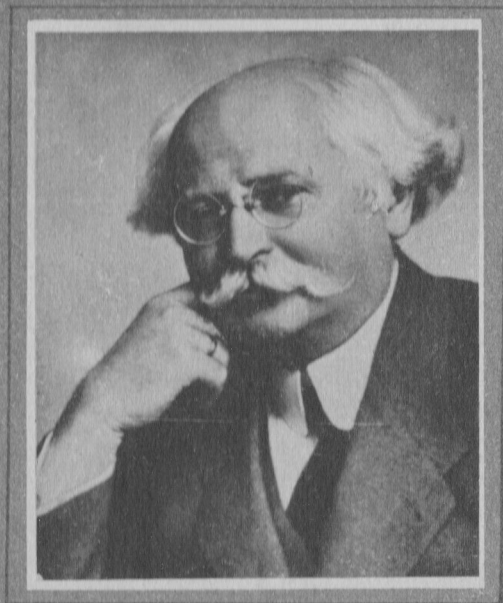


Русские и советские дирижеры



В. И. Руденко
**Вячеслав
Иванович
СУК**

*Русские
и советские
дирижеры*

В. И. Руденко

**Вячеслав
Иванович
СУК**

Москва
«Музыка»
1984

Государственный Центральный музей
музыкальной культуры
имени М. И. Глинки

Руденко В. И.

Вячеслав Иванович Сук: Популярная монография.— М.: Музыка, 1984.— (Русские и советские дирижеры). 256 с.

В книге рассказывается о жизненном и творческом пути выдающегося дирижера, внесшего большой вклад в строительство советской музыкальной культуры. Издание иллюстрированное.

Для широкого круга читателей, интересующихся отечественной музыкальной культурой.

Р 490500000-334 75—84
026(01)—84

© Издательство «Музыка», 1984 г.

ББК 49.5
78С2

Я положительно изумлялся его
капельмейстерскому таланту

П. И. Чайковский

От автора

«Сейте разумное, доброе, вечное» — эти крылатые слова стали символом и смыслом огромной просветительской деятельности передовой русской интеллигенции последней трети XIX — начала XX столетия, к числу которой несомненно принадлежит и дирижер Вячеслав Иванович Сук. Чех по национальности, он 19-летним юношей в 1880 году приехал в Россию, где, подобно многим своим соотечественникам, нашел и благодарную почву для творческой деятельности, и единомышленников.

В XIX веке издавна существовавшие русско-чешские связи приобрели новое качество и активно поддерживались такими музыкантами, как М. А. Балакирев и Б. Сметана, П. И. Чайковский и А. Дворжак, артистами, подолгу жившими и работавшими в России, — Ф. Лаубом, И. Гржимали, концертировавшими здесь Фр. Ондржичком, прославленным «Чешским квартетом». Множество западнославянских музыкантов работало в крупнейших оркестрах России. Особая роль среди них принадлежала дирижерам — Э. Ф. Направнику, В. И. Суку, И. В. Прибику, И. О. Палицыну (называем только крупнейших), внесшим наряду с русскими музыкантами значительный вклад в формирование тех высоких принципов и художественных достижений русской оперной культуры, на основе которых музыкальный театр стал столь успешно развиваться в советскую эпоху.

Дирижерская деятельность В. Сука более двадцати лет (1885—1906) протекала преимущественно в провинции, в частных антрепризах. С его именем связаны яркие, незабываемые страницы истории отечественной музыкальной культуры тех лет. Работая в Харькове, Киеве, Одессе, Таганроге, Вильно (Вильнюсе), Минске, Омске, Казани, Саратове, Кишиневе и других городах, Сук осуществлял новые (а в провинции нередко пер-

вые) постановки опер, преимущественно русских композиторов — М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, А. Г. Рубинштейна. В качестве симфонического дирижера Сук также пропагандировал лучшие произведения русского, чешского и западноевропейского репертуара, способствуя своей деятельностью повышению общего уровня культуры, воспитанию художественно-эстетических вкусов широких масс слушателей русской провинции.

В начале XX столетия Сук становится одним из ведущих дирижеров страны. Свыше четверти века (1906—1933) проработал он в московском Большом театре, сменив на этом посту И. К. Альтани и непосредственно С. В. Рахманинова. И здесь с его именем также связаны славные страницы русского и советского оперного искусства.

С первых дней Советской власти Сук принимал активное участие в строительстве социалистической культуры. Он осуществлял новые постановки спектаклей, много выступал в симфонических концертах, всей своей деятельностью способствуя становлению широкой музыкальной жизни в Советской стране. Большую работу проводил Сук в качестве художественного руководителя и главного дирижера организованной К. С. Станиславским оперной студии.

Если бы Сук вел дневник, он мог бы рассказать много интересного о событиях, свидетелем и участником которых он являлся. Сук пережил расцвет и закат частной оперной антрепризы, он растил музыкантов, ставших затем гордостью отечественной музыкальной, в частности оперной культуры; во время революции 1905 года он находился в Петербурге, Великую Октябрьскую социалистическую революцию встречал в Москве... Его искусству не раз внимал В. И. Ленин, когда в Большом театре после важнейших общественно-политических мероприятий страны силами артистов Большого театра устраивались торжественные концерты.

Многогранная деятельность В. И. Сука — одного из выдающихся дирижеров нашей страны до сих пор не нашла долж-

ного освещения в литературе. Первая работа И. Ремезова «Вячеслав Иванович Сук» (М. — Л., 1933) представляла собой попытку собрать воедино разрозненные материалы к биографии, поступившие в Музей Большого театра СССР от вдовы дирижера Л. О. Сук. На основе этих материалов тем же автором был создан краткий монографический очерк «В. И. Сук» (М. — Л., 1951), объем которого, однако, не позволил дать более или менее развернутое освещение жизненного и творческого пути дирижера. Невелика литература о нем и на родине В. И. Сука — в Чехословакии. Здесь в первую очередь следует отметить небольшую, но содержательную монографию З. Ухерека «Уроженец Кладно Ваша Сук — народный артист РСФСР» (Прага, 1963), где, в частности, нашли отражение неопубликованные материалы из чешских архивов. Вместе с тем, деятельность В. И. Сука в течение всей его жизни широко освещалась в периодической печати, начиная с его дирижерского и композиторского дебюта в Москве в 1884 году. Живые сиюминутные зарисовки, наброски творческого портрета, помогающие воссоздать облик дирижера, находим мы в многочисленных рецензиях, обзорах, различных статьях, опубликованных в газетах и журналах Москвы и Петербурга, Харькова и Киева, Саратова и Казани, Вильно и Одессы. Среди авторов, писавших о В. И. Суке, в первую очередь должны быть названы такие авторитетные музыканты, как В. В. Держановский, В. Г. Каратыгин, Н. Д. Кашкин, В. П. Коломийцов, С. Н. Кругликов, И. В. Липаев, А. В. Оссовский, Ю. С. Сахновский, Н. Ф. Финдейзен, Ю. Д. Энгель, а в советское время — В. М. Беляев, Е. М. Браудо, С. А. Бугославский, С. М. Чемоданов и другие.

В последние десятилетия появился ряд воспоминаний дирижеров, режиссеров, певцов, музыкантов, работавших с В. И. Суком, в которых содержатся небольшие, но яркие зарисовки, посвященные замечательному дирижеру. Описание внешнего облика и отдельных черточек быта, особенности творческого метода, характерные штрихи, подмеченные в работе В. И. Сука Б. Э. Хайкиным, Н. Н. Боголюбовым, А. В. Неждановой, М. П. Макасовой, Н. Н. Озеровым, К. А. Эрдели и целым рядом других

позволяют читателю полнее представить облик дирижера, ощутить атмосферу, в которой он жил и работал.

В этой популярной монографии автор не ставил своей целью проследить день за днем труды и дни дирижера. Свою задачу он видел в создании творческого портрета музыканта, в деятельности которого отразились основные черты эпохи.

Книга построена на широком исследовании документальных материалов, хранящихся в архивах страны, критически выверенном использовании воспоминаний современников (в том числе и неопубликованных — И. В. Липаева, Э. А. Купера и других), малодоступных широкому читателю материалов периодической печати 1880—1930-х годов. Автор приводит мнения биографов В. Сука, а также ученых, историков, исследователей театра, мемуары театральных деятелей, композиторов, музыкантов, так или иначе связанных с деятельностью В. Сука.

Автор с благодарностью вспоминает свои беседы о В. И. Суке с М. П. Максаковой, Б. Э. Хайкиным, Л. М. Гинзбургом, В. И. Матковским, а также с И. С. Козловским, П. М. Норцовым, В. М. Политковским, М. О. Рейзеном, Е. А. Акуловым, А. М. Ковалевым, М. Н. Тэрианом, А. С. Серпером. Они дали возможность восстановить и уточнить целый ряд подробностей работы дирижера, полнее представить его творческий облик. Материалы бесед в той или иной мере использованы в данной работе.

Автор выражает сердечную благодарность сотрудникам Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК), Музея Государственного академического Большого театра (ГАБТ) СССР, Государственного Центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (ГЦТМ), Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ) СССР, библиографического кабинета Центральной научной библиотеки Всероссийского театрального общества (ЦНБ ВТО), Вокально-творческого кабинета имени А. В. Неждановой (ВТК ВТО), Центральной музыкальной библиотеки (ЦМБ) Союза композиторов СССР за помощь в работе.

**Славянские истоки
и русские университеты
(1861—1885)**

Вячеслав (Вацлав) Иванович Сук родился 16 ноября 1861 года в местечке Кладно близ Праги, где прошли его детские годы.

Во второй половине XIX столетия Кладно из небольшого поселка благодаря открытию месторождения каменного угля быстро стал превращаться в промышленный город шахтеров и металлургов. Постепенно развивалась и культурная жизнь города. Рабочие хоровые коллективы (а в 1868 году их насчитывалось уже 14) слились в певческое общество. Возникла, подобно пражской «Умелецкой беседе», своя «Беседа Будислав». Это общество вело культурно-массовую работу среди населения, устраивало концерты для рабочих, проводило лекции, театральные представления. Здесь появились и музыкальные классы, давшие затем Кладно и Чехословакии немало талантливых музыкантов и певцов. В этих классах и начал свои занятия музыкой Ваша Сук, ставший впоследствии гордостью двух братских культур — чешской и русской.

О детских годах В. Сука и жизни в Кладно довольно подробно рассказывают его чешские биографы [165; 166]¹.

Дед будущего дирижера Ян Сук (умер в 1844 году) был сельским учителем и талантливым музыкантом. Последнее, впрочем, ему пригодилось лишь когда надо было подрабатывать для большой семьи на кусок хлеба игрой на сельских праздниках, свадьбах и других торжествах. Отец дирижера Ян Сук, как и его братья Йозеф, Франтишек, а также сестра Мария предпочли более «хлебные» профессии (Ян — мясника, Йозеф — колесного ма-

¹ Цифры, заключенные в квадратные скобки, обозначают порядковый номер источника в приложенном к книге списке источников. Рядом — при необходимости — приводятся ссылки на номера страниц и столбцов (курсив).

стера, Франтишек — служащего), но все они унаследовали отцовскую любовь к музыке. Они научились играть на скрипках, различных духовых инструментах и, поскольку жили рядом, нередко посвящали свой досуг совместному музицированию. В Кладно все знали, что дом Яна Сука был очень музыкальным — своего рода филиал «Беседы Будислав», активными членами которой были братья. Часто у них собирались друзья из окрестностей, и тогда получался секстет, который играл все — и народные песни, и произведения великих мастеров — Гайдна, Моцарта, старых чехов. Душой ансамбля был местный учитель, скрипач, хормейстер Йозеф Халек — человек разносторонних знаний и прогрессивных взглядов. Он-то и стал первым учителем Ваши Сука, когда тот подросток.

Атмосфера в доме отца, где прошли детские годы Вацлава, его братьев Эдуарда, Богуслава и сестры Юлии, была типичной для нарождавшейся трудовой интеллигенции тех лет. Дети знали стихи и песни, народные сказки и старинные чешские легенды. С детства заслушивался Вацлав игрой народных музыкантов, любовался красотой национальных костюмов, праздников и обрядов.

Музыкальные способности мальчика, унаследованные от деда и отца, проявились чрезвычайно рано. Сперва он вторил материнской песне, подпевал домашнему секстету, а как подросток — стал часами подбирать на скрипке знакомые мелодии. В одиннадцать лет, выступая публично, он поражал окружающих зрелостью своей игры.

Талантливый педагог Й. Халек учил Вацлава не только игре на скрипке и азам музыкальной грамоты. В Кладно он был известен своей демократичностью, общественной активностью, антиклерикальными взглядами, убежденным русофильством. Это прививал он и своим ученикам. Халек, по-видимому, и разбудил в детской душе Вацлава интерес к культуре русского народа.

Не меньшее влияние на развитие мальчика оказывал его дядя Франтишек, живший неподалеку и часто бывавший в доме. В свое время он учился в Праге, был участником народного хора «Глагол пражский», а теперь, как и Й. Халек, стал одним из активистов «Беседы Будислав». Он много рассказывал о музыкальной жизни

В. И. Сук (стоит слева) с братьями, сестрами и бабушкой



Праги, о прославленном композиторе Бедржихе Сметане, руководившем их хором. Дядя вспоминал о том, как кипели страсти вокруг первых выступлений хора, рассказывал, какую большую работу по пропаганде чешской музыки и культуры проводил Сметана в национальном художественном обществе «Умелецка беседа», созданном в 1863 году, как по его инициативе, теперь уже главного дирижера «Временного театра», были поставлены русские оперы «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» (на постановку последней из России в 1867 году по приглашению Сметаны приезжал М. А. Балакирев)... Не по годам серьезный Вацлав, уже принимавший участие в семейных музыкальных вечерах, жадно прислушивался к тому, о чем говорили взрослые...

Дядя Франтишек и учитель Халек, видя исключительные способности Вацлава, убедили отца отправить одиннадцатилетнего мальчика учиться в Прагу. Там профессор Антонин Бенневиц, видя незаурядное дарование ребенка, сделал исключение из своих правил и принял в свой класс ученика-подростка. Так в октябре 1873 года Ваша Сук был принят в Пражскую консерваторию.

Видный представитель пражской скрипичной школы А. Бенневиц (1833—1926) воспитал за свою долгую жизнь целую плеяду замечательных чешских скрипачей — Б. Ф. Ондржичка, О. Шевчика, К. Халиржа, К. Гофмана, О. Недбала и других. Это был крупный музыкант, яркая художественная личность. Он работал концертмейстером театральных оркестров Праги, Зальцбурга, Штутгарта, концертировал в Париже и Брюсселе. Будучи с 1865 года профессором Пражской консерватории, Бенневиц внес ценный вклад и в музыкальную жизнь Праги, выступая не только как солист и ансамблист (в трио с Б. Сметаной и Ф. Гегенбартом), но и как передовой общественный деятель (как известно, в 1882—1901 годах Бенневиц был директором Пражской консерватории).

Сам превосходный педагог, соратник замечательного чешского скрипача Ф. Лауба, Бенневиц передал В. Суку не только славные традиции чешской скрипичной культуры, но и привил любовь к труду, настойчивому и последовательному овладению трудностями. Под руковод-

ством Бенневица, страстно любившего камерную музыку, Сук не только изучил довольно скудный в ту пору скрипичный репертуар, но и узнал об огромном море музыки, разлившемся в квартетах и трио, операх и симфониях, о чувстве ансамбля в оркестре, дающем ни с чем не сравнимую радость коллективного творчества. Сук постиг и тайны профессии, и познал, как нелегко труд музыканта, как много необходимо работать над собой, чтобы не только разучить произведение в срок, но и тщательно, в совершенстве исполнить его.

Дисциплина труда во имя достижения прекрасного в искусстве — такое воспитание помимо музыкального развития получал в классе Бенневица юный скрипач.

Дисциплина ума, овладение теорией во имя создания прекрасного — этому воспитывал его, обучая контрапункту, замечательный чешский органист, профессор Й. Крейчи, в ту пору директор консерватории.

В области музыки перед юношей открывались все новые и новые горизонты. Наряду со скрипкой, он увлекается игрой на фортепиано, достигая и в этом искусстве значительных результатов.

Окруженный красотой природы, рассветами и закатами над красавицей Влтавой, Златой Прагой, раскинувшейся перед ним, Сук был охвачен юношеским вдохновением. В его тонкой, музыкально-восприимчивой душе, уже постигшей красоты Моцарта и Бетховена, Сметаны и Дворжака, начинала звучать и своя музыка — о родине, о себе... Она просилась на бумагу... А рядом был молодой руководитель Зденек Фибих — музыкант-поэт, композитор-художник, убежденный последователь дела Сметаны, умелый наставник и воспитатель. Это он «водил рукой» начинающего В. Сука, он помог пятнадцатилетнему композитору подготовить к публикации первые свои сочинения (три эскиза для фортепиано), появившиеся в чешском музыкальном журнале «Варито». Художник-романтик, Фибих помог В. Суку повернуться лицом к красотам славянской природы, ее истории и культуре...

Дисциплина должна быть и в творчестве — это понял, занимаясь у Фибиха, молодой композитор Вацлав Сук, на-

брасывая на бумагу свои вдохновенные, по-юношески необузданные порывы.

Так, познавая музыку, творчество в разных его проявлениях, Сук познавал и радость труда, в котором окружавшие его с детства люди видели основной смысл жизни. Ни с чем нельзя было сравнить радость и удовлетворение, которое он получал от хорошо выполненной работы, успешного преодоления трудностей.

Помимо занятий композицией, З. Фибих, по-видимому, немало рассказывал В. Суку о своих делах во Временном театре, где он работал вторым дирижером и хормейстером. Как знать, может быть, именно эти беседы пробудили интерес В. Сука к оперному театру, пробудили желание стать дирижером. Ведь Фибих рассказывал ему о дирижерской профессии, давал первые навыки этой работы.

В студенческие годы В. Сук был свидетелем широко к тому времени развернувшейся идеологической борьбы в культурной жизни страны. В Чехии, находившейся под гнетом австрийской монархии, где после поражения пражского восстания 1848 года установился жестокий полицейский террор и еще недавно подавлялось малейшее проявление чешской национальной культуры, теперь все отчетливей стало пробиваться национальное самосознание. Не случайно хор «Глагол пражский» своим девизом в 1862 году избрал слова Б. Сметаны «Песней — к сердцу, сердцем — к родине». Между консервативно настроенными кругами и сторонниками реалистического, подлинно народного искусства Б. Сметаны велись ожесточенные споры о путях дальнейшего развития чешской музыкальной культуры. Борьба за возрождение национальной культуры, «борьба за Б. Сметану» становится частью национально-освободительной борьбы.

В музыкальных кругах много говорили о строительстве и подготовке к открытию Нового театра, призванного пропагандировать национальное искусство, обсуждались первые исполнения симфонических поэм Б. Сметаны «Вышеград» и «Влтава», впервые прозвучавших в Праге в 1875 году, его опер «Поцелуй» (1876), «Две вдовы» и «Тайна» (1878), симфоний и опер молодого А. Двор-

жака. Юная душа В. Сука жадно впитывала разнообразные музыкальные и художественные впечатления. В домах повсюду звучали польки Сметаны, только что появившиеся Славянские танцы (1878) и Пражские вальсы (1879) Дворжака. Интересуясь музыкой, Сук, по-видимому, не мог пройти и мимо первых исполнений квинтета Дворжака (1876) и квартета «Из моей жизни» Сметаны (1879), прозвучавших в обществе «Умелецка беседа», где читались лекции, регулярно проходили концерты, звучала чешская музыка.

Все это, несомненно, воспитывало в нем художника современного, хорошо ощущавшего все передовое, новое, прогрессивное. И это чувство нового, ощущение современности никогда не покидало его. Именно он становится одним из первых в России исполнителей и страстным пропагандистом творений Чайковского и Римского-Корсакова, Сметаны и Дворжака.

С творческим подъемом и большими надеждами на будущее окончил В. Сук консерваторию. Как свидетельствуют документы архива, он получил диплом 13 июля 1879 года, успешно сдав экзамены [166, 16]. Ему казалось, что стоит только показать свое искусство — и он тут же найдет ключ к сердцам людей. Но молодого, пока никому не известного скрипача, начинающего композитора никто особенно не ждал. И в какой-то момент ему показалось, что он лишний в своей стране. Впрочем, в ту пору так казалось многим его соотечественникам, особенно музыкантам, не находившим применения своим творческим силам на родине. Наглядное свидетельство тому — многочисленные чешские замлячества, «колонии», разбросанные по городам и странам Европы и Америки.

Ни в Кладно, ни в Праге, «перегруженной» музыкантами, творческой работы для В. Сука не нашлось, и он стал подумывать об отъезде за границу. Предстояло решить два вопроса — в какие страны податься и на какие средства это осуществить. За годы пребывания в Праге Сук в совершенстве овладел немецким языком, однако ехать решил... в Россию. Как верно отмечает биограф дирижера Зденек Ухерек [166, 16], это реше-

ние не было случайным. О России он слышал столько рассказов еще дома, в Кладно. В Праге его волновали политические вести. Тогда, в связи с событиями на Балканах и освободительной миссией русских войск, в Чехии усилились симпатии к русскому народу. И хотя в этом было много иллюзий, передовыми умами Чехии овладевают идеи всеславянского братства, увеличивается интерес к культуре русского народа, его литературе (переводы Пушкина, Гоголя) и музыке.

В консерватории Сук слышал немало рассказов от своих друзей о жизни и успехах чешских музыкантов в России. Мог рассказывать В. Суку об этом его соученик по классу З. Фибиха Алоиз Йиранек. Его старший брат Йозеф несколько лет работал в Харьковском музыкальном училище. Да и сам Алоиз не прочь был работать в России. Это осуществилось в год окончания В. Суком консерватории, когда Алоиз получил приглашение занять пост дирижера в русском хоре Д. А. Агренева-Славянского, концертировавшего по городам России [166, 16]. Быть может, и З. Фибих рассказывал В. Суку о своих годах пребывания в России, где он преподавал в Виленском музыкальном училище в 1873—1874 годах, о постановке там музыкального дела, о знаменитом дирижере Петербургской Мариинской оперы Э. Ф. Направнике — их соотечественнике.

Узнав, что концертирующий пражский оркестр под управлением Ю. Лаубе выезжает на гастроли сначала в Варшаву, а затем по городам Украины, Сук поступает в этот коллектив в качестве скрипача-солиста. После концертов в Киеве Сук принимает решение остаться здесь и с осени 1880 года становится концертмейстером Киевского оперного театра.

Повстречавший В. Сука двумя годами позже в Москве, В. И. Липаев² вспоминает: «В тот год (1882.— В.Р.), осенью я приехал в Москву играть на скрипке в оркестре, но определенного места не имел. Пришлось играть по оркестрам различных подрядчиков <...> Работы было

² Липаев Иван Васильевич (1865—1942) — тромбонист, педагог, музыкальный критик и общественный деятель.

сколько угодно, потому что музыкантов было мало, и все они были известны по пальцам <...> Нередко меня приглашали играть в оркестр Пушкинского театра А. А. Бренко — в театр, находившийся на углу Тверской улицы и Гнездиковского переулка.

Оркестром дирижировал, стоя со скрипкой, чех Неруча <...> Но иногда назначал он такие пьесы для исполнения в антрактах драматических представлений, когда вместо скрипки брал и палочку. Тогда требовался лишний скрипач. Приглашал Неруча меня. В день особо значительных спектаклей он увеличивал оркестр еще одним скрипачом.

И вышло так. Мы приготовились играть какую-то увертюру. Я был единственным и последним в оркестре первым скрипачом. Видим, нагибаясь, крадучись, по оркестру спешит со скрипкой молодой человек и по указанию Неручи прямо садится рядом со мной. Он быстро настроил инструмент, нервно вздрогнул смычком по воздуху, и мы, будто не по палочке Неручи, а по взмаху молодого скрипача, неожиданно все заиграли увертюру. Молодой скрипач играл с большим задором, без усилий, не читал, а „ел“ ноты. Он сразу оказался вожаком оркестра. Играл он взволнованно, темпераментно, что называется не жалея струн. Некоторые оркестранты поощрительно улыбались молодому артисту, а дирижер, самодовольно поглаживая бородку, только посматривал весело на всех.

Мы кончили увертюру, взвился занавес. Все пошли в фойе, пошел за нами и скрипач. Я только тогда хорошенько рассмотрел его. Это был человек среднего роста, довольно полненький, можно сказать „налитой“ жирком, с обильной шевелюрой необыкновенно красивых льноподобных волос, с голубовато-серыми глазами. Очень хорошо, чистенько, по-заграничному опрятно одетый, он обращал внимание своею простотою. Посматривал он на оркестрантов с легкой улыбочкой, прищуривая немного пытливые глаза, и казался немым <...>

— Как Ваша фамилия? — спросил подошедший к нему литаврист, бывший танцор Большого театра М. А. Мордкин.

В. И. Сук (1882, Киев)



Скрипач смущенно покраснел и развел руками.

— Как?

В ответ — опять повторилась немая сцена.

Выручил подошедший дирижер Неруча.

— А... а... ,— произнес понимающе скрипач, и вдруг выпалил:

— Сук, Сук, Ваша Сук... Нэт глаголем русску... Нэт глаголем...

— Ишь ты, шустрый парнишка! И здорово играет,— не унимался Мордкин.

А когда мы пришли в оркестр, то скрипач, севши за пюпитр, увидел в нем сучок и, обратившись к Мордкину, радостно заверил:

— Есть сук, глаголем: Я — Сук.

Все рассмеялись. Неруча что-то буркнул по-чешски и самым серьезным образом подтвердил, что его фамилия — Сук. Мы начали играть вальс в самом благодушном настроении» [175, 1—5]. Оркестр играл «излюбленный вальс Шопена» [177, 96].

Однако вернемся к осени 1880 года. В ту пору, когда Сук стал концертмейстером киевского городского оперного театра, Киев был одним из крупнейших культурных центров страны. Довольно оживленную музыкальную жизнь города определяло местное отделение Русского музыкального общества (было создано в 1864 году) и Киевская русская опера (с 1867 года).

Стараниями антрепренеров — Ф. Г. Бергера, а затем — И. Я. Сетова в Киеве прочно утвердилась традиция исполнения русских опер — Верстовского, Глинки, Даргомыжского, Серова, Чайковского, Римского-Корсакова [83]. Оперные постановки отличались превосходным составом исполнителей, тщательностью подготовки, необычайным великолепием и пышностью; во многих отношениях, по признанию Чайковского, посетившего театр в 1874 году во время постановки «Опричника», «Киевский театр нисколько не уступает Петербургскому и неизмеримо выше Московского». Особенно же высоко оценил композитор работу дирижера Альтани: «Что касается общего музыкального выполнения, правильности темпа, чистоты нюансировки в целом и в деталях,— то оно не

оставляло желать ничего лучшего. Нельзя не удивляться, каким образом капельмейстер г. Альтани, таланту и энергии которого следует всего более приписать успешность ансамбля, мог, при ограниченном составе своего оркестра, выйти победителем из исполнения партитуры, рассчитанной на оркестровые средства большой столичной сцены» [78, 221—222].

Таковой была Киевская опера в начале антрепризы Сетова. Правда, в ту пору, когда в ней появился Сук, былая слава труппы уже клонилась к упадку: хорошие певцы были приглашены в столицу. «Посещая оперу,— писал очевидец,— я убедился, что Сетов был совершенно прав, называя свою оперу слабой <...> Оперетка шла четыре раза в неделю, при полных почти сборах, а опера — два раза, при пустом почти зале <...> По суббботам Сетов устраивал в городском театре концерты» [90, 237, 240]. Театр «прогорал», антрепренер всячески старался поправить дело, приглашая все новых и новых гастролеров, осуществляя все новые и новые постановки. В. Сука он пригласил для того, чтобы укрепить оркестр.

В лице дирижера Альтани Сук нашел руководителя и наставника, под влиянием которого возмужал и окреп его талант, не без участия Альтани Сук впервые взял дирижерскую палочку.

Самому И. К. Альтани (1846—1919) близка была слаянская культура, украинский быт,— среда, в которой он родился и вырос. Отец его Карл Александрович Альтхан [174, 88], как и Сук, родом из Чехии, 25 лет прослужил военным капельмейстером в Александровском и Ахтырском полках. Альтани, успешно окончив в 1866 году вместе с П. И. Чайковским и Г. А. Ларошем Петербургскую консерваторию, вернулся на Украину и поступил в Киевскую оперу. С 1874 года он стал ее главным и единственным дирижером и к моменту появления В. Сука имел за плечами 15 лет работы.

Музыкант высокой культуры, Альтани всемерно содействовал расцвету оперного дела в Киеве (с успехом дирижировал и концертами РМО). Он прекрасно знал производственную «кухню» театра, тонкости работы с хором и небольшим, плохо укомплектованным оркестром,

великолепно ориентировался в огромном оперном репертуаре, проявляя при этом завидную эрудицию. Воспитанник А. Рубинштейна, Альтани был первым, кто передал В. Суку реалистические принципы русского исполнительского искусства; своим бережным отношением к авторскому замыслу давал наглядный пример начинающему дирижеру.

Альтани не мог не почувствовать в молодом чешском скрипаче музыканта незаурядного, инициативного, темпераментного, настоящего «вожака». Сук быстро становится правой рукой Альтани, он не раз выручает дирижера в сложных ситуациях каждодневной работы. Два года работы сближают музыкантов — капельмейстера и его концертмейстера. И когда Альтани в 1882 году был предложен пост капельмейстера оперы в московском Большом театре, он приглашает с собой и В. Сука.

С переездом в Москву — древнюю столицу России — перед В. Суком открывались новые горизонты. Музыкальная жизнь города была значительно насыщенней, чем в Киеве. Здесь часто проводились симфонические концерты, выступали выдающиеся исполнители, в том числе и воспитанники Московской консерватории, русская музыка нередко звучала под управлением авторов — П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, С. И. Танеева.

Все это несло большой заряд новых художественных впечатлений, помогало лучше узнать людей и культуру страны, в которой, как он твердо уже решил, он останется работать (9 апреля 1883 года Сук перешел из австрийского в русское подданство) [181/3].

4 сентября 1882 года Сук подает прошение о зачислении его в оркестр Большого театра [181/1] и, успешно пройдя испытания, назначается в группу первых скрипок. Он попал в театр в пору больших перемен. Желая оживить деятельность Московской казенной сцены, дирекция предприняла «генеральный смотр» всем художественным силам театра. Чтобы укрепить и обновить коллектив, помимо Альтани из провинции был приглашен хормейстер и дирижер чех У. О. Авранек, а тенор А. И. Барцал (тоже чех, работавший до 1878 года в труппе Сетова) был назначен главным режиссером.

Альтани, взваливший всю тяжесть перемен на свои плечи, вынес немало. Крутые меры возглавляемой им «беспощадной» комиссии вызвали бурю негодования в сонной Москве, протесты и оскорбления «отсеянных». Однако Альтани, обладавший могучим характером, не гнулся ни при каких обстоятельствах и ревностно выполнял порученное ему дело. Для укомплектования оркестра он рассылал приглашения лучшим музыкантам городов России, Чехии, Германии, Австрии... и блестяще довел дело до конца — собрав под свои знамена весомую музыкальную «рать».

Что представлял собою оркестр Большого театра прежде? По свидетельству балетного дирижера С. Я. Рябова, «отдельных хороших музыкантов в то время (1860—1870 годы) было несколько человек, масса же была слаба; часто стыдно было за оркестровое исполнение даже и не сложных партитур. Да и где было достигнуть тогдашнему крепостному музыканту знания своего дела?» [174, 43]. Действительно, Сук еще застал в оркестре 1882 года дослуживавших бывших крепостных музыкантов — К. Бартеньева, С. Какорина, В. Немчинова, А. Степанова, В. Федорова, помнивших и карцер, и выsidку на хлебе и воде, и разного рода штрафы и взыскания, нещадно налагавшиеся за малейшую провинность.

Русской опере и балету в театре отводилось всего два дня в неделю, остальные «принадлежали» спектаклям итальянской оперы. Реорганизации дела в Большом театре способствовали выступления передовой музыкальной общественности в лице Чайковского, Стасова, Серова, Лароша, Кашкина, разночинной интеллигенции, самих дирижеров, музыкантов и певцов.

Как вспоминает И. Липаев, «Вячеслав Иванович Сук сразу завоевал себе имя прекрасного скрипача. Несмотря на молодость, он приобрел авторитет, его охотно назначали на симфонические концерты. Он быстро выучился говорить по-русски, но не чисто, с чешскими ударениями, редко затруднялся в выражениях, не менее быстро также научился хорошо и грамотно писать. В 80-х годах оркестр Большого театра преимущественно состоял

из немцев и чехов. Вячеслав Иванович, зная язык и тех и других, предпочитал, однако, компанию русских. Он спрашивал, как можно скорее овладеть нашим языком и читать не только книги, но и газеты. Словом, лет через пять пребывания в России он великолепно ориентировался в новой обстановке, прирастал к ней» [175, 6].

Обладая очень живым темпераментом, оптимистичный человек по натуре, Сук не унывал в новой обстановке: снимал комнатку на Петровке в доме № 42 Левенсона [181/2], так же как другие бегал на заработки, так же играл на вечеринках и обедах, в театрах и на балах. Впрочем, такую жизненную школу проходили тогда многие, впоследствии ставшие знаменитыми музыкантами.

Жизнь в Москве, работа в Большом театре, знакомство с русским реалистическим искусством несомненно сыграли решающую роль в формировании В. Сука как музыканта-художника. В театре рядом с ним работали певцы, дирижеры, опытные музыканты, у которых было чему поучиться.

Всеобщим уважением в Москве пользовался концертмейстер и солист оркестра К. А. Кламрот (1828—1912) — музыкант большого дарования, в прошлом — ученик К. Липиньского, замечательного польского скрипача. Немец по национальности, он жил с 1851 года в Москве и более сорока лет (1856—1901) прослужил в Большом театре, постоянно выступая как солист. Для В. Сука, который сам два года находился в роли концертмейстера, многое из того, что играл Кламрот, было знакомо. Но своеобразие, проникновенность, обаяние интерпретации несомненно открывали перед ним новые возможности художественных решений, обогащали исполнительский опыт.

Можно указать и на ряд других превосходных музыкантов-виртуозов, которые с честью носили имя солистов, — скрипача В. В. Безекирского, флейтиста Ф. Ф. Бюхнера. Подружился Сук и с Авранеком, окончившим Пражскую консерваторию в 1870 году и бывшим в то время уже опытным музыкантом-практиком, немало поездившим по городам России и немало хлебнувшим в провинциальных группах Астрахани, Казани, Саратова, Самары, Ниж-

него Новгорода, Харькова. Их объединяло еще и то, что, по воспоминаниям Вальца, сам «Авранек прекрасно играл на виолончели и давал концерты из сочинений Серве» [17, 158]. Близко сошелся Сук и со своим земляком Р. И. Эрлихом (1866—1924), только что окончившим (1882) Пражскую консерваторию у профессора Ф. Гегенбарта. Шестнадцатилетний виолончелист, как и Сук, успешно прошел испытания и был зачислен в оркестр концертмейстером, где провел около сорока лет своей творческой деятельности. Человек редкого обаяния, исключительных личных качеств, Эрлих вскоре покориł музыкальный мир Москвы своей артистичностью, великолепной профессиональной школой, славянской задушевностью исполнения. Вместе с Суком он принимал участие во всех концертах, разделял радости и огорчения первых лет жизни в России, ставшей для обоих музыкантов второй родиной.

В 1880-х годах жизнь музыкантов театра пошла по двум определенным руслам — оперному и симфоническому. Участвуя в концертах РМО, оркестр значительно повышал свою квалификацию. Тем более, что руководить концертами с 1882 года был приглашен немецкий дирижер М. Эрдмансдерфер. Музыкальные сочинения самого разнообразного стиля всегда разучивались им тщательным образом, досконально; отношение к делу со стороны артистов требовалось самое серьезное [см.: 94, 128—129].

Уже в первый сезон (1882/83) Сук участвовал в исполнении под управлением Эрдмансдерфера Третьей, Пятой, Седьмой и Восьмой симфоний Бетховена, к ним затем прибавились увертюры «Эгмонт» и «Леонора № 3», Четвертая, Шестая и Девятая симфонии, а также моцартовская симфония «Юпитер». В программах симфонических концертов тех лет (1882—1885) широко было представлено творчество романтиков — Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, Вагнера, Брамса; звучала музыка Берлиоза, Листа, Сен-Санса, Свендсена, Дворжака...

Слуховой опыт Сука обогащается и близкой по славянским корням русской музыкой — это Вальс-фантазия, увертюра к драме Кукольника «Князь Холмский», «Ара-

гонская хота» Глинки, симфоническая поэма «Тамара» и Увертюра на три русские темы Балакирева, Интермеццо, фрагменты из оперы «Хованщина» Мусоргского, «В Средней Азии» Бородина, симфонии и другие произведения А. Рубинштейна. В одном из концертов (20 октября 1884) Сук участвовал в исполнении симфонической картины «Садко» Римского-Корсакова. Под управлением Эрдмансдерфера звучали три сюиты и Первая симфония, фантазия «Буря» и торжественная увертюра «1812 год» Чайковского. Под управлением Направника в 1883 году Сук участвует в исполнении кантаты «Москва» Чайковского в Грановитой палате.

Нельзя забывать, что с оркестром нередко выступали такие выдающиеся солисты, как Л. Ауэр, И. Гржимали, И. Котек, С. Барцевич, В. Фитценгаген, А. Брандуков, Д. Поппер, А. Рубинштейн, Э. д'Альбер, Г. фон Бюлов, С. Танеев (как композитор, пианист и дирижер).

Оркестр Большого театра также приглашался и в концерты Филармонического общества, где часто выступали дирижеры-гастролеры. Это вносило новую струю в его работу.

Основной школой для В. Сука была все же работа в Большом театре. В первый же сезон Альтани возобновил спектакли — «Дон-Жуан» Моцарта (19 ноября 1882), «Руслан и Людмила» Глинки (10 декабря 1882), на русском языке впервые звучала «Африканка» Мейербера (9 января 1883). В следующих сезонах к ним прибавились: «Севильский цирюльник» (15 сентября 1883), «Карл Смелый» («Вильгельм Тель») (11 ноября 1883) Россини, возобновлен был спектакль «Евгений Онегин» Чайковского (21 сентября 1883), «Вражья сила» Серова (23 октября 1884). Помимо этого оркестру приходилось работать над операми текущего репертуара — «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Рогнеда» Серова, «Аскольдова могила» Верстовского, «Демон» и «Маккавеи» А. Рубинштейна, «Аида», «Риголетто» и «Травиата» Верди, «Гугеноты» Мейербера, «Фауст» Гуно, «Фра-Дьяволо» Обера [55].

С. Кругликов, известный московский музыкальный критик, двадцать лет спустя, в письме к Альтани вспоми-

нал: «Мне любо было следить за Вашими первыми в Москве шагами, отмечать в печати, насколько сразу похорошела после долгого сна пробудившаяся московская лирическая сцена» [105/6, 158].

Большой театр в своей повседневной жизни давал В. Суку счастливую возможность общения с выдающимися артистическими силами страны. Он мог наблюдать и слышать, как работают над сценическими образами, выразительностью вокальной партии Э. К. Павловская (Розина, Мария в «Мазепе»), М. Н. Климентова (первая исполнительница партии Татьяны в «Евгении Онегине»), Д. А. Усатов (Альмавива, Ленский), П. А. Хохлов (Онегин), Б. Б. Корсов (Дон-Жуан, Мазепа). Здесь же над постановкой своих опер работали А. Рубинштейн («Маккавеи», премьера 23 февраля 1883) и Направник («Нижегородцы», премьера 30 ноября 1884), во второй половине января 1884 года на репетициях оперы «Мазепа» присутствовал Чайковский (премьера 3 февраля 1884).

Знакомство с процессом работы над образами опер, уяснение замыслов и пожеланий авторов много дало В. Суку как будущему автору симфонических произведений и оперы, а также руководителю оперного дела. На первых порах самостоятельной деятельности эти высокие образцы могли быть для него эталоном.

Окрыленный молодостью, радостями и надеждами, Сук в эти годы вдохновенно творит. Одно за другим появляются его крупные и малые сочинения³. Некоторые из них его просят публично исполнить. И делает он это с большим успехом. Так, 24 сентября 1884 года на одном из вечеров чешского землячества, наряду с произведениями Сметаны и Дворжака, прозвучали его «Чешские народные песни» для струнного квартета (исполняли Сук, Кратина, Вихера и Эрлих) и две песни —

³ Среди сочинений, созданных В. Суком за годы творческой деятельности, — симфоническая поэма «Ян Гус», Драматическая увертюра, Славянские танцы, Торжественный марш — для симфонического оркестра, две серенады и «Чешские песни» для струнного оркестра, два квартета и фортепианный квинтет, инструментальные пьесы, романсы, многие из которых были изданы в различных издательствах.

«О невесте» и «Черные очи» — в исполнении А. Барцала и автора [166, 20]. После этого успеха молодым талантливым композитором заинтересовалось московское Филармоническое общество и предложило ему исполнить что-нибудь из крупных своих сочинений. «Первый шаг уже сделан и с несомненным успехом, — радостно писал он в Кладно родным 20 ноября 1884 года. — Дня 15 с[его] м[есяца] дирижировал я в третьем концерте филармонического здешнего общества своей второй серенадой (четырёхчастной) для смычкового оркестра. После каждой части шумно аплодировали, а по окончании меня бурно вызывали» [166, 21].

Пресса того времени [144/1; 146; 154; 160/1] отзывалась весьма благоприятно на дебют молодого артиста. Помимо талантливо написанной композиции отмечалось его незаурядное дирижерское дарование: «В. Сук и здесь заявил себя хорошо, — писал обозреватель. — Из него может выработаться горячий и дельный капельмейстер» [154]. «Талантливый автор» [146] сумел увлечь за собой оркестр, а также проявил необычайное для дебютанта самообладание. Об этом рассказывает Сук в письме от 13 декабря 1884 года. Когда дирижерская палочка при темпераментном взмахе случайно вылетела из его рук, Сук как ни в чем не бывало продолжал увлеченно руководить оркестром [166, 21].

В отличие от будничной работы скрипача в оркестре, здесь Сук почувствовал настоящий праздник: он вырвался наконец на простор и может сам творить и исполнять свою музыку.

Думал ли он тогда всерьез о дирижерской профессии? Как молодой художник — и да, и нет. Во всяком случае, в 1884 году он отклонил предложение занять пост второго дирижера в Киевской опере [166, 21]. Намечалось исполнение его произведений в Москве, о его композиторском таланте уже были наслышаны многие. Из письма к Ф. Суку от 3 октября 1884 [166, 21] года мы узнаем, что профессор Московской консерватории, замечательный чешский скрипач И. В. Гржимали предложил ему написать скрипичный концерт. Эту мысль также поддержал друг и соученик В. Сука по Праж-

ской консерватории выдающийся скрипач, «чешский Паганини» — Ф. Ондржичек, приехавший на гастроли в декабре 1884 года. Однако Сук, по-видимому, вскоре понял, что для создания произведения подобного рода ему не хватает пока ни опыта, ни творческого размаха. Но и перспектива всю жизнь просидеть в оркестровой яме его уже не удовлетворяла. Надо было что-то предпринимать...

И он все же решает стать дирижером.

Как музыкант-практик, скрипач, он до тонкостей уже знал выразительные краски оркестра, благодаря феноменальной памяти у него на слуху было почти целиком все звучание партитур, и казалось, встань он за пульт дирижера — оркестр будет послушен ему. Он уже испытывал эту радость, дирижируя собственными сочинениями.

Одаренный тонкой наблюдательностью, он мог рассказать, как разучивали партитуры, как работали с оркестром и хором, какими жестами «вызывали к жизни» музыку дирижеры Альтани и Авранек, Бевиньяни и Эрдманс-дерфер, что требовали от оркестра Направник, А. Рубинштейн, Чайковский...

Как музыкант-художник, он стремился к большему, чем просто игра в оркестре: скрипки ему уже не хватало, чтобы высказать все, чем наполнилась его душа.

Вот почему так легко и органично совершился в судьбе В. Сука переход на дирижерскую стезю: он был внутренне к этому подготовлен. Тяга к выражению своего творческого «я», к «рождению» музыки была настолько велика, что Сук без колебаний оставляет благополучное место в Большом театре, предпочитая ему нелегкий путь оперного капельмейстера провинциальных театров. «Звезда» В. Сука зажглась и засветила ровным и ярким светом. Насколько надо быть увлеченным делом, чтобы, не замечая, а вернее — мужественно преодолевая бесчисленные трудности, в течение двадцати лет колесить по стране, менять города, труппы, комплектовать и воспитывать оркестры, знакомить слушателей России (причем многих впервые) с великим оперным искусством!

Пять лет в России, в том числе три года работы в Москве, стали для В. Сука важным этапом духовного

формирования. Они были той «дрожжевой средой», в которой интенсивно входил, мужал талант музыканта, обогащался его опыт, расширялись знания, повышался уровень художественных критериев. Живя в России, общаясь с передовой художественной интеллигенцией, он впитывал прогрессивные идеи, которыми жило в ту пору русское искусство. Он все меньше чувствовал себя «пришлым», иностранцем. Сам человек щедрый, открытый душой, он вбирал в себя все лучшее, что видел вокруг, и потом дарил это людям. Трудно предположить, что Сук в ту пору четко формулировал свою просветительскую платформу, но все те идейно-художественные принципы и нравственно-этические устои, в которых вырос и возмужал его талант, повели его именно по этому пути, воочию показывая, сколь благотворными оказались подлинно демократические чешские истоки и русские университеты его судьбы.

Трудности и радости оперного капельмейстера в провинции (1885—1906)

Первые самостоятельные шаги

В конце февраля 1885 года в Москву прибыли известные в России драматический актер В. Н. Андреев-Бурлак и певец П. И. Богатырев. Решив совместно организовать оперно-драматическую труппу для Харькова на будущий сезон, они занимались набором артистов, знакомились с творческой молодежью в консерватории и театрах и, будучи в Большом театре, пригласили В. Сука и П. А. Шуровского в качестве капельмейстеров. В предварительных переговорах они называли имена известных солистов, выразивших желание работать в труппе,— А. А. Лярова, А. Г. Меньшиковой, планировали постановку опер «Аскольдова могила» Верстовского, «Иван Сусанин» Глинки, «Демон» А. Рубинштейна, «Евгений Онегин» Чайковского, «Кармен» Бизе, «Аида» и «Трубадур» Верди. От такого предложения могла вскружиться голова. Решено было пока остановиться на «Гугенотах» Мейербера, «Фаусте» Гуно, «Иване Сусанине».

В оставшееся до открытия сезона время Сук с настойчивостью и энергией принялся за изучение партитур. Многое у него было уже на слуху. Многое он знал от Альтани: жест, требования к различным группам инструментов, работа с певцами, хором...— этого, как ему представлялось, было достаточно. Потом, когда пришлось встать за пульт самому, оказалось — как этого мало!..

Но заманчивое предложение Богатырева — это был, как виделось тогда, единственный шанс приобрести творческую независимость. Первый шаг, с которого всегда начинается дорога, необходимо было сделать. Находясь летом в Кладно, он шлет 25 июля (6 августа) 1885 года в контору Большого театра по почте прошение об освобождении его от службы «в связи с переходом с 8 августа в русскую оперу в Харькове как капельмей-

стера» [181/4], и с 1 августа дирекция удовлетворяет его просьбу [181/5].

Разумеется, ограниченный объем популярной монографии не позволяет проследить шаг за шагом, сезон за сезоном всю творческую биографию В. Сука, хотя 21 год скитаний по различным провинциальным театрам страны мог бы дать целую панораму оперно-театрального дела России тех лет. Наша задача — дать представление о том, как происходило в довольно сложных условиях формирование личности дирижера, как путем преодоления трудностей своей профессии он добивался творческих побед, достиг славы одного из лучших оперных капельмейстеров России, неустанно поднимая музыкальную культуру провинции. Именно в этом и заключается основной вклад В. Сука в русскую музыкальную культуру.

Харьков был в ту пору одним из крупных культурных центров страны. Здесь с 1805 года работал университет, собравший крупных ученых, в 1871 году было создано отделение Русского музыкального общества, открыто затем музыкальное училище, создан оркестр. В городе было несколько театральных помещений, один из старейших в провинции театров. Здесь выступали гастролеры Г. А. Федотова, П. А. Стрепетова, Т. Сальвини, временами наезжали различные оперные труппы.

В год приезда В. Сука в Харькове помимо оперно-драматической труппы Андреева-Бурлака и Богатырева, дававшей спектакли в театрах Дюковой и Новом (оперном) театре Коммерческого клуба, работали труппы в летнем театре «Тиволи», труппа Невского (Народный театр).

Андреев-Бурлак и Богатырев, искренне желая поставить дело на широкую ногу, не жалели средств. «До поднятия занавеса,— писал корреспондент,— дирекция уже затратила более 20.000 рублей» [155/1a].

Но после первых же спектаклей (сезон открылся оперой «Гугеноты» 9 сентября) выяснилось, что оперная труппа составлена наполовину из новичков, недавно окончивших консерваторию, наполовину из лиц, которые оканчивали свою артистическую карьеру. «В этом,— писал корреспондент,— состоит причина, почему опера не понрав-

вилась публике и почему она не имеет такого успеха, каким опера пользовалась в прошлые годы, при гг. Раппопорте, Бергере, Пальчинском и Медведевых. Поэтому нельзя сказать, чтобы тот или другой артист имел крупные недостатки, а в общем публика выносит из оперы впечатление, какое получается от ученических пробных спектаклей. Кроме того, крупным недостатком в опере является отсутствие опытного дирижера. Правда, г. Сук весьма способный, даровитый музыкант; но впервые берется за дирижерскую палочку, а потому не может руководить ни певцами, ни музыкантами. Тем более необходим для нашей оперы хороший дирижер, что она составлена наполовину из новичков» [161/16]

Впрочем, данное мнение о молодом дирижере В. Сукке оспаривает другой рецензент: «Из капельмейстеров следует отметить г. Щуровского и известного московской публике г. Сука. Г. Сук еще молодой, но очень даровитый капельмейстер. Он с большим умением ведет оркестр и в самых трудных местах, например в III акте оперы „Гугеноты“, финал которого считается пробным камнем для дирижера, г. Сук оказывается на высоте своей задачи» [159/16].

Трудно сказать, кто из современников прав. Судя по отзывам прессы, Сук имел большие затруднения в работе. Хотя оркестр и состоял из 45 человек и по числу инструментов был по тому времени для провинциальной оперы довольно значителен, все же это были музыканты, «годные для небольших оркестров. Для оперы же требуются если не все, то по крайней мере некоторые выдающиеся исполнители, необходимые для исполнения соло» [161/1a]. По мнению другого рецензента, в оркестре, «исключая двух музыкантов, нет хороших солистов. Это отражается в тех случаях, когда в опере требуется исполнение *solo* на том или другом инструменте. Весь вечер было заметно, что оркестр еще не сыгрался и не привык к новому дирижеру» [159/1a].

В провинциальном театре надо было ко многому привыкать: если в Москве, располагая мощным и высококвалифицированным оркестром Большого театра, Альтани мог требовать выполнения малейших своих художест-

венных намерений, то в провинциальном театре, лишенный этих возможностей, Сук постоянно был стеснен в своих творческих замыслах, порой бессилён выполнить даже элементарные требования партитуры. Он уже знал по собственному опыту, работая в киевской опере Сетова, что представляет собой провинциальный оперный оркестр. Но тогда он был скрипачом. Теперь же ему пришлось встретиться с коллегами как дирижеру.

Обладая феноменальной памятью, музыкальностью, художественной интуицией, помноженными на невероятную работоспособность, В. Сук добивался многого.

Неукомплектованность оркестра, ограниченность и пестрота состава, невысокий уровень подготовки музыкантов, отсутствие общего строя, ансамбля, быстрой реакции, единого понимания намерений дирижера и многое другое, что входит в понятие «низкая оркестровая культура», — это первое, с чем столкнулся в Харькове Сук и что он будет постоянно встречать в провинциальных театрах. И дирижер прилагал все силы, чтобы как-то исправить положение, за короткое время репетиций, предшествующих спектаклям, «собрать» коллектив, объединить его в едином художественном порыве.

С годами, как увидим, это ему удавалось все лучше, но... увы! почти каждый раз приходилось начинать работу заново. С тех пор борьба за оркестр, за качество, за исполнительскую культуру станет ведущей чертой в деятельности В. Сука, а в конечном счете, наряду с деятельностью И. В. Прибика, И. О. Палицына, М. М. Ипполитова-Иванова и других дирижеров, работавших в провинции России, повысит за двадцать лет оркестровую культуру страны.

Работа с певцами, не любившими разучивать новые партии и пробавлявшимися стандартным репертуаром, была не легче. Сколько приходилось бороться за правильную передачу текста автора, за ансамбль, за качественное исполнение наспех одна за другой приготовленных партий в условиях провинциальной сцены! О какой цельности, законченности, психологической тонкости создания образа можно было говорить!

Столкнулся молодой дирижер и с характерным для

провинциальной сцены огромным количеством спектаклей в сезон и их частой сменой, лишаящей возможности детально отработать постановку. Это требовало невероятного напряжения сил во время ведения спектакля, сноровки, хватки, умения за несколько дней «привести в порядок» спектакль. Ведь, по сути, певцы имели разную подготовку, сценическое дарование, а дирижеру необходимо было добиться от них слаженного ансамбля. В ту пору режиссуре не придавалось особого значения и дирижер, собственно, в определенной мере выполнял функции режиссера. Все держалось на капельмейстере. И надо было выявить и партитуру, и музыкальную драматургию, и создать цельный спектакль.

Избитый итальянский и французский репертуар был «удобен» как для певцов, так и для кассы антрепренеров. Однако стилистическое однообразие его не давало возможности роста ни певцам, ни дирижеру, сужало творческие горизонты, превращало работу в штамп. Борьба с рутинной, борьба за новый репертуар — вот чему будет отдавать все свои силы Сук — открыватель нового.

Отсутствие профессиональной оценки, верной, объективной критики в провинциальных городах лишало исполнителя верных художественных ориентиров, заставляло учиться самому слушать себя со стороны, развивать чувство самоконтроля. Пресса в те времена могла и вознести дирижера, и уничтожить его в общественном мнении. Поэтому процветало заискивание перед прессой, стремление быть с ней в хороших отношениях. «Но ведь это мерзость! — как-то заметил В. И. Сук. — Это недостойно хорошего музыканта. Я за то и любил Альтани, что он никогда не лез к рецензентам!..» [175, 41].

В эти годы со всей полнотой проявились черты, без которых не было бы В. Сука-дирижера: воля, упорство, труд, сосредоточенность и полная самоотдача; способность к самоанализу и исключительная требовательность во всем и ко всем, и в первую очередь к себе. Обладая силой интеллекта, безукоризненно воспитанным вкусом, он не только не потакал пошловатому вкусу провинциальных актеров, но и постоянно находил в себе силы воспитывать их.

Сам же он постоянно, бесконечно учился. Как-то уже много позже на вопрос о том, почему у В. Сука так великолепно идут оперы Чайковского, дирижер отвечал: «В этом мне помог сам Петр Ильич. При свидании я всегда старался спросить у него о том или ином сомнительном для меня месте в его музыке. Сначала он отговаривался: вы, говорит, сами не хуже меня знаете. Но потом он уже стал рассеивать мои недоумения. И что главное, он дал мне понять, что эти две оперы („Евгений Онегин“ и „Пиковая дама“. — В. Р.) нужно играть несколько замедленными темпами. Это дает возможность сделать музыку более певучей. В певучести то и есть залог успеха этих опер. Но за тем всем Петр Ильич высказал мне очень основательную претензию — на слишком большую динамичность оркестра. Действительно, в молодости я сильно затруднял оркестр громкой игрой, в особенности духовиков. Чуть ли не со времени одной из бесед с Петром Ильичом я и сократил свою манеру» [175, 81].

Показательно и высказанное как-то В. Суком сравнение темпов Э. Направника и его собственных. «Направник был склонен, — говорил Сук, — брать медленные темпы как бы несколько ускоренно, а быстрые — сдержанно. Мне свойственно обратное: медленные темпы брать широко и не бояться подчеркнуть оживленность быстрых темпов» [152/1].

И еще с чем столкнулся в свой первый же сезон Сук — это или неумелая организация, или слишком «умелое» ведение дел антрепренерами, обладавшими неограниченной властью над труппой. Одни набивали карман за счет нещадной эксплуатации артистов, другие, не меньшие эксплуататоры, прогорали по многим порой и непредсказуемым на первый взгляд причинам (например, плохая посещаемость театра, отсутствие необходимых достоинств у певцов, оппозиция местных властей, прессы, финансово-экономические трудности и т. п.). Обычно труппы кое-как «дотягивали» до окончания сезона и распадалась. Но надо же было случиться так, чтобы этот первый опыт В. Сука окончился полным крахом антрепризы.

В харьковских газетах было напечатано письмо за подписью почти всех оперных артистов, в котором они заявили, что с 30 октября они на службе в труппе Харьковской оперы более не состоят, так как в течение двух месяцев персонал оперы проработал почти даром на г. Богатырева и его кредиторов. Артисты желали продолжать дело сами, но в таком случае им пришлось бы принять на себя долг дирекции в 18.000 рублей, что является невозможным [161/1в]. Выражая сожаление публике, лишившейся оперной труппы, харьковский корреспондент писал: «Еще более жаль тех актеров, которые по случаю „краха“ остаются не у дел, так как надежда на получение новых ангажементов в середине сезона более чем сомнительна» [155/16].

Незадачливый капельмейстер, как и его артисты, остался без гроша в кармане (деньги и ему не выплатили), без места, без работы, один в чужой стране, в чужом городе... Казалось, судьба посылает первое предупреждение: — Остановись! Оглянись пока не поздно! Но с этим «крахом» не рухнули его надежды — Сук уже определил свою цель в жизни.

Впрочем, он не был одинок в Харькове. Работавшие здесь соотечественники и соученики (И. Холем, А. Йиранек) выручили его из беды: Сук стал давать уроки в зажиточных семьях и тем на время обеспечил свое существование.

Друзья, уроки, мелочи жизни — все это шло той второй вторым планом: его снова захватило творчество, заполнило его до краев. В письме на родину от 26 апреля 1886 года Сук рассказывает о встрече и знакомстве с выдающимся немецким скрипачом-виртуозом А. Вильгельми, гастролировавшим в Харькове. Артисту настолько понравились сочинения В. Сука («Ян Гус», «Листок в альбом», посвященный Вильгельми), что по приезде в Берлин он настойчиво рекомендовал издателю Шлезингеру публиковать произведения молодого чешского автора [166, 29]. Поддержка такого авторитета, договор на публикацию сочинений, ободрение русских и чешских друзей не могли не звать к новым свершениям, не настраивать на творческую волну.

В. И. Сук (1885—1886, Харьков)



Еще давно Сук увлекся стихами поэта А. Махи, его воображение потрясла тогда романтическая поэма «Май». Сук дерзнул обратиться к И. В. Фричу с просьбой написать либретто на этот сюжет. Теперь все, что он знал об опере — как музыкант, композитор, скрипач оркестра, дирижер,— непременно должно было вылиться на бумаге, отразиться в звуках. Он хочет писать оперу! И он будет ее писать! Много лет спустя Сук вспоминал о том памятном харьковском дне: «Я снял шляпу, солнце так хорошо пригревало. Видел я картину улицы, пронизанную сияющими лучами солнца и веселья, и вспомнился мне наш май, там, на кладновщине, как ходил я по улицам и лугам. И тут на меня такое нахлынуло! В голове зашумело, мелодии и образы рождались один за другим, так что я должен был домой почти что бежать, чтобы все это записать в нотах, на бумаге. Так я наконец, после долгой, тщательной подготовки начал писать оперу „Лесной царь“» [165; см.: 166, 81—82].

Почти ежегодно (до 1914 года и с 1923 по 1932 год) Сук бывал летом на родине, где его с нетерпением ждали родные, друзья и знакомые. Он привозил из России свежие новости, часто играл перед своими земляками, и им гордились — концертмейстером-скрипачом, потом «складателем», успешно выступавшим со своими сочинениями в Москве и работавшим в Большом театре. Теперь же творческая работа с Фричем постепенно перерастала в тесную дружбу, и в каждый приезд Сук прежде всего навещался к нему в Прагу. Они подолгу засиживались, размышляя о многом. Теперь Фрич для В. Сука стал не только либреттистом, но и старшим другом, наставником. Один из лидеров радикально настроенных демократов, вынужденный после поражения восстания 1848 года покинуть родину, Фрич в эмиграции сблизился с выдающимся русским революционером-демократом А. И. Герценом, а возвратившись на родину, стал пропагандистом его революционных идей, хотя и расходился с ним в вопросах тактики. З. Ухерек безусловно прав, когда отмечает, что общение с Фричем оказало большое воздействие на формирование глубоко демократических убеждений В. Сука и на укрепление его реалистических взгля-

дов на музыкальное творчество [166, 34]. Кончина Фрича в 1890 году была тяжелой утратой для молодого музыканта, привыкшего в письмах делиться с наставником своими мыслями, радостями и печальми.

Занятия с бездарными учениками тяготили молодого артиста, и с 4 мая 1886 года Сук снова в опере [161/2a]. Здесь следует сказать несколько слов о своеобразии театральной практики тех времен, тесно связанной с русским церковным календарем. «Сезон» обычно проводился антрепренерами от начала сентября до так называемого великого поста, колеблющегося от начала февраля до середины марта. С поста чаще формировались (солистами оперы) товарищества на паях [39, 37]. Хор, оркестр, обслуживающий персонал получали от товарищества гарантированную заработную плату. Этот сезон обычно заканчивался 30 апреля (по ст. стилю), захватывая иногда еще одну-две недели. Театральные газеты того времени сообщают о традиционных съездах нескольких сот актеров (до 700—800 человек) для заключения контрактов на лето. Нередко подобные съезды происходили и в Харькове [113, 110].

Как правило, труппы кочевали, составлялись на непродолжительное время и распадались с окончанием коротких сезонов. По причине зыбкости, непрочности трудоустройства лето тоже проходило в работе. Обычно это были поездки по средней полосе России, а чаще — по южным краям — хлебным, сытным, теплым. Здесь можно было и заработать, и поддержать здоровье, а кто отправлялся целыми семьями — сделать и запасы на зиму.

В 1886 году Сук впервые как дирижер участвует в такой поездке гастролирующей труппы М. Е. Медведева (Орел, Воронеж и другие города [161/2б; 161/2в]). Маленький оркестрик, где приходилось находку заменять голоса, дублировать партии, все тот же традиционный, рутинный репертуар, не очень качественные певцы — все это, разумеется, не могло вызвать восторга, дать удовлетворение молодому дирижеру, стремившемуся к стабильности положения, к идеалам Большого театра. Неудовлетворенный, разочарованный и, по-видимому, немного уставший от гримас судьбы провинциального опер-

ного капельмейстера, Сук решает «осесть» на каком-то месте, немного «прийти в себя», заняться постоянным делом. Этим местом становится приморский город Таганрог, пользовавшийся славой одного из значительных культурных центров юга России, куда Сук был приглашен директором местного отделения РМО [166, 23].

Таганрог в ту пору был портом международной торговли. Купцы-миллионеры (в основном итальянцы и греки) желали иметь, как в Одессе, свою итальянскую оперу. Еще до середины 1870-х годов таганрожцы пережили всеобщее увлечение мелодичной лирикой Доницетти, Беллини, Россини, Верди, Мейербера; в городе широко развито было домашнее музицирование, устраивались многочисленные камерные вечера. К приезду В. Сука здесь в памяти были гастроли русской оперной труппы, расцветала оперетта, усилился интерес к драме. Концерты музыкантов-гастролеров нередко проходили в зале замечательного по красоте здания богача Алфераки. Таганрожцы слышали игру Безекирского, Контского, Ауэра, Танеева; здесь пели Д. Арто, солисты императорских театров.

В городе часто звучала и симфоническая музыка — зимой в помещении театра, летом — в городском саду, куда вход был бесплатный. Сук приехал не на пустое место... В музыкальной жизни Таганрога до него большую и плодотворную роль сыграла многолетняя деятельность иностранных дирижеров — Клефеля и особенно Г. В. Молла [76]. «Не одно поколение таганрожцев было обязано ему своим музыкальным воспитанием, и среди его благодарных слушателей, — отмечает исследователь, — был юный Антон Чехов» [11, 13]. Теперь эту работу необходимо было продолжить и развивать молодому дирижеру В. Суку.

Живописный, уютный, небольшой город на берегу Азовского моря привлек его. Работа с симфоническим оркестром, по сравнению с оперой, отнимала меньше времени, давала возможность заниматься творчеством, в котором он тогда видел свое призвание. Кроме того, открывалась возможность проверять на практике свои опыты.

Молодой, полный сил и энергии Сук активно принялся за свои обязанности капельмейстера симфонической музыки. Руководство оркестром стало замечательной школой, здесь не было лихорадочной спешки, как в опере. Он мог совершенствовать свое мастерство, умение управлять коллективом. На практике учился он подбирать репертуар, составлять программы, разучивать и исполнять произведения разных стилей. Это был труд не легкий, учитывая малочисленность состава оркестра.

Как всегда, «с огоньком» Сук принялся за дело. Его не смущают ни нехватка инструментов, ни отсутствие нотного материала. Он умудряется его все же как-то доставать, дублирует одни голоса другими, чтобы воссоздать полноту звучания партитуры... Даже по отдельным скупым рецензиям тех лет [157] можно получить некоторое представление о том, с каким энтузиазмом взялся молодой «директор» за работу. Венская классика и немецкая романтика перекликаются с сочинениями русских и чешских авторов. Сейчас, разумеется, не представляется возможным восстановить в деталях деятельность В. Сука, но по-видимому, дирижер сделал немало. Уже много позднее, в январе 1916 года таганрогское отделение РМО выслало В. И. Суку диплом почетного члена отделения. В это звание он произведен был 13 декабря 1915 года «за заслуги в деле популяризации серьезной музыки среди населения города Таганрога в бытность дирижером симфонического оркестра Таганрогского музыкального общества» [178/2]. 17 мая 1932 года, в день празднования 50-летия музыкально-творческой деятельности В. И. Сука, из Таганрога была получена телеграмма: «Таганрожцы не забыли юного, полного жизни талантливого дирижера музыкального общества, шлют привет и пожелания» [58, 50; 178/1].

Сук не мог удовлетвориться сытной, но монотонной жизнью Таганрога. Он вкусил напряженный ритм художественной жизни других городов — Киева, Москвы, Харькова... Его влекло к большим делам, и он делает первую попытку «вырваться»: узнав о том, что в Александрийском театре в Петербурге требуется дирижер, он решает принять участие в конкурсе. А поскольку нужны

были рекомендации больших музыкантов, то Сук решает обратиться к Чайковскому, с которым он был хорошо знаком.

Летом 1888 года, находясь у себя на родине, в Чехии, Сук 29 июля посылает Чайковскому письмо с просьбой о рекомендации. Не будучи уверенным, что это письмо нашло своего адресата, уже из Петербурга Сук отправляет Чайковскому второе письмо (8 августа), в котором вновь просит его о поддержке на предстоящем конкурсе дирижеров. Чайковский горячо откликнулся на просьбу. «Многоуважаемый коллега! — писал 5 сентября композитор. — Спешу уведомить вас, что тотчас после получения вашего первого письма я писал директору театров о вас и он отвечал мне, что с своей стороны предупредил г. Погожева, а через него других лиц о моей горячей рекомендации вас как капельмейстера. Сейчас напишу еще г. Альбрехту. Надеюсь, что на конкурсе вы перещеголяете всех ваших конкурентов. Мне кажется, что Э. Ф. Направник ошибается, думая, что все зависит от протекции. Пожалуйста, известите меня, как кончится дело. Отвечаю так поздно, ибо был в отсутствии и письмо ваше дошло до меня лишь вчера.

Искренно преданный *П. Чайковский*» [80, 520].

Но Направник, хорошо знавший поднаготную петербургской конторы, не ошибся. Несмотря на высокие результаты на конкурсе и хлопоты самого Чайковского, Сук не был приглашен дирижером в Александринский театр. Очевидно, сработали скрытые пружины хорошо отлаженного закулисного механизма. Насыщенная музыкальная жизнь столицы, разумеется, дала бы В. Суку много, но вот работа... Зная его неумный характер, можно предположить, что вряд ли его устроило бы положение дирижера антрактовой музыки, развлекающего посетителей столичной драмы. Его призванием была безусловно опера, что и подчеркивал в своей характеристике Чайковский: «...я же имел случай видеть оперы (в Харькове), исполненные под его управлением, причем я положительно изумлялся его капельмейстерскому таланту (подчеркнуто П. И. Чайковским.— В. Р.). Говорю это без всякого преувеличения;

с тех пор прошло много лет, опытность его увеличилась» [80, 499].

Неудача на конкурсе принесла горькое разочарование. Сук уезжает в Симферополь, куда его пригласили на начало сезона дирижировать оперно-опереточной труппой [166, 26], после чего, еще более подавленный, он вновь возвращается в Таганрог. В сочинениях этого периода, в письмах к родным сквозит душевная горечь, тоска по родине, сомнения в правильности избранного пути. И только любимая работа, в которую он уходит с головой, помогает ему выйти из глубокого внутреннего кризиса. К февралю 1889 года опера «Лесной царь» вчерне была закончена, и Сук приступил к созданию ее партитуры [166, 33].

В декабре 1889 года Сук прощается с Таганрогом и уезжает в Москву с надеждой на постановку законченной оперы (партитура к тому времени была готова). Однако пройдет десять лет, и тринадцать лет, прежде чем опера будет поставлена в России и в Праге. А пока он вновь «свободный» от всего художник...

Однако известность Сука постепенно росла, и он получает приглашение на сезон 1890/91 года в Вильно, в оперную труппу А. Ф. Картавова — известного многоопытного антрепренера, отдавшего тридцать лет своей жизни музыкально-просветительной работе на ниве оперного искусства. Картавов умело организовывал труппы, колесил с ними по всей России. О его опыте свидетельствовала и новая виленская труппа, «наиболее ценным и приятным приобретением» которой, по мнению местной прессы, оказался молодой дирижер Сук, «обнаруживший большое понимание и хороший вкус в дирижировании оркестром. Он сразу приноворился к акустическим условиям нашего театра и поставил оркестр в надлежащие границы. Кроме музыкальных достоинств его управления, в заслугу новому дирижеру следует поставить еще и то, что он умеет сдерживать, тушевать оркестр, выделяя этим вокальное исполнение опер. Не говоря уже о том, что это сильно облегчает задачу певцов, но и художественная сторона исполнения много от этого выигрывает» [118/1a].

Так писал пожелавший остаться неизвестным виленский критик о своем первом впечатлении от прослушанных опер — «Иван Сусанин» и «Демон».

Сук, несомненно, почувствовал себя «на своем месте». Он, казалось, не замечал ни ужасного «театрального сарая», ни совершенно неприспособленной маленькой сцены с ее к тому же постоянными сквозняками, вызывавшими бесконечные простуды артистов [118/1д]. Он с увлечением принимается за работу, стремясь выполнить возложенные на него обязанности по подготовке огромного репертуара.

А репертуар, действительно, был большой. Из 25 опер, объявленных в начале сезона, поставлено было все-таки 17, и среди них «Иван Сусанин», «Русалка», «Демон», «Евгений Онегин», «Аида», «Трубадур», «Риголетто», «Гугеноты», «Кармен», «Дочь кардинала», «Севильский цирюльник», «Галья», «Фауст». Впервые В. И. Сук осваивает оперу Чайковского «Мазепа» (3 октября 1890), оставившую, однако, неровное впечатление по причине недостаточного мастерства певцов. «Оркестр свою задачу, несмотря на все трудности, выполнил хорошо, благодаря опытности г-на Сук, так что музыка сама по себе произвела приятное впечатление» [118/1в].

Тридцатилетний, вполне зрелый уже музыкант с увлечением осваивал новый репертуар. Работая в опере, Сук постепенно обретает душевное равновесие. Таганрогский кризис миновал!

Не без гордости писал виленский корреспондент о работе труппы: «В России „Отелло“ Верди впервые был поставлен в Петербурге в Мариинском театре 26 ноября 1887 года, и через три года мы уже слушаем эту оперу в нашем театре. Опера в понедельник (12 ноября 1890 года.— В. Р.) имела большой успех» [118/1г].

В. И. Сук, располагая оркестром в 26 человек, делает отчаянную попытку «собрать» полный оркестр: «Оркестр был усилен несоразмерно с голосовыми средствами артистов, которым и пришлось напрячь все свои усилия, чтобы быть слышными. Музыка в „Отелло“ сплошь симфоническая, и нет в ней отдельных особенно выдающихся номеров, которые можно было бы бисировать, кроме:

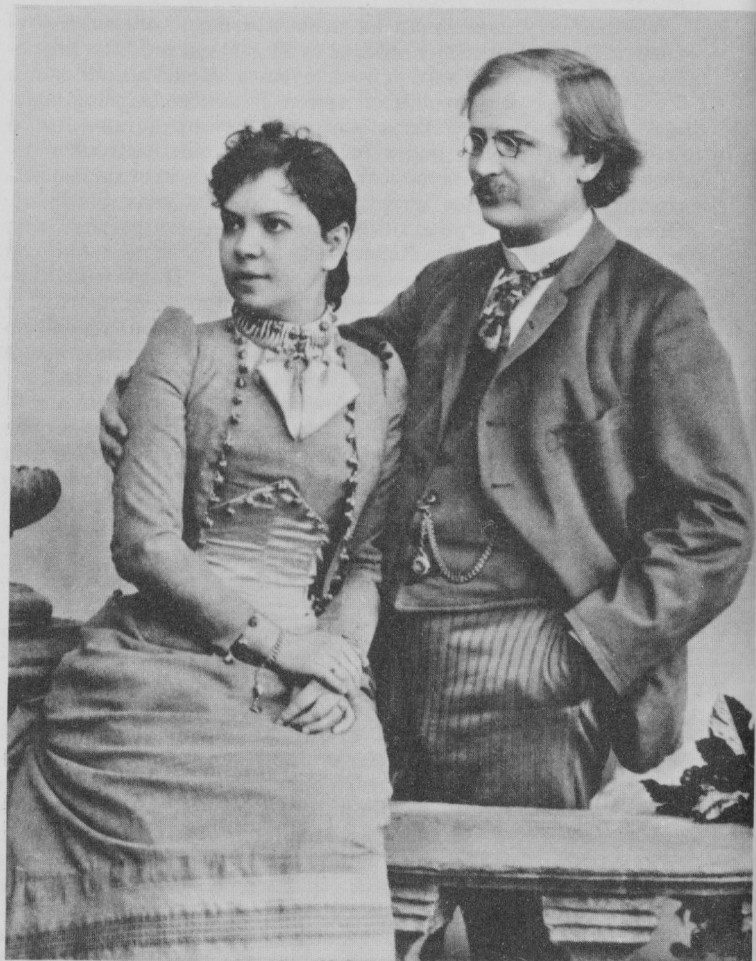
„brindisi“ в I действии и молитвы Дездемоны (Ave Maria) в IV акте» [118/1г].

Большой успех выпал на долю премьеры оперы А. Рубинштейна «Маккавеи» (12, 14, 19, 21 декабря), потребовавшей значительных усилий труппы. Конечно, не могло быть и речи о том, писал критик, «чтобы наш маленький оркестр и хор дали нам полное представление о величии некоторых отдельных мест, в которых оно необходимо, но все, что они могли дать, они дали, благодаря способностям и трудолюбию г-на Сука» [118/1е]. Опера, имевшая «громадный успех у публики», была дана и в бенефис А. Ф. Картавова, и в бенефис молодой солистки труппы (меццо-сопрано) Ольги Петровны Карповой, ставшей в ноябре 1891 года женой, другом и верной спутницей В. И. Сука до конца своих дней во всех его трудах и скитаниях по городам провинциальной России.

Еще заканчивался зимний сезон, а газеты уже сообщали о том, что Картавов намерен снять помещение Харьковской оперы на три года. С 1886 по 1891 год постоянной оперы в Харькове не было [10, 833], и вполне понятно, почему жители Харькова так радостно восприняли это известие: «Наконец, после многих лет ожидания в Харькове есть русская опера как постоянное театральное предприятие, вполне солидно обставленное», — писала газета «Южный край» [164/16].

Итак, снова Харьков — город памятного злополучного дебюта. Но теперь для В. Сука он казался иным: по-видимому, в лице антрепренера Сук нашел единомышленника. Во всяком случае, Картавов приложил немало усилий, чтобы предоставить в его распоряжение хороший оркестр. Харьковская газета перед открытием сезона оповещала своих читателей: «Со вчерашнего дня в оперном театре начались репетиции оркестра и хора. Музыканты съезжаются понемногу, так как они собраны с разных концов России; есть приглашенные и из-за границы. При формировании оперы самое трудное в настоящее время оказывается составить оркестр из сносных исполнителей. Г. Картавов желал для своего оркестра пригласить на высокий сравнительно оклад арфиста и арфистку из числа

В. И. Сук с женой О. П. Карповой (1891, Харьков)



окончивших наши две консерватории, но все-таки пришлось обратиться за арфой за границу» [164/1а].

Сам же театр, его возможности, как уже знал Сук, по сравнению с виленским, были иными. С гордостью писали харьковские корреспонденты, что после Одесской оперы их театр — лучший в провинции, с электрическим освещением и лепными украшениями, даже «слишком нарядный и богатый», красивый и «поместительный». «Сцена, устроенная с соблюдением новейших технических усовершенствований, дает возможность ставить сложные и обстановочные ансамбли и народные сцены, при необычайной быстроте и чистоте перемен» [164/1б]. В опере «Гугеноты», например, участвовал духовой оркестр Пензенского полка, а во втором действии на сцене бил «фонтан из живой воды».

Да и вообще, музыкальная культура города, как уже говорилось, была высока. Так, 7 октября, когда в театре шла опера «Отелло», состоялось открытие симфонического сезона. Оркестр местного отделения РМО под управлением И. Слатина исполнял увертюру «Тангейзер» Вагнера, Шестую симфонию Бетховена, «Испанскую симфонию» Лало (солист К. Горский).

В основном почти ежедневно, месяц за месяцем шел все тот же традиционный репертуар — «Иван Сусанин», «Русалка», «Демон», «Евгений Онегин», «Мазепа», «Кармен», «Фауст», «Аида», «Риголетто», «Травиата», «Трубадур», «Отелло», «Гугеноты», «Дочь кардинала», «Галька»... Но певцы отличались хорошими голосами, творческим подходом к работе, да и в режиссерском отношении оперы ставились «очень толково: хор все время играет» [164/1б].

Картавов пригласил на гастроли в ноябре солистку императорских театров О. А. Пускову, а в середине декабря — М. Зембрих. Однако нашумевшие гастроли певицы в операх «Травиата» и «Риголетто» (11, 15 и 17 декабря) затмило более значительное событие — премьера оперы Чайковского «Пиковая дама» (16, 18 и 20 декабря 1891 года). С гордостью отмечала пресса, что декорации выполнены по рисункам первой петербургской постановки (премьера 7 декабря 1890, дирижер Направ-

ник)¹. Всего лишь год отделял харьковскую премьеру от петербургской и... 43 дня — от московской (4 ноября 1891), где опера шла под управлением Альтани все в тех же декорациях и мизансценах петербургской постановки. Сук как бы принимал эстафету от своих старших коллег.

«Первое представление оперы П. И. Чайковского „Пиковая дама“ состоялось вчера при совершенно полном театре,— писал рецензент.— Нельзя сказать, чтобы новое произведение даровитого композитора не имело у нас успеха, но публика отнеслась к нему несколько сдержанно: она, видимо, еще не успела разобраться в своих впечатлениях. Несомненно, что на следующих представлениях, когда она глубже вникнет в своеобразие музыки этой оперы <...> и когда исполнители больше освоятся со своими партиями, „Пиковая дама“ будет иметь большой успех. Артистический персонал, говоря вообще, сделал все, что мог, чтобы поддержать успех оперы. Обстановка оперы <...> отличается богатством и вкусом <...> Оркестр и хор сделали свое дело безукоризненно» [164/1в].

«Артистический персонал» действительно был на высоте. Отмечая некоторые недочеты в игре артистов, рецензенты писали о большом успехе уже певших эти партии на других сценах М. Е. Медведева (Герман), А. Н. Соловьевой-Мацулевич (Лиза), М. Д. Смирновой (Графиня). «Второе представление „Пиковой дамы“ прошло гораздо успешнее и оживленнее, чем первое <...> Г. Сука можно только благодарить за то, как он управляет оркестром» [164/1г].

Опера В. Суку действительно удалась. Пройдут годы — и она станет самым любимым его произведением. Отныне он будет бесконечно преданным пропагандистом творчества П. И. Чайковского. Сейчас же тридцатилетний дирижер по праву разделил успех артистов, став одним из первых в России исполнителей шедевра великого композитора. Итак, к тридцати годам было о чем поразмыслить; настало время подвести и первые итоги.

¹ 17 декабря 1890 года опера увидела свет также на киевской сцене.

Годы скитаний

В 1890-х годах В. И. Сук — уже известный оперный капельмейстер. Когда солист Большого театра Н. Г. Вельяшев решил на лето для поездки на юг составить оперное товарищество из певцов и музыкантов Большого театра, он приглашает капельмейстером именно В. И. Сука — человека, хорошо знающего, что надо и как, чтобы в течение короткого времени подготовить малую сборную труппу к исполнению оперных спектаклей. В числе оркестрантов на этот раз оказался тромбонист Большого театра И. В. Липаев, оставивший воспоминания об этой поездке, об атмосфере гастролей, о работе В. Сука-капельмейстера, уже имевшего опыт, свой почерк в деле. Они представляют настолько яркую зарисовку, что ниже приводятся полностью.

«Ранней весной 1893 года,— пишет Липаев,— артист Большого театра Н. Г. Вельяшев задумал организовать оперную труппу, которая была бы для провинции своего рода образцовой. В апреле труппа была уже готова. Оставалось пригласить дирижера. В Большом театре ни И. К. Альтани, ни У. О. Авранек не сочли возможным принять ангажемент, и Н. Г. Вельяшев обратился к В. И. Суку. Последний соглашался поехать на гастроли при условии, если оркестр будет состоять по крайней мере наполовину из участников оркестра Большого театра. Вельяшев обратился с просьбой к И. К. Альтани, как инспектору оркестра, отпустить несколько человек за два-три дня до окончания сезона первого мая. Согласие было получено. В числе поехавших на гастроли был и я. Маршрут наш начинался с Полтавы.

Можно себе представить, с каким интересом я жаждал встретиться после долгой разлуки с В. И. Суком. Он уже имел хорошее имя, его расхваливали в газетах, что для того времени было многозначительно. Это говорило о том, что профессиональный стаж Вячеслава Ивановича оформился, с ним считаются, его работа дошла до слушателя. А главное, другой дирижер забыл бы прежнее наше знакомство, увлекшись своей персоной, тогда как

Вячеслав Иванович с обычной своей простотой не только первым протянул мне руку, но и первым полез целоваться. Словом, встретились друзьями. Долго говорили о наших московских отношениях, о Большом театре, его распорядках, успехе и т. д.

Началась репетиция, если не забываю, „Евгения Онегина“. Сразу как-то от дирижирования Вячеслава Ивановича повеяло, во-первых, знанием партитуры, характера музыки, во-вторых, умением устанавливать ансамбль. Он с редкостным проникновением в звучность, тембр, красоту особенностей того или иного музыкального эпизода брал все, что способно было произвести впечатление на публику. Певцы, хористы и музыканты жадно ловили каждое его замечание, каждый совет, покорялись его тончайшим желаниям.

В. И. Суку весьма трудно было осуществлять свои замыслы с маленьким хором и не с полным составом оркестра. Без большого усвоения подробностей партитуры такой оркестр не смог бы отвечать своему назначению. В. И. Сук добивался этого путем заполнения пустых мест то одним, то другим инструментальным голосом. „Вписки“ и „вставки“ то и дело приходилось вклеивать, чертить на полях партий. Прекрасному виолончелисту А. П. Вербову в конце концов пришлось так много их играть за второй фагот, что он взмолился освободить его от нагрузки:

— Вы, Вячеслав Иванович, даете тройную работу. Так нельзя...— жаловался Вербов.

— Что вы говорите! Вы такой музыкант и будете слушать неполные „аккордусы“ (так выражался В. И.). У вас же в контракте сказано, что вы должны играть „вписки“ за нехватящие инструменты.

Дело дошло до такого спора, что Вячеслав Иванович готов был оставить дирижирование, если Вербов не будет играть выписываемую ему партию второго фагота. Н. Г. Вельяшев сделал проще: прибавил Вербову половину жалования за лишнюю работу.

Антрепренер подлетел к Вячеславу Ивановичу и с радостью сказал, что с Вербовым все покончено благополучно, чтобы он в дальнейшем „вписками“ не стеснялся.

— Да, этому я тоже рад. Однако следует быть справедливым. Тромбонист тоже играет „вписки“, литаврист перебрасывается постоянно к другим инструментам, гобоист нередко играет...

— Но у меня не хватит денег, Вячеслав Иванович, если я буду всем прибавлять и прибавлять...

— Меня это не касается, тогда садитесь на мое место... — отрезал горячо дирижер <...>

Нужно сказать, что за целые десятки лет игры с Вячеславом Ивановичем я никогда не замечал, чтобы он промахнулся в какой-нибудь опере. Он был тверд везде и повсюду, и это только может говорить о том, насколько он был знаком с музыкой. Больше того, он быстро подмечал слабых музыкантов и таким всегда давал вступления. Наиболее слабых он даже предупреждал о вступлении за несколько тактов, особенно в щепетильных и трудных местах. Бывали случаи, когда музыкант вдруг терялся, и тогда Вячеслав Иванович начинал тихонько подпевать ему фразы. Вот почему у него шло все в оркестре гладко, благодаря же „вставкам“ и „впискам“ гармония становилась полной и давала артисту определенное представление о том, что сопровождает его пение. Оркестр и ансамбль хора и певцов были у него ярки. В местах, где во время спектакля труппа как бы успокаивалась на достижениях, он совершенно неожиданно начинал ее нервировать. В этих случаях у него была излюбленная манера — вставать на своем дирижерском месте, то и дело обращаться то к одним, то к другим группам исполнителей, направлять в них дирижерскую палочку и тем вызывать на выделение из общего различных голосов. Так он поступал в массовых эпизодах „Аиды“, „Гугенотов“, „Лоэнгрина“. Все это придавало спектаклю блестящий оттенок, согретый темпераментностью Вячеслава Ивановича.

Не нужно думать, что такая подготовка оперного представления доставалась легко дирижеру и труппе. Вячеслав Иванович был, правда, совершенно исключительным по неустойчивости работником. Просидев на репетиции подряд шесть-семь часов, так как в описываемое время работали в опере без ограничения времени, он уходил

с репетиции и приходил к спектаклю совершенно бодрым. Он шутил в то время, когда артисты и оркестр уходили с работы со сниженным настроением.

— Вячеслав Иванович, пора сделать перерыв,— раздавались голоса то из оркестра, то со сцены.— Пора... пора...

— Ну, что вы, что вы, какой антракт... Мы еще только два часа работаем... Не за антракты же в самом-то деле мы получаем деньги.

Но музыканты и хористы не унимались:

— Пора... Антракт... антракт...

Вячеслав Иванович клал на пюпитр палочку, пристально всматривался в кричавших, смотрел на свои часы, прикладывал их к уху, точно не доверяя в чем-то, и, крикнув: „Это же безобразие!“, со смехом пускал в догонку:

— Ма-а-ленький антракт!..

Это выражение осталось навсегда в театре, и его считали своего рода классическим, „суковским“.

Порой в работе Вячеслав Иванович был неумолим. Он до того увлекался, что не слышал никаких возгласов, никаких просьб труппы.

В Полтаве мы очень быстро нарепетировали значительное количество опер для поездки. Нам это стоило громадного труда. Вячеслав Иванович приходил ровно в назначенные часы и высиживал столько времени, сколько нужно было в целях успешного продвижения репертуара. Не думайте, что если он поставил оперу, так этим все и кончилось. На следующий день он назначал на нее репетицию и самым беспощадным образом штудировал все места, где и кто вчера ошибся на спектакле. Никому и в голову не приходило быть невнимательным на спектакле, но прорывы бывали. Тогда Вячеслав Иванович „снимал фотографию“: он почти весь акт смотрел на музыканта, сыгравшего не так фразу, как он хотел бы этого, или на хориста, почему-либо выскочившего.

Возвращусь к описанию репетиции после первого представления какой-нибудь оперы. Здесь как бы проверялась великолепная память Вячеслава Ивановича. В оркестре и среди певцов шли толки, что Вячеслав Ива-

нович замечал лишь крупные ошибки. Но это не так. Вот он приступает к перечню:

— Что вы вчера играли? — спрашивает он скрипача.— Там вместо *фа* — *фа* „диззие“.

— Это я? — переспрашивает ошеломленный оркестрант.

— Ну да, вы, именно вы!

— Виноват... я не заметил диеза...

Вячеслав Иванович переворачивает страницу партитуры и говорит:

— У контрабаса и виолончели в унисонах положительно нет строя...

— Да,— подтверждает контрабасист,— я не успел подстроиться.

И чуть ли не целый час времени Вячеслав Иванович указывает на вчерашние промахи, неточности в исполнении. А потом открывает партитуру или клавиш с первой страницы и до тех пор репетирует, пока не повторит всех мест, где были промахи оркестрантов. На репетициях он говаривал:

— Давайте же вечером играть как следует, а то придется завтра вновь все повторять <...>

Каждый день мы репетировали с 10—11 часов утра до 5—6 вечера, имели на обед и отдых лишь два часа... На генеральной репетиции „Руслана“ разыгрался неожиданный скандал. Ольга Петровна Карпова (жена В. И. Сука) в арии Ратмира „И жар, и зной“ никак не могла попасть на одну ноту, что приводило Вячеслава Ивановича в нервное состояние. После двух-трех замечаний он остановил всех и самым беспощадным образом обратился к жене:

— Ты не нарочно так поешь, а просто потому, что не выучила своей партии. Вчера ты в „Русалке“ черт знает что себе позволила в арии княгини „Не к добру на нашей свадьбе“, сегодня вечером ты будешь...

— И вовсе вчера я пела как следует...

— Ты еще возражаешь? Безобразие! Николай Георгиевич,— обратился он к антрепренеру,— сегодня „Руслан“ не пойдет, замените чем хотите, а дирижировать я не буду, если мне будут врать. Советую вам, Карпова, к

завтрашней репетиции разучить все чистенько, а теперь благодарю вас... Репетиция окончена!

Слезы Ольги Петровны, просьбы антрепренера, уговоры певцов — все это не устранило решения горячего дирижера, и представление „Руслана“ было заменено другой оперой — так заканчивает свой рассказ Липаев [175, 15—16, 19—28].

Стремление дирижера «наладить» оперное дело привело к тому, что В. Суком, говоря пушкинской строкой, «овладело беспокойство, охота к перемене мест». В сезоне 1893/94 года Сук снова в Вильно, затем в Минске, в антрепризе Шумана. Осенний сезон 1894/95 он проводит в Омске в оперном товариществе под управлением Малинина, 1895/96 — в товариществе Л. Г. Яковлева в Харькове и итальянском оперном товариществе под управлением Ф. Колетти в Москве. Летом — вновь «оздоровительные» поездки в разных оперных товариществах, часто разваливавшихся на полпути: 1895 — Вельяшева, 1896 — Яковлева, 1897 — Сука и Андриевского... [110/1, 287].

Осенью 1893 года приехав в Вильно, Сук застал почти всех местных музыкантов, с которыми работал в прошлый раз. Разве что замечательного концертмейстера — скрипача М. И. Пресса сменил не менее талантливый К. Н. Пушилов, концертирующий скрипач, окончивший в 1866 году Петербургскую консерваторию у Г. Венявского. Виленский театр при всех недостатках считался в ту пору все же одним из лучших. На этот раз здесь собрались хорошие певцы: сопрано М. Г. Цыбущенко, тенор Ф. А. Ошустович, баритон И. С. Томарс. На О. П. Карповой лежал основной репертуар меццо-сопрано — Ваня («Иван Сусанин»), Ольга («Евгений Онегин»). С В. Суком она подготовила сложную партию Кармен и успешно выступила в ней 15 сентября. Правда, в оркестре «недоставало для испанского колорита разных ударных инструментов, и мы чувствовали, — признается критик, — что находимся не на площади в Севилье, а в виленском театре» [118/26]. И все же от спектакля к спектаклю рецензенты отмечали все возрастающий уровень мастерства дирижера, сыгранность оркестра, слаженность сценического ансамбля.

«Иван Сусанин»: «Такого сильного и прекрасного оперного оркестра не было еще в Вильно в предыдущие оперные сезоны. В срепетовке хоров, гармоничности и стройности оркестра видна талантливая рука опытного дирижера г. Сука, энергично и умело дирижирующего» [118/2a].

«Паяцы»: «Оркестр безукоризненно справился с своими нелегкими партиями, и вообще во всем заметна была тщательная срепетовка» [118/2 г].

Не имеет смысла здесь и в дальнейшем перечислять весь репертуар сезона — он был абсолютно традиционен. Заметим лишь, что помимо оперы «Паяцы» Леонкавалло Сук подготовил и с успехом исполнил еще одну новую для того времени оперу Масканьи «Сельская честь» (24 сентября 1893).

Характерна и в чем-то показательна для творческого роста Сука и для возросших вкусов публики рецензия по поводу премьеры «Африканки» Мейербера (14 декабря): «Что касается постановки оперы и ее исполнения, то надо отдать полную справедливость как дирекции, так и исполнителям, что с их стороны приложены были все старания, чтобы такая большая и сложная опера могла быть исполнена без купюр и тщательно на такой маленькой, как виленская, сцене. Хорошая срепетовка, несмотря на трудности партий, дала возможность блеснуть своими талантами г-жам Цыбущенко (Инесса) и Балабановой (Селина) и гг. Ошустовичу (Васко-да-Гама), Круглову (Нелуско) и Измайлову (Дон-Педро). Оркестр звучал красиво, стройно и согласно с намерениями композитора, ударные инструменты, где требовалось для мейерберовских эффектов, не пожалели своих сил и старания [...] Однако трудно понять, почему дирекция из обещанных к постановке опер выбрала „Африканку“, тогда как публике гораздо приятнее было бы услышать произведения отечественных композиторов — „Руслана“ Глинки, „Майскую ночь“ Римского-Корсакова, „Пиковую даму“ Чайковского, „Рогнеду“ Серова, постановка которых, за исключением, впрочем, „Руслана“, едва ли представила бы большие затруднения, чем постановка „Африканки“» [118/2д].

Конечно, многое зависело от антрепренера. Сук возвратился в Вильно, но это уже был не театр Картавова. Антрепренер И. А. Шуман (настоящая фамилия Шуманенко) не только держал в Вильно два театра, но и самый большой в городе ресторан с кафе-шантаном. Как вспоминает о нем А. Бруштейн, «общительный, веселый, с плутоватой хитрецей, с несомненными организаторскими способностями, с крепкой хозяйственной хваткой, актеров своих Шуман не обижал. Опасаться, что театр „прогорит“ с таким крепким антрепренером, также не приходилось. Но, конечно, как деятель искусства Шуман был — анекдот, смешной, но не веселый <...> Шуман не слишком задумывался над художественной стороной дела, над тем, как играют его актеры и что именно они играют. Был бы сбор, да торговал бы побойчее буфет — такова была художественная программа Шумана» [15, 262—263].

В Минске, куда в декабре труппа перекочевала, опера не могла продержаться долго по причине малочисленности слушателей. Вместе с тем критика и здесь высоко оценивала работу: «Хоры и оркестр исполнили свое дело вполне удачно, живо и с одушевлением, чему, конечно, главным образом способствовало дирижирование г. Сука, тонко знающего свое дело и относящегося к нему с увлечением, что всегда действует возбуждающим образом на исполнителей. Излишним только кажется частое привставание дирижера» [128/1]. «Оркестр шел очень хорошо. Г. Сук провел оперу („Аида“. — В. Р.) горячо и с глубоким знанием своего дела, свидетельствующим о тонком изучении им характера и стиля вердиевской музыки. Он, видно, окончательно завоевал себе все симпатии публики, которая не упускает случая вызвать его и аплодировать ему» [128/2].

Показательно, что почти в тех же выражениях характеризуют работу В. Сука в Омске, находящемся, казалось бы, «на краю света»: «1 декабря состоялся прощальный спектакль товарищества под управлением г. Малинина, — сообщал корреспондент. — Были поставлены „Паяцы“, затем шла опера „Русалка“. Артисты были приветствованы шумными аплодисментами. Публика устроила также овацию капельмейстеру г. Сук за его крайне добросо-

вестное отношение к своим дирижерским обязанностям» [112, 86].

Приводя столь обильную подборку рецензий, мы констатируем, что искусство В. Сука — оперного дирижера всюду находило признание и имя его знали, пожалуй, уже по всей России. Импресарио Ф. Колетти приглашает его возглавить итальянскую труппу в Москве. Но Москва жестоко разочаровала его на этот раз. Рядом был Большой театр, а ему в Шелапутинском театре приходилось работать с хором и оркестром, набранными из числа артистов выступавшей здесь до этого оперетки, с иностранными певцами-солистами, далекими от требований русского дирижера [129/1a]. И все же в рецензии на «Риголетто» с участием Ж. Девойода (Риголетто) и Ронкалли (Джильда) отмечалось: «Вся опера прошла с дружным ансамблем, чему в значительной мере содействовал г. Сук, дирижировавший оркестром умело и с воодушевлением» [129/16].

Нет, не к такой работе в Москве стремился дирижер. Случайный состав коллектива, гастролеры, зыбкость, временность положения, при котором невозможно, немыслимо качественно подготовить спектакль, — все это претило его взыскательному вкусу, его строгим требованиям. Сук понял: не город важен для него, а оркестр, оперный коллектив, настоящая, серьезная, углубленная творческая работа. Как и тогда, в 1885 году, он вновь покидает Москву.

Очень быстро Сук разочаровывается и в работе петербургской Частной оперы А. И. Шмидтгоф под управлением В. Н. Любимова (Зала В. И. Кононова), где провел сезон 1896/97 года. Все тот же избитый репертуар. И хотя он осуществил новые для себя постановки, все же «Самсон и Далила» Сен-Санса и «Среди разбойников» А. Рубинштейна не могли принести полного удовлетворения. Прислушаемся к мнению современника. «Зала Кононова отнюдь не приспособлена для оперных целей, — писал критик П. Веймарн. — Акустика ее такова, что оркестр резко и неприятно оглушает слушателя, заслоняя своею звуковой массой пение артистов на сцене. Дирижеру, следовательно, необходимо постоянно прибегать к искусственным динамическим оттенкам, никогда не пускать в ход

ff, а этого достигнуть нелегко». Далее, касаясь оркестра, критик продолжает: «Лучший элемент в труппе г. Любимова составляет оркестр с его даровитым дирижером г. Суком. Последнему удастся большею частью доводить свой оркестр до стройной и вполне музыкальной передачи, притом отвечающей и намерениям оперных композиторов». Репертуар театра подвергся наиболее острой критике: публику вновь угощают «старым оперным хламом: Верди, Верди, Верди и Масканы с Леонкавалло». «Г-жа Шмидтгоф и г. Любимов, очевидно, стоят не выше своих предшественников рутинеров в оперном деле. Они точно так же не понимают, что ни старым затертым репертуаром, ни постановкой опер, конкурирующей с постановкой их на казенной сцене, нельзя возбудить интерес и внимание публики к их предприятию. Не хватает умения или пороку создать новый, живой и для всех интересный репертуар из хороших, известных публике опер, вроде, например, „Князя Игоря“, „Вильяма Ратклифа“, „Снегурочки“, „Псковитянки“, „Майской ночи“, „Каменного гостя“, „Алеко“» [104/1, 1431—1432].

Не следует забывать о существовании Частной оперы С. Мамонтова в Москве, осуществлявшей с 1885 года одну за другой новые интересные постановки, в том числе произведений русских авторов, не идущих на казенной сцене. Привлекая к работе замечательных русских художников, композиторов, музыкантов, певцов (в этом же сезоне 1896/97 года молодой Шаляпин выступил в операх «Иван Сусанин», «Псковитянка», за дирижерский пульт вскоре становится Рахманинов), московская Частная опера оказывала большое прогрессивное влияние на русскую музыкальную культуру.

Частная же петербургская опера была типичнейшим для той поры коммерческим предприятием, не ставившим высоких художественных целей, и даже искусство В. Сука, а оно было признано всеми, не спасало положения.

В своих скитаниях по Руси Сук много повидал за это время. Видел он и полупустые залы вслед за блеском премьер, и бездарных антрепренеров, далеких от искусства, и неустроенную, полунищенскую жизнь рядовых певцов-актеров, живущих в вечной тревоге о завтрашнем

дне, и «крепостную» зависимость оркестрантов и хористов от подрядчиков, комиссионеров, различных агентов [34, 112]. Передовая часть актерской среды наконец решила заявить о своих правах. «Помню, с какой радостью и надеждой ехали мы в Москву на Первый Всероссийский съезд актеров,— писала актриса А. И. Изборская.— Казалось, что актерская громада сплотилась в одну дружную семью. Ярко выявлена была вся неприглядность актерского существования» [66, 156]. На съезде, открывшемся 9 марта 1897 года, немало говорилось и о частных оперных антрепризах, уже давно вливших жалкое существование. После расцвета антреприз Сетова, Картавова наступила эпоха прозябания, эпоха коммерческого «дела». «Оперные антрепренеры и оперные артисты,— говорилось на съезде,— сумели своим безразличным отношением к выбору музыкальных произведений понизить уровень музыкального чутья публики, или льстят ей и ее извращенному вкусу. Все это делается для того, чтобы антрепренер имел только хорошие сборы, а оперные артисты хоть какой-нибудь успех. Теперь большинство оперных артисток и артистов не заботятся выработать музыкально-драматический тип, для которого у них нет надлежащего понимания, а стараются дать лишь высокую ноту, схватить аплодисменты» [104/2а, 729].

На съезде были указаны причины упадка оперного дела в провинции и первыми среди них назывались

— отсутствие талантливых, музыкально-образованных и любящих искусство руководителей этого сложного дела, а также дирижеров и режиссеров, которые могли бы помочь руководителям;

— громадный и, вследствие этого, слабо отрепетированный репертуар;

— появление оперно-опереточных трупп, снижающих качество оперной постановки;

— отсутствие сценической подготовки молодых певцов; — русская опера ютится по небольшим городам, тогда как в крупных центрах процветает, в ущерб русской, иностранная опера;

— недобросовестное отношение большинства организаторов оперных товариществ, несовершенство организации

трупп, а вследствие этого полное и бесконтрольное распоряждительство финансовой стороной дела;

— кабальное положение артистов оркестров.

Учитывая ограниченность платежных средств публики и большие расходы на постановки дорогостоящих оперных спектаклей, высказывались благие пожелания, вроде «ходатайствовать о правительственной субсидии или субсидии губернских городов...» [104/2а, 729].

Увы! В условиях царской России это было неосуществимо.

Зрелость мастера

На рубеже XIX и XX веков В. И. Сук — признанный мастер. В 1897—1906 годах он работает в крупнейших оперных театрах страны — в Харькове, Киеве, Одессе, Казани, Саратове, Кишиневе, наконец, Петербурге.

Антрепренеры, заинтересованные иметь во главе своей труппы такого известного музыканта и талантливого организатора, прислушиваются к его авторитетному мнению, стремятся ставить произведения новые, мало звучащие, преимущественно русских авторов. Таково было веление времени, и антреприза, если она хотела продержаться, не могла его не учитывать. И примечательно, что почти все постановки, осуществленные при непосредственном участии В. Сука, становятся событиями значительными, далеко выходящими за рамки культурной жизни того или иного города. Не будет преувеличением сказать, что деятельность В. Сука в этот период, наряду с новым подъемом московской Частной оперы С. Мамонтова, начавшимся в 1896 году, являлась одним из значительных художественных явлений в оперном искусстве страны. Наряду с Ипполитовым-Ивановым, Палицыным, Прибиком, Сук закладывал фундамент высокой оперной культуры в различных городах страны, на котором затем, уже с приходом Советской власти, выросло и расцвело советское оперное искусство.

Уже первые постановки Сука в харьковской антрепризе А. А. Церетели (первый период работы охватывает

1897—1901) заставили говорить о себе. Начинающий антрепренер правильно оценил ситуацию: успех предприятия возможен лишь при длительном сотрудничестве дирижера с коллективом. Так было в опере Мамонтова, так стремился сделать и Церетели. Он избирает «базой» для своей труппы один из лучших оперных театров в провинции (Харьков), выезжая на длительные гастроли в Киев, Одессу, Петербург и Москву. Для В. Сука также появилась возможность (впервые после антрепризы Картавова!) решать с более или менее стабильным составом довольно сложные художественные задачи, оказывать влияние на формирование репертуара театра.

Сообщая о начале сезона 1897/98 года, корреспондент Р. Геника информировал: «Директором оперы на этот сезон сделался князь А. Церетели, сменивший г. Эспозито. Этот переворот дал пока самые счастливые результаты. Молодой, энергичный, увлекающийся своим делом, щедрый — новый импресарио составил такую блестящую труппу, какой в Харькове еще никогда не было <...> Из прошлогодней труппы остались г-жи Карри и Ленская (обе — меццо-сопрано) и гг. Борисенко (тенор) и Десненко (бас). Вновь приглашены сопрано — г-жи Лакруа, Полякова, Инсарова, Боброва; баритоны — гг. Астиллеро, Брыкин, Светлов; басы — гг. Танцини, Трубин и Тарасов. Гастролировали: г-жи Клямжинская, Фострем, Булычова и Джузеппина Угет; тенора — Сигальди, Франко Кардинали и Клементьев. <...> Оркестром, который почти всецело остался в прежнем составе, управляют поочередно гг. Сук и Всеволожский; оба относятся к своему делу как нельзя более толково и добросовестно <...> В общем, почти все поставленные до сих пор оперы прошли отлично, а некоторые даже с таким блестящим ансамблем, с каким они в Харькове не шли» [104/26, 1839]. Разумеется, репертуар был знакомым для певцов («Гугеноты», «Лючия ди Ламмермур», «Риголетто» и др.) — это было первым условием нормального функционирования труппы. Но постепенно, одна за другой, появляются на оперной афише новые названия: «Искатели жемчуга» Бизе, «Андре Шенье» Джордано, «Опричник» Чайковского. Последняя пользовалась таким успехом, что Сук назначил ее в свой

бенефис. «Эта опера вообще шла,— писала в отчете прес-са,— у нас лучше, чем какая другая, потому что была тщательно разучена. Но на этот раз артисты превзошли самих себя. Видимо, все подтянулись, и такого дружного, превосходного, в высшей степени одушевленного исполнения нам давно не приходилось слышать. Оркестр и хоры звучали отлично. Очень хороши были и все солисты <...> Красивые декорации, свежие, живописные костюмы, характерные, живые танцы последнего действия, удачно переданные труппою г. Менабени, все это еще более усиливало общее впечатление, редкое по своей цельности и художественности» [164/36].

По-видимому, не без влияния В. Сука складывались и взгляды Церетели. Вместе с дирижером, а по сути, художественным руководителем всего предприятия, он активно разыскивает в других труппах хорошие актерские силы, по мере возможности старается укрепить оркестр, стремится держать равнение на лучшие столичные театры не только в «обстановке» спектаклей, но и в репертуаре.

Так, в следующем же сезоне (1898/99) В. И. Сук тщательнейшим образом готовит новинку — оперу Н. А. Римского-Корсакова «Садко», не так давно впервые (26 декабря 1897) прозвучавшую в театре Мамонтова. Премьера под управлением В. Сука состоялась 17 декабря 1898 года, когда Мариинская императорская опера все еще не решалась на ее постановку и ставила по высочайшему предписанию «что-нибудь повеселее» (осуществлена под управлением Э. Направника в 1901 году).

В премьеры были заняты ведущие силы театра — А. И. Розанов (Садко), Р. Я. Карамзина-Жуковская (Любава), М. Н. Инсарова (Волхова), О. И. Карпова (Нежата), А. П. Антоновский, И. С. Томарс, Я. М. Светлов исполняли партии «гостей». Спектакль пользовался огромным успехом.

«Садко» «в первое время сделался настоящею *pièce de résistance* («коронное блюдо».—*фр.*). Публика была заинтересована. Когда давали „Садко“, театр всегда был переполнен» [164/56]. С не меньшим успехом «Садко» впервые прозвучал на гастролях труппы в Одессе 2 ноября

1899 года², а затем, по многочисленным просьбам публики, вновь возобновлен в Харькове в 1900 году.

Конкуренция с театром Мамонтова продолжалась, набирая все более высокие темпы. Не меньшим успехом, чем «Садко», пользовалась и постановка новой оперы Римского-Корсакова «Царская невеста», впервые увидевшая свет харьковской рампы 20 декабря 1899 года. «Опера эта,— писал рецензент,— только 22 октября текущего года появилась впервые в Москве на сцене частного театра. Быстрота, с которою откликнулся Церетели на последнюю, самую животрепещущую музыкальную новинку и включил ее в свой репертуар, делает особенную честь его чуткости и свидетельствует о стремлении его вести свое дело на должной высоте <...> Во главе их (исполнителей.— В. Р.) надо прежде всего поставить нашего почтенного и неутомимого дирижера г. Сука. Он является всегда душою остальных исполнителей, умеет вложить в исполнение каждой оперы не только богатый запас знания, опыта, но и страстную свою любовь к искусству, ту Прометееву искру, которая одна способна оживить и одухотворить создание художника. И на этот раз, в постановке „Царской невесты“, г. Сук еще раз показал себя мастером своего дела в лучшем смысле этого слова, артистом „с головы до пят“. Превосходными сподвижниками его явились г-жа Инсарова, г-жа Фингерт и г. Камионский <...>» [164/4].

Кларнетист Хихло, работавший в то время в харьковском оркестре, рассказывал: «Вячеслав Иванович — редкостный маэстро, мучает он и труппу и оркестр на чем свет стоит, но зато у нас идут оперы не хуже, чем в Большом театре. Вы не можете себе представить нашего Сука. Это — буря! Нужно лишь удивляться, откуда у него столько здоровья. Ведь положительно не выходит из театра. И представьте, оперы у нас идут все

² Русским авторам на этот раз уделено большое внимание. Шли оперы «Садко», «Снегурочка», «Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Дубровский», а также «изящная вещича талантливого местного автора А. Бианки — опера „Мгновенье“» [133/1].

новые и часто. Требовательный, требовательный дирижер...» [175, 10].

Оценивая мастерство и искусство В. И. Сука, рецензенты тех лет отмечают, сколько препятствий приходилось преодолевать дирижеру, чтобы та или иная опера прошла с надлежащим ансамблем и на должном уровне. Показательна в этом отношении картина, данная харьковским рецензентом в эти годы.

«Г. Сук уже не в первый раз появляется у нас за дирижерским пюпитром, многие харьковцы помнят его первые шаги на избранном поприще. Молодой артист тогда подавал большие надежды, и они оправдались вполне. Теперь он явился пред нами во всеоружии яркого своего таланта с большим запасом знания, опыта, удивительной энергии и редкого трудолюбия. Только при наличии в главном музыкальном руководителе таких данных можно было достичь тех сравнительно блестящих результатов, каких достигла опера нынешнего сезона при обычных недостатках всякой частной, провинциальной антрепризы: спешности постановки, громадном репертуаре и разношерстном, постоянно меняющемся составе исполнителей. Сколько труда и энергии при таких условиях надо вложить в подготовительную, невидимую публике, работу, прежде чем та или другая пьеса появится на сцене! <...> У г. Сука всегда сквозит ясно выраженная тенденция доводить исполнение до возможного совершенства, тщательно отделять все детали и в оркестре, и в хоре, и у солистов. Но часто ли приходилось ему быть удовлетворенным в своих идеальных стремлениях? К сожалению — не часто. Спешная постановка опер, недостаток репетиций, утомление оркестров и хоров — все это устранить не во власти дирижера» [164/3а].

Автор (В. И. Сокальский) дважды указывает на характерную для провинциальных театров «спешку» в работе. Она в какой-то мере отразилась на качестве спектаклей, подготовленных труппой к гастролям в Петербурге, проходившим в феврале — апреле 1900 года. Так, по поводу постановки «Царской невесты» Римский-Корсаков писал: «В течение пасхального сезона в Петербурге, в Панаевском театре, начала подвигаться харьковская

В. И. Сук (1897—1900, Харьков)



частная оперная труппа под дирекцией князя Церетели. Между прочим, шла и „Царская невеста“. Талантливая М. Н. Инсарова давала прекрасный образ Марфы. Но я до крайности был возмущен купюрами: секстет III действия и ансамбль во время обморока Марфы были пропущены. Я просил объяснения у дирижера Сука (прекрасного музыканта); он мне сказал, что с постановкою „Царской невесты“ в Харькове торопились и для ускорения сделали сокращения. Опять торопня причиной!» [61, 218—219]. Что ж, такова была реальность провинциальной антрепризы: «И оперу скорее можно разучить, и деньги с публики получить», — с иронией добавляет композитор.

Давая высокую оценку дирижеру: «прекрасный музыкант», Римский-Корсаков в полемическом запале высказывает упрек, адресованный скорее положению дел провинциальной оперной сцены в целом, чем лично Суку: «А хорошему музыканту, как Сук, — снова подчеркивает Римский-Корсаков, — должно бы быть стыдно за такие купюры, так как таковые сильно убавляют достоинства его как музыканта. Говоря это по адресу Сука, говорю и по адресу всех прочих оперных дирижеров» (там же)³. В дальнейшем, как известно, композитор, ближе узнав дирижера, высоко оценил его дарование и всячески настаивал на том, чтобы подготовкой опер «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже» в Большом театре занимался именно Сук.

На гастроли в Петербург харьковская труппа привезла большое количество опер. Преобладали произведения русских авторов — результат репертуарной деятельности В. Сука. Помимо «Царской невесты» исполнялись «Юдифь», «Русалка», «Маккавеи», «Евгений Онегин», «Иван Сусанин», «Демон», «Пиковая дама», «Князь Игорь». Из зарубежного репертуара были показаны лишь популярные «Аида», «Кармен», «Гугеноты», «Фауст», «Травиата», «Ромео и Джульетта», «Паяцы», «Сельская честь».

Труппа располагала крупными по тому времени артистическими силами — М. Н. Инсарова, Е. И. Терьян-

³ На спектакле 13 апреля Секстет уже исполнялся [91, 547].

Корганова, Р. Я. Карамзина-Жуковская, Р. Е. Радина, О. И. Камионский, А. М. Давыдов, Л. Д. Донской, Н. И. Тарасова, Д. Х. Южин, А. П. Антоновский.

Пресса [115/1; 133/2; 156] довольно высоко оценила в целом работу труппы, для которой гастролы были своеобразным экзаменом на зрелость. Правда, высказывался и ряд критических замечаний, касающихся прежде всего игры актеров-певцов. Полному разгрому (не в первый раз) подверглась слабая, беспомощная опера М. Иванова «Забава Путятишна». Достаточно привести лишь один убийственный заголовок — «Забавное представление пустяшной оперы г. М. Иванова» [104/3, 416] или назвать серьезную статью Г. Лароша [129/2]. Церетели, по-видимому, сознательно шел на компромисс, еще в Харькове, перед гастрольями, ставя оперу пустого и тщеславного петербургского музыкального критика архиреакционной влиятельной газеты «Новое время».

Основную «ставку» Церетели делал на Петербург, поэтому выступление труппы в Москве в театре «Эрмитаж» в мае — июле не следует рассматривать как показ лучших достижений труппы (из русских опер были показаны лишь «Царская невеста», «Демон», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»; в зарубежном репертуаре были добавлены четыре — «Риголетто», «Севильский цирюльник», «Бал-маскарад», «Дочь кардинала»). И хотя в «Аиде» блистали Терьян-Корганова, Карамзина-Жуковская, Южин, а в «Пиковой даме» и «Евгении Онегине» выступал М. Медведев, все же в целом ощущалось, что потенциальные силы труппы не бесконечны [129/3; 144/2].

Осенний сезон труппа начинает в Киеве. Это был не первый ее приезд. В 1898 году опера Церетели гастролировала здесь дважды — в феврале-марте и сентябре-октябре. Тогда в спектаклях харьковской оперы принимали участие гастролеры — Е. Куза, Л. Звягина, И. Ершов, Л. Донской, М. Медведев, И. Тартаков, А. Антоновский. Впервые в Киеве под управлением В. Сука прозвучала опера Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель». Весной 1899 года с 7 марта по 3 мая Сук знакомит слушателей с новыми операми, еще не шедшими на киевской сцене, — «Садко» Римского-Корсакова (17 мар-

та), «Царица Савская» К. Гольдмарка, «Король Лагорский» и «Наваррянка» Ж. Массне, «Андре Шенье» У. Джордано, «Мефистофель» А. Бойто. Киевляне впервые услышали в концертном исполнении оперу Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» с А. Давыдовым (Моцарт) и Я. Светловым (Сальери) [93, 33]. Теперь же, осенью 1900 года помимо прославленных гастролеров А. Фострем и Ж. Девойода, памятного В. Суку по антрепризе Колетти, киевлян ожидало еще одно интересное событие — премьера оперы В. Сука «Лесной царь». В прошедшем с большим успехом представлении (21 и 23 ноября) были заняты такие превосходные артисты, как Е. О. Терьян-Корганова (Ярмила) и А. И. Боначич (Вилем). Остальные партии исполняли участники харьковской премьеры⁴, прошедшей с не меньшим успехом.

Опера встретила положительную оценку. «Первый акт,— писал харьковский корреспондент,— как и все последующие, сразу убедил даже отъявленных скептиков, что они имеют дело не с робкой музыкальной болтовней дилетанта, но с уверенною, бодрою речью художника, располагающего всеми богатыми средствами своего искусства, мастерски владеющего техникой композиции и всеми красками оркестровой палитры,— художника, одаренного яркой фантазией и смелым полетом мысли.

⁴ Премьера в Харькове состоялась 16 февраля 1900 года. В ней принимали участие М. Н. Инсарова (Ярмила), Н. П. Чистяков (Заруба), О. И. Камионский (Смил Клен), Д. Х. Южин (Вилем), О. П. Карпова (Гронка), И. С. Томарс (Ярош) и другие. Действие оперы происходит в Богемии. Вилем Кленов, из родовитой семьи, порывает с отцом (Смилом) из-за того, что тот скверно обращается с матерью, скрывается в лесу и становится разбойником, известным в округе под именем «Лесного царя». Вилем любит девушку Ярмилу. Ее же заприметил и старый волокита Смил. Старая сводня Гронка обещает помочь старику, рассчитывая разжечь вражду между отцом и сыном и погубить их. Некогда Смил обольстил дочь Гронки, и мать, ненавидя Смилу, решает ему отомстить. План ее удается. Вилем, застав Смилу ночью в лесу вдвоем с Ярмилой, которую обманом завлекла сюда Гронка, убивает его, не распознав в темноте. Вилем попадает в руки властей. Его казнят. Гибнет и Ярмила. Такова вкратце главная сюжетная линия оперы (4 действия, 5 картин). Ей сопутствуют ряд персонажей второго плана, народные сцены.

Удивительной свежестью повеяло на слушателей от хоров в сценах деревенской молодежи первого и второго действий. В душевной зале, переполненной публикой, точно пронеслось дуновение весеннего ароматного воздуха полей. Обратили на себя внимание также красивый любовный дуэт первого действия (Ярмила и Вилем), монолог Гронки, исполненный дикой, неукротимой энергии во втором действии. Замечательна по неистощимой изобретательности оркестровая канва третьего действия, где, начиная от тончайших штрихов до самых громогласных эффектов, все носит отпечаток смелой, уверенной и широкой кисти настоящего мастера своего дела. Далее отметим сцену в тюрьме, отлично передающую настроение узника, следующий затем мрачный погребальный марш и последний дуэт. Мы упомянули только самое главное, рельефно выделяющееся из массы остальной превосходной музыки, а сколько в ней других интересных деталей, особенно в разработке оркестра!

Воздав должную дань восхищения прекрасному в общем произведению г. Сука, отметим беспристрастно и некоторые слабые его стороны. Не касаясь либретто, насколько наивного и нескладного, отметим в музыке явный „вагнеризм“ автора, стремящегося главный центр тяжести перенести в оркестр, в ущерб вокальным партиям. Далее, при всем богатстве фантазии и изобретательности автор не обнаруживает склонности к широкой, ясной и простой мелодии, предпочитая краткие фразы, удобные для тематической разработки. С внешней стороны от автора можно было бы пожелать большей сжатости изложения и не столь частого употребления „меди“ в оркестре» [164/5a].

Давая примерно такую же оценку произведению, киевский рецензент подчеркнул: «Разбирая музыкальную сторону спектакля, мы должны раньше всего сказать, что автор остался неизменно верен сюжету. Красивая интродукция может служить верной характеристикой загадочной личности „Лесного царя“. В I и во II действиях автор нас знакомит с красивыми чешскими песнями. Музыка выдерживает строго драматический характер. Много места занимает в опере кантилена...» [125].

Открывшиеся 3 сентября гастролы труппы поначалу привлекли внимание киевлян. Тем более, что были обещаны оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Чародейка» Чайковского, «Валерия» Пухальского. Однако, начав с «Аиды» и «Евгения Онегина», труппа кроме «Лесного царя» В. Сука новинок не показала. Посещаемость падала, финансовая кривая резко пошла на убыль. Вследствие недоразумений по материальным вопросам труппа почти распалась, оставшись без колоратурного сопрано и басов. Окончив в конце ноября довольно плачевным образом гастролы в Киеве, труппа возвратилась в Харьков и, срочно «залатав паруса» (пригласив О. Р. Фюрера и ряд других артистов), продолжила с 1 декабря сезон здесь. Помимо Сука на афише появляются имена дирижеров Фистулари и Щуровского.

Сезоны 1901/02 и 1902/03 годов Сук проводит в смешанной оперно-драматической труппе Н. И. Собольщикова-Самарина, дававшей полусезоны в Казани и Саратове. Интересы антрепренера сконцентрированы были на драматической части труппы. «Вся моя жизнь,— писал он,— была в драме,— там все было для меня близким, родным и самым дорогим. Но без оперного сезона я не имел бы в Казани и Саратове драматического» [73, 197]. Понимая, какую роль играет дирижер в оперной антрепризе, Собольщиков-Самарин пригласил, чтобы «опера была в надежных руках», дирижера В. Сука, а на пост режиссера и руководителя оперной труппы — Н. Н. Боголюбова. По-видимому территориальная «отдаленность» антрепренера, наличие рядом соратника, которого Сук нашел в лице Боголюбова, вполне устраивали дирижера. С новой энергией он принимается за осуществление своих творческих замыслов⁵.

Как отмечают исследователи, в ту пору крупные культурные центры России — Казань, Саратов — «по уровню постановки оперного дела приближались к Харькову, Киеву и Одессе, хотя и уступали им в общем размахе»

⁵ Подробней о работе Казанско-Саратовской антрепризы см. воспоминания Н. Собольщикова-Самарина [73] и Н. Боголюбова [13].

[33, 217]. При всех чертах общности, музыкальная культура отдельных городов отличалась своеобразием. Провинциальные оперные театры прошли неодинаковый путь развития [33, 18]. Однако выявление характерных черт музыкального облика каждого города не входит в нашу задачу. И все же следует отметить, например, что в Саратове Сук нашел хорошо подготовленный И. О. Палицыным за десять лет работы оркестр. Саратовская опера (особенно в период антрепризы М. М. Бородая в последние четыре года) так же, как и Харьковская, стремилась быть оперативной: так, 23 ноября 1892 года состоялась премьера «Пиковой дамы»; считанные месяцы отделяли саратовскую постановку оперы «Царская невеста» (4 февраля 1900) от харьковской (20 декабря 1899) и московской (22 октября 1899). Не менее высокой культурой отличалась и Казань, где в 1864 году было открыто отделение РМО, а в 1874 начались представления русской оперы.

В труппе Собольщикова-Самарина мы встречаем и уже знакомые имена певцов (Карамзина-Жуковская, Карпова, Ошустович и другие) — всего около 20 человек, которые значительно укрепили состав прежней труппы. Как показали итоги сезонов, труппа была составлена В. Суком со знанием дела. Именно это в немалой степени обеспечило успех постановкам таких опер, как «Руслан и Людмила», «Юдифь», «Пиковая дама», «Снегурочка», «Князь Игорь». Пресса отмечала безусловный успех «Лакме», «Евгения Онегина», «Демона», «Фауста».

8 сентября 1901 года в Казани театральный сезон открылся оперой «Аида» (с участием О. Н. Аслановой). С не меньшим успехом шли «Иван Сусанин», «Демон», «Пиковая дама» и «Евгений Онегин», популярные оперы Верди, Гуно, Мейербера. Слушатели Казани познакомились с новыми постановками опер «Бал-маскарад» (3 октября), «Дубровский» Э. Направника (20 октября), «Царская невеста» (16 ноября), «Руслан и Людмила» (18 ноября). Событием же не только для Казани, но и для всей театральной России явилась постановка (в бенефис В. И. Сука) многострадальной оперы А. Рубинштейна «Купец Калашников», долгое время находив-

шейся под запретом и прозвучавшей на Мариинской сцене всего по два раза в 1880 и 1889 годах.

А. Рубинштейн и либреттист Н. Куликов значительно отошли от опозитизированной трактовки Лермонтовым Ивана Грозного и опричнины. На первое место вышли грубое насилие и произвол опричников, жестокость и лицемерие царя-деспота. И хотя авторы в историческом сюжете были далеки от обличения царского самодержавия, трактовка образов приобрела конкретность, реальность, что в годы политической реакции 1880-х годов оказалось весьма созвучно времени.

Оперу постигла та же участь, что и картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», — она была «всемилоостивейше» запрещена Александром III, увидевшим в этих произведениях мрачные для себя параллели.

Товарищество московской Частной оперы с большими трудностями добилось снятия запрета, и опера со значительными купюрами была поставлена 11 марта 1901 года под управлением Ипполитова-Иванова. Н. Н. Боголюбов и В. И. Сук также настойчиво добивались цензурного разрешения и первыми в провинции воспользовались им. 6 ноября того же года опера прозвучала в Казани. В спектакле принимали участие Н. И. Тарасов (Иван Грозный), Н. А. Большаков (Кирибеевич), Я. М. Светлов (Калашников), Э. Я. Мелодист (Алена Дмитриевна). Благодаря талантливой работе дирижера и режиссера «опера смотрелась с начала до конца с неослабевающим интересом» [123]. До отъезда труппы в Саратов 3 декабря она прошла шесть раз с огромным успехом. Город, славный своим вольнодумством, мятежным университетом, в котором в свое время учился В. И. Ленин, увидел в этой постановке больше, чем просто оперный спектакль: не случайно в театре, в те дни, когда он шел, мелькали полицейские мундиры, а купюры цензоров, по поводу которых гудел весь город, в газете объяснялись «необходимостью сократить длинноты или лишние сцены, мало нужные для характеристики лиц или эпохи» [119]. Перечисляя купюры (первая сцена опричников, дуэт Алены с Кирибеевичем, начало третьего действия и много других номеров), автор не

без скрытой иронии замечает: «эти купюры можно только приветствовать, ибо благодаря им опера кончается в 11 часов, не утомляя публику, которая может следить с большим вниманием за сценами, непосредственно идущими к делу» [119]. «Настроение же передано музыкой очень хорошо, и так как она вполне соответствует тексту, то впечатление от драмы получается сильное» — так охарактеризован был Сук-художник, которому никакие запреты цензуры не могли помешать «говорить» музыкой.

В следующем сезоне снова звучали русские оперы — «Юдифь» и «Рогнеда» А. Серова, «Моцарт и Сальери» и «Снегурочка». Очевидно, Сук делал очень важное дело для воспитания вкусов, развития молодежи. Нельзя без волнения читать приветствие студенчества, бережно сохранявшееся дирижером до конца своих дней. Порывавшие от времени чернила, три страницы подписей — то скромных и робких, то стремительных, размашистых... Двести студентов, те самые, что неистовствовали на галерке, писали: «В день Вашего бенефиса приветствуем Вас, глубокоуважаемый Вячеслав Иванович! Казанские студенты приносят глубокую благодарность за Ваше художественное отношение к музыкальной стороне оперных произведений. Из двухлетнего знакомства с Вашим дарованием мы убедились, что в лице Вашем Казанский театр имеет образованного, развитого и в высшей степени талантливого капельмейстера; Вы принадлежите к тем художникам-музыкантам, которые доставляют истинное эстетическое наслаждение своим талантливым и увлекательным исполнением оперной музыки. Надеемся снова видеть Вас капельмейстером Казанской оперы.— Vivat! 1902, Ноября 5-го, г. Казань» [178/1].

В эти годы Сук по-настоящему овладевает искусством работы с малым коллективом. Располагая ограниченными средствами, он быстро входит в контакт, умело распознает и наилучшим образом использует индивидуальные особенности исполнителей, способности каждого, кто причастен к делу. Не случайно поэтому за короткий срок пребывания в Саратове ему удается одну за другой показать две крупные постановки — «Руслан и Людмила» (27 января 1902 года) и «Тангейзер» (29 января 1902,

в бенефис В. Сука). И это в условиях, когда еще в мае 1901 года в саратовскую Городскую управу Соболевщиков-Самарин подал жалобу по поводу плохого состояния театрального имущества, оставленного ему Бородаем. На небольшой сцене, с оркестром в 32—34 человека, небольшим хором трудно было дать полное представление о мощи Вагнера, и все же в газетной статье по поводу постановки М. Букиник писал: дирижер «удовлетворяет всем требованиям оперного искусства и творит с нашим смешанным, мало сыгранным оркестром чудеса» [150]. Такую же высокую оценку получил и «Руслан»: «Сцена похищения Людмилы и последующий канон с pedalю валторны *es* в продолжение 150 тактов и сцена смятения и поисков Людмилы так были г. Суком мастерски исполнены, что, кажется, ни одного даже малейшего штриха музыки Глинки не ускользнуло от внимания нашего дирижера. Это выдающееся во всей опере место „Руслана“ в исполнении г. Сука было таково, что из-за него одного можно слушать оперу» [149/26]. Пресса отмечала также «симфоническое» исполнение и звучание партитур «Аиды» и «Пиковой дамы».

Как музыкальный наставник, Сук руководил деятельностью своих помощников. В Харькове — В. Н. Всеволожским, теперь — М. М. Голинкиным, работавшим прежде в Пермском оперном театре. Хотя последний и обладал огромной исполнительской волей, острым ритмическим чувством, все же был суховат и академичен. К тому же молодому дирижеру не хватало знаний. Однако, отличаясь огромным трудолюбием, с помощью В. Сука он постепенно освоил новую для труппы театра оперу Чайковского «Чародейка» (премьера — Казань, 1901, 1 декабря).

Сук был неоценимым наставником и для оркестрантов. «Замкнувшись в узком круге музыкальной жизни, не дававшей возможности совершенствоваться,— писал И. Липаев,— они чрезвычайно дорожили опытностью Вячеслава Ивановича, его указаниями и разъяснениями. Верно говорил один из оркестрантов, игравших с ним в Казани:

— Вячеслав Иванович был нашим учителем. Мы про-

шли у него такую школу, что могли играть в любом высококвалифицированном оркестре.

В. Сук знал не только великолепно инструментовку. Он постиг особенности каждого инструмента. Так, он указывал струнным, где и какие следовало давать штрихи, позиции, а духовым — на дыхание, на возможно лучшее применение звука в исполнении.

Мне приходилось, — продолжает Липаев, — беседовать с артистами тех оперных трупп, где подвизался Вячеслав Иванович, и они в один голос утверждали — с каким повышенным интересом относилось население к опере. Спустя несколько лет, будучи в Саратовской консерватории преподавателем и соприкасаясь со всевозможными группами театралов, я довольно наслышался о музыкальных подвигах Вячеслава Ивановича в городском театре. Труппа Соболевщикова-Самарина пользовалась художественным и материальным успехом благодаря Вячеславу Ивановичу. Когда в Саратов наезжали другие оперные труппы, местные жители говорили:

— Ну где им! Вот у нас был Сук, так это были спектакли! Любо слушать!» [175, 35—36].

Весной 1903 года, окончив сезон, Сук едет на родину, с которой он никогда не порывал связей. Эта поездка имела более значительные цели, чем просто посетить родных, увидеть свой, как он говорил, «домишко на курьих ножках». Сук решился впервые предстать перед соотечественниками как композитор и оперный дирижер. 5/18 апреля 1903 года в Национальном театре в Праге с успехом прошла его опера «Лесной царь». «Харьковские ведомости» 23 апреля 1903 года привели отзыв одной из пражских газет: «Вчерашнее первое представление „Лесного царя“ Вячеслава Сука имело очень большой успех. Каждый акт был сопровождаем долго не смолкаемыми рукоплесканиями, и автору пришлось после каждого акта выходить много раз на вызовы публики. После первого акта он получил два прекрасных венка. Свежая, мелодичная, тонкая, но вместе с тем энергично разработанная музыка очень понравилась, и с большим вниманием было прослушано великолепное исполнение оперы. Вячеслав Сук предстал перед нашей пуб-

ликой не только как композитор, заслуживающий всякого внимания, но и как капельмейстер, который превосходно разучил и внимательно и с большим успехом дирижировал своим сочинением. Слух о нем, как о выдающемся капельмейстере, оправдался. Автор был уже при входе в оркестр встречен аплодисментами. Этот успех заставит его наверно усердно работать в будущем. Как мы узнали, он будет дирижировать и завтра во второй раз своей оперой» [163; 168].

Однако радость В. И. Сука вскоре была омрачена «разгромной» критикой ряда газет [167; 169; 170]. И хотя, как отмечалось, «многие из законченных номеров его оперы обнаруживают музыканта развитого, и национальный тон в многочисленных местах заявляет о себе» [167], однако «пришельцу» ставились в упрек и написанный в застарелом романтическом духе текст оперы, и архаичность мышления в законченных номерах, связанных речитативами, и, помимо влияния Сметаны и Фибиха, влияние русской музыки, в частности Римского-Корсакова [170]. Некоторые подобные упреки читал он и в русских газетах Харькова и Киева, однако такой прием на родной земле был обидным вдвойне. Против «безоглядной и грубой» критики выступило чешское «Слово»: «Опера В. Сука такого решительного отвержения не заслужила,— писал редактор газеты.— Несправедливость почувствовала и публика — как было видно по аплодисментам на утренней репетиции, в них был явно демонстративный протест против критики, которая в то утро произнесла свой приговор» [171].

Опера в целом так и осталась тогда неоцененной. Односторонность и грубость критики оставила глубокий, долго незаживающий след в тонкой, ранимой душе дирижера. Конечно, его нельзя было назвать новатором и опера его не являлась новым словом в искусстве. Однако высокий профессиональный уровень, владение композиторской техникой, романтический приподнятый характер музыки, опирающийся на чешский фольклор, привлекли сердца слушателей и в Чехии и в России. И хотя опера в репертуаре не удержалась, отдельные фрагменты из нее довольно часто звучали в концертном ис-

В. И. Сук (начало 1900-х годов, Прага)



полнении. Слушатели, ради которых он создавал свою оперу, приняли, поняли ее. Но в тот момент волна горечи подкатывала к сердцу. Хотелось бежать... Куда? К друзьям, в Россию, где его любили, ценили, дорожили каждым его словом, каждой сделанной им оперной постановкой.

Сук уезжает в Харьков, где всегда находил поддержку, где у него были многочисленные друзья-музыканты — профессор Франтишек Кучера, любимый всеми дирижер концертов в летнем парке купеческого клуба, преподаватели Йосеф Холы, Алоис Йиранек, Зденек Давид, Вацлав Волнер, Войтех Крал, Йозеф Влчек... да мало ли их было там, рядом с русскими друзьями!

В сезоне 1903/04 года Сук становится главным дирижером оперного товарищества под руководством А. М. Назарова, выступавшего в Харькове. Здесь он закрепляет свой успех признанного дирижера русской оперы, ставя среди других оперы «Рогнеда» (4 ноября) и «Вражья сила» (17 декабря), «Снегурочка» (18 ноября), «Чародейка» (29 октября) и «Черевички» (23 января).

Последние две оперы были свидетельством творческого взлета дирижера, особенно «Чародейка», надолго забытая после премьеры. В. И. Сук давно мечтал обратиться к ней. Еще в Киеве во время гастролей осенью 1900 года эта опера планировалась к постановке. Затем он обратился к ней в Казани [13, 86], но передал ее М. Голинкину. Теперь он обращался к ней вновь.

Успех «Чародейки» в Харькове показал, что в свое время артисты императорских сцен Петербурга (1887) и Москвы (1890), как и слушатели, не поняли, не сумели оценить новаторское произведение Чайковского, созданное в преддверии «Пиковой дамы». В этой опере композитор искал органичного сочетания интимной душевной лирики с народно-бытовыми сценами, досказывая языком музыки то в лирически-проникновенном, то в симфонически мощном звучании переживания, драму своих героев. Для современников музыка казалась лишь иллюстрацией широко популярной тогда, внешне эффектной, но в сущности поверхностной драмы И. В. Шпагинского, положенной в основу либретто.

Время дало возможность отстояться страстям. Оно же потребовало вновь обратиться к забытой опере, посмотреть на произведение по-новому, вне связи с канувшим в Лету первоисточником. Оказалось, что трудности партитуры, с которыми не мог справиться Альтани, не так уж страшны. И Направник, по-видимому, не в том искал причину неуспеха, жалуясь, что в партитуре «перегруженная оркестровка, иногда удвоенная и даже утроенная, с которой трудно бороться певцам, встречающаяся только в „Чародейке“ и ни до нее, и ни после нее» [22, 302]. Ошибка первых постановщиков была в ином — в ориентации на литературный первоисточник. По-видимому, еще в труппе Собольщикова-Самарина Сук понял, что надо идти прежде всего от музыки. И тогда оказалось, что Чайковский, создавая произведение, недаром оставил варианты, предлагал купюры. Сук, превосходный интерпретатор «Онегина», «Пиковой дамы», симфонических произведений композитора, сумел чутко вслушаться в музыку, понять смысл его указаний и купюр. Все это и обеспечило харьковской постановке большой успех, хотя Сук и не располагал средствами для воспроизведения удвоенной и утроенной оркестровки. Пресса писала, что дирижер, «вынесший на своих плечах колоссальную работу» [164/6a], сумел глубоко и проникновенно почувствовать и передать именно музыкальную стихию спектакля. «Сколько чудных музыкальных картин создано было оркестром под магической дирижерской палочкой В. И. Сука! Какая стройность и нюансировка царили в больших и малых ансамблях, руководимых талантливым бенефициантом!» [164/7b]. Редкая опера, по признанию критики, пользовалась в Харькове такими единодушными и заслуженными симпатиями, «возникшими и окрепшими чуть ли не мгновенно» [164/6b]. Высокую оценку получила и последняя премьера сезона — «Черевички» П. Чайковского [164/7a].

Антреприза Назарова существовала недолго: она распалась после гастролей в Кишиневе. Воспользовавшись выходом В. Сука из труппы [110/2a, 252], А. Церетели вновь предлагает ему сотрудничество, теперь уже в Петербурге, где он, арендовав консерваторский театр

(Большой зал консерватории), решил создать Новую оперу. Предполагалось и здесь поставить дело на широкую ногу, создать отличный оркестр из петербургских музыкантов, ставить новые оперы, привлечь к работе Фигнера, Собинова, лучшие силы России...

Так в сезоне 1904/05 года начался второй (петербургский) период деятельности В. Сука в антрепризе А. Церетели, длившийся два сезона и отмеченный рядом интересных художественных достижений. В труппе собрался довольно сильный состав — Н. Ван дер Брандт, М. Инсарова, К. Брун, В. Добржанская, Р. Карамзина-Жуковская, Н. Фигнер, Л. Клементьев, Н. Большаков, И. Томарс, В. Селявин, И. Виноградов, Я. Светлов, О. Камионский, А. Антоновский.

Сезон Новой оперы открылся довольно поздно — 3 октября 1904 года, но открылся первым в России исполнением новой оперы Римского-Корсакова «Пан воевода» (московская премьера в Большом театре под управлением Рахманинова состоялась 27 сентября 1905 года). Как недавно в «Царской невесте», Сук вновь держал экзамен перед автором. Побывав 2-го октября на генеральной репетиции, В. Ястребцев записывает в дневник: «Римский-Корсаков удивлялся, до чего быстро труппа справилась с разучкой оперы, и приписывал это исключительно дирижерской опытности Сука. Когда же к нам подошел Вячеслав Иванович, Римский-Корсаков обратился к нему со словами: „Все идет прекрасно, а все потому, что сам Вячеслав Иванович отличный маэстро“» [91, 316]. Опера не стала этапным произведением, однако спектакль в целом обладал высокими художественными достоинствами, и в первую очередь благодаря В. Суку [104/5; 110/2в]. Как писал Н. Соловьев, дирижер «ведет оркестр не только заботясь о стройности, но и вникая во всевозможные детали; воодушевляясь во время исполнения, он передает свое настроение и исполнителям» [115/2].

Сук впоследствии вспоминал: «Николай Андреевич был скуп на советы. Он охотно делал указания мне по поводу самого характера оперы, но частных почти не касался. „Ну, это вам лучше видеть!“ — частенько я слы-

хивал от Римского-Корсакова. Я ставлю его оперы, руководствуясь больше личным сознанием» [175, 82].

Из новых опер на сцене театра петербуржцы увидели также оперы «Мадемуазель Фифи» Ц. Кюи, шедшую до этого в Москве и Киеве в сезоне 1903/04 года, «Польский еврей» К. Вейса, «Каширская старина» М. Иванова. Одна за другой следовали постановки «Аиды», «Пиковой дамы», «Фауста», «Кармен», «Гугенотов», «Русалки», а также «Отелло» (с Фигнером, Камионским, Брун), «Лакме» (с Ван дер Брандт и Сибиряковым), «Иван Сусанин» (с М. И. Долиной), «Африканка» (с Фр. Маркони), «Самсон и Далила» (с А. Д. Вяльцевой) и другие.

Сохранившиеся десятки рецензий этого периода в основном характеризуют В. Сука как законченного мастера, зрелого художника, превосходного профессионала, оживляющего спектакль вдохновенной интерпретацией партитур. Все это, безусловно, способствовало тому, что Сук в первый же летний сезон был приглашен выступить как симфонический дирижер в небольшом курорте под Петербургом — Сестрорецке. Лето 1905 года положило начало его регулярным сезонам, и за десять лет (1905—1914) симфонические концерты в Сестрорецке также стали значительным художественным явлением в концертной жизни России. Пресса писала о первом выступлении В. Сука: «До сих пор г. Сук был известен только в качестве добросовестного оперного капельмейстера. Находясь во главе оркестра частной оперы — обыкновенно достаточно посредственного ансамбля, — а также находясь, вероятно, в зависимости от количества репетиций и разных капризов примёрствующих „частных“ оперных мазини, баттистини и зембрих, г. Сук едва мог всюду проводить исключительно художественные требования. Зато теперь, оказавшись во главе симфонического оркестра, свободный от спешных постановок и узаконенных залихватских фермат, он вполне показал себя серьезным и талантливым музыкантом; таковым он предстал в обоих симфонических концертах, прекрасно проведя в первом вечере Пятую симфонию Бетховена, а во втором — сложную программу, посвященную произведениям Чайковского» [104/6а, 651].

Не следует забывать, в какую бурную эпоху проходили царствительские сезоны в Петербурге. События 9 января 1905 года всколыхнули всю Россию. Как писал В. И. Ленин, «революционное воспитание пролетариата за один день шагнуло вперед так, как оно не могло бы шагнуть в месяцы и годы серой, будничной, забитой жизни» [1, 201—202]. Намереваясь задушить волнения, угрожавшие перерасти в революцию, царское правительство, назначив нового генерал-губернатора Д. Трепова, уже 11 января вводит кровавый полицейский террор. Закрываются учебные заведения, разгоняются демонстрации солидарности с жертвами Кровавого воскресенья, запрещаются забастовки.

2 февраля 1905 года в московской газете «Наши дни» появилось письмо виднейших музыкальных деятелей России — Танеева, Рахманинова, Шаляпина, Гречанинова, Кастальского, Гольденвейзера, Глиэра, Гедике, Игумнова, Кругликова, Кашкина, Энгеля и других, требовавших коренных реформ, введения конституционных прав свободы слова, печати и т. д. [56, 354]. И хотя требования эти носили либеральный характер, важно то, что впервые передовая музыкальная общественность стала осознавать себя причастной к политике, к делам большого гражданского звучания. В Петербурге первым на него откликнулся Римский-Корсаков.

Передовое студенчество Петербургской консерватории на своей общей сходке, где собралось около 600 человек, присоединилось к выступлению московских музыкантов и высказалось за проведение забастовки: «Человек, — говорилось на сходке, — занимающийся искусством, не может оставаться узким специалистом, а должен быть гражданином (...) музыканты не имеют права считать, что их назначение забавлять господствующие классы в то время, когда народ поднялся против этих классов» [89, 34]. Римский-Корсаков категорически высказался в поддержку этих требований студенчества и, в результате борьбы внутри учебного заведения и давления «сверху», 19 марта был уволен из консерватории. Вслед за ним из состава профессоров вышли Глазунов и Лядов.

Увольнение Римского-Корсакова вызвало волну со-

чувствия и протестов не только в среде русской интеллигенции, приобрело общественный резонанс большой силы. Исполнение произведений Римского-Корсакова стало превращаться в бурные демонстрации. Дело дошло до того, что 31 марта Тренев подписал циркуляр (№ 997), вообще запрещающий исполнять музыку композитора.

Наблюдая за симфоническими концертами Петербурга, мы констатируем как будто бы оживленную концертную жизнь. Так, 19 февраля 1905 года под управлением А. Б. Хессина прошло VIII симфоническое собрание РМО, в котором Глазунов впервые дирижировал своим скрипичным концертом (солист — Л. Ауэр); 12 марта в IX собрании впервые прозвучала увертюра «Гамлет» А. Танеева, но намеченный на 27 марта следующий симфонический концерт был отменен: А. Б. Хессин в знак протеста отказался дирижировать. После его публичного отказа другие дирижеры в концертах РМО не соглашались выступать, и до возвращения Римского-Корсакова в консерваторию в декабре 1905 года симфонические концерты РМО прекратились.

Сук, как в свое время в Чехии, во второй раз становится свидетелем пробудившегося общественного сознания широких кругов интеллигенции, движимых в едином стремлении к справедливости, независимости и свободе. «Борьба за Б. Сметану» теперь в иных условиях, в другую эпоху, в другой стране стала не только «борьбой за Н. Римского-Корсакова», она олицетворяла собой борьбу за прогрессивные идеалы.

Спектакли труппы Церетели давались в консерватории, и все происходившее было рядом, события разворачивались, как говорится, на глазах. И хотя мы пока не располагаем конкретными свидетельствами, но, зная прямоthu и честность натуры дирижера, не терпевшего несправедливости, зная любовь и уважение, которые питал Сук к сочинениям Римского-Корсакова и к самому автору, читатель вполне может представить и отношение В. Сука к увольнению композитора, и в чьем стане находился он во время этих событий.

А события развивались. В то время как либеральная буржуазия, напуганная стихийным размахом революцион-

ных событий, стала на путь соглашательства с царизмом, в народных массах ширился протест.

14 июня мир потрясло героическое восстание «потемкинцев».

24 сентября началась грандиозная забастовка в Москве, перекинувшаяся и на другие города.

7 октября вспыхнула всероссийская политическая стачка.

В таких условиях начался сезон 1905/06 года, который должен был, по мнению Д. Трепова и его приближенных, показать «наружное спокойствие» столицы.

Из Москвы в это время шли известия: «Вследствие прекращения деятельности городской электрической станции все театры закрылись впредь до окончания „забастовки“. Вместе с частными театрами, пользующимися городским электричеством, закрылись и императорские. У последних есть свое электричество, но вследствие забастовки водопровода нет воды для того, чтобы пустить в ход свою электрическую станцию» [129/4].

Как писал В. Теляковский, «вышедший 17 октября манифест успокоил публику лишь на один день» [75, 260]. 18 октября в Мариинской опере на представлении «Лоэнгрина» в антракте после второго действия начались беспорядки [75, 255—256]. Уже давно бурлила балетная труппа, затем последовали волнения в театральном училище, с протестом выступил хор. 23 октября отказалась выступать балерина А. Павлова. В ноябре в императорской опере Ф. Шаляпин запекает «Дубинушку» по настоянию публики.

Грозная атмосфера ощущалась во всем. Например, оперу «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») больше не ставили. «По царившему тогда настроению,— вспоминает Теляковский,— ставить ее боялись, боялись каких-нибудь выпадов и протестов публики» [75, 274]. Но близился день открытия в Петербурге памятника М. И. Глинке (3 февраля), и пренебрегать общественным мнением было небезопасно. Решили в этот день дать под управлением Э. Направника «народный спектакль» — «Руслан и Людмила», а «Жизнь за царя» — в воскресенье 12 февраля утром, для детей... В театре же Церетели 3 февраля

шли отдельные акты из опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», и как всегда «дирижер Сук приложил все старания, чтобы воспроизвести музыку Глинки в надлежащем виде. Оркестр и хор <...> выполняли все желания своего дирижера-художника» [131/16]. Направник и Сук в этот вечер достойно отдали дань великому русскому композитору.

Еще предыдущий сезон показал, что Новая опера не выдерживала конкуренции со стоявшим напротив Мариинским театром. Чтобы спасти положение, Церетели решил «оживить» свое предприятие приглашением большого числа зарубежных гастролеров, постановкой новых, не шедших еще в Петербурге спектаклей. Так, 7 октября на открытии сезона была показана новая опера А. Франкетти «Германия», где Сук вновь продемонстрировал «гибкость и нюансированность передачи» — явление, как отмечалось, «исключительное в практике частных антреприз» [104/66, 985]. Большой успех выпал на долю Я. Вайды-Королевич (Королевич-Вайдовой), Филиппи-Мишуги (А. Ф. Мышуги) и других.

Были показаны «Джоконда», «Нерон» (с Клементьевым, Гущиной, Аслановой), «Евгений Онегин» и «Ромео и Джульетта» (с Большаковым), «Фауст» (с Сибиряковым). В. И. Сук с Фигнером, почти совсем растерявшим голос, провел оперы «Аида», «Травиата», «Кармен», «Фауст», «Самсон и Далила», «Опричник», а также «Пиковую даму», в которой приняла участие приехавшая на гастроли итальянская певица Ливия Берленди (Лиза). С ее участием прошли оперы «Заза» и «Паяцы» Леонкавалло, «Миньона» Тома, «Сельская честь» Масканьи, «Андриенна Лекувер» Чилеа (в последней выступил итальянский дирижер Голишиани).

Труппа все более интернационализировалась, спешка в работе все увеличивалась, а трудностей прибавлялось.

Но вот сообщение последней недели октября 1905 года: в связи с прекращением железнодорожного движения итальянская примадонна г-жа Беллинчиони не смогла приехать на гастроли [104/6в, 1053]...

В ответ на террор царизма революционные события в России достигают своей кульминации.

В. И. Сук (1904—1906, Петербург)



26 октября началось восстание в Кронштадте, в ноябре — в Севастополе, в декабре — грозное вооруженное восстание в Москве, Харькове, Чите и других городах...

«Развязка приближается,— писал В. И. Ленин.— Новое политическое положение обрисовывается с поразительной, только революционным эпохам свойственной, быстротой. Правительство стало уступать на словах и начало тотчас готовить наступление на деле. За обещаниями конституции последовали самые дикие и безобразные насилия как бы нарочито для того, чтобы еще нагляднее представить народу все реальное значение реальной власти самодержавия» [2, 73—74].

Театры Москвы в связи с Декабрьским вооруженным восстанием были закрыты. Петербургские хотя и работали, но во всем чувствовалась неуверенность, тревога, страх.

«Чудом» попавший в эту пору в Россию на гастроли в Новую оперу Титта Руффо оставил в своих воспоминаниях колоритные подробности, передающие атмосферу того времени.

«Не прошло и двух дней после известия о революции в России, как я получил из Петербурга телеграмму от князя Церетели. Он предлагал мне шесть спектаклей в театре консерватории с гонораром в тысячу пятьсот лир за каждый спектакль <...> И вот через какую-нибудь неделю я уже выехал в Петербург. Когда я через двое суток прибыл на русскую границу, начальник станции ни за что не хотел разрешить мне следовать дальше, уверяя, что никто сейчас не путешествует ввиду осадного положения. Единственный отправляющийся поезд, сказал он, обслуживается полицейскими. Я пришел в ужас. Мне казалось, что все погибло. Но я так настаивал на том, что ехать мне необходимо, так упорно показывал заключенный со мной контракт, называя свое имя и сумму полученного мной аванса, что полицейские согласились погрузить меня в вагон, сняв с себя, как говорится, всякую ответственность за все, что могло произойти со мной в дороге. Не скрою, что напутствие начальника станции очень меня встревожило. Но я взял

себя в руки и доверился судьбе, хотя правильнее, пожалуй, было бы сказать, что я бросил ей вызов. Поезд тронулся. Жутко было видеть пустыми эти громадные вагоны. Путешествие тянулось бесконечно. Русская столица была действительно на осадном положении, как это было объявлено в миланской газете. На вокзале не было никого, кто помог бы мне нести чемоданы, и никаких саней, чтобы отвезти меня в театр. Большой город, занесенный снегом, в двадцативосьмиградусный мороз, производил устрашающее впечатление. У меня было мгновение и, пожалуй, даже не одно — полной растерянности. Но характер мой быстро справился с этим. Я вооружился терпением, схватил свои два тяжелых чемодана и, увязая в снегу, который набивался мне в калоши, пошел пешком. Шел я долго, но в конце концов, правда, смертельно уставший, все же добрался до театра консерватории.

Швейцар, увидев меня, ошоломел и спросил, каким способом я попал сюда. Я направился на сцену. Мимо меня пробежала белая кошка. Занавес был опущен, сцена — пуста. Но из оркестра просачивались какие-то жалобные звуки струнных инструментов. Несколько оркестрантов репетировали „Демона“ при тусклом свете лампочек, прилаженных к пюпитрам. Трудно было назвать это репетицией — скорее траурной церемонией, похоронами. Я осведомился о князе Церетели, о маэстро Каваллини (хормейстер.— *В. Р.*). Никто не мог ничего сказать мне. Когда в оркестр сообщили, что приехал Титта Руффо, что он здесь, в театре, на сцене за занавесом, — никто этому не поверил, но все перестали играть. Тогда я попросил одного из машинистов поднять занавес. Как только оркестранты меня увидели, они повскакали со своих мест, положили инструменты и по приглашению маэстро Карцева (пианист-аккомпаниатор.— *В. Р.*) стали мне аплодировать» [70, 214—215].

Гостя из Италии здесь уже хорошо знали, помнили о его триумфальном успехе в стенах этого же театра в прошлом сезоне, где он выступал по три-четыре раза в неделю. Тогда он подружился с Собиновым, с которым

выступал в «Риголетто» и других спектаклях. Огромный успех выпал на долю Т. Руффо в «Отелло» и «Трубадуре», «Севильском цирюльнике», «Фаусте» и особенно в «Демоне». На этот раз Церетели предложил ему первоклассных партнеров — Л. М. Клементьева, одного из лучших исполнителей теноровых партий, находившегося в расцвете сил и голоса, М. И. Долину, превосходное контральто которой так гармонировало с выразительной драматической игрой, А. П. Антоновского, потрясавшего слушателей силой и красотой своего могучего баса-профундо, Л. Берленди, одну из даровитейших драматических певиц.

Сук, располагая, наконец, такими превосходными силами, с упоением «лепил» ансамбли, да и небольшой оркестр под влиянием искусства больших мастеров буквально переродился. Работы было много, как и в прошлом сезоне. Помимо оперной классики шли «Тоска», «Заза», «Сельская честь», «Паяцы»... В последней Т. Руффо создавал «прямо великолепную фигуру Тонио, в полукомических нюансах которой рельефно проступала ущемленная, искаженная человечность» [104, 7].

Блестящие выступления певца в «Демоне», «Риголетто» и других спектаклях под управлением В. Сука завершили сезон, и пути дирижера с антрепренером Церетели расходятся, теперь уже навсегда.

Успешные выступления В. Сука в сезонах «Новой оперы» способствовали упрочению его славы как одного из лучших дирижеров России. «Таким дирижером может гордиться любая образцовая оперная сцена,— писал корреспондент газеты «Наша жизнь».— В частной опере негде развернуться г. Суку во всей полноте: нет надлежащих исполнителей его художественных требований» [131/1а]. По-видимому, это мнение разделяли многие. Не без сожаления корреспондент другой газеты пишет: «В следующем сезоне он будет дирижировать в Киеве вместо Петербурга. Отчего начальство Мариинского театра не додумается пригласить его хотя бы на ряд спектаклей или дать ему разучить заново какую-либо оперу? Ведь существуют же гастрели и дебюты для певцов; отчего же только по отношению к дирижерам применяется система канцелярских предписаний и назначений? На чем она

основана — на канцелярском ли опыте, или на родственных связях — не знаем; зато знаем, что в последнюю четверть века эта система доказала только свое безошибочное... попадание пальцем в небо! Несомненная личность дарования г. Сука и опыт его говорят за то, что он, по-видимому, дирижер более пригодный, чем канцелярски предписанные...» [104/7а, 704].

Сук открыл сезон в антрепризе М. Бородая оперой «Аида». Вслед за ней в театре под его управлением с огромным успехом прошли «Евгений Онегин», «Фауст», «Пиковая дама». Однако пребывание В. Сука в Киевском оперном театре было недолгим. 2 сентября он получает телеграмму от М. Н. Кузнецовой-Бенуа: «Теляковский предлагает службу дирижера Москве необходим Ваш возможно скорый приезд Петербург. Телеграфируйте» [178/1]. Конечно же, Сук не мог приехать — почти каждый вечер шел новый спектакль. Вторая телеграмма пришла 6 сентября от управляющего московской конторой — Н. К. фон Бооля: «Если можете согласиться [на] меньшие заявленных Бенуа-Кузнецовой условия не приедете ли [на] один день Москву» [178/1]. И наконец, третья — 8 сентября: «Согласен. Телеграфируйте, когда можете приехать. Контракт на два года будет заготовлен. Фон Бооль» [178/1]. 12 сентября газета «Киевский голос» писала: «В. И. Сук, появлению которого за дирижерским пультом мы так недавно радовались, получил приглашение на пост дирижера в Московский императорский театр. Можно только поздравить Московский театр с приобретением такой крупной музыкальной величины, какой является В. И. Сук» [124].

**Славное десятилетие
в Большом театре
(1906—1916)**

Приехав в Москву, Сук подписывает в дирекции императорских московских театров договор с 16 сентября 1906 по 1 сентября 1908 года [181/6]. В. А. Теляковский пошел на уплату 2 000 рублей неустойки киевскому антрепренеру М. М. Бородаю, снабдил В. Сука средствами на переезд в Москву и постарался обеспечить довольно хорошее существование. В контуре императорских театров ворчали: «Милостями-то мы чеха осыпали, не пожалели и золота, а каков он будет в деле — еще увидим. Пока могли бы обойтись и с Федоровым...» [175, 44]. Нет, в то время обойтись Н. А. Федоровым уже не могли. Престарелый, больной Альтани уже не справлялся с непомерной тяжестью нагрузок главного капельмейстера. Помощник и заместитель его У. О. Авранек всю свою энергию и творческий запал отдавал хору, ставшему одной из ярких достопримечательностей Москвы. Н. А. Федоров и Е. Е. Плотников, в общем хорошие музыканты-практики, были, однако, малоопытны, не очень надежны в дирижерском деле, да и не «тянули» они на художественные масштабы Большого театра, не могли стать вровень с Ф. И. Шаляпиным, Л. В. Собиновым, А. В. Неждановой, В. Р. Петровым и другими певцами, спектакли которых им нередко приходилось вести. Приглашенный в 1904 году С. В. Рахманинов (одно время он был дирижером в Частной опере С. Мамонтова, 1896—1898), много сделавший для обновления творческого климата Большого театра, все же не мыслил себя оперным дирижером. «Сразу, однако, стало видно, — вспоминает В. А. Теляковский, — что капельмейстером оперы он долго не останется: был он требовательный, и очень много у него брала эта обязанность времени и нервов» [75, 143].

За два сезона работы Рахманинов, однако, сделал много: очищенными от рутины и штампов, обновленными зазвуча-

ли «Иван Сусанин», «Русалка», «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Опричник», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Демон», «Пан воевода», вдохновенно интерпретировал он свои оперы «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини». Поднимая музыкантов до высот художественного творчества, Рахманинов прививал им вкус, приподнимал над будничностью, открывал иные миры. Он оставил службу в декабре 1905 года, и коллектив Большого театра сразу остро ощутил отсутствие высококвалифицированного, опытного руководителя: получив исключительно высокий художественный эталон, вкусив, что называется, от вдохновения гениального музыканта, «опускаться на землю» было нелегко. Нужен был такой человек, дирижер, музыкант-художник, который был бы достоин Рахманинова, продолжил бы дело примерно на том же уровне, стал бы руководителем, душой коллектива, посвятив ему всю свою жизнь без остатка. Таким человеком был Сук. Он имел за плечами 20-летний опыт безупречной работы, репутацию одного из лучших оперных дирижеров России, славился как замечательный музыкант, тонкий и глубокий интерпретатор, свято хранивший заветы Чайковского и Римского-Корсакова, А. Рубинштейна и Направника.

О том месте, которое занимал Сук в музыкальной жизни России, дает некоторое представление обращение к нему Направника. «Дорогой Вячеслав Иванович,— писал прославленный капельмейстер петербургской оперы,— Ваши обширные знакомства в оперном мире как Москвы, так и провинции заставляют меня обратиться к вам с просьбой сообщить мне, знаете ли вы артистов-солистов, выдающихся голосами и сценическими талантами, начиная с сопрано и кончая басами, на первые ответственные партии. Если да, то не откажите назвать их фамилии, имена, отчества и указать их адреса. За исполнение моей просьбы заранее благодарит вас душевно вам преданный Э. Направник» (1 февраля 1908 года [58; 79—80, 185]).

Став во главе одной из ведущих оперных сцен страны, В. И. Сук был свидетелем и участником едва ли не самого насыщенного художественными событиями периода дореволюционного оперного театра начала XX века.

Расцвет искусства А. Неждановой, Ф. Шаляпина,

Л. Собинова, В. Петрова, Д. Смирнова, А. Боначича, Г. Ба-кланова, И. Грызунова... Сук был соучастником их твор-ческих исканий и художественных достижений, а в даль-нейшем радовался притоку новых сил — Е. Катульской, Е. Степановой, К. Держинской, Н. Обуховой, Гр. Пирогова, С. Мигая, Л. Савранского...

Это был период становления оперной режиссуры. Не-однократно встречался Сук в совместной работе в Р. Васи-левским, И. Лапицким, В. Шкафером, В. Лосским, П. Оле-ниным, А. Саниным, А. Петровским...

Еще работал «маг и волшебник» сценического оформле-ния К. Вальц, но уже во всю мощь разворачивался декора-ционно-живописный талант К. Коровина, а затем — Ф. Фе-доровского...

Превосходный оркестр, располагавший лучшими арти-стическими силами страны, был послушным и гибким инструментом в руках дирижера, давал наконец возможность Суку выполнять самые тончайшие художественные наме-рения...

Однако неверно было бы ограничивать деятельность Сука лишь стенами Большого театра. Он уверенно вступает в насыщенную музыкальными событиями жизнь Москвы и как симфонический дирижер. Московская консерватория в первый же месяц его работы в Москве просит дирекцию те-атров разрешить дирижеру участвовать в проводимых в ее стенах симфонических концертах. В. А. Теляковский на-мерен командировать В. Сука в Петербург для симфони-ческих концертов [58, 54]. 21 октября 1906 года по ре-комендации Рахманинова состоялось первое выступление В. Сука — симфонического дирижера. Затем он заменяет Рахманинова в концертах Клуба любителей русской му-зыки Керзиных (22 декабря 1906 и 2 февраля 1907)... А летом — вплоть до 1914 года продолжают ставшие зна-менитыми его концерты в Сестрорецке.

Москва принесла В. Суку массу новых художественных впечатлений. Он старался не пропускать выступлений С. Ра-хманинова, В. Сафонова, А. Зилоти, А. Никиша, Ф. Моттля, В. Менгельберга, Э. Колонна, Б. Вальтера... Стремился по-пасть на концерты К. Дебюсси, П. Казальса, Ф. Крейсlera, Э. Изаи, «Чешского квартета»... В театре и на концертной

эстраде следил за появлением новых дирижерских имен, наблюдал за формированием нового поколения — С. Василенко, Э. Купера, Н. Голованова, А. Пазовского, С. Кузевидского, Н. Малько...

Еще продолжали творить Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, в пору расцвета вступило творчество А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Глазунова...

Частная опера С. Зимина, выдвинувшая, как прежде Мамонтовская опера, много ярких дарований, ставила на своей сцене оперы русских композиторов, не шедшие на казенной сцене. Московский Художественный театр, руководимый К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, активно развивал реалистические принципы театрального искусства.

О многом мог бы рассказать Сук.

Попытаемся хотя бы слегка воссоздать ту атмосферу, в которой проходили труды и дни дирижера.

Вернемся к началу московской осени 1906 года. Липаев, работавший в ту пору тромбонистом в оркестре Большого театра, рассказывает: «Я шел на репетицию. Слышу — знакомый голос настойчиво обращается за моей спиной:

— Иван Васильевич, Иван Васильевич, куда вы, куда?..

Оборачиваюсь — стоит Вячеслав Иванович. Это было совершенно неожиданно. Бросившись к нему и расцеловавшись, я спросил:

— Вы что тут? Почему?..

— Иду репетировать. Не знаю только, где вход для артистов.

Я моментально понял, в чем дело, подхватил его за руку, и мы быстро вошли в оркестровое помещение.

— Здравствуйте, маэстро... Здравствуйте, Вячеслав Иванович, — неслось со всех сторон — от оркестрантов, хористов и солистов театра, высыпавших навстречу Вячеславу Ивановичу.

Он не успевал отвечать на все приветствия. С некоторыми целовался, некоторые лезли к нему целоваться, другим он пожимал руки. Атмосфера встречи его в Большом театре была теплая. Затем, когда он разделся, посидел некоторое

время, осмотревшись на все происходившее вокруг него, режиссер дал звонок на репетицию. Хор, солисты, рабочие, балетные, все высыпали на авансцену посмотреть на нового дирижера. И когда он вошел в оркестр, понеслись горячие аплодисменты, стук смычков, крики „браво“.

Вячеслав Иванович сел на указанное ему инспектором оркестра место и, раскланявшись со всеми, веселым голосом промолвил:

— Спасибо всем... Давайте порепетируем.

Начали „Аиду“, которой дебютировал Вячеслав Иванович перед московской публикой. Уже с первых тактов все насторожилось в оркестре и на сцене. После вступления в оркестре раздалось постукивание смычками — этот общепринятый маневр одобрения. Вячеслав Иванович встал и отвесил глубокий поклон.

Нужно сказать, что „Аида“ у нас шла раньше с какими-то казенными установками и налетом. Дирижеры уже давно поставили эту оперу в разряд банальностей <...> Были в Большом театре для этой оперы потерянные декорации и помятые костюмы, еще того хуже — режиссерская небрежность в размещении и выходах артистов, а также и хора, во всю сцену становившегося прямой линией.

Вячеслав Иванович никаких замечаний по сцене не сделал. Он никогда не нарушал компетенцию режиссера, никогда не вторгался в его область. Но зато и сам ревностным образом соблюдал интересы дирижерской власти и влияния. Он был строг до последней степени.

Постановку „Аиды“, поселившей восторг в толпе слушателей, он зажег очарованием благодаря перестройке всего музыкального плана. Он открыл новые нюансы, звуковые краски, тембровые сближения, о которых раньше, говоря без преувеличения, исполнительская масса Большого театра и не подозревала. „Ма-а-ленький антракт!“ — объявил дирижер после первого акта.

Все шумно начали ему рукоплескать. С таким же успехом прошли и остальные акты. „Аида“ зажила с блеском, стала под палочкой Вячеслава Ивановича неузнаваемой. Ей осталось в таком уборе предстать вечером в день открытого представления.

Давно зал Большого театра не имел такого праздничного вида, как в вечер дебюта Вячеслава Ивановича. Театр — переполнен, пресса — налицо, среди артистов — нервный холодок, оркестр и хор — тоже волнуются. При выходе Вячеслава Ивановича по залу пронеслись еле заметные аплодисменты, но тотчас же замолкли, и на них дирижер совершенно не обратил внимания. Но скоро все и вся прорвалось. Рукоплескания неслись в ансамблях всех актов. После каждого перерыва они возобновлялись, превратившись в довольно внушительную овацию. Вячеслава Ивановича потащили на сцену и показали публике — „товар лицом!“. Но каким лицом — сияющим, улыбающимся, радостным.

Уже в ночных заметках газеты отметили удачный „шумный“ первый выход дирижера, а дня через два рецензенты более или менее подробно касались исполнения „Аиды“ и в общем вынесли дирижеру довольно хорошую оценку» [175, 37—41].

Как помнит читатель, «на счету» В. Сука были постановки «Аиды» с разными певцами и оркестрами частных оперных антреприз Вильно и Минска, Саратова и Казани, Харькова и Киева, Петербурга и Москвы. Вердиевский шедевр с его сложными ансамблями, яркими оркестровыми и хоровыми эпизодами за долгие годы практики был отшлифован дирижером в трудных условиях провинциальной сцены. «Аида» была одной из любимых опер В. Сука, поэтому в первом спектакле опыт и творческое волнение были помножены на вдохновение, рождаемое радостью от совместного творчества с замечательным исполнительским коллективом, дававшим красочное и полнокровное звучание, о котором мечталось два десятилетия.

Пресса Москвы живейшим образом откликнулась на состоявшийся 3 октября 1906 года дебют дирижера. Все сходились на том, что в лице В. Сука Москва обрела многоопытного капельмейстера, превосходного музыканта, чуткого ансамблиста, яркого художника. Отмечались красочность и яркость увертюры и Шествия Радамеса, мастерское проведение сцены в храме («какие акценты, какая чудесная градация оттенков, какое *piano!*» —

восклицает критик [147/16]), четко, уверенно и слаженно исполненные монументальные ансамбли, выразительность хоровых эпизодов. «Финал второго акта был причиной самых жарких оваций новому дирижеру» [174, 68].

«Дебют нового дирижера оркестра Большого театра заинтересовал всю музыкальную Москву,— писала газета «Русское слово».— Дебют вполне оправдал ожидания публики. Г. Сук сразу „взял“ внимание ее великолепно сыгранным вступлением к опере. Взял — и уже больше не отпускал. Дирижер показал себя большим мастером своего дела, умеющим подчинять своим желаниям массу исполнителей — хор, оркестр, артистов — и брать от них все, что нужно. В могучих ансамблях „Аиды“ эти качества дирижера проявились особенно ярко. Так эффектно, сильно, с подъемом — в Большом театре их за последние годы не показывали» [147/1a]. Здесь было «все, что угодно: и поэзия нежности, и буря страсти, знойный, прямо тропический темперамент» [147/16].

Но был среди блестящих отзывов один, который несколько настораживает и может даже показаться странным. Кругликов, отмечая успех спектакля в целом, пишет: «Я бы сказал, что новый капельмейстер Большого театра — главный виновник такой „Аиды“. Он был почти один. Ему певцы не помогали или помогали очень мало, а то и самым откровенным образом мешали. Хор, оркестр и он сделали все» [147/16]. Как это понимать: певцы Большого театра — и вдруг мешали? Что кроется за этим — несрепетированность, казенная рутина, слабый состав или были какие-то иные причины? Попробуем разобраться.

Не следует думать, что нового дирижера встретили с распростертыми объятиями; Сук, энергично взявшийся за работу, не всем, очевидно, пришелся по душе, особенно театральной конторе, которую Теляковский обошел вниманием.

В свое время С. Рахманинов задыхался от бюрократических порядков в системе императорских театров, не вынес кабалы контрабасист С. Кусевицкий, Ф. Шаляпин, резко протестовавший против чиновничьей волокиты,

слыл «бунтарем». Теперь чашу эту пришлось испытать В. Суку. «Пришельцу», да еще и по праву занявшему место главного дирижера, по разным причинам и соображениям в первую же неделю решили «дать бой» — знай, мол, наших! Инциденту нетрудно было сыскаться. Еще в период работы С. Рахманинова в Большом театре была намечена наконец к постановке опера-былина «Садко» Римского-Корсакова. После ухода Рахманинова контора театра без согласия автора поручила подготовку ее Н. А. Федорову, не осуществившему до этого ни одной постановки. С одной стороны — у дирекции не было выбора, с другой (и это не исключено) — возможно, зная отношение двора к «мятежному» автору, здесь был тонкий расчет (по принципу чем хуже — тем лучше): поручив подготовку неопытному дирижеру, слабым, беспомощным исполнением «провалить» оперу. Римский-Корсаков был не из тех, кто мирился с существующим положением. Узнав о том, что в Большой театр пришел Сук, уже не раз блестяще ставивший «Садко», он попросил дирекцию поручить работу именно В. Суку. Самому дирижеру он писал: «Многоуважаемый Вячеслав Иванович! Чрезвычайно буду рад, если „Садко“ будет разучиваться и пойдет под вашим управлением. Об этом я говорил уже В. А. Теляковскому, а сегодня написал г. фон Болю. Искренно уважающий вас *Н. Римский-Корсаков*» [186/1; 58, 22]. 18 сентября в письме к Федорову композитор объяснял мотивы своего решения: «Я совершенно вас не знаю как дирижера и ничего о вас не слышал, а г. Сука знаю давно и весьма ценю» [58, 74]. Дирекция, однако, заупрямилась.

Совершенно далекий от мира интриг, занятый музыкой, увлеченный своим делом, Сук вдруг был втянут в водоворот театральных склок и закулисных интриг. Театральная контора стала охранять «честь мундира»; Федоров, подстрекаемый «сочувствующими», устроил демарш; бульварная пресса «грела руки» на очередной сенсации... [136].

На самом деле все было проще. По свидетельству Липаева, Сук говорил: «Если бы никто не совался в наше дело с Федоровым, было бы лучше. Николай Александро-

вич оказался милым человеком. Он сказал, что он даже вначале просил дирекцию передать оперу мне, но там настояли на том, что со мною еще можно подождать, а ему будет кстати обнаружить себя как дирижера в новой для Большого театра опере. Николай Александрович сознался откровенно в своей поспешности пригласить на репетиции композитора. В конце концов он протянул мне дружески руку и мы расстались как ни в чем не бывало» [175, 53—54].

Но конфликт пока что разгорался. Одни по неведению, другие умышленно, третьи из сочувствия к Федорову заняли «непримиримую» позицию к «узурпатору» В. Суку. Артистка С. А. Синицына (исполнительница партии Нежаты) в двадцатых числах сентября писала композитору, что известие об отказе Федорова, переданное в начале оркестровой репетиции «Садко», настолько ошеломило и оскорбило, что артисты «единогласно постановили выразить Федорову <...> свое сердечнейшее огорчение <...> и сожаление <...> Репетиция прекратилась <...> Все артисты возбуждены и чего-то ждут» [61, 289]. В такой обстановке Сук пришел работать над «Садко», в такой нервной атмосфере происходила и подготовка «Аиды». Слова Кругликова о «роли» певцов в «Аиде» получают таким образом некоторое освещение. Мы не должны сбрасывать со счетов эту враждебную атмосферу и читая превосходные рецензии на премьеру «Садко», последовавшую 24 октября, через три недели после дебюта в «Аиде». Но искусство В. Сука победило. Он сумел «собрать», увлечь коллектив интересными творческими задачами. Работа над «Садко» после ухода Федорова пошла семимильными шагами, и артисты увидели В. Сука в деле, поверили ему и приняли его в свою семью.

Обращает на себя внимание быстрота подготовки спектакля. Помог, разумеется, опыт: ведь Сук ставил «Садко» еще в 1899 году. По-видимому, мы будем недалеки от истины, если предположим, что для достижения эффективных художественных результатов Сук применил привычные ему методы быстрой подготовки спектакля, которые он практиковал в провинциальных

театрах (на это намекает в своей рецензии Ю. Энгель [86, 175; 144/3а]). Добавим, что сжатые сроки, нервная обстановка, царившая на репетициях, поначалу даже требовали от него применить хорошо проверенные, безотказно действующие приемы ускоренного разучивания партитуры, дающие эффективные результаты.

Для дирижера и коллектива это был период узнавания друг друга, взаимного изучения возможностей. Пройдет «Садко», ряд других постановок, пока дирижер и коллектив «притрутся» друг к другу, найдут взаимоприемлемую и единственно возможную равнодействующую линию в работе. В первые месяцы, разумеется, В. Сук трудно было постичь психологию коллектива, с которым обычно «так долго и кропотливо разучивали каждую оперу, что, наконец, „переучивали“ ее» [144/3а]. Приучать к интенсивным методам работы было не так-то и легко. Но и Сук, как мы дальше увидим, понял, что в работе с таким академическим коллективом, как Большой театр, пригодно далеко не все, к чему его приучала практика поспешной подготовки спектаклей частной антрепризы. А пока что, в «Садко», вновь «выручили» дирижера его опыт, знания, железная воля, организаторский талант и увлеченность.

Рецензии почти в один голос признавали творческую победу. Так, С. Кругликов, например, писал: «Когда в Москве „Садко“ ютиться мог лишь на Частной сцене, думалось так: „Какая красота, какая мощь и ширь! Что же это будет, если дать богатырскому творению настоящий оркестр“. И день настал. Многое услышали мы, чего не слыхали тогда. Радостно стало уже с первых тактов оркестрового вступления. Да, „океан-море синее“ — уже не лужица Частного театра и его оркестрика. Это волны настоящего моря, которое и в покое — сила, и в покое — движение и жизнь. Нечто стихийное в его необычайно красивом бесстрашии. Оркестр и его новый дирижер Сук сразу расположили к себе. Да и далее их работа — отличная, вдумчивая, незатемняющая исключительных красот корсаковской оркестровки. Наоборот, показавшая их в должном освещении — не ремесленном, не казенном, а художественном» [24, 262].

Великолепным было художественное оформление спектакля, выполненное молодым Коровиным, стремившимся, с одной стороны, к стилизации и опозитизации бытовой конкретности, жизненной достоверности, с другой — к повышенной эмоциональности, сочности колорита, яркой декоративности сценического оформления, будто бы рожденного поэзией музыки, продолжающего и развивающего музыку в красочных зримых образах.

Гармоничности художественного впечатления от спектакля способствовали и замечательные исполнители: Бонавич, создавший романтический образ певца-поэта Садко; подлинная дочь царя морского, завораживающая пластикой и хрустальной чистотой голоса Нежданова — Волхова. Хороши были и «гости» — Порубиновский (Варяжский), Смирнов (Индийский), Грызунов (Веденецкий). Лосский создал запоминающийся, очень колоритный образ Дуды. Отметим, что в дальнейших спектаклях выступали также В. Петров, наезжавшие из Петербургской оперы Ершов (Садко), Шаляпин (Варяжский гость).

С Шаляпиным в этом сезоне В. Суку пришлось встретиться не раз. Ему было поручено вести ряд спектаклей с участием великого певца — «Князь Игорь» (6 ноября), «Мефистофель» (8 ноября, с участием Собинова). Этим Сук и занялся после премьеры «Садко».

В Большом театре Сук вновь увидел своих давних друзей и коллег, бессменно служивших в театре с того памятного 1882 года. Авранек, еще полный сил, как всегда увлеченный делом, «ворожил», творил чудеса с оперным хором, выступая с ним даже в открытых концертах, в этом сезоне готовил к возобновлению «Волшебную флейту» Моцарта. Н. Голованов, служивший в Большом театре с 1915 года сперва помощником Авранека, а потом ставший одним из ведущих дирижеров страны, рассказывал о теплой, удивительно трогательной дружбе двух «милых старичков», ветеранов сцены, двух чехов-земляков — Авранека и В. Сука, — посвятивших всю свою жизнь без остатка русскому искусству [172].

Встречался Сук и с Альтани, в прощальный бенефис которого вновь шел «Евгений Онегин» Чайковского. В знак любви, уважения, признательности Альтани, так

много сделавшему почти за четверть века работы в Большом театре для развития русской оперы, в этом спектакле должны были встретиться представители нового поколения замечательных певцов — Нежданова (Татьяна, в первый раз), Собинов (Ленский), Шаляпин (Гремин), Г. Бакланов (Онегин), Е. Азерская (Ольга). Даже в небольших партиях выразили желание выступить Д. Смирнов (Трике), М. Дейша-Сионицкая (Ларина), Л. Звягина (Филипповна), В. Лосский (Ротный). Спектакль 1 ноября 1906 года, на котором Альтани по болезни присутствовать не мог (дирижировал Федоров), вылился в подлинный праздник, смотр сил современного русского оперного искусства.

Зная характер В. Сука, его живой, общительный нрав, можно без особой натяжки представить его, живо интересовавшегося всем, что происходит в Большом театре, на репетициях или в этом спектакле.

Зная об узах четвертьвековой дружбы В. Сука с Альтани, можно без особого труда представить, что он посещал захворавшего Альтани, делился своими впечатлениями об этом спектакле, рассказывал о делах, спрашивал совета. Им было что вспомнить! Хотя бы то памятное возобновление в 1883 году новой тогда оперы Чайковского «Евгений Онегин», где пели Климентова, Хохлов, Усатов, Фюрер. Как все восхищались тогда оперой, как гордились, что были современниками великого Чайковского!

Вспоминая, могли говорить они и о том полукурьезном случае, что оба пришли в Большой театр, в трудное для него время, из Киева — один в 1882, другой — в 1906 году. Тогда Альтани пришлось трудно: надо было фактически заново создавать оркестр, налаживать работу. Сук получил теперь из рук Альтани хорошо воспитанный коллектив, которому отдавала должное вся музыкальная общественность. «Оркестр г. Альтани,— писала пресса,— воплощение чистоты интонации и ритмической точности» [104/4, 965]. Зная о дирижерском таланте своего ученика, Альтани мог быть спокоен: он вверял свое детище в надежные руки.

Как в свое время с Альтани, затем Рахманиновым,

теперь с В. Суком в значительной мере было связано возрождение и обновление художественной жизни Большого театра на новом этапе развития. Это показала последовавшая за «Садко» новая работа дирижера — первая постановка на сцене Большого театра оперы Даргомыжского «Каменный гость» в новой редакции Римского-Корсакова (премьера 16 декабря 1906 года).

Пресса уделила этому событию большое внимание [130/1а; 130/3; 134; 135/1; 145; 147/1в]. Так, Ю. Энгель, например, писал: «Поставлен „Каменный гость“ во многих отношениях так живо, как мы не привыкли видеть в Большом театре (сцена поединка, например)» [144/3б].

Не будем, однако, забывать, что эмоциональный пульс, драматический колорит сцены поединка создавал в оркестре В. И. Сук. И если были отдельные нарекания в слишком энергичном выделении оркестра, критика сходилась на том, что дирижер отлично справился со своей задачей. «„Каменный гость“, — писал Н. Кочетов, — весь соткан из деталей, подробностей, отдельных штришков. В нем музыкальная мысль так изменчива, так подвижна, что уследить за нею можно только при величайшем напряжении внимания. Нелегко эту оперу и исполнить [...] Сук провел оперу очень хорошо, все время сдерживая силу оркестра в должных границах и чрезвычайно ясно обрисовывая все подробности оркестровой партии» [130/2].

Еще одно событие сезона — в ознаменование 50-летия со дня кончины М. И. Глинки 5 февраля 1907 года Сук дирижировал оперой «Руслан и Людмила». Спектакль носил торжественный характер и собрал весь цвет Москвы. Перед началом, при открытом занавесе перед бюстом М. И. Глинки, украшенном лавровыми венками, была исполнена хором и оркестром «Слава» [188]. М. Цыбученко пела Людмилу, в спектакле были заняты В. Петров (Руслан), Д. Смирнов (Баян). Острохарактерный образ Фарлафа дал впервые выступивший в этой партии В. Лосский. Любовь, с которой относился Сук к творчеству Глинки и к этому его шедевру, выразилась в творчески обновленном подходе к партитуре, тщательности отделки деталей, в особо солнечном, приподнято-жизне-

утверждающем звучании увертюры и финала, упоении пластикой и дивной красочностью филигранных танцев в замке Наины...

По-видимому, Сук все глубже и глубже постигал специфику работы с коллективом, открывал оркестру новые тонкости в партитуре. Критика не случайно отмечала творческий характер интерпретации, «превосходно разученные ансамбли, в которых видно много новых, удачно задуманных штрихов» [58, 26].

Последним значительным событием сезона стало концертное исполнение силами коллектива на сцене Большого театра драматической легенды «Гибель [Осуждение] Фауста» Г. Берлиоза (6 апреля 1907 года), давно не звучавшей в Москве. К исполнению были привлечены значительные силы: В. Р. Петров (Мефистофель), Д. Х. Южин (Фауст), Е. Г. Азерская (Маргарита), В. А. Лосский (Брандер). Задача В. Сука была здесь сложнее обычной — ресурсы оркестра без обычных театральных аксессуаров становились главными художественными средствами выражения великих гётевских коллизий. Откликнувшись на премьеру, Кашкин писал: «В „Гибели Фауста“ первенствующее значение имеют оркестр и хор, и с этой стороны Большой театр мог щегольнуть действительно блестящими средствами исполнения, ибо оркестр и хор у нас превосходны. Разучено было все также очень тщательно. Дирижировал В. И. Сук и провел все талантливо, а в иных случаях даже блистательно» [147/2a]. Казалось бы, столь авторитетной оценкой можно было бы и ограничиться. Но для нас значительно больший интерес представляет самооценка дирижера. В данном случае сохранившиеся материалы предоставляют нам возможность с ней познакомиться.

Участник исполнения «Гибели Фауста» Липаев, в частности, отмечает: «Если не забываю, раньше ее по случаю пятидесятилетия со дня написания автором поставил В. Кэс в Филармонии. Там она была исполнена из рук вон слабо. Не лучше под управлением Сука прошла она и в Большом театре <...> Артисты были хорошие <...> Пели, однако, безучастно. Исполняли только ноты. „Значительно выше был хор и оркестр,— писал один из

рецензентов,— хотя и им не удалось поднять общий тон исполнения и влить жизнь в партитуту. Однако в „Гибели Фауста“ масса чудных и горячих страниц, которые не нашли или нашли мало отклика в душе г-на Сука, которому хуже обыкновенного удались даже такие страницы, как Венгерский марш, не говоря уже про балет Сильфов. Холодом веяло со сцены, холод унесли с собою слушатели“» [175, 55—56].

Известно безразличное отношение В. Сука к критике газетных репортеров: «„Если про меня пишут справедливо, допустим, ругают на чем свет стоит, ну и прекрасно, а если пишут неправильно,— что я могу поделаться?!“ — не раз говаривал он» [175, 55]. Однако на этот раз Вячеслав Иванович и сам, по-видимому, чувствовал, что произведение Берлиоза прозвучало не лучшим образом. Во всяком случае, как рассказывает И. Липаев, встретившись с ним через несколько дней после исполнения и указав на злополучный отзыв газеты, Сук спросил: «Читали?.. Они верно пишут. Мы-то испакостили „Фауста“. Неудачно начали и так же кончили. Досадно. Но я как-то не совсем осиливаю музыку Берлиоза. Кроме его „Эпизода из жизни артиста“, его симфонии Фантастической, у меня ничего в голове не укладывается... Нас еще мало ругают... право же мало!» [175, 56]. Уже много позднее, в апреле 1921 года блестящей интерпретацией в обновленном Большом театре Сук, опытный и зрелый мастер, показал шедевр Берлиоза во всей его глубине и своеобразии замысла. Умение критически подойти к себе, трезво оценить все достоинства и просчеты в работе, по-видимому, и было тем замечательным качеством В. Сука-художника, которое не позволяло ему останавливаться на достигнутом, побуждало к постоянному самоусовершенствованию.

Таким сложным, напряженным, даже противоречивым был для В. Сука первый сезон в Большом театре — как сама жизнь — с ее взлетами и неудачами, трудностями и радостями, буднями и праздниками...

Таковыми были и последующие сезоны — горение, тревожения в моменты подготовки премьер и возобновлений, которые тоже становились премьерами, новыми про-

чтениями, бесценными художественными откровениями благодаря творчеству В. Сука, Коровина, талантливых певцов и режиссеров. Наряду с этим шли спектакли так называемого очередного репертуара, к которым Сук привык готовиться как к премьерам, волнения при вводе новых артистов... Инцидент с Федоровым давно исчерпан, и началась большая и кропотливая работа. В сентябре 1907 года С. Кругликов в письме к Римскому-Корсакову даже сетовал: «... дирижеры Сук и Федоров так тратят много времени на репетиции старых репертуарных опер» [63, 201]. Что ж, Сук и здесь, как говорится, принялся за свое: качество, исполнительская культура, ансамбль... Да, Федорову было чему поучиться. Позже, через пятнадцать лет, он скажет В. Суку: «Я много-много раз убеждался в ваших исключительных дарованиях и знаниях, как музыканта и дирижера, и в редких, прекрасных качествах человека» [58, 68]. В театре были свои будни — спевки, сдача и прием партий, разучивание партитур с оркестром, группами, ансамблевые репетиции. Как вспоминают артисты, Сук и эти будни умел до краев наполнить творческой работой, увлечь интересными художественными идеями. Ему верили, к нему шли со своими сомнениями, спрашивали, с ним советовались даже самые знаменитые артисты. Все они находили радужный прием и понимание.

Но уча других, Сук никогда не переставал учиться сам: его можно было застать в тиши уютного кабинета задумавшимся над знакомой уже партитурой или углубленно вчитывавшимся в новое для него произведение [54, 118; 87, 97]. Зная наизусть почти весь оперный и симфонический репертуар, он старался не пропускать опер и концертов, особенно под управлением выдающихся дирижеров: ведь он должен был знать их особенности исполнения. Со слов Липаева мы узнаем, что Сук мог рассказать, как звучало то или иное место в симфонии или опере в исполнении Г. Малера, А. Никиша, В. Сафонова и Э. Направника [175, 79].

Жизнь В. Сука протекала сравнительно тихо, уединенно. Он очень любил читать и в огромном количестве поглощал книги русских и немецких классиков, совре-

менную литературу, свободно читая в оригиналах. Его сосредоточенный, довольно замкнутый мир изредка оживлялся игрой в шахматы да встречами, беседами и творческими спорами за вечерним чаем.

Конечно же, у В. Сука, как и в жизни каждого человека, был быт с его неизбежной прозой, но была и Музыка, которая рождалась, пела в душе и просилась на бумагу (второй квартет, романсы, пьесы).

Живой, приветливый, общительный, исключительно добрый, всегда жизнерадостный, доброжелательный — таким запомнился он всем современникам.

Описывая работу В. Сука в Большом театре, легко впасть в простое хронологическое перечисление дат, событий, спектаклей, рецензий. Но, наложив на творческий портрет дирижера густо расчерченную сетку графиков спектаклей, концертов, не избежать того, что образ дирижера может распасться на мелкую мозаику дней, потеряв свою цельность. Сук, безусловно, был свидетелем событий ярких, как и сама жизнь Большого театра, но многие постановки этого крупнейшего оперного театра России становились событием именно благодаря участию в них В. Сука. Об этих работах, этапных для истории русского оперного театра и для творческой биографии дирижера, и пойдет речь дальше.

Сезон 1907/08 года был для В. Сука трудным, творчески напряженным. Его коллеги-дирижеры также были увлечены новой работой. Авранек готовил оперу Массне «Вертер», где 10 октября 1907 года в заглавной роли впервые должен был выступить Собинов. Федоров готовил в бенефис оркестра премьеру оперы Кюи «Маттео Фальконе» (14 декабря 1907 года). Готовились и шли под руководством Арендса новые балеты, обсуждались планы новых постановок. Театр жил своей обычной творческой жизнью. Основная ее часть легла на плечи главного дирижера. Постоянно проводя очередной текущий репертуар («Аида», «Евгений Онегин», «Ромео и Джульетта», «Демон», «Пиковая дама»), он участвует в возобновлении спектаклей «Нерон» А. Рубинштейна (9 ноября 1907 года, первый раз на русском языке), «Руслан и Людмила» (27 ноября), «Снегурочка» (27 декабря).

15 февраля 1908 года под его управлением состоялась премьера оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже».

Почти каждый день Сук работал с певцами, оркестром, хором. Оппозиция первых дней сменилась глубоким уважением. События, развернувшиеся вокруг спектакля «Руслан и Людмила», как лакмусовая бумажка показали, что Сук за короткий срок снискал любовь и уважение такого сложного коллектива, как Большой театр. 27 ноября спектакль «Руслан и Людмила» шел в бенефис хора. Предоставим слово очевидцу: «Вячеслав Иванович очень любил „Руслана“, — рассказывает И. Липаев. — Он всегда дирижировал им с большим желанием. Ждал он вечера своего выступления в этой опере с нетерпением (...) В то время я лично играл „Руслана“ в оркестре Большого театра, был на всех репетициях, следил за каждым словом Вячеслава Ивановича и его замечаниями, и на представлении мы, оркестранты, нашли, что исполнение было положительно „концертным“ (...) На мой взгляд, „Руслан“ прошел прекрасно и в отношении темпов, и звуковой соразмерности, и колоритности. Каково же было изумление, когда в газетах появились то сдержанные отзывы, то с претензиями» [175, 56—57].

Как передает И. Липаев, В. И. Сук, ознакомившись со всеми отзывами, сказал: «Раз все пишут так, то обижаться не приходится. А все же „Руслана“ я понимаю лучше их. Я его выучил определенно, о некоторых же сомнительных для меня местах столкнулся с Балакиревым и Римским-Корсаковым. Ну, если и они соглашались с моими взглядами неправильно, то мы все провалились. За одну компанию с ними приятно и провалиться» [175, 57]. Хористы были крайне возмущены отношением прессы к Суку. И когда он появился в театре, они вместе с солистами и оркестрантами устроили ему демонстративную овацию. Каково же было удивление всех, когда Вячеслав Иванович остановил овации и сказал: «Вы напрасно волнуетесь, напрасно шумите. Только ради вас, ради вашего сбора я не отказался в тот вечер дирижировать. Я окончательно был болен, и болен до того, что еле смог докончить спектакль. Милый Петр

Иванович (Мельников, режиссировавший „Руслана“.— В. Р.) дважды предлагал мне анонсировать мою болезнь перед публикой, но я не считал нужным это сделать. Конечно, пресса этого не знала, иначе она была бы подержаннее» [175, 58].

«Высказанное было истиной,— добавляет Липаев.— Он до того был болен, что еле держал в руках палочку, никому не показав свою болезнь, но мы — П. И. Мельников, супруга Вячеслава Ивановича и я — знали обо всем и тоже молчали перед всеми, дабы не омрачить праздника хора и первого представления „Руслана“ по возобновлении. Зато следующие разы были отмечены прессой с полным удовлетворением, и „Руслан“ всегда шел с редкостным успехом» [175, 59—60].

С прессой, к которой В. Сук, как известно, относился довольно пренебрежительно, у дирижера установились «прохладные» отношения. Да и журналистская среда в ту пору была чрезвычайно пестра. С одной стороны, в газетах работали такие маститые специалисты — музыканты, как Н. Кашкин, С. Кругликов, Ю. Энгель, а также Н. Куров, Ю. Сахновский, Л. Сабанеев, с другой — все газетные «поры и трещины» заполняла репортерская братия, кишевшая на музыкальной ниве, живущая слухами, сплетнями, выбивающая медные пятаки на скандалах и сенсационных однодневках. То же происходило и в провинции, и Сук к этому привык. Забегая вперед, скажем, что в истории музыкальной критики России того времени с именем В. Сука связан был беспрецедентный случай и для прессы и для Большого театра: в 1911 году на несправедливые нападки прессы по поводу интерпретации оперы «Снегурочка» оркестр Большого театра ответил открытым письмом, где дал резкую, аргументированную отповедь своим критикам, а заодно и высокую оценку деятельности В. Сука, за которым шел, которому верил беззаветно.

Из двух опер Римского-Корсакова, прозвучавших в сезоне 1907/08 года на сцене Большого театра впервые под управлением В. Сука с интервалом менее чем два месяца (50 дней), особо следует остановиться на премьере «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февро-

нии» (15 февраля 1908 года) — опере новой как для коллектива, так и для самого дирижера.

Окинув взором сценическую жизнь произведения (постановки в Петербурге и Москве в 1907, 1908, 1910, 1916 годах), приходится отметить, что «Сказание о граде Китеже» — одно из сложнейших и совершеннейших творений русского искусства — не было до конца понято и с трудом поддавалось осмыслению современниками. Если сочетание реального и фантастического в операх Римского-Корсакова «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», произведениях на гоголевские сюжеты воспринималось довольно легко, то в данном случае понадобилось немало усилий, чтобы постичь органическое единство реального и ирреального, а главное — многообразие художественно-этических идей, заложенных в произведении. К тому же, задуманный авторами как сказ, «Китеж» отражал определенную концепцию, имел особый, непривычный сценический темпоритм, рождавший прелесть сказа. Лишь постигнув дух его, можно было превратить музыку в действие.

Содержание оперы — те деревья, за которыми весьма и весьма туманно современникам виделся загадочный лес, — наталкивало в первую очередь на понимание «Сказания» как своего рода религиозной мистерии [110/3, 121], где композитор «воплотил в широких оперных формах христианскую душу народную, ее глубокую веру, кротость и смирение» [143/2a]. Естественно, при таком понимании произведения многие современники недоумевали по поводу большого количества бытовых подробностей, выражая сомнение в необходимости «грубого реализма» второго действия оперы, якобы «смущающего впечатление» [104/86, 197] и разрушающего стиль.

У постановщиков оперы было много «ключей». Однако, стоя «у врат» «града Китежа» и примеряя то один (мистически-религиозный), то другой (жанрово-бытовой), то третий (внешне-зрелищный, феерический), невозможно было «отпереть» главное — полноту охвата философской концепции произведения. Единственный верный «ключ» заключался не в механическом соединении, а во взаимопроникновении сказочного, фантастического и

реального, способного преобразить каждый пласт изнутри и достичь органического единства в раскрытии глубокой этической и патриотической идеи, положенной в основу произведения. Не вдаваясь в подробности сценической постановки, скажем лишь, что мистически-религиозный «ключ», которым пытался «открыть» оперу молодой режиссер И. М. Лапицкий на сцене Большого театра, преобразив реальное в символическое, статуарное, ритуально-обрядовое, лишил оперу жизни. Недаром Римский-Корсаков в своих письмах по поводу постановки с тревогой писал о неправильном понимании его замысла. В частности, в письме к В. Суку от 8 марта 1908 года он писал: «Многоуважаемый Вячеслав Иванович! Я ни одной минуты не сомневался в том, что исполнение „Китежа“ с музыкальной стороны, бывшей в ваших руках, было прекрасное. То же я знаю и по многим отзывам и искренне благодарю за него вас. Что же касается до сценической постановки, тут дело другое: стилизация во втором действии есть дело не только нежелательное, но и недопустимое, и я буду просить о полной переработке этой постановки к следующему сезону <...> Еще раз благодарю вас за труды ваши и остаюсь преданный и уважающий вас Н. Римский-Корсаков» [58, 74—75; 186/7].

Сук действительно приложил много сил, чтобы раскрыть во всем очаровании и блеске замечательную партитуру композитора. Его работа вполне заслуженно получила высокую оценку слушателей. Зрелый мастер-симфонист и оперный композитор, Римский-Корсаков нашел в лице В. Сука многоопытного и вдохновенного интерпретатора своей партитуры. Делясь впечатлениями от постановки, Н. Кашкин писал: «Прежде всего самых больших похвал заслуживал оркестр и его руководитель В. И. Сук, который превосходно провел всю оперу. Очень хороши были и хоры, занимающие вместе с оркестром едва ли не самое важное место в музыке „Сказания“» [147/3]. Сравнивая московскую постановку с постановкой в Мариинском театре, С. Кругликов писал автору: «С музыкальной стороны здесь он („Китеж“.— В. Р.) вышел и тоньше, и яснее, и выпуклее <...> Очень доволен и хором и оркестром. Сук в „Китеже“ безмерно

лучше, чем в „Садко“» [63, 206]. Того же мнения придерживался и Н. Куров: «В. И. Суку удался „Китеж“ более других русских опер. Оркестр, видимо, подтянулся и отличался не только тщательностью с технической стороны, но и толковой фразировкой и ясностью в голосоведении» [141/1а].

Подобные оценки дают повод рассмотреть и проанализировать более подробно, какими путями Сук достигал таких высот. Имеющиеся в нашем распоряжении документы и свидетельства современников позволяют нам заглянуть в его творческую лабораторию.

Прежде всего отметим характерную для В. Сука черту — самостоятельность творческого прочтения, стремление к независимости художественного суждения, интерпретации не «с чужого плеча», а в результате формирования собственных художественных представлений. Липаев вспоминает любопытный диалог с В. Суком: «Опера „Сказание о невидимом граде Китеже“ уже шла в Петербурге. Между нами произошел тогда такой разговор.

— Вы, вероятно, поедете в Петербург?

— Это зачем? — недоумевая спросил Вячеслав Иванович.

— Да ведь надо же вам послушать „Китеж“, раз вы им дирижируете в Москве.

— Послушайте, ведь это же было бы смешно, если бы я вместо человека стал обезьяной!.. Посоветоваться с композитором — это я понимаю, и я с ним говорил уже по поводу „Китежа“, но ехать специально для того, чтобы слушать „Китеж“... Что вы, что вы... И он рассмеялся по своей привычке во все горло» [175, 61—62].

Римский-Корсаков, хорошо зная В. Сука как музыканта и человека, неоднократно выражал свое мнение: «Я уверен, что под вашим высокоталантливым управлением все выйдет прекрасно, и я заранее благодарю вас» [186/2]; «Я вполне уверен, что при вашем таланте и опытности, опера будет разучена и исполнена прекрасно и без моего наблюдения» [186/4]; «С полным спокойствием и уверенностью доверяю его („Китеж“.— В. Р.) вашему таланту и опытности» [186/6].

Деятельность дирижера вполне подтверждает высо-

кую оценку и полное доверие композитора¹. Известно, что Сук работал над партитурами очень быстро. Помимо природной одаренности в этом ему с годами все больше помогал огромный практический опыт, умение налету схватывать основное и главное в партитуре. Обладая отличным слухом, он способен был слышать партии инструментов в их тембровой окраске и мог воспроизвести в своем сознании красочное звучание партитуры во всех ее деталях. Поэтому Сук не прибегал к помощи рояля, которым владел превосходно. Потом, много лет спустя, Липаев отметит, что никогда не видел В. Сука проигрывающим за роялем партитуры [175, 109—110]. Однако это не исключало тщательности работы дирижера. В период подготовки к оркестровым репетициям, вчитываясь в текст, Сук «с головой» уходил в партитуру, стремясь осмыслить тончайшие детали и их роль в архитектонике целого. Тщательный профессиональный и художественный анализ партитуры на этот раз вызвал к жизни небольшую переписку с автором.

В. Сука интересовало многое, например, каков строй колоколов, как быть с оркестром домр и балалаек на сцене во втором действии. Композитор в ответ указывает строй колоколов («итальянские колпаки»), звучавших в спектаклях Мариинского театра. Для большего эффекта ему, конечно, хотелось бы более низкие по тону, но если нет в Большом театре, то пусть будет так, как в Мариинском. Кстати, Римский-Корсаков советует поместить колокола в глубине сцены. Зная тонкости художественных эффектов колокольного звона, он советует в цифре 186 на аккорде *D-dur* использовать только колокол *A*, а при аккорде *Des-dur* — только колокол *F*... Идет серьезный профессиональный разговор двух музыкантов-практиков, специалистов. В том же письме от 6 октября 1907 года [58, 75—76; 186/2] Римский-Корсаков просит

¹ В письме к Кругликову от 18 сентября 1906 года, давая характеристику В. Суку, Римский-Корсаков подчеркивал, что «это прекрасный капельмейстер, способный и опытный», с отличным слухом и пониманием оркестра. «Знаю его по постановке „Пана воеводы“ в П[ете]р[бурге], которого он разучил и отдал прекрасно, а также по постановке „Царск[ой] невесты“...» [63, 184].

«отменить окончательно и навсегда оркестр домр и бала-лаек» и исполнять по варианту приложения, имеющегося в партитуре. Однако всегда любящий точность композитор в следующем письме (19 ноября) шлет аранжировку этих партий, примененную к двум арфам [186/3].

По ответам Римского-Корсакова можно судить, до каких глубин «докапывался» дирижер. Сук спрашивает, как быть с сурдинами для деревянных духовых инструментов, где заказывали сурдины для медных. «Сурдины для медных, — отвечает композитор, — сделаны были Циммерманом в Петербурге, для гобоев, английского рожка и фаготов вовсе не заказывались, так как музыканты предпочли употреблять платки» (сурдинки не все строили) [58, 77; 186/5]. Далее, отвечая на вопросы дирижера, автор советует внести несколько уточнений в инструментовку, переделать, например, в последнем такте перед цифрой 342 *d* на *ces* у тенора и английского рожка, а арфу не трогать; в последней четверти перед цифрой 252 рекомендует оставить у контрабасов *la* чистое: «хотя в предыдущем такте в гармонии есть *la-bemol*, зато в последующем в гамме — чистое *la*». Мастер! Они хорошо понимали друг друга...

Был разговор и художественного порядка. Так, композитор предлагает интересное решение вопроса о пении птиц Сирина и Алконоста во время оркестрового интермеццо перед последней картиной: «Прошу вас потребовать, чтобы <...> в занавесе сделали дыру, из которой видны были бы головы птиц; <...> тогда обе певички будут вас видеть, и голоса их будут прекрасно лететь через оркестр, а вид будет очень красивый: две фантастические головы среди облаков» [58, 75; 186/2]. «На пропуск сцены письма к Кутерьме в последней картине согласиться не могу. Об этом были разговоры и в Петербурге. Письмо Февронии есть кульминационный момент всего ее образа. Достигнувшая блаженства Феврония вспоминает и заботится о своем лютом враге и губителе Великого Китежа. Пусть слушатели вникают в это, а не относятся к последней картине оперы, как к апофеозу» [58, 76—77; 186/4].

И вот наступает пора репетиций. За время работы

в Большом театре метод В. Сука, по-видимому, несколько изменился. Если вначале («Садко», 1906 год) Ю. Энгель мог заметить у дирижера, «не всегда склонного к отделке деталей, слишком много полагающегося на то, что в последнюю минуту „все само собой выйдет“ (...) систему, неизбежную на провинциальных сценах» [144/3 а], то теперь, познав возможности коллектива, получив время для продолжительной работы, Сук стал применять иной подход к разучиванию партитуры, «лабораторный», как тогда говорили. И этот метод в чем-то напоминал работу Альтани.

Отметим, что в оркестре сидели такие виртуозы, музыканты-художники, как скрипач Д. Крейн, кларнетист С. Розанов, трубач М. Табаков, гобоист Ф. Тесситоре... Эти люди угадывали пожелания дирижера с полуслова. Но тем-то и показательно отношение В. И. Сука к оркестру: он стремился к высочайшему качеству исполнения, к высшим художественным целям, к созданию подлинного ансамбля.

Липаев, работавший в это время в оркестре и присутствовавший на репетициях «Китежа», оставил бесценное свидетельство напряженной творческой работы дирижера в процессе разучивания партитуры и подготовки оперы к исполнению.

Как рассказывает Липаев, Сук разучивал «Китеж» с редкостным усердием, в высшей степени тщательно. Сначала он взялся за работу с деревянными духовыми инструментами. За два-три часа времени он успевал еле-еле пройти один акт. Сук то выверял партии флейт, гобоев, то сменял их кларнетами и фаготами. Потом соединял кларнеты с гобоями, флейты с гобоями, присоединял к ним фаготы. Когда наконец выверена была интонация и стилевые особенности того или иного места, он сразу, без всякой задержки, проходил весь акт. В процессе исполнения этого акта Вячеслав Иванович иногда пристально всматривался в какое-нибудь местечко, и это означало — он мгновенно представлял или его изменение, или иную планировку. Так он поступал и с другими актами, причем, садясь на свое кресло в определенное время, он не сходил с него в продолже-

ние полутора часов, а после перерыва в минут пятнадцать репетировал еще один час. «Это,— свидетельствует Липаев,— не утомляло артистов оркестра и не отнимало у них охоту репетировать» [175, 62—63].

С медными духовыми он поступал несколько иначе. Он выбирал акт наиболее по каким-либо особенностям трудный: в отношении фразировки, распределения дыхания, установки интонации и т. д. Эпизоды, не отличавшиеся особенными трудностями, Сук пропускал, вполне надеясь на квалификацию артистов. «Прорабатывая оперу с медными,— пишет Липаев,— Вячеслав Иванович обращал внимание на тембры и ансамбль. Он редко требовал от нас громкого исполнения, всячески старался уничтожить трескотню. По отношению к медным у него даже было постоянное выражение: „Не резко!“ и затем движение палочкой к своей груди, означавшее сокращение силы» [175, 63]. Такая манера, такое требование вводило медные духовые инструменты в ансамбль с громадным разнообразием красочности звучания.

Окончательной шлифовкой всех достижений была совместная репетиция деревянных с медными. Только после нее приходили все струнники. Чаще всего, по свидетельству музыканта, Сук разучивал партитуру оперы со струнниками следующим образом. Значительную часть энергии он отдавал первым скрипачам. «Он заранее определял штрихи, позиции. Являясь на репетицию, он, по выражению великого дирижера Ганса Бюлова, мог смело говорить: „партитура — в моей голове“. Порою казалось, что Вячеслав Иванович новую оперу, как в данном случае „Китеж“, знал наизусть и уже несколько раз дирижировал ею раньше» [175, 64]. Пройдя со скрипачами весьма трудную работу, в которой он не раз советовался с концертмейстером Д. С. Крейном, дирижер приступал к работе со вторыми скрипками и альтами. И. Липаев вспоминает, что Сук был чрезвычайно внимателен к альтам (это подтверждает и М. Н. Тэриан), ценя тембр этого инструмента: «Чаще всего он налегал на средний и нижний регистры альтов». Потом шли виолончели и контрабасы. Последних он часто просил играть одних, добиваясь четкости артикуляции. Это было целе-

сообразно, потому что довольно часто, особенно в быстрых темпах, этой группе не доставало отчетливости, ясности звука.

Репетиций для струнных было не больше, чем для духовых. Уже после семи-восьми репетиций первого периода разучивания оперы В. И. Сук мог приступать к общим оркестровым репетициям. Здесь, как рассказывает Липаев, дирижер старался так или иначе привить оркестру сознание, каким смыслом должно отличаться исполнение, чем он руководствуется в интерпретации репетируемого фрагмента. Оркестр такой проработкой заинтересовывался, увлекался, и таким образом дирижер выигрывал для композитора самое драгоценное — желание исполнить его произведение как можно лучше. «Любопытно,— пишет И. Липаев, игравший в оркестре под управлением выдающихся дирижеров, в том числе и А. Никиша,— этого качества Вячеслав Иванович достигал, пожалуй, тем же, чем и Артур Никиш,— выражениями вроде:

— Не выделяйтесь, это же легкий шум леса, „пущи“...

— Если вы так будете всё „драть“, то у певца не хватит глотки: он же поет любовную, нежную песню...

— Надо всем спрятать звук подальше, здесь идет пение птичек, пичужек...

— Смотрите на меня: я показываю постепенное замедление всего оркестра, потому что и хор (народ), и град Китеж опускаются в озеро Светлояр...

— Какая же это „Сеча“, если вы всё „дерете“ зря с самого начала. Надо сделать подход пианиссимо к страшному фортиссимо, и потом опять к пианиссимо. Татары приближаются незаметно, бросаются на китежан, всех их избивают, а затем все успокаивается... А вы вместо того ломаете смычки и калечите губы...

Оркестр начинает улыбаться и понимать желания дирижера. Так обыкновенно Вячеслав Иванович разучивал не только „Китеж“, но и большинство опер, с тою лишь разницей, что на одни оперы он делал репетиций больше, на другие меньше. Во всяком случае,— заключает Липаев,— „Китеж“ был разучен и поставлен с изумительным совершенством» [175, 55—56].

Но не только оркестр был предметом внимания главного дирижера. Для В. Сука в опере важно было все, что создает ансамбль, что способствует единству в понимании художественных задач. Много сил, времени, внимания уделил Сук и работе с хором, солистами. От певцов, как и от оркестрантов, он требовал безукоризненного знания партии, дабы репетиции не превращались в уроки по разучиванию, а были направлены на создание музыкально-сценического ансамбля. Поэтому так много времени уделял Сук проверке готовности партии, встречаясь с певцом дома.

Н. В. Салина, в прощальный бенефис которой шла премьера, пишет, что певцам приходилось подготовительной работой заниматься самим [71, 173]. На сдачу партии она пришла уже готовой, поэтому Вячеславу Ивановичу пришлось не особенно много с ней работать. Но хотя критика и отмечала превосходный голос певицы, тщательную и тонкую отделку партии, в отношении сценического облика, по свидетельству современников, артистке все же не удалось создать законченный образ Февронии. Подобную неудачу потерпела в последующих спектаклях и Л. Н. Балановская. Думается, одна из главных причин тому была неясность поставленной режиссером художественной задачи. В опере, как писал Ю. Энгель, «получается уже не стилизация, а стерилизация — вытравление духа живого» [144/4]; возможно, и Сук, великолепно подготовивший музыкальную часть, философскую концепцию оперы понял не сразу, как и многие в то время. Во всяком случае, при возобновлении «Китежа» на сцене Большого театра в 1916 году (тогда, в первой постановке (1908), опера прошла всего одиннадцать раз), молодая певица К. Г. Держинская, работавшая с В. Суком над образом Февронии, «никак не могла принять предлагаемую ей концепцию, так как каждая фраза Февронии, каждая сцена представлялись наполненными глубокой человечностью и трогали до слез своей проникновенной душевностью и простотой» [28, 339—340]. В. Сук же, вероятно в согласии с режиссером, требовал от певицы, по ее словам, «большой отрешенности, бесстрастной ровности и в самом звучании голоса, и в характере произ-

ношения фраз» [28, 339]. В беседе с Е. А. Грошевой К. Г. Держинская признавалась, что она впервые не смогла согласовать свое понимание партии с требованиями любимого дирижера и учителя. Но Сук был действительно подлинным учителем. Своей одухотворенностью, глубокой человечностью образа молодая певица полностью убедила его в ошибочности уже ставшей привычной ему, условной мистически-стилизаторской трактовки, и он нашел в себе силы пересмотреть свою позицию. К сожалению, возобновленный в канун Февральской революции, второй «Китеж» прошел всего четыре раза.

Но вернемся к спектаклям 1908 года. В. Сук, музыкант-художник, одержал в этой грандиозной симфонии-легенде для солистов, хора и оркестра огромную творческую победу. Успех воплощения оперы был предопределен, во-первых, глубоким пониманием образного строя музыки Римского-Корсакова, с творчеством которого дирижер встречался далеко не впервые, постижением ее величавого спокойствия, эпической широты, героического духа музыки в сочетании с изысканной тонкостью тембров музыкальной ткани; во-вторых, способностью дирижера выявить единое, пронизывающее партитуру дыхание симфонизма и подчинить ему всех исполнителей, все музыкально-художественные средства, имеющиеся в его распоряжении.

В предисловии к «Китежу» композитор писал: «при исполнении автор не желает драматических выкриков, шепота и говорка, допуская лишь настоящее ариозное и декламационное пение» [60, XVIII]. Сопоставляя отзывы, воспоминания современников, можно судить о том, что Сук выдвинул на первый план именно пение, певучесть музыкальных линий. Как всегда, глубокой художественной осмысленностью отличалась музыкальная фразировка, оркестр сохранял выразительность в сопровождении певцов, он становился живым и органичным дополнением того, что происходило на сцене, многопланово раскрывая содержание оперы.

«Сказание» пользовалось огромным успехом. Как пишет В. Яковлев, в те годы интерес у слушателей возникал, по преимуществу, к его легендарной части. Тем не

менее и драматическая сторона оперы, имевшая своим источником старинные книжные повести, не могла не производить впечатления на более чутких к судьбам народа, к родной истории посетителей театра [88, 348]. Как справедливо отмечает ученый, это была окончательная победа В. Сука, «и авторитет его укрепился именно начиная с этого спектакля» [88, 348].

«Мой муж был в полном плену Большого театра месяца три,—вспоминала О. П. Карпова-Сук.—К нему немисливо было подступиться — до того он весь ушел в постановку. Можно только радоваться, что все кончилось на радость ему» [175, 67]. Но кончилось ли? Опера стала любимым детищем дирижера. К ней он обращался трижды — в 1916, 1922 и 1932 годах, желая передать новым поколениям музыкантов свой опыт, традиции, заветы Римского-Корсакова. Работа над «Китежем» в 1932 году стала лебединой песней дирижера...

1 сентября 1908 года истек срок договора с дирекцией театра, и последняя поспешила заключить новый — сроком на пять лет [181/7]. Почти каждый год пребывания В. Сука в Большом театре был ознаменован яркими творческими взлетами коллектива, блестящим осуществлением интересных творческих замыслов. Находясь в расцвете творческих сил и здоровья, дирижер, казалось, не знал усталости, работал бесконечно много, продолжая осваивать с коллективом новые завоеванные рубежи.

Особой интенсивностью творческого процесса отличались оперные сезоны данного пятилетия пребывания В. Сука в театре (1908—1913). Только в двух сезонах — 1908/09 и 1909/10 годов — из семи премьер шесть было осуществлено под его руководством — «Евгений Онегин» (25 октября 1908 года), «Лознгрин» (10 декабря 1908 года), «Зимняя сказка» К. Гольдмарка (20 февраля 1909 года), «Майская ночь» (26 апреля 1909 года), «Золотой петушок» (6 ноября 1909 года), «Валькирия» (12 марта 1910 года)².

² Седьмой премьерой была постановка оперы Кюи «Кавказский пленник» (16 декабря 1909 года), осуществленная под управлением Н. Федорова.

Помимо премьер за В. Суком был закреплен обширный список опер текущего репертуара. Активное участие принимал дирижер и в концертной жизни Москвы и Петербурга. До предела насыщенные, эти сезоны требовали от дирижера максимальной отдачи духовных и физических сил, но они были и по-своему памятны, радостны, значительны и для В. Сука, и для Большого театра, и для русского оперного искусства в целом.

Следует отметить, что художественная жизнь страны в эти годы была исключительно интенсивной. Как бы в ответ на сгустившиеся тучи реакции, особенно после революции 1905 года, передовая художественная интеллигенция России — писатели и художники, актеры и музыканты — порой безотчетно стремились мобилизовать ресурсы, сконцентрировать свои творческие силы на высоких гуманистических идеалах, усилить правдивость, доходчивость своего искусства, чтобы противоборствовать насилию над личностью, противопоставить удушливой, гнетущей атмосфере мир светлых идеалов, высшей правды, своим жизнеутверждающим искусством призывая русских людей не сгибаться духом, укрепляя в них веру в созидательные силы человека.

В какой-то мере эта напряженная творческая жизнь коснулась и императорских театров. А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин, И. В. Ершов и ряд других силой своего дарования преображали уже известный репертуар, ломая установившиеся каноны и штампы. На сцене появлялись новые оперы Римского-Корсакова, в завуалированной форме предрекающие гибель прогнившему самодержавию... Критика широко обсуждала судьбы оперного искусства в печати, велись горячие споры о постановках, режиссуре, о репертуаре, о задачах оперного искусства. «Театрально-казенный корабль, — образно писал В. П. Шкафер, — медленно, тяжело, грузно, но все же поворачивался к художественным задачам иного порядка» [85, 194]. В Большом театре Сук был не только свидетелем, не только непосредственным участником всех этих событий — главный дирижер, он стоял на «капитанском мостике», считая себя, впрочем, всего лишь скромным капельмейстером-тружеником. Об этих событиях, о

новых постановках, о жизни коллектива, частицей которого был и Сук, и пойдет рассказ.

1908 год. Начало сезона. Волнение, ожидание... В бенефис оркестра на спектакль «Кармен» впервые приглашен всемирно известный дирижер Артур Никиш. Из Мариинской оперы приглашены Е. Збруева (Кармен) и А. Давыдов (Хозе). Объявлены «возвышенные» цены на билеты, идет «война» с перекупщиками — грозой и бичом театров. Атмосфера приподнятая. Подновляются костюмы, тщательно репетируют солисты, хор. Н. Федоров, ведущий спектакль, еще и еще раз проверяет сложные места в оркестре — ведь это бенефис именно оркестра.

Бенефисы. Это целое событие в жизни коллектива. Служа материальной подмогой артистам, они устраивались оркестром раз в год, и, как вспоминает современник, «вполне автономно, как в назначении цен на места, так и в выборе оперы. Всегда это был не бенефис, а праздник для публики и артистов оркестра. Ко дню бенефиса в коридорах, прилежавших к помещению оркестра, творилось нечто невообразимое с жаждавшими попасть в театр, особенно тогда, когда стал выступать Артур Никиш» [174, 62]. Для устройства бенефисов была создана комиссия из самих оркестрантов. Г. Н. Домбре, Р. И. Эрлиха, И. В. Липаева и И. В. Кратину в 1906 году сменили Я. К. Королев (Кенигсберг), М. И. Табаков, П. Ф. Чибор и Н. К. Авьерино, которые получили от оркестра довольно широкие права и занимались не только подбором оперы, приглашением певцов, подсчетом сборов и расходов, но и ведали вопросами более общего характера жизни коллектива.

С искусством Никиша, много и охотно гастролировавшего с 1895 года в России, были знакомы многие музыканты. Возможно, что с замечательным венгерским дирижером Сук познакомился еще до встречи в Большом театре. Не исключено, что это знакомство могло состояться на концерте Никиша в Москве 29 февраля 1896 года, — Сук в то время, с 14 февраля, начал дирижировать в Москве спектаклями Итальянского оперного товарищества под управлением Колетти. Маршрут гастролей Никиша с Берлинским симфоническим оркестром весной

1899 года пролегал через Петербург, Москву, Киев, Харьков, Одессу. Сук работал в ту пору капельмейстером Харьковской оперы Церетели. Да и в последующие годы из городов, где работал Сук, он мог специально приезжать на концерты Никиша в Москву или Петербург, как это делали многие известные музыканты.

Приезд А. Никиша в Москву по приглашению оркестра был для В. И. Сука событием, безусловно, и радостным, и волнующим: маститому дирижеру предстояло оценить *его* каждодневную многочасовую работу с коллективом, *его* оркестр, где был он и руководителем, и наставником, и репетитором, и учителем... Это было первое столь ответственное испытание. Слаженность, чуткость, гибкость коллектива, сумевшего за одну репетицию, разложенную на два дня, сделать буквально чудеса, подтвердили, что В. Сук как руководитель с честью выдержал испытание. Об этом свидетельствовала пресса. Анализируя рецензии, нельзя не отметить следующие качества оркестра, проявившиеся при исполнении оперы «Кармен»:

— Сыгранность коллектива, творческая дисциплина, неукоснительное выполнение художественных намерений: «Оркестр под его управлением всегда ясно и сильно выражал драматическую ситуацию и решительно не было даже мелочных деталей, которые бы он оставил в этом отношении без внимания» (Н. Кашкин [147/36]); говорится и об «осмысленной стройности и выразительности оркестра» [147/3].

— Широкая палитра выразительных средств, динамическая гибкость, высокий профессионализм: «Никиш умеет дать огромную силу и блеск оркестру, но там, где это не мешает певцам» [147/3]; «Оркестр, гибко следя за пением, ступенчатся для легкого звукового фона, на котором певец мог дать тончайшую нюансировку <...> В местах оркестрового соло он звучал полно, сильно, сочно. В отдельных фразках, где оркестр врывается в мелос наравне с певцом, он делал это смело, ярко и всегда красиво, всегда интересно» (Н. Кочетов [130/3]).

— Фразировка, музыкальность: фразировка «доведена до поразительной тонкости, гибкости и разнообразия» (Н. Куров [141/16]); «Совсем небывалая история в

жизни оркестра нашего Большого театра: он уже изощренно-музыкальное целое» (С. Кругликов [120/1]).

— Мобильность: «И удивительнее всего то, что таких результатов достиг Никиш <...> в каких-нибудь 2 1/2 репетиции» [120/1].

Резюмируя, С. Кругликов писал: «прислушайтесь к ходячему мнению о Большом театре. Оно неизменно одно и то же: в Большом театре любим мы иных солистов, но там главное — хор и оркестр. Такое же мнение осталось и после „Кармен“ с Никишем. Он даже усилил его, еще больше установил» [120/1].

Разумеется, вдохновленный искусством Никиша, оркестр удесятирил свои старания. Но ясно, что для этого нужен был большой «запас» мастерства, ансамблевой культуры, выразительности и всех тех черт, которые столь ярко проявились. Именно их-то изо дня в день и воспитывал в коллективе постоянный его руководитель Сук. С его приходом, как свидетельствуют современники, у оркестра Большого театра выработался чрезвычайно мягкий, гибкий звук, лишь временами переходящий в мощный, ослепительный, когда это требуется замыслом композитора [174, 69].

Мы не располагаем данными, присутствовал ли Сук на репетиции или спектакле, проведенном Никишем 12 ноября. Учитывая, что 15 ноября Суку предстоял симфонический концерт в Петербурге, скорее всего, что нет. Но 9 декабря 1908 года, будучи вновь в Москве, Никиш в деловой записке обещает обязательно посетить первый по возобновлению в Большом театре спектакль «Лоэнгрина», шедший на следующий день под управлением В. И. Сука [48, 75].

Быть может, именно тогда между двумя дирижерами завязались творческие контакты. Но то, что они были,— это факт, ведь Никиш по просьбе оркестра еще не раз приезжал дирижировать в Большой театр спектаклями «Лоэнгрин» (1909, 1911), «Гугеноты» (1910), «Евгений Онегин» (1912).

Общение дирижеров, и это естественно предположить, не могло пройти бесследно не только для В. Сука, но и для Никиша, особенно когда последний столкнулся с

оперой «Лоэнгрин» в интерпретации А. Неждановой, Л. Собинова и В. Сука.

Рассказывает А. В. Нежданова: «В 1909 году я под его (А. Никиша.— В. Р.) управлением пела Эльзу в опере „Лоэнгрин“. Когда Никиш на репетиции узнал, что мы с Собиновым будем петь в этой опере, ему показалось, что наши голоса не подходят для партий Лоэнгрина и Эльзы. На Западе, за границей, а также и в России эти партии всегда поют драматические голоса. Но после первых же репетиций с фортепиано и оркестром, прослушав в нашем исполнении эту оперу, он вполне согласился, что такие именно голоса, как у меня и Собинова,— не драматического характера — больше подходят для роли небесного, поэтического, неземного Лоэнгрина и такой же нежной, кроткой, поэтичной и глубоко страдающей Эльзы. Исполнением Никиш остался не только очень доволен, но со свойственным ему обаянием высказывал свое восхищение много раз»³ [47, 99].

Восторг А. Никиша несомненно должен был быть адресован и В. И. Сuku, который вначале, отлично зная о традициях исполнения, вероятно, тоже был несколько озадачен составом исполнителей. Удачу «Лоэнгрина» надо рассматривать как общую работу певцов и дирижера — ведь Сук был первым, кто сумел преодолеть барьер традиций, кто присутствовал при рождении образов. Со свойственной ему прозорливостью Сук сумел по достоинству оценить новаторство замечательных певцов и стать их единомышленником. Им предстояло творить вместе, у дирижера была нелегкая задача — «вознести» лирические голоса над мощным вагнеровским оркестром, и если мы в отзывах прессы нигде не находим замечаний о диспропорции — психологической ли, эмоциональной или выразительно-звуковой — это ли не лучшее доказательство того, что Сук стал достойным партнером и Собинова и Неждановой.

Когда Е. А. Степанова (дублерша Неждановой в этой роли) пишет, что Нежданова сумела найти в партии Эльзы «свою вокальную линию, вполне удовлетворявшую по си-

³ Высказывания А. Никиша см.: [48, 42; 37, 154; 26, 38].

ле звука и вместе с тем эмоционально содержательную» [47, 439], косвенно это еще одно подтверждение мастерства В. Сука — дирижера, который способен был предоставить певице возможность не форсировать звучание своего голоса, а целиком заботиться лишь о художественной выразительности пения. Сама Нежданова, характеризуя искусство В. Сука, отмечает: «С ним было приятно и легко работать <...> Все артисты искренне его любили и старались доставлять ему побольше приятных минут — исполнять его разумные и правильные требования и указания» [47, 105].

А. В. Нежданова, объясняя одну из причин успеха выступлений с Л. В. Собиновым, упоминает о поразительно гармоничном сочетании их голосов, «до такой степени схожих по тембру и слитности звучания, особенно в унисонах, до такой степени точных в интонации, что трудно было различить один голос от другого» [47, 178—9]. Об этом можно судить (к сожалению, лишь весьма приблизительно) по сохранившимся грамзаписям тех лет⁴. Но даже и эти несовершенные записи дают представление о большем — возвышенном, одухотворенно-романтическом и одновременно проникновенно-человеческом унисоне сердец, унисоне эмоционально-интонационном и психологическом, который не мог возникнуть без «унисона» с оркестром и дирижером.

Г. Прокофьев, говоря о Лоэнгрине Л. В. Собинова, не случайно отметил: «это чистый юноша, горящий любовью к угнетенным, но не гордый герой, а защитник этих угнетенных» [104/96, 904]. Собиновский Лоэнгрин, прекрасный своей нравственной силой, вставший на борьбу с неправдой и злом, на защиту правого дела, как верно отмечает А. Гозенпуд [24, 149—151], отвечал духовным запросам прогрессивных кругов русского общества после поражения революции 1905 года. И это, пожалуй, был главный «унисон», обеспечивший спектаклю невиданный успех.

Еще более созвучной с передовой общественной мыслью

⁴ В записях на грампластинки Сук участия не принимал. Фирма «Граммофон» имела собственный оркестр, сопровождавший певцов под управлением И. П. Аркадьева или Б. Зайдлер-Винклера.

стала постановка оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок», в которой Сук принимал живейшее участие. Борьба за осуществление постановки наглядно свидетельствовала о том, что демократические тенденции, рожденные эпохой первой русской революции, несмотря на чинимые реакцией препоны, продолжали жить и развиваться.

Руководство императорскими театрами не слишком торопилось ставить на своей сцене последнее детище Римского-Корсакова, где насмешкам подвергалась коронованная особа. Теляковский вспоминает, что в то время в дирекции существовал обычай — все для петербургских театров неподходящее отправлять на расстояние шестисот верст от черты города — в Москву, где все может сойти и без всяких последствий. «Отправляли в Москву и безголосых артистов, и оперы, и другие произведения, Петербургу ненужные» [75, 186]. В разряд «ненужных» попал и «Золотой петушок» — одно из совершеннейших творений великого мастера.

В. Сук, как вспоминают современники, искренне радовался счастливой возможности вновь встретиться с музыкой Римского-Корсакова. Однако радость эта была омрачена целым рядом событий, а вернее, мышиною возней, затеянной цензурой вокруг либретто, сатирическое острие которого, хотя и в завуалированной форме «небылицы в лицах», все же метило в современный прогнивший строй царского самодержавия. В борьбе с оппозиционно настроенным композитором, как в капле воды, отразилась острая борьба в общественно-политической и идейно-художественной жизни России того времени. Либретто было «дозволено к представлению» еще в январе 1908 года. Однако буквально через два дня, спохватившись, «пришибеевы» из управления по делам печати принялись кромсать его, дабы оградить от насмешек коронованную особу. Были изъяты пролог, эпилог и 45 строк из первого и третьего действий [64, 180]. Когда же после переделок либретто опера вновь была дозволена к постановке (3 марта 1909 года) и артисты Большого театра приступили к репетициям, московский градоначальник С. Гершельман, в «вотчине» которого предстояло увидеть свет многострадальной опере, самолично решил вмешаться в дело и «не позво-

литель!». В конце концов вдохновители всей этой кампании оказались в положении пресловутой унтерофицерской вдовы, которая сама себя высекала. Что же получилось? В либретто Додон был понижен в чине и «произведен» в воеводы царя. Все же в России, от мала до велика, знали, что Додон-то царь! Не без иронии писал один из корреспондентов: «Опера наконец окончательно признана за безопасное для нашего ограниченного подданнического разумения произведение» [120/2a].

Вспоминая об этом плачевном, но показательном эпизоде в жизни Большого театра, режиссер спектакля «Золотой петушок» Шкафер писал: «Когда опера была уже достаточно срепетирована, контора театра получает цензурный запрет и спектакль повисает в положении неразрешенного к представлению. Кампанию подняли „Московские ведомости“, архичерносотенная газета, издававшаяся Грингмутом. „Как-де возможна на императорской сцене постановка „памфлета“, оскорбляющего трон,— недопустимо и пр. и пр.!“ Срочно телеграфировали директору Теляковскому. С его приездом в Москву добились разрешения постановки, но с условием изменения некоторых слов текста, и рать царева войска стала не „русская“, а „персидская“. Директор посмотрел репетицию и внес еще кое-какие замечания, указав при этом, что ему стоило больших хлопот отстоять вообще этот спектакль. А между тем, эта опера без всяких изменений текста давалась уже рядом — в театре С. И. Зимина» [85, 220].

Это было действительно так. Молодой энергичный дирижер Э. Купер, осенью 1907 года приехавший в Москву и успевший уже на частной сцене осуществить ряд удачных постановок, в своей «Незаконченной автобиографии...» рассказывает, что с приходом в театр С. И. Зимина он поставил первым условием немедленно заручиться правом исполнения оперы «Золотой петушок», которую в то время заканчивал композитор [173, 10]. 9 июня 1908 года Н. А. Римский-Корсаков скончался и «вопрос о „Золотом петушке“, — пишет Э. Купер, — стал необычайно актуальным и жгучим. Борьба шла между дирекцией императорских театров и оперой Зимина — кто успеет раньше показать миру это гениальное произведение. Победили мы,

и опера „Золотой петушок“ была впервые поставлена в четверг, 24 сентября 1909 года» [173, 14]. Впрочем, «борьба», как мы уже знаем, была относительной. Дирекция не слишком спешила, к тому же постановка, находящаяся в положении «дозволено, но не разрешено», несколько раз откладывалась. Дирекция, чтобы снять с себя вину, объявила виновным... В. И. Сука! «Как говорят, дирижер г. Сук сделал до 20 репетиций с оркестром и всего 2—3 с артистами; это и создало шероховатости в исполнении, которые заставили отложить постановку», — распространялась одна из газет [58, 31]. Вскоре, однако, эта газетная утка была разоблачена. Факты же свидетельствовали о другом.

Сук весной 1909 года с воодушевлением принялся за тщательное изучение партитуры. «Опера строгая», — говорил он. «К „строгостям“ в операх Римского-Корсакова, — вспоминает И. Липаев, — Сук причислял состав певцов. Он долго на нем останавливался: „Что же из того, что будет блистать одна Антонина Васильевна, — в запальчивости говорил дирижер. — Это-то как раз и обязывает режиссеров и дирекцию дать к ней самый наилучший персонал. Если мне не назначат близко к ней подходящих певцов, я положу палочку...»

— Ну, что вы, разве так можно?..

— Не то уж пусть дирижирует Владимир Аркадьевич или Николай Константинович⁵. Подвергать оперу Римского-Корсакова риску, это будет просто музыкальным хамством! Если она идет по соседству весьма недурно, значит в Большом ее обязаны дать неподражаемо, блестяще <...> „Златий петушек“ (так произносил Сук) должен идти не златим, а бриллиантовым!“» [175, 83—84].

В. И. Сук, добавляет И. Липаев, «весь был окутан заботами о лучшей постановке и отдал работе массу терпения, которого, впрочем, ему не приходилось занимать» [175, 83].

Репетиции проходили увлеченно, в очень доброжелательной, творческой атмосфере. И артисты подобрались под стать А. В. Неждановой — превосходным Додоном

⁵ В. А. Теляковский и Н. К. фон Бооль.

был В. В. Осипов, премьер труппы А. П. Боначич создал незабываемый образ загадочного Звездочета.

Анализ разметки клавира Неждановой [47, 327—330], ее рассказ о том, как долго и тщательно отрабатывались все компоненты партии Шемаханской царицы [47, 103—105], до некоторой степени помогают представить и мысленно воссоздать ту исключительную атмосферу требовательности, в которой проходила работа по подготовке премьеры. Среди партнеров по постановке певица вспоминает Гр. Пирогова — «замечательного певца, прекрасного, талантливого артиста, с громадным темпераментом и большим красивым голосом» [47, 105], — сменившего через некоторое время Осипова.

Подготовив премьеру, В. И. Сук не переставал отшлифовывать спектакль. По рассказам Гр. Пирогова и воспоминаниям его брата Алексея Степановича, дирижер много работал с Григорием Пироговым над партией, тщательно добиваясь характерного, «дурацкого» (по меткому выражению В. Сука) колорита [57, 29], «плоского», «тупого» звучания могучего баса. Не обошлось, как всегда, и без юмора. Когда В. Суку предложили Пирогова на роль Додона, рассказывает Алексей Иванов, он только рассмеялся и сказал в ответ шутливо, что тогда сам он готов исполнить хоть Шемаханскую царицу: «Какой же это будет Додон — благородный бас, герой-любовник?» — возражал Вячеслав Иванович, однако уступил уговорам и разрешил прослушивание.

Сук начал было объяснять певцу каждую фразу и своим крохотным голоском, да еще с акцентом пытался показывать, как надо петь Додона. «Сначала,— пишет А. Иванов,— артист слушал с серьезным видом, а потом решил позабавиться и точно скопировал голосом дирижера. Все присутствовавшие так смеялись, что пришлось прекратить репетицию. К счастью, Сук обладал чувством юмора инисколько не обиделся...» [99, 19].

В целом, повышенный интерес публики, подогреваемый «эквилибристикой» цензуры — с одной стороны, полная самоотдача певцов, ощущавших особую наэлектризованность зрительного зала, — с другой, превосходные декорации К. Коровина, удачная в общем режиссура В. Шка-

фера, стремившегося наполнить статику сцен «игровым» действием,— все это способствовало большому успеху оперного спектакля, хотя в тех условиях не могло быть и речи о глубоком раскрытии подлинной сути произведения. Это стало возможным лишь после свержения царизма.

Музыкальное воплощение оперы было признано всеми ведущими критиками как бесспорная удача В. Сука. «Первоклассный оркестр Большого театра,— писал О. Риземан,— дал капельмейстеру Суку возможность выдвинуть все бесчисленные тонкости инструментовки, вложенные Римским-Корсаковым в партитуру „Золотого петушка“ и оставшиеся совсем скрытыми при исполнении, не совсем стоящем на высоте положения. Звучность оркестра в Большом театре идеально уравновешена. Оркестровые краски, пестрящие партитуру „Золотого петушка“, создают нередко картины, полные совершенно своеобразной, неизъяснимо чарующей прелести. В смысле уравновешения звучности и вообще нюансировки Сук дает очень много» [120/26]. «Эта волшебная, играющая всеми цветами радуги музыка,— писал Ю. Энгель,— полна небывалой и у Римского-Корсакова прелести и новизны. Ее можно было бы назвать венцом музыкального импрессионизма, если бы притягательнейшая игра красок не сочеталась в ней с классической четкостью контуров и строгой стройностью архитектоники. Благодаря превосходному оркестру и хору Большого театра партитура „Петушка“ раскрылась в такой чарующей красоте звуковых красок и светотеней, каких, конечно, не мог дать Солодовниковский театр. Многие, что там было только намечено, здесь засверкало. И конечно, большая заслуга в этом принадлежит музыкальному руководителю Большого театра г. Суку» [144/5].

Как верно отмечает биограф В. Сука [166, 64], усилила дирижера по пропаганде русской музыки снискали ему необычайный авторитет как среди артистов, так и в широких демократических кругах общества. Авторитет этот рос от спектакля к спектаклю, как рос и художественный уровень его постановок, приносивших слушателям глубокое, незабываемое впечатление. Пропагандируя русское передовое реалистическое искусство, в частности социально заостренные произведения Римского-Корсакова,

в обстановке усиливавшегося полицейского террора и реакции, Сук в своей области культуры способствовал постепенному росту в идейном и художественном отношении сознания демократических кругов русской интеллигенции.

Если с приходом В. Сука русский репертуар Большого театра, что называется, пошел в гору, то с зарубежной частью дело обстояло иначе. «Фауст», «Аида», «Риголетто», «Травиата», казалось, были навсегда запряжены в квадригу Аполлона, венчающую портал здания. Правда, звучали «Кармен», «Лакме», «Ромео и Джульетта»... Но после блестящего возобновления В. И. Суком «Лоэнгрина», стало как-то очень заметно, что в последние годы в Большом театре совсем перестала звучать прекрасная музыка Р. Вагнера. В то время как на сцене Мариинского театра с 1907 года шла вся тетралогия «Кольцо Нибелунга», отсутствие вагнеровских опер на московской сцене казалось русской интеллигенции «чудовищно невероятным» (Д. Кашкин, [147/26]). И это вполне понятно. Оперное наследие Вагнера, сложное, нелегкое для восприятия русского слушателя, к тому времени находило все большее признание. Нескольким односторонне выглядящим попытки объяснить переполненные залы Оперы влиянием германофильских кругов [24, 143], симпатией к музыке Вагнера жены великого князя — генерал-губернатора Москвы [71, 129], диктатом высших правительственных сфер [21, 218], либо решением бывшего директора театров И. А. Всеволожского. Причины, разумеется, значительно шире и глубже.

Они — в общем подъеме общественной и культурной жизни страны, возросшем уровне художественных вкусов демократически настроенного русского слушателя, в повышении исполнительского мастерства артистов. Значительно расширились интернациональные связи деятелей русской культуры, стремившихся взять на вооружение достижения общеевропейской культуры. И если еще недавно на оперу «Зигфрид», шедшую под управлением Альтани, «смотрели как на какое-то заморское чудище», партию Зигфрида «старались особенно кричать — глаза наполнялись кровью, так старались» [75, 142], то теперь, приезжая в Петербург на бенефисные спектакли и дирижируя операми Вагнера, дирижеры К. Мук, Ф. Мотль,

Г. Рихтер, А. Никиш приходили в восхищение от исключительно высокого уровня музыкально-артистической культуры в исполнении русскими вагнеровских шедевров. Сравнивая же исполнение русских и зарубежных (большей частью немецких) певцов, русская критика отдавала предпочтение первым: «Певцы русские <...> пели и играли гораздо проще, естественнее, тогда как немецкие певцы впадали в преувеличенный пафос, а иногда в шарж» [127].

То обстоятельство, что В. И. Сук начал деятельность в Большом театре с русских опер, вовсе не означает, что он хуже знал или меньше ценил вагнеровские партитуры. В концертных программах он постоянно исполнял фрагменты из его опер, великолепно осуществил постановки «Тангейзера» в Саратове и «Лоэнгрина» в Москве. Однако именно лирико-романтический мир «Лоэнгрина» в творческом наследии Вагнера был ближе его эстетическим вкусам. Впрочем, это было характерно и для Направника. Но когда дело касалось работы, то на первое место выходил профессионализм, и оперы Вагнера позднего периода также были разучены дирижерами превосходно. Исследователи [24, 143; 27, 52] склоняются к тому, что успех петербургской постановки «Кольца Нибелунга» послужил толчком для нового обращения к вагнеровскому циклу в московском Большом театре. Думается, этому способствовали также постановки «Лоэнгрина» под управлением В. Сука и «Нюрнбергских мейстерзингеров» (в театре С. Зимина) под управлением Э. Купера, создавшие благоприятную почву для восприятия тетралогии.

В. Сук, как и в свое время Направник, начал возрождение «Кольца Нибелунга» с «Валькирии». Со свойственной ему тщательностью Сук приступил к работе над партитурой. Возобновление «Лоэнгрина» было хорошей пробой сил, возможностей оркестра в преддверии гигантской работы. Принципиально иным был подход дирижера к партитуре. Если Направник подверг музыку оперы значительным сокращениям [24, 132], то Сук не придерживался их: он предпочитал создать целостность спектакля за счет точно выверенной и продуманной драматургии. Вагнеровский оркестр, многокрасочный, эмоционально насыщенный, профессионально сложный, должен был

ожить под его управлением. Предстояло не только сопровождать певцов, создавая общую атмосферу спектакля. В. Суку-дирижеру, подобно музыкальному режиссеру, предстояло передавать через музыку развитие сценического действия, в тончайших эмоциональных нюансах показать движение и жизнь образов в их развитии, становлении, борьбе.

Возобновление «Валькирии» 12 марта 1910 года прошло с большим успехом, и этому успеху, несомненно, способствовал оркестр. Быть может, именно о вагнеровском оркестре В. Сука говорит «страстный вагнерианец», как он себя называл, С. Н. Василенко, часто посещавший спектакли под управлением В. Сука: «Оркестр у него звучал необычайно целостно, как орган, никогда, даже в самых рискованных местах не заглушая певцов» [105/2, 96].

Шел четвертый год работы В. Сука в Большом театре. Статистика оперных представлений в сезоне 1909/10 года свидетельствует об очень большой нагрузке, о самой нещадной эксплуатации творческих сил дирижера, по сути в одиночку ведущего весь капитальный репертуар. Из 169-ти спектаклей, состоявшихся в сезоне, Сук провел 87, причем в октябре из 25 спектаклей 17 шло под его управлением.

Не меньшей загруженностью отличался и следующий сезон. Вспоминая о годах совместной работы, В. Кубацкий пишет: «В. И. Сук вел основной оперный репертуар <...> Из шести оперных спектаклей в неделю на долю В. Сука приходилось четыре, а иногда пять⁶. И не было случая отмены или замены спектакля по болезни дирижера. Вячеслав Иванович всегда был здоров, бодр, остроумен. В работе он был очень требовательным, но всегда справедливым. Случалось, и покрикивал, но был отходчив, громы и молнии быстро сменялись покоем и ясностью. На Вячеслава Ивановича никогда и никто не обижался. Бывали случаи, когда потерявший самообладание Сук

⁶ В. Л. Кубацкий поступил в оркестр Большого театра в 1914 году. Его рассказ, по-видимому, основан на фактах, приводимых в книге И. Ремезова, в частности в рапорте режиссера В. Тютюнника [58, 31; 181/8].

писал рапорт о наложении штрафа на артиста. Но это наказание оканчивалось самым неожиданным образом: потерпевший получал от „неизвестного лица“ денежный перевод на сумму штрафа» [43, 225—226].

Трудно было поверить, да и мало кто знал об этом, что жизнерадостный, всегда подтянутый В. И. Сук вынужден был подать в сентябре 1910 года заявление с просьбой об освобождении его от работы над новыми постановками в связи с переутомлением и недомоганием [181/8]. Как реагирует на это дирекция? За отказ дирижировать незнакомой ему оперой Ж. Массне «Дон-Кихот» (вместо заболевшего Э. Купера) Сук был оштрафован [103/1], а затем ему было предписано «теперь же приступить к ознакомлению с операми „Дон-Кихот“ и „Богема“ на предмет дирижирования или во избежание повторения случаев отмены спектаклей по болезни капельмейстеров» [181/9]. 28 февраля 1911 года Сук получает вторичное настойчивое приглашение А. Церетели провести весенний сезон (18 апреля — 2 июня) в Париже [178/2], но ему, как видим, было не до этого.

Для пополнения творческих сил театра В. А. Теляковским был приглашен в Большой театр уже известный своими работами в театре С. Зимина и выступлением в дягилевской антрепризе в Париже Э. А. Купер.

Этот человек во всех отношениях являл собою полную противоположность В. Суку. Кубацкий вспоминает, что с приходом Купера в театре сразу определились два течения, две творческие системы. «Поступив в театр, Э. Купер не упускал случая внушить собеседнику, что В. А. Теляковский предоставил ему неограниченные права во всех делах управления оперой. Э. Купер отлично разбирался в сложной административной субординации, тогда как В. И. Сук, занимавший пост главного дирижера, не интересовался действиями бюрократического механизма конторы императорских театров, а направлял всю энергию на творческий процесс» [43, 227]. Существенно различались и художественные устремления этих двух дирижеров: «Несомненно,— продолжает В. Кубацкий,— В. И. Сук обладал большей палитрой выразительных средств. Его оркестр был певуч и динамичен, строго ритмичен и сво-

бодно импровизационен. Тембровое многообразие не имело пределов. Музыкальные образы были строго очерчены, рельефны и чеканны. У В. И. Сука руки были от природы „дирижерскими“, ему все легко удавалось» [43, 227]. Что же касается Э. Купера, то одной из характерных особенностей его было, как отмечает современник, «уснащение партитуры мелкими наслоениями собственной нюансировки, постоянное подчеркивание моментов, разрисовка многих музыкальных периодов весьма удачная и выпуклая в частностях, но далеко не всегда отличающаяся содержанием и оправдываемая общим смыслом. Оркестр Купера тверд в намеченных планах, ритмичен, а тематизм довольно яркок. Слабость дирижера — в требовании от духовых и ударных чрезмерной силы, лишаящей эти инструменты тембрового разнообразия» [174, 91]. Э. Купер иногда вел оркестр слишком громко, заглушая голоса [104/9а, 900]. Превосходный скрипач, владевший игрою на фортепиано, Э. Купер умел «на лету схватывать и моментально усваивать музыкальные знания, претворяя их в дело» [174, 91]. Еще работая в театре С. Зимина, он обратил внимание критиков тщательностью работы над постановкой. В этом они, пожалуй, с В. И. Суком сошлись.

Правда, авторитет Купера в театре держался на другом. «Купера бранили,— вспоминает Василенко,— за грубое обращение, за суровую дисциплину. Он швырялся артистами, доводил до последнего нервного напряжения оркестр, но в конце концов опера была поставлена совершенно изумительно» [18, 256].

Отличительными чертами Купера были энергичность, настойчивость в осуществлении поставленных целей: он дирижировал концертами Русского музыкального общества, симфоническими вечерами Керзинского кружка, одну за другой осуществлял постановки на сцене Большого театра... Не без доли кокетства говорит он в «Автобиографии» о той шутке, которую можно было слышать среди москвичей: «Купер закупорил Москву» [173, 61].

Несмотря на то, что фон Бооль предложил новому дирижеру начать с «Травиаты», Э. Купер все же дебютировал в русском репертуаре (о чем было договорено

с В. А. Теляковским) — в опере «Борис Годунов» (а затем дирижировал и «Русалкой») с Ф. И. Шаляпиным, с которым был в большой дружбе. Однако основной репертуар необходимо было еще «отвоевать» у ... В. Сука. «Ввиду пункта моего договора, что я дирижирую только русскими операми,— писал в «Автобиографии» Э. Купер,— Теляковский начал переговоры с дирижером Вячеславом Ивановичем Суком, чтобы он выделил кое-что из своего репертуара для меня. Я, в свою очередь, решил, что так как директор уже начал с ним переговоры, тоже принадлеж и просил его уступить мне „Пиковую даму“. По поводу этой „Пиковой дамы“ происходили целые драмы. С одной стороны, моя жена уговаривала меня не настаивать; с другой стороны, жена Сука настаивала на том, чтобы он ни за что не уступал. Пришлось мне удовлетвориться возобновлением „Майской ночи“, которой дирижировал Федоров. „Майская ночь“, возобновленная под моим дирижерством, имела определенно успех, и однажды Сук по своей собственной инициативе пришел ко мне, чтобы сговориться и как-то уладить создавшееся положение. Он добродушно предложил: „Знаете, Купер, так как Вы очень талантливо дирижируете Римским-Корсаковым, то давайте сделаем так: Вы будете дирижировать Римского-Корсакова, а я — Чайковского“ [173, 73] ⁷.

Судя по тому, что не Сук, а именно Купер дирижировал премьерами или возобновлениями опер Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (5 октября 1913), «Царская невеста» (2 февраля 1916), «Кашей Бессмертный» (25 января 1917), а В. И. Сук осуществил возобновление «Чародейки» Чайковского (15 января 1916), не исключено, что приводимая мемуаристом беседа, возможно, и имела место. Однако это не означает, что Сук отказался от опер Римского-Корсакова или уступил: «Садко» и «Золотой петушок», возобновления «Снегурочки»,

⁷ В одной из рецензий, однако, читаем: «Э. Купер — прекрасный дирижер, но Римский-Корсаков ему редко хорошо удается, и совершенно нельзя понять, почему дирекция поручает именно Куперу дирижировать операми Римского-Корсакова, тогда как в ее распоряжении имеется такой идеальный исполнитель корсаковской музыки, как Сук» [104/11, 202].

«Китежа» — лучшее тому доказательство. «Разделение труда», о котором должна идти здесь речь, впервые происходило в Киевской оперной труппе М. Бородая, куда В. И. Сук поступил в 1906 году. Теперь же Э. Купер успешно разделил с В. И. Суком работу в Большом театре, взяв на себя постановку половины тетралогии Вагнера — оперы «Гибель богов» (10 октября 1911) и «Золото Рейна» (14 марта 1912).

24 апреля 1912 года возобновлением «Зигфрида» под управлением В. Сука Большой театр завершил работу над «Кольцом Нибелунга», ставшую значительным событием художественной жизни предвоенной Москвы.

В начале сезона 1911/12 года В. И. Сук в содружестве с В. А. Лосским, пробовавшим силы в режиссуре, приступает к новой постановке оперы «Снегурочка», значительно отличавшейся по замыслам от всего, что было прежде. Как рассказывают очевидцы, оркестровым репетициям предшествовали встречи и беседы Лосского с Суком, внимательно проигрывалась музыка, рассматривался новый режиссерский план. Сам превосходный певец, участвовавший не в одной постановке с Шаляпиным, Собиновым, Неждановой, Лосский стремился опровергнуть кое-где бытовавшее мнение, будто оперы Римского-Корсакова скучны и монотонны.

Позже, уже став прославленным режиссером, Лосский так сформулирует свои мысли: «Опера есть обязательно музыка и притом музыка, что-то рисующая, что-то изображающая,— музыка, так сказать, программная. Вот эту программу [...] мы и должны осуществить на сцене. Из этого логически вытекает, что все на сцене идет от музыки: сценическое движение, ритм, темп и прочее, а также и вся та „рама“, в которой это сценическое действие происходит: декорации, свет и прочее» [41, 253]. Считая, что музыка — это фундамент, та база, из которой в опере должно все исходить, режиссер стремился к полному слиянию музыки и сцены в единое целое [там же]. Стремясь к психологической наполненности действия, Лосский предпочитал, чтобы хор слушал Берендея «затаив дыхание», а не «развлекал», а точнее, отвлекал слушателей от главного посторонними движениями, «игрищами».

Подлинно оперному режиссеру, а Лосский и был одним из таких, музыка Римского-Корсакова давала обширный, разнохарактерный и благодарный материал для творческой работы. «Она всегда наполнена элементами действия — внешнего и внутреннего», — говорил режиссер. «Музыкально-вокальный рисунок, то есть внешняя форма, в огромном большинстве случаев вытекает из сущности, из внутреннего содержания, выявляет его ярко и удобопонятно» [41, 213]. В работе с исполнителями, а среди них были Нежданова, Собинов, Петров, Грызунов, Лосский стремился, идя от внешнего к внутреннему, разгадать, раскрыть внутреннюю сущность и, в соответствии с ней, действовать. Как, например, органично сочеталась с музыкой, с образом сцена таяния Снегурочки! Стоя спиной к зрителям, героиня оперы опускалась в люк под прикрытием длинной венчальной фаты, которую держал Мизгирь. Когда к концу арии Снегурочка исчезала, волны белого тюля напоминали кусочек тающего снега — все, что осталось от бедной Снегурочки. Пассажи арфы вызвали ассоциацию с прозрачной струйкой холодного ручейка, удивительно дополняли поэтичную фантазию режиссера.

Увлечшись идеями Лосского, Сук вдохновенно работал над постановкой, а вернее, новым рождением оперы. Прежде проходившие несколько вяловато сцены наполнились выразительностью, взволнованным трепетом. Когда умолкали певцы, музыка под его палочкой, казалось, дополняла, «договаривала» то, что бессильны передать слова.

Однако новаторская работа (премьера состоялась 9 ноября 1911 года) была оценена не сразу. Новая интерпретация В. Сука, уже не первый год дирижировавшего «Снегурочкой», получила вдруг самую разноречивую оценку. «Голос Москвы» (Л. Сабанев): «Оркестр вел г. Сук. В общем весьма мягко и с тонкой отделкой мелочей. Многие темпы, однако, показались мне скомканными от чрезмерной быстроты» [120/3].

«Русская музыкальная газета» (Гр. Прокофьев): «Его всегда бодрый ритм прекрасно подходил к жизнерадостному характеру „весенней сказки“. Очень ценно слышать нот-

ки жизненной энергии в передаче оперы, обыкновенно у других дирижеров всегда имевшей мертвые точки» [104/10, 1025].

«Театр» (Н. Куров): «Некоторый диссонанс в общей гармонии спектакля — дирижер г. Сук» [158].

«Раннее утро» (без подписи): «Г. Сук дирижировал оперой. Это единственное пятно спектакля. Грубое, аляповатое исполнение со слишком ускоренным темпом. Вся поэзия, изящество инструментовки благодаря этому нарушены» [141/2].

«Студия» (О. Риземан): «В нежной, поэтичной „весенней сказке“ Островского Римский-Корсаков создал необычайно тонкие, прозрачные музыкальные рисунки какого-то неуловимо нежного колорита. Для их воспроизведения нужна чрезвычайно чуткая, отзывчивая душа художника. Ее-то и нет у г-на Сука (...) Он — „великий мастеровой“ своего дела, отличный капельмейстер в смысле уверенности и рутины, притом несомненно хороший музыкант, но художественного чутья в нем мало. Г-н Сук знает и чувствует только „ноты“, а настоящий художественный смысл их остается весьма часто неразгаданным» [108].

На этот раз коллектив оркестра не выдержал. Впервые в истории прессы он выступил в защиту их общего труда. «После оперы „Снегурочка“, недавно возобновленной в Большом театре, часть московской музыкальной критики в весьма резкой форме обрушилась на дирижировавшего оперой В. И. Сук, — писали в открытом письме музыканты. — Мы, члены оркестра Большого театра, считаем долгом по этому поводу сказать следующее: прежде всего мы утверждаем, что г. Сук все темпы в „Снегурочке“ берет строго так, как они обозначены композитором. Не надо забывать и того, что в новом издании „Снегурочки“, по которому дирижировал В. И. Сук, некоторые темпы разнятся от темпов старого издания; в иных же случаях указаны два темпа, и таким образом дирижеру предоставлена свобода движения в указанных пределах. Можно, конечно, быть разного мнения об оттенках темпа — это дело вкуса, и доказать здесь что-нибудь трудно. Но когда один из критиков недоумевает, например, почему в хоре „Проводы масленицы“ взят был такой головокружитель-

ный темп, а на словах „масленица-мокрохвостка“ этот темп был еще чуть ли не вдвое ускорен, то мы заявляем, что темп в данном случае, как и всюду, соответствовал указаниям композитора.

Можно быть разного мнения об оттенках силы исполнения — это опять-таки дело вкуса. Но когда, например, говорят, что „знаменитое вступление к ариозо Снегурочки в прологе напоминало скрежет зубовой“, то мы опять-таки считаем себя вправе протестовать, и вот почему. Прежде всего, никакого ариозо Снегурочки в прологе вовсе нет, есть только ариетта, но у нее нет никакого вступления. Если же критик имел в виду арию Снегурочки в прологе, то оттенки силы в ней были проведены В. И. Сук соответственно указанию партитуры; да и как можно говорить о скрежете зубовом по отношению к музыке, инструментованной так легко (струнный квартет без контрабасов и две валторны).

Можно, наконец, быть разного мнения о размере дарования дирижера, и здесь доказать что-либо трудно. Но когда уважаемого дирижера, дарование и знания которого мы все имеем возможность близко оценить, называют „цеховым музыкантом“, то есть одним из массовых ремесленников, мы горячо восстаем против этого. Знают ли те, кто с легким сердцем позволяет в печати так относиться к В. И. Сук, что Римский-Корсаков при жизни всегда настаивал на том, чтобы его операми дирижировал именно В. И. Сук, и что самое поступление последнего в Большой театр связано было с рекомендацией Римского-Корсакова по поводу предстоявшей тогда постановки „Садко“?

Печать — великая сила, и тому, у кого она в руках, много дано. Но кому много дано, с того много и взыщется. Этого не следовало бы забывать иным, слишком резким, критикам» [144/6]. Далее следовало 63 подписи артистов оркестра Большого театра.

Этот протест оркестра вызвал шум в обществе. Одни возмущались, как смеют артисты оказывать давление на критику, высказывая свое несогласие; другие отстаивали право самозащиты и одобряли отповедь, данную явно тенденциозным выступлением. Возмущен был и хор, в

бенефис которого, как и когда-то «Руслан и Людмила», шел этот спектакль. «Один Вячеслав Иванович был в стороне от всей этой шумихи,— вспоминает Липаев.— Он терпеть не мог якшаться с рецензентами: ни с кем из них он знаком не был, в дом не приглашал. Его не трогали отзывы. „Мне важно, если я сам доволен исполнением. Я достаточно силен для того, чтобы самому не сознавать свои промахи. Если я увижу, что опера не по мне, не укладывается в моих мозгах, никогда не возьмусь за нее. Никакие рецензентские похвалы не заставят меня быть не честным. Пусть пишут что хотят. Надо же людям тешить самолюбие и зарабатывать пятак“» [175, 90].

Инцидент со «Снегурочкой» — показательный эпизод в отношении коллектива театра к В. И. Суку. Однако вернемся к работе. Параллельно с подготовкой В. Суком «Снегурочки» Купер приступил к разучиванию оперы Вагнера «Гибель богов», потребовавшей 41-ой оркестровой репетиции. 10 октября 1911 года эта работа завершилась блестящей премьерой, а коллектив уже живет будущей встречей — 14 октября в бенефис оркестра оперой «Лоэнгрин» вновь дирижирует Артур Никиш.

9 ноября состоялся первый спектакль «Снегурочки», а уже 10-го, как сообщали газеты, В. И. Сук приступил к репетициям «Зигфрида» с И. А. Алчевским в заглавной роли. Одновременно Э. Купер начал работу над «Золотом Рейна». — И все это при постоянном круговороте текущего репертуара (за одним только В. Суком на этот сезон были закреплены такие капитальные оперы, как «Руслан и Людмила», «Пиковая дама», «Садко», «Золотой петушок», «Лоэнгрин», «Валькирия»). 8 декабря приехал Ф. И. Шаляпин. Шла «Псковитянка». 20 декабря приезжает Л. В. Собинов. С его участием идут «Евгений Онегин» (26 декабря), «Травиата» (28 декабря), «Снегурочка» (30 декабря, утро). 3 января 1912 года наконец состоялся все откладывавшийся спектакль в пользу Российского Театрального общества. Впервые в сезоне прозвучал «Фауст» (дирижер Э. Купер) при участии Шаляпина, Неждановой, Алчевского, Грызунова. На этом спектакле произошла ссора Шаляпина с Купером, в результате чего последний отказался готовить с Шаляпиным-режиссером «Хованщину»...

В Мариинском театре «Хованщиной» должен был дирижировать Направник, а в Большом, ввиду отказа Купера,— Сук. Режиссером спектакля был Шаляпин, настоявший на постановке оперы. В начале сезона 1912/13 года Сук, ранее не дирижировавший этой оперой, со свойственной ему обстоятельностью принялся за разучивание партитуры, подготовительную работу с оркестром, хором. Спектакль к декабрю был готов. Назначенная на 10 декабря генеральная репетиция, однако, не состоялась. Купер, из любопытства присутствовавший на ней, так описывает разыгравшуюся сцену глазами пристрастного очевидца: «Распределение „Хованщины“ между дирижерами не было известно Шаляпину. Он и прежде был не всегда спокоен, когда ему приходилось петь с Направником, так как у него был свой взгляд и свой подход к исполнению своей роли, подход очень личный, на что Направник редко соглашался. Так случилось и тут. <...> После нескольких фортепианных репетиций г-н Направник отказался от дирижирования „Хованщиной“ и опера перешла к Похитонову. Когда все эти неожиданности в Петербурге окончились и Шаляпин приехал на предполагавшуюся репетицию в Москву, то тут он узнал, что „Хованщиной“ дирижирует Сук» [173, 123]. Судя по дальнейшему рассказу Купера, Шаляпин предполагал, что оперой будет дирижировать Купер, успешно выступавший с ним в этой опере в Париже (в дягилевской антрепризе). «По его приезде в Москву,— продолжает Купер,— Сук направился к Шаляпину с тем, чтобы точно установить с ним все движения и темпы. Репетиции в театре начались. Настал день генеральной репетиции, и я просил дирекцию театра разрешить мне прийти. <...> Началась генеральная репетиция „Хованщины“. Сук был на своем месте, все участвующие одеты и загримированы, только один Шаляпин в своем штатском костюме разгуливал по всему театру, выказывая необычайное возбуждение. Когда я, сидя на своем месте, увидел эту картину, я понял, что тут добру не бывать. Проиграли вступление „Рассвет на Москве-реке“, поднялся занавес. Однако за кулисный хор не вступил. Произошла томительная пауза. Вдруг раздается громкий голос Шаляпина, сидевшего в

партере: „Что это такое? Где же народ?“ Высовывается голова режиссера Василевского из-за кулис, который очень робко говорит, что дирижер Сук не дал обычного электрического звонка для вступления хора за кулисами. Всё остановилось, что, конечно, на генеральной репетиции обычно производит очень тягостное впечатление. Сук обращается к Шаляпину и говорит ему, что он по ошибке нажал не на ту кнопку. Тогда Шаляпин кричит: „Занавес и сначала“. Оркестр вторично сыграл вступление, хор опять не вступил. Тогда уже Сук раздраженно закричал: „Тут так много разных электрических кнопок для разных вещей, что я не знаю, какую надо нажать“. Шаляпин страшно рассердился и раскричался <...> Было ясно, что отношения между Суком и Шаляпиным были испорчены» [173, 123—125].

На следующий день главный режиссер В. П. Шкафер по поручению С. Т. Обухова, сменившего фон Бооля, попросил от В. И. Сука письменное объяснение о причинах его ухода с репетиции, на что дирижер ответил: «На отношение исполняющего должность главного режиссера от 11 декабря с[его] г[ода] имею честь доложить, что уход мой с генеральной репетиции оперы „Хованщина“ вызван был следующими обстоятельствами. По установившемуся у нас обычаю остановки и повторения на генеральной репетиции возможны лишь в крайних случаях; могущие же быть недочеты, замеченные на репетиции, обсуждаются совместно с лицами, заведующими постановкой оперы, по окончании репетиции, причем для устранения этих недочетов назначается добавочная частичная репетиция, что неоднократно практиковалось в Большом театре. В данном случае для такой репетиции имелся свободный день — вторник 11 декабря. Заведующий же сценической постановкой оперы г. Шаляпин, сидя позади меня в зрительном зале, наполненном артистами и приглашенными посторонними лицами, громко высказывал свои неодобрения по поводу моих темпов и исполнения оперы, отбивал такт ногами и останавливал без уважительных причин хор и оркестр, что меня не могло не волновать. К довершению всего г. Шаляпин, приняв в отношении меня совершенно недопустимый тон, бросил

мне обвинение в небрежном отношении к своим обязанностям!.. (Подчеркнуто В. И. Суком.— В. Р.). Доведенный до крайности такими выступлениями г. Шаляпина, могущими лишить меня самообладания, я вынужден был удалиться. Сук» [181/10; 58. 34]

Пресса, падкая на сенсации, тут же принялась на все лады расписывать инцидент, строить догадки о его исходе... Дирекции пришлось срочно вызывать из Мариинского театра Д. Похитонова, чтобы не сорвать премьеру 12 декабря.

Подобные инциденты были не редкость. Укажем, например, на случай с «Русалкой» в 1910 году, когда Шаляпин во время спектакля стал отбивать такт ногой, всячески показывая, что Авранек, дирижировавший оперой, замедляет темп. Рассерженного артиста, уехавшего домой, с трудом удалось вернуть в театр к концу спектакля. Сук и Федоров отказались тогда, в знак солидарности с Авранekom, дирижировать спектаклями с участием Шаляпина, и для этого из Петербурга был вызван молодой дирижер А. Коутс [135/2]. Теперь нечто подобное произошло и с В. Суком.

Крутой нрав Шаляпина был известен. Нетерпеливый, а главное, нетерпимый к казенщине и рутине императорской сцены, Шаляпин горячо отстаивал свои художественные принципы, однако далеко не всегда давал себе труд облечь их в приемлемую для окружающих форму. В конце концов скандалы эти улаживались, Шаляпин сам нередко страдал, извинялся, но, как ни странно, инциденты эти играли... и положительную роль. Дирекция при их ликвидации попутно вскрывала и излечивала язвы театрального дела: выяснялось поведение администрации, недочеты в управлении конторой и тому подобное. Так, во всяком случае, оценивает это В. Теляковский [75, 216].

Нельзя не отдать должного режиссуре Ф. И. Шаляпина. «Праздником русского искусства» назвал постановку «Хованщины» Н. Д. Кашкин. Нельзя было не оценить и работы В. И. Сука, потратившего на разучивание с оркестром, по свидетельству Ю. Энгеля, 23 репетиции [144/7]. Похитонов, приехав в Москву, нашел отлично подготовленный артистами, оркестром и хором спектакль.

Пресса еще долго не могла успокоиться. Всплески и отголоски этого конфликта появлялись и в конце февраля, когда Сук решительно опроверг в одной из газет толки и пересуды о его переводе в Петербург, о полученном якобы выговоре: «Должен вам сказать, что сам я ни о каком переводе не просил и просить не собираюсь. Когда инцидент случился, шума было много, но мне лично Обухов ничего не говорил, и ни о каких выговорах я не слышал» [120/4].

Дирекция возобновила 1 сентября 1913 года договор с В. Суком на следующие пять лет. Сезон 1913/14 года был памятен для дирижера уже его открытием. 30 августа он впервые вел в Большом театре оперу «Иван Сусанин». «Опера теперь перешла к г. Суку, дирижеру, во всяком случае, твердому и уверенному,— писали газеты,— музыкальная ткань выглядит глаже и чище, темпы немного оживились и даже подтянута „банда“, обычно отличавшаяся крайней „аритмичностью“. Из отдельных исполнителей упомянем о новой Антониде — г-же Катульской и новом Сабинине — г. Лабинском» [29, 88].

Для нас особую ценность представляют воспоминания Е. К. Катульской о работе с В. И. Суком над партией Антониды, которой певица, как отмечала пресса, придала «непривычную в наших представлениях живость и теплоту» [29, 88].

Значительный интерес представляет и относящаяся к этому времени переписка Сука с Направником в связи с возобновлением на сцене Большого театра (27 ноября 1913) его оперы «Дубровский» под управлением В. Сука [185]. По воспоминаниям современников, В. Суку эта опера, как он говорил, была «весьма симпатична», он считал инструментовку оперы исключительно удачной, выполненной Направником с тонким знанием выразительных возможностей каждого инструмента и всего оркестра в целом [58, 38]. Переписка ценна не только как еще одно свидетельство уважения Направника к своему московскому коллеге. В одном из писем (от 15 сентября 1912 года) [185] Направник высказывает свои пожелания автора и советы практика-дирижера относительно сокращений и изменений в опере («на случай,— пишет Направник,—

если они у вас не введены, и которые вносят сжатость, как музыкальную, так и сценическую, и облегчают труд при разучении и постановке». «Буду очень счастлив,— добавляет Направник,— если мне удастся провести несколько дней в вашей среде, чтобы лично высказать всем мою горячую благодарность за возобновление „Дубровского“». Однако нездоровье помешало автору приехать в Москву. Не задерживая внимания на полном содержании этого и других писем, опубликованных впервые в книге И. Ремезова «В. И. Сук» [58, 79—83], приведем лишь фрагмент одного из них, от 4 декабря 1913 года: «Дорогой Вячеслав Иванович! Простите мне опоздание сего письма, в котором выражаю вам, а через вас и всем участвующим мою горячую благодарность за возобновление и, по словам Л. В. Собинова,— прекрасное исполнение „Дубровского“ на вашей сцене в бенефис хора» (в знак благодарности Направник отказался в пользу хора от авторского гонорара, о чем он и сообщает в этом письме) [185].

Давая летом 1914 года концерты в Сестрорецке, В. И. Сук не предполагал, что это будет его последний сезон здесь. Началась первая мировая война, и в жизни русского общества многое переменялось. И хотя театральный сезон начался подчеркнуто пышно и торжественно, общественно-политические события не могли не коснуться театрального дела. Прежде всего из репертуара оперных театров были изъяты оперы Вагнера. На афишах Большого театра все чаще появляются названия русских опер — «Князь Игорь», «Ночь перед рождеством», «Чародейка», «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Кашей Бессмертный», «Иоланта», «Мазепа». Значительно чаще стала звучать «официальная» опера «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), призванная, по мысли двора, возбуждать верноподданнические чувства. Вспоминая об этих годах, Э. Купер пишет: «Самое забавное для дирижера в эту эпоху было то, что каждый дирижер был обязан дирижировать гимнами союзников, исполнявшимися перед началом каждого спектакля. А так как почти ежедневно новые страны вступали в войну на стороне Тройственного союза — России, Франции и Англии,— то в конце

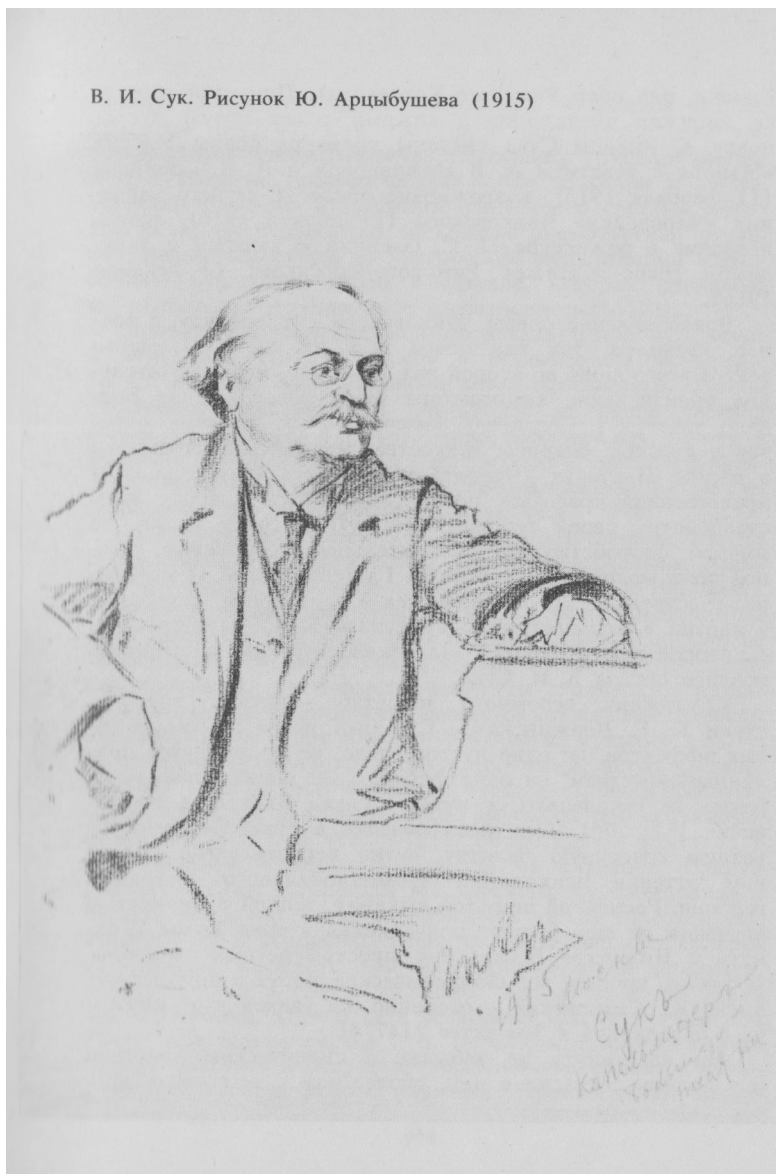
концов число этих гимнов дошло до двенадцати. Публика должна была стоять во все время исполнения этих гимнов. Ввиду этого и спектакли очень затягивались, и публика была не очень довольна стоять так долго перед началом спектаклей. Но в той же мере, как новые страны вступали в союз, они стали из него выходить. В соответствии с этим сокращалось и число гимнов. Начался недостаток продуктов, который вызывал ропот и недовольство. Настроение делалось все мрачнее. Но для поднятия духа населения театры все-таки продолжали работать» [173, 129].

Призванные на военную службу артисты были прикомандированы к театру. Н. С. Голованов рассказывает, как П. С. Оленин, продолжая режиссерскую деятельность, в Большом театре появился в мундире и шпорах [26, 50]. Л. В. Собинов, надев офицерский мундир и работая в штабе армии, также продолжал выступать в спектаклях.

Артисты, музыканты, весь коллектив Большого театра живо реагировал на сводки с полей сражений, ужасы поражений, страдания раненых, первые обозы которых появились и в Москве. «При Большом театре,— рассказывает А. В. Нежданова,— был устроен на средства артистов лазарет для раненых, который обслуживался коллективом артистов и докторами, служившими при театре. Многие из артисток поступили на курсы медицинских сестер, учились делать перевязки и пр. Я участвовала в концертах и пела для раненых солдат, читала им, делала подарки, некоторых из них, выздоравливающих, возила в театр. Многие до этого никогда не бывали в театрах, не имели понятия об опере (...) Было тяжело видеть в лазаретах и госпиталях массу молодых, цветущих людей полукалеками...» [47, 123]. В. И. Сук, Э. А. Купер и другие артисты Большого театра принимают участие в многочисленных благотворительных концертах, средства от которых поступают в пользу раненых, инвалидов и их семей.

Репертуар В. Сука в эти годы, несмотря на изъятие «Валькирии», «Зигфрида» и «Лоэнгрина», продолжал оставаться насыщенным — ведь Сук вел почти весь русский репертуар («Дубровский», «Пиковая дама», обе оперы

В. И. Сук. Рисунок Ю. Арцыбушева (1915)



Глинки, ряд опер Римского-Корсакова). При этой нагрузке дирижер предпринимал каждый сезон новую постановку. С именем Сука связаны премьеры оперы Массне «Манон» с участием А. В. Неждановой и Л. В. Собинова (11 февраля 1915), возрождение после 26-летнего забвения «Чародейки» Чайковского (15 января 1916), возобновление в режиссуре П. С. Оленина «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова (2 декабря 1916).

Возобновление оперы Чайковского «Чародейка», а точнее, премьеры, так как опера шла на сцене Большого театра всего лишь во второй раз, показало, что замечательное произведение композитора было незаслуженно предано забвению. Создатель замечательных женских образов в русском оперном искусстве, Чайковский стремился в образе Настасьи (Чародейки) выявить «скрытую силу нравственной красоты», показать «могучую красоту женственности» своей героини [79, 64]. Успеху оперы во многом способствовало замечательное исполнение главной роли молодой артисткой К. Г. Держинской (в премьере участвовала Л. Балановская, со второго спектакля в партии Кумы постоянно выступала К. Г. Держинская), с которой много работал над реалистическим прочтением, правдой образа В. И. Сук.

«Художник огромного масштаба,— писала впоследствии К. Г. Держинская,— Сук был ярким врагом дешевых эффектов, ни одно пустое слово, не проникнутое подлинным чувством, ни одно фермато, не оправданное внутренне, не ускользало от чуткого слуха Вячеслава Ивановича» [81, 206]. Сук умел создать в оркестре разнообразную красочную палитру, чутко передававшую малейшие оттенки психологически-эмоционального состояния героини. Распевной широтой дыхания, теплой лиричностью звучания он еще больше подчеркивал в арии Кумы «Глянуть с Нижнего» бескрайний простор русской природы. «Отлично прошли все симфонические места и антракты,— писал Ю. Сахновский,— особенно же удался дуэт княжича с чародейкой в 3-м акте» [147/4].

Ни на минуту не забывая о сценическом действии и в полном согласии с ним, «более чем с честью» обойдя

«массу подводных камней партитуры и выявив все ее красоты» [147/4], Сук трактовал партитуру оперы как грандиозную четырехчастную симфонию, глубоко трагичную музыкально-драматическую поэму о жизни и любви. Начиная с ясного Вступления, рисующего светлый образ Настасьи, он постепенно раскрывал драматургию, развивал жизнь партитуры до трагической кульминации и развязки — бушующей грозы в финале, которая произвела на слушателей «грандиозное впечатление» [147/4].

Значительно обогащенной предстала опера «Сказание о невидимом граде Китеже» в обновленной режиссуре П. С. Оленина. Замечательный певец и режиссер, Оленин успешно осуществил ряд постановок на сцене частной оперы С. Зимина, а с 1915 года, перейдя на работу в Большой театр, уже успел поставить «Гугенотов» Мейербергера, «Царскую невесту» Римского-Корсакова, «Оле из Нордланда» М. М. Ипполитова-Иванова.

Сук впервые столкнулся в непосредственной работе с Олениным. Режиссер пошел значительно дальше Мельникова, осуществлявшего первую постановку в 1908 году. И хотя в понимании художественной идеи Оленин был еще далек от подлинного раскрытия глубины и пафоса «Сказания», все же он сумел преодолеть присущие прежней постановке статичность, элементы стилизации, а также значительно снизил преобладавший прежде мистический элемент, сделав оперу «реальнее» — ближе к жизни, к быту, к земному. Особенно это почувствовалось, когда с января 1917 года партию Февронии стала исполнять Держинская, сумевшая наполнить образ глубокой человечностью, поэзией и чистотой чувств. Этот образ удачно вписался в режиссерскую концепцию Оленина не случайно. Следуя реалистическим принципам Московского Художественного театра, режиссер искал и добивался реалистической достоверности в воспроизведении полулегендарного колорита времени. Вместе с тем, сам превосходный музыкант, певец, Оленин в своих решениях, как и Лосский, исходил от музыки, хотя и шел несколько иными путями. Он также пристально изучал с В. И. Суком тонкости партитуры, добиваясь в результате органичного слияния музыкального и сценического решения. Произведение ожило

благодаря присущей режиссеру тщательной разработке «психологической партитуры» [24, 108] всех сцен, где наряду с духовной жизнью отдельных героев, большое внимание уделялось оживлению сценического действия массы, естественности ее поведения, индивидуализации в ней отдельных характерных образов.

В обновленном виде этот любимый В. Суком спектакль увидел свет ramпы 2 декабря 1916 года. К этому событию было приурочено чествование дирижера по случаю безупречной десятилетней службы его в Большом театре. Высказать свою признательность и благодарность дирижеру пришла вся артистическая Москва, музыкальная общественность, сотни почитателей его дарования. Из Петербурга прибыли Л. Балановская и И. Ершов, чтобы передать приветствие от Мариинской труппы и принять участие в спектакле, воздавая должное дирижеру своим искусством. В зале царила праздничная атмосфера...

Но время было трудное и тревожное. Спектакль прошел всего четыре раза. Приближалась Февральская революция. Стране было не до искусства. Изнуренная войной, голодом, бурлящая всеобщим недовольством, она сотрясалась от мощных революционных толчков. В конце февраля взрыв народного негодования потряс устои государства — рухнула монархия.

За пультом симфонического дирижера

Хотя на протяжении почти полувека творческая жизнь В. И. Сука была неразрывно связана с оперным искусством, деятельность его в качестве симфонического дирижера, проходившая параллельно и особенно интенсивно развивавшаяся в годы его работы в Большом театре, также заслуживает внимания, ибо и в этой области он не только достиг вершин художественной интерпретации, но своим искусством в течение десятилетий определял тот высокий уровень дирижерской культуры, который несомненно оказывал влияние (наряду с искусством Рахманинова, Кусевицкого, Купера, Ипполитова-Иванова, Василенко и других) на формирование художественно-эстетических принципов и высокого профессионализма молодой советской дирижерской школы. Своими симфоническими концертами В. И. Сук содействовал воспитанию не одного поколения оркестровых музыкантов, развитию художественного вкуса широкой слушательской аудитории.

Заметим, что симфоническое дирижирование отличается от оперного. В симфоническом концерте дирижер не зависит от превратностей театральных подмостков, здесь не требуется постоянной «оглядки» на певцов, не нужно соразмерять свои творческие порывы с силой их голосов, с замыслами режиссера, условиями сценического действия, акустикой театра. Симфоническая музыка дает дирижеру большой простор, творческую свободу, но и требует многого — интересной и убедительной художественной концепции, самостоятельности в творческом прочтении, тонкости интерпретации, охвата формы, отделки деталей. Соответственно меняются и методы работы. В опере все выучивается медленно и «прочно» — с запасом на многие годы; в подготовке симфонического концерта помимо этого необходимо все делать еще и «срочно».

Какова же должна быть концентрация волевых, художественных, творческих усилий, чтобы добиться яркого впечатляющего результата — без певцов, без декораций, без «спасительного» сценического действия, нередко отвлекающего слушателя от огрехов в оркестре!

В условиях одно-двухразового исполнения симфонического произведения на концертной эстраде дирижер не имеет счастливой возможности, как в опере, от спектакля к спектаклю совершенствовать и углублять свою трактовку, оттачивать мастерство; он должен отлично подготовить произведение к его, быть может, единственному в сезоне исполнению. Это обязывает дирижера идти иными путями, формирует своеобразие дирижерского стиля в целом.

Разумеется, талантливый дирижер, работающий преимущественно в какой-либо одной области, способен достичь необычайно ярких результатов. Но многочисленные примеры свидетельствуют и о том, что дирижеры, уделяющие значительное внимание опере, на симфонической эстраде нередко одаряют слушателей исключительными откровениями. Искусство Сука, быть может, потому-то и было таким впечатляющим, что несло в себе органичный синтез художественных идей и приемов этих двух областей дирижерского творчества. Оперное и симфоническое искусство взаимно дополняли друг друга, придавая звучанию опер под управлением В. Сука симфонический размах, особый эмоциональный накал, органичность развития отдельных эпизодов и драматургии целого, принося, в свою очередь, в интерпретацию симфонической музыки «театральное» (в лучшем смысле этого слова) восприятие — скульптурную лепку образов, вокальную певучесть кантиты, четкую градацию разных пластов динамики. Ни у кого из современных В. Суку дирижеров, как отмечают в беседах его современники, не было такого «бархатистого» *forte*, таких тончайших оттенков *piano*. Его оркестр был исключительно сочным и глубоким по звучанию [31, 311].

К сожалению, мы не располагаем грамзаписями, но по-видимому, слияние оперного и симфонического мышления нередко приводило В. И. Сука к созданию «инст-

рументального театра», где тематический материал буквально оживал, приобретал особую конкретность образов и характеров.

Как отмечали современники, «оркестровое, симфонического характера вступление, рисующее картину южной тропической ночи („Аида“ Верди.— В. Р.), сыграно было так, что подобное исполнение доставило бы честь и симфоническому дирижеру» [149/1]. По поводу исполнения «Пиковой дамы» Чайковского рецензент писал: «Весь успех, достигнутый исполнителями, наполовину принадлежал дивному могучему оркестру Чайковского. В руках г. Сука он достигал поразительной изобразительности, подымавшей оперу до высоты симфонического исполнения» [149/2а]. В характеристике исполнения симфонической картины «Садко» Римского-Корсакова подчеркивалось: «Это не та гладь, во время изображения которой слушатель может успеть выпататься в ожидании „счастливого путешествия“, как в интродукции увертюры Мендельсона,— нет, это гладь, хранящая под собою морского царя, от пляски которого гибнут и тонут корабли и люди (...) Страстной фразе виолончели-жениха отвечает такая же кларнетная фраза невесты, а в промежутках между этим дуэтом сначала струнные, а затем духовые иллюстрируют игрища свадебных гостей. В передаче г. Сука ни одна деталь музыкальной картины Римского-Корсакова не пропала для слушателей. Все сидели как зачарованные» [162/1].

В начале своей деятельности на поприще симфонического дирижера (три года в Таганроге, отдельные концерты в других городах России) В. И. Сук не располагал подлинно «симфоническими» силами. Отсутствие свидетельств тех лет не дает возможности проследить, как развивался талант дирижера в этом направлении. Однако появление его за дижерским пультом летних симфонических концертов в Сестрорецке в 1905 году, серьезные, капитальные программы и их превосходное исполнение могут служить доказательством того, что и в этой области Сук был далеко не новичком, обладал и опытом, и навыками, и репертуаром.

Об этом же свидетельствовало и первое московское

выступление В. И. Сука, открывшего концертный сезон в Большом зале консерватории 21 октября 1906 года. Этот концерт сразу определил место и значение В. И. Сука в когорте выдающихся симфонических дирижеров России. Сохранившиеся воспоминания И. Липаева, одного из организаторов данного концерта, живо рисуют подробности этого события.

«Незадолго до приезда В. И. Сука в Москву,— рассказывает Липаев,— было основано Общество взаимопомощи оркестровых музыкантов (организовано в 1904 году.— *В. Р.*). Обществу нужны были денежные средства. Правление решило дать симфонический концерт с выдающимися артистическими силами и интересным дирижером. В первую голову мне, как председателю Общества, пришлось вести переговоры с С. В. Рахманиновым. Он долго долго оттягивал дело со дня на день. Мне пришлось по поводу этого немало толковать с правлением. Наконец С. В. Рахманинов сказал, что он положительно не может дирижировать, так как не имеет ни одного произведения, которое в состоянии был бы поставить. Он обратился ко мне:

— А что бы Вы посоветовали?

Я назвал, помнится, „Богатырскую“ симфонию Бородина, „Тамару“ Балакирева и „Франческу“ Чайковского.

— Нет, батенька, я этого сделать не могу. Мне нужно не менее месяца-двух на разучивание таких вещей, а я должен ехать на ряд концертов. Вы обойдитесь уж без меня. Право, обойдитесь...

— Но время концерта наступает. И зал уже снят... Дирижируйте, что знаете.

— Не буду,— решительно заявил Сергей Васильевич.— Вам нужно вот кого пригласить — Вячеслава Ивановича Сука. Это будет поинтереснее. Человек он новый, к нему сразу определилось великолепное отношение, да и для него безразлично выступить с симфоническим репертуаром...

После этого мне осталось одно — доложить обо всем правлению и осветить пожелание Рахманинова. Правление нашло идею Сергея Васильевича великолепной, и после заседания я с Е. Д. Пресманом и А. А. Шенбергом

направились к Вячеславу Ивановичу. По обыкновению он принял нас, что называется, с распростертыми объяснениями и без лишних слов согласился на выступление.

Концерт вышел на славу. Вячеслав Иванович назначил Первую симфонию Калинникова, „Зорахайд“ Свендсена, „Бурю“ Чайковского и так называемую Гуситскую увертюру Дворжака. С. И. Танеев с А. Б. Гольденвейзером исполнили на двух роялях „Силуэты“ Аренского, а Л. В. Собинов — вторую песнь Вальтера из „Мейстерзингеров“ Вагнера и ряд романсов Рахманинова. Благодаря появлению В. И. Сука в новой области музыки, как дирижера, затем выступлению Танеева и Гольденвейзера и популярного тенора Собинова, сбор превзошел все ожидания Общества.

В этом концерте Вячеслав Иванович выступил с сборным оркестром, где наравне с блестящими силами были и слабые, и тем не менее он очень быстро разучил трудные сочинения. Это бросилось в глаза не только всем оркестрантам, но и С. И. Танееву, присутствовавшему на последней репетиции:

— Скажите, Иван Васильевич, ведь оркестр, вероятно, сделал не меньше пяти или шести репетиций на такое количество симфонических вещей? Поразительно Сук отчетлив в них. Особенно меня поразила „Буря“. Я что-то не припомню такого хорошего исполнения...

Сергей Иванович попросил меня представить его Вячеславу Ивановичу, сердечно благодарил его за „Бурю“ и вообще разразился похвалами. И действительно, трудно было ожидать громадных результатов, сделанных Вячеславом Ивановичем с трех только репетиций» [175, 45—48].

Далее Липаев рассказывает о тех методах, которые позволили В. Суку достигнуть такого успеха: «Прежде всего он взял „Бурю“ и притом самые трудные эпизоды ее как в техническом отношении, так и в отношении фразировки и выявления звучности. Над некоторыми моментами он бился довольно продолжительно. Затем шли уже целые отделы. Только после такого приема он приступил к исполнению „Бури“ от начала до конца. Симфонию Калинникова В. И. Сук взял со Скерцо, потом стал играть Финал и дальше — первую часть. Уже по репетиции мож-

но было судить, насколько его творческая работа в состоянии была закончиться превосходным результатом. И мы не ошиблись.

Публика сразу оценила Вячеслава Ивановича в новой роли дирижера-симфониста. Здесь Вячеслав Иванович расположил ее своим темпераментом и ансамблем оркестра, разнообразием истолкования, осмысленностью. Все сочинения под его управлением, отличаясь серьезностью достижений, будто зажглись» [175, 48—49].

Это отмечала и пресса. Н. Д. Кашкин, например, констатируя как «невыгодное условие для капельмейстера» то обстоятельство, что концерт совпал с оперным представлением в Большом театре и большинство мест в оркестре было занято лицами, не имевшими особого навыка в симфоническом исполнении, подчеркивал: «Тем не менее концерт вообще произвел очень хорошее впечатление не только интересностью программы, но и общими качествами исполнения (...) О том, что г. Сук показал себя опытным дирижером, говорить нет надобности (...) Кроме этого качества г. Сук показал себя отличным музыкантом, умеющим понимать композицию и достаточно владеющим оркестром, чтобы твердо провести свое понимание и в исполнении. Вообще, новый капельмейстер произвел весьма хорошее впечатление, и если в его исполнении иногда чувствовалась изысканность, то, во-первых, понятие это совсем субъективное и, во-вторых, изысканность г. Сука отнюдь не страдала преувеличенностью выражения, к чему так склонны многие дирижеры нашего времени» [130/16]. В отзыве корреспондента «Московских ведомостей» читаем: «Дирижер сумел достигнуть в исполнении большой уверенности и стройности, а во многих случаях и очень тонких нюансов. В нем виден опытный руководитель оркестра, умеющий держать его в руках и заставить внимательно следить за своими указаниями» [129/5].

Заканчивая рассказ о московском симфоническом дебюте, Липаев приводит характерный для натуры В. И. Сука штрих: «На следующий день после концерта, когда мы, члены правления Общества, приехали поблагодарить Вячеслава Ивановича и привезли ему даже гонорар, о котором

он в предварительных переговорах и не заикнулся, он встретил нас с радостью.

— Вячеслав Иванович, мы не только пришли поблагодарить, но и принесли...

— Что вы, что вы! — отстраняя пакет с деньгами, запротестовал Вячеслав Иванович. — Как же это у вас язык повернулся предложить мне это? Отдайте все оркестрантам. Они великолепно вчера играли, артистически...» [175, 49—50].

В ту пору музыкально-общественная жизнь в России, особенно в Петербурге и Москве, носила уже широко разветвленный характер, отражая самые разнообразные явления музыкальной культуры. Появилось много талантливых музыкантов — воспитанников русских консерваторий; интенсивно «поставляли кадры» музыкальные училища РМО, функционировавшие во многих городах страны. На гастроли довольно часто приезжали выдающиеся зарубежные певцы, музыканты-исполнители, дирижеры. А если к этому прибавить многочисленные камерные концерты, блестящие оперные спектакли, то станет ясно, что русской публике, особенно в Петербурге и Москве, было с кем сравнивать искусство В. И. Сука — симфонического дирижера. Тем более значительными следует считать прекрасные отзывы, единодушно даваемые прессой его выступлениям.

Например, в сезоне 1906/07 года Сук успешно выступил в двух симфонических вечерах Керзинского кружка (22 декабря и 2 февраля), где сменил за пультом дирижировавшего прежде С. В. Рахманинова. Так, в концерте 22 декабря, где Сук «с большим мастерством и одушевлением» [147/1г] исполнил Пятую симфонию Глазунова, симфонические произведения Балакирева, Римского-Корсакова, критика (Н. Д. Кашкина) особенно захватило последнее произведение: «Превосходно, с истинным виртуозным блеском проведено было „Испанское каприччио“ Н. А. Римского-Корсакова. Вообще, — утверждает в своем мнении критик, — г. Сук оказался отличным капельмейстером не только для оперы, но и для симфонической музыки» [147/1г].

В юбилейном (1908/09) пятидесятом сезоне РМО Сук

выступает 15 ноября 1908 года в Петербурге со сложной и ответственной программой, включавшей в себя Пятую симфонию Чайковского, симфоническую поэму «Звуки праздника» Листа, «Ирландскую рапсодию» Ч. Стэнфорда и Третий скрипичный концерт Сен-Санса (солист И. Ахрон). Исполнение Пятой симфонии Чайковского, которая «в интерпретации талантливого дирижера предстала перед слушателями во всей мощи своей вдохновенной красоты, силы и выразительности» [115/5], единодушно было расценено ведущими петербургскими критиками как значительное художественное событие [115/4; 132; 133/3; 138/1; 139/3; 143/3; 151/2]. «На последнем, 15 ноября, симфоническом собрании обычная пустота Большого зала консерватории сменилась многолюдством,— писал современник.— Магнитами оказались, без сомнения, Пятая симфония Чайковского и уважаемое имя одного из талантливейших наших дирижеров г. Сука. На этот раз он впервые выступил во главе образцового симфонического оркестра. До сих пор мы знали г. Сука лишь по оперным спектаклям и сестрорецким летним концертам» [115/4]. Рецензент «Нового времени» сетовал после концерта: «Музыкальному обществу следовало бы пригласить этого талантливого дирижера для руководства его концертами, не обращаясь к разным сомнительным посредственностям. В распоряжении г. Сука в Петербурге обыкновенно не бывало хорошего или полного оркестра, но всегда при всех случаях можно было оценить его дарование, вкус, огромную практику: с недостаточными силами он делал чудеса. Музыканты уже давно оценили его, как, впрочем, оценила его и публика» [133/3].

Популярность В. И. Сука — симфонического дирижера, параллельно с успехами в опере, росла постоянно. Чаще всего критиками отмечались романтический пафос, эмоциональная яркость, темпераментность интерпретации, вдохновенная передача музыкальных образов, смелый полет творческой фантазии при глубоком постижении авторского замысла, духа произведения... Искренность и непосредственность передачи рождали ощущение сиюминутности творчества, магнетически увлекали за дирижером и артистов оркестров, и слушателей.

Характерно, что по силе художественного воздействия исполнение В. И. Сука все чаще начинали сравнивать с искусством кумира тогдашней публики Артура Никиша. Один из первых таких отзывов появляется по поводу исполнения В. Суком Шестой симфонии Чайковского, непревзойденным интерпретатором которой считался гениальный венгерский дирижер. Как писал критик В. Ладов, эту симфонию Сук провел «с таким воодушевлением и артистическим подъемом, невольно передававшимся и оркестру, какой мы встречаем только в передаче этой симфонии знаменитым Никишем» [139/2]. Показательно, что одну из своих рецензий известный русский критик В. Г. Каратыгин построил на параллелях Никиш — Сук: «У г. Сука много общего с Никишем. Подобно Никишу, сестрорецкий дирижер тяготеет к Вагнеру и Чайковскому. Подобно Никишу, г. Сук редко освежает репертуар <...> Можно подумать, что здесь, как и в деятельности Никиша, есть своего рода бравада: вы, мол, жалуетесь на однообразные программы, но послушайте, как я их провожу! Убедитесь, что хорошее исполнение есть такой же богатый источник художественной эмоции, как сама музыка великого композитора <...> Это могут сделать только такие гениальные дирижеры, как Никиш, Малер. У нас в Петербурге к этому стремится г. Сук и, надо признаться, в день своего воскресного бенефиса талантливый сестрорецкий дирижер подошел к решению этой задачи так необычайно близко, что границы между авторами, исполнителем и публикой становились иногда поистине едва различимыми <...> Кульминационным пунктом Искусства (в вышесказанном смысле) была увертюра к „Тангейзеру“. Здесь г. Сук превзошел самого себя. Это был сплошной порыв, высокий экстаз творчества, охвативший всех музыкантов и слушателей, на миг соединивший их всех в одно многоголовое существо с одним сердцем и одной душой!» [143/4].

Исполнительское искусство В. Сука — симфонического дирижера неоднократно освещалось на страницах печати многими музыкальными критиками. Из пестрой мозаики газетных рецензий и заметок тех лет творческий облик В. Сука вырисовывается довольно определенно.

А. Ш[ингарев]: «Несмотря на свое почти двадцатилетнее дирижирование оперными спектаклями, г. Сук не потерял молодости и свежести своего дарования, не обратился в законченного ремесленника и рутинера...» [143/1].

[Н.] Р[оссовский]: «Это не „махальщик“, как добрая половина наших капельмейстеров, а страстный, очень увлекающийся музыкант, способный передавать свое увлечение и публике. В местах, требующих „forte“, г. Сук проявляет такую подвижность, что является даже опасение, как бы он не очутился в публике...» [139/1].
А. К[оптяев]: «Нестарый еще человек (45 лет), Сук выдвинулся благодаря своей удивительной добросовестности, а не только таланту. О ней сложились настоящие легенды...» [115/3].

Анонимный хроникер «Русской музыкальной газеты»: г. Сук «со свойственным ему талантом понять и перечувствовать все сказанное композитором и умением заставить оркестр дать (так сказать „выжать“ из него) всю полноту и силу звука, на которую он способен, дал слушателям возможность проникнуться красотой и выразительностью музыки Чайковского. С чисто технической стороны, стороны нюансов, тщательности отделки, вполне удалось и труднейшее скерцо (Четвертой) симфонии, требующее удивительно точного и изящного ансамбля каждой из трех групп оркестра в отдельности» [104/76, 733—734].
«Все у него точно слито из одного куска» [104/8а, 80].
А. Коптяев: «Я должен констатировать блестящую передачу (симфонии „Из Нового света“ А. Дворжака.— В. Р.): казалось, г. Сук беседовал с душою своего великого соотечественника. [Получается] какая-то музыкальная скульптура, когда аккорд застывает и обрисовывается, как мрамор [...] г. Сук — великий музыкальный автократ: все стройно, выдержано, точно играет один [музыкант]» [115/4].

А. Оссовский: «В истолковании произведений Берлиоза и Чайковского В. И. Сук показал себя во весь свой художественный рост. Безупречная музыкальность, воспитанный вкус, превосходное знание дела и, в довершение, как их венец, подлинный артистический темперамент: нужно ли еще что-нибудь добавить к этим достоинствам

дирижера?— Музыкант чувствует себя вполне удовлетворенным» [151/1].

В. Коломийцов: «... огненный темперамент г. Сука, в соединении с его строгой музыкальностью, сообщался и исполнителям, и слушателям» [137]. «Умелым распределением светотеней и художественной нюансировкой г. Сук представил (Первую) симфонию Шумана в надлежащем освещении» [121/16].

В. Каратыгин: «... очень рельефно выдвинуты были г. Суком все незаурядные красоты симфонии („Манфред“ П. И. Чайковского.— В. Р.), и <...> как это всегда наблюдается в передаче г. Сука,— частности не заслоняли целого, мелкие нюансы не маскировали общей линии подъемов и падений музыкального пафоса, схвачено было верное соотношение между высотой главных волн этого пафоса и более мелкими его колебаниями, растекающимися уже на поверхности главных волн. С тем же чутьем музыкально-художественной „перспективы“ (благодаря этому музыкально-перспективному чутью г. Суку удается нередко довольно ординарным и отнюдь не глубоким вещам придавать своей дирижерской палочкой иллюзорную глубину) исполнены г. Суком „Литовская рапсодия“ Карловича и увертюра к „Синей птице“ (по Метерлинку) молодого чешского композитора (и писателя по вопросам музыки) Крички» [143/6]. «Г. Сук принадлежит к числу особо любимых петербургской публикой дирижеров, и последствия этого обстоятельства столь же понятны, как его причины. Г. Сук превосходно владеет оркестром, замечательно умеет объединить его в одну сплошную многоголосую массу, обладает огромным артистическим темпераментом, позволяющим дирижеру с необыкновенной яркостью и силой вырисовывать перед слушателями общий экспрессивный план больших произведений, и не менее значительным художественным тактом и вкусом, дающим г. Суку возможность артистически выявлять на фоне общей звуковой картины все детали гармонического, полифонического и формального строения вещи. Это прекрасное чувство пропорциональности между общим и частным, способность развивать общие контуры и подробности не только без взаимного их ущерба, но, напротив, к их

обоюдной поддержке, к полноте и убедительности художественного впечатления, это свойство дарования г. Сука представляется наиболее ценным» [143/5].

Поскольку все эти высказывания относятся к летним симфоническим концертам в Сестрорецке, следует в нескольких словах рассказать, что представляло собой это предприятие.

Чудесный сосновый воздух, относительно сухой климат, живописнейший пляж, морские купания обеспечили Сестрорецку славу одного из замечательных курортных мест вблизи Петербурга. Со времени открытия курзала (10 июня 1900 года) начались, как и в Павловске, симфонические концерты [35, 80]. До появления в 1905 году В. Сука здесь подвизались довольно заурядные дирижеры М. В. Владимиров и А. Л. Горелов, и музыкальное «дело» влачило довольно жалкое существование. Популярности концертов в Сестрорецке мешало и очень неудобное сообщение с Петербургом. Почти целый час необходимо было затратить на то, чтобы добраться из Петербурга до Новой деревни, где находился вокзал Сестрорецкой железной дороги, а оттуда — тащиться час с четвертью — расстояние 29 верст — в душных и пыльных, пропитанных чадом керосиновых ламп вагонах, которые швыряло по рельсам из стороны в сторону, что называется, вытряхивая душу из пассажиров. Мало кто отваживался на такое «музыкальное паломничество».

С приходом В. Сука все переменилось: искушенная петербургская публика быстро оценила замечательное искусство дирижера. Как писал через два года современник, «г. Сук сумел поставить концерты сестрорецкого курорта на такую высоту, что они привлекают не только дачников, но и петербуржцев; о неудобствах сообщения с курортом теперь, по-видимому, не думают; самоотверженно жертвуют 4 1/2 часами времени на дорогу в оба конца, чтобы послушать хорошую музыку в прекрасном исполнении. Этому следует от души радоваться» [162/26].

О популярности концертов под управлением В. Сука свидетельствуют специально выпущенные открытки: несколько вариантов фотографии коллектива оркестра во главе с дирижером и почтовая карточка (открытка) «Из

Сестрорецкого курорта» с небольшим портретом В. Сука в овале слева [178/5].

Несмотря на то что сестрорецкий курорт располагал открытой эстрадой, как в Павловске, В. И. Сук предпочитал давать концерты в небольшом зале, акустика которого, хотя и не совсем правильная, была все же несравненно лучше, чем в Павловске [121/1в]. Первые 15 рядов в зале были платные, остальные места компенсировала небольшая плата за вход в курорт.

Исключительная ответственность, с которой В. Сук всегда подходил к любимому делу, сказалась и здесь. Казалось бы, чего лучше — открытая эстрада, музыка, звучащая в естественных живописных декорациях величавых стволов сосен, позлащенных лучами заходящего солнца, тихий плеск морского прибоя... Но Сук — музыкант-просветитель был далек от мысли «легко» развлекать разряженную великосветскую публику дорогого модного курорта.

В беседе с корреспондентом он как-то сказал: «Меня многие упрекают в том, что я в такие жаркие вечера заставляю оркестр и публику сидеть в душном зале. Но позвольте, разве я <...> не обливаюсь потом? Согласитесь, что звучность и компактность оркестра теряются на открытом воздухе, да и где дирижеру думать о нюансах и акцентах, когда до уха долетают дачные разговоры и шелест по песку дамских юбок. Поэтому приходится немножко потерпеть и идти на некоторые „жертвы“ ради художественной цельности» [115/6]. Как признавался А. Оссовский, «для музыканта в них (сестрорецких концертах.— В. Р.) так приятно отсутствие характера торжищ и пошлой суетности, который свойствен некоторым другим нашим летним музыкальным учреждениям» [151/1].

Именно серьезное отношение, полновесная художественная отдача и дирижера и музыкантов способствовали такому успеху летних сезонов В. Сука. А главное, он постоянно и настойчиво добивался своего. Подводя итог деятельности В. Сука в конце лета 1907 года, А. Ш[ингарев] подчеркивал: «Три сезона серьезной, добросовестной работы даровитого г. Сука не прошли бесследно как для его дирижерского таланта, так и для публики

сестрорецкого курзала, которая научилась внимательно слушать и ценить дирижера» [143/26]. В этом факте видится отражение высокой нравственной жизненной позиции В. И. Сука — просветителя.

Побываем вместе с И. Липаевым на одном из сестрорецких сезонов. «Весной 1908 года я получил,— пишет он,— приглашение в симфонический оркестр Сестрорецка. Дирижировал там В. И. Сук. Уполномоченным по организации оркестра, численностью более 60 человек, был флейтист Мариинского театра Ю. И. Федерганс. Концертное дело Сук поставил в Сестрорецке блестяще. Федерганс приглашал исключительно столичные артистические силы. Однако, благодаря директиве Вячеслава Ивановича, Федерганс нередко обращался к артистам и провинциальным <...> Но там и необходим был блестящий состав оркестра. Вячеслав Иванович исполнял исключительно симфонический репертуар <...> С целью усилить интерес к каждодневным программам и заставить говорить о Сестрорецке петербургскую прессу давались специально симфонические концерты из двух отделений. В них, помимо оркестра, участвовали солисты — скрипачи, виолончелисты, флейтисты и трубачи, а затем — певцы и пианисты с большими именами.

Дирекция курорта полностью оплачивала значительные расходы и даже имела хороший доход. В особенности сильный приток денег был на двух бенефисах самого Вячеслава Ивановича. Публика его ценила так высоко, что бенефис превращался в своего рода демонстрацию. Вокзал курорта и окружающие его постройки, а также и купальные будки украшались в день бенефиса флагами и зеленью. Вечером все горело в огнях и пестрело от цветных фонариков. Гремел духовой оркестр. При выходе Вячеслава Ивановича встречали громовыми рукоплесканиями, подарками, в антракте — адресами, приветствиями. Здесь был налицо весь музыкальный Петербург, все оставшиеся на лето в Петербурге композиторы.

Насколько концертное дело в Сестрорецке, созданное заботами Вячеслава Ивановича, пользовалось вообще успехом, можно судить по тому, что и Глазунов, и Римский-Корсаков, и Кюи очень часто появлялись в концертном

зале, как говорится, отдохнуть на добросовестном исполнении их сочинений¹.

В сестрорецких концертах Вячеслав Иванович очень часто дирижировал новыми сочинениями по рукописи. Особенно ему были признательны молодые петербургские композиторы — А. Коптяев, П. Шенк и другие. Они отлично знали — если Вячеслав Иванович брался за исполнение их сочинений, значит он их проведет великолепно <...>

Громадный и разнообразный репертуар играли мы в Сестрорецке. Если в опере Вячеслав Иванович все разучивал с оркестром аналитически, лабораторно, исследовательски, разлагал на мелкие подробности и части исполняемое, то с симфонической музыкой он поступал иным образом. За самым редким исключением он прибегал к разъединению, а потом к спайке воедино тех или иных инструментов. Он прямо начинал исполнять сочинение, то и дело показывая рукой выделение инструментов или их ступивание. Для него, очевидно, важнее было выявить само настроение, цельность впечатления, образность различных моментов, чем разбивкой на составные части искать разные характерные черты. Места, отличавшиеся более или менее техническими трудностями, он проходил с ведущими инструментами, а остальных просил молчать. Порою он присоединял к ним какую-нибудь группу, но не останавливаясь на продолжительное время, снова вел весь оркестр. Это и ему, и оркестру экономило время и давало возможность готовить ежедневные программы без затруднений и задержки. Так обыкновенно поступал Вячеслав Иванович и впоследствии — при подготовке симфонических концертов Московской и Ленинградской филармоний» [175, 68—71, 73—74].

«Сук любил репетировать, — рассказывает дирижер Д. И. Похитонов, работавший в 1909 году в Сестрорецке

¹ Позже в своем письме к В. И. Суку от 11 ноября 1922 года А. К. Глазунов писал: «Позвольте <...> выразить Вам чувство моего восхищения перед Вами, как перед музыкантом и дирижером, и пожелать Вам крепкого здоровья и силы для служения искусству вообще, и в частности — родному, которому Вы оказали неоценимые услуги» [56, 68; 182].

в качестве его помощника.— Бывало, что-нибудь не понравится ему — остановит оркестр и высоким тенорком скажет: „Что такое? Еще раз“. И проигрывает всю часть сначала, хотя музыкантам это не всегда нравилось, особенно в жаркие июльские дни <...> Это был прекрасный музыкант, композитор и дирижер стиля Направника, но более живой и темпераментный» [54, 117]. Добавим, что Сук обладал не меньшим, чем Направник, достоинством и как педагог, воспитатель коллектива.

Не следует забывать, что Сук сам был скрипачом, играл в оркестре и поэтому хорошо знал и специфику работы, и психологию оркестрового исполнителя. «Симпатичный, доступный, простой в обращении» [54, 117], он знал, как наладить контакт с оркестрантами, как увлечь их творческими замыслами, и добивался при этом больших художественных результатов.

«Прогонь» произведения целиком, которые нередко устраивал Сук, по-видимому, преследовали разные цели. С одной стороны, они способствовали (с конкретными замечаниями дирижера) натренированности оркестра, так сказать, накатанности в игре, рождавшей на концерте определенность, уверенность исполнения. (Невольно вспоминается афоризм А. М. Пазовского — «будет просто, как порепетируешь раз до ста».) С другой,— располагая высококвалифицированными музыкантами, Сук мог не заниматься разучиванием произведения, а сконцентрировать внимание на совершенствовании ансамблевой культуры, формировании единых художественных представлений. Вспоминая о совместной работе в Сестрорецке, а затем в Ленинградской филармонии и опере, известный артист оркестра Е. В. Вольф-Израэль говорил, что музыканты видели в В. И. Сук «своего постоянного педагога»: это был «крупнейший художник и крупнейший наш учитель» [178/3, 6—7].

Исключительно требовательный к себе и окружающим, Сук не мог пройти мимо искажения стиля произведения, отсутствия слаженности игры. Он постоянно боролся за высокую оркестровую исполнительскую культуру, не терпел неряшливости, звуковой «грязи», небрежности, фальши... Дело, которому он служил, было для него священным.

Вот почему он всегда сердился, когда кто-нибудь из нерадивых музыкантов, играя «на глазок», говорил ему:

— Вы, Вячеслав Иванович, покажите, а мы за вами...

— Не за мной, а со мной!— выходил из себя дирижер, и продолжал до бесконечности формировать синхронность вступлений, отрабатывать единое понимание дирижерского жеста.

Зато и результаты были отменные. Как читаем в одной из газет, «благодаря замечательно уверенному и ясному ансамблю, прекрасному нарастанию динамической силы и известному увлечению, которое проявляется, несмотря на сдержанный и спокойный, на взгляд, взмах дирижера (Сук не отбивает такт, а именно руководит всем ансамблем, выделяя существенные детали в последнем),— произведение в его трактовке приобретает, от первого до заключительного тактов, выпуклость, цельность и интерес» [104/6а, 651—652].

«Манера дирижировать была у Вячеслава Ивановича очень проста,— рассказывает Н. Краморов,— никакой погони за красотой, за внешней эффектностью дирижерских приемов. Все подчинялось главной, основной цели: достижению той силы и того характера звучания, которые подсказывали ему богатая фантазия и тонкий музыкальный вкус. При помощи простых внешних средств он достигал богатейших художественных результатов. Одной из характерных черт дирижерской техники Вячеслава Ивановича было употребление широких взмахов. То, что обычно дирижируют на четыре, он часто брал на два, что берут на восьмые, он часто дирижировал, указывая лишь четверти (например, в квинтете „Пиковой дамы“ или в каноне „Руслана и Людмилы“). Ясно вспоминается его высоко поднятая левая рука, когда В. И. Сук требовал от оркестра оттенков прозрачного легкого звучания — так называемых пиано или пианиссимо, которые отличались у него исключительной и одновременно вполне естественной эффектностью» [152/1].

В. И. Сук тщательно прорабатывал партитуру дома, фиксируя во всех оркестровых партиях свои художественные намерения. Вот почему он, где бы ни был, старался приобрести ноты — партитуры, голоса. По условиям сест-

рорецких контрактов [178/2] дирижеру выделялась определенная сумма на приобретение нотного материала, который потом становился его собственностью. Это существенно пополняло собрание дирижера. Его в большом порядке содержал в Сестрорецке кларнетист Н. Крушевский, брат дирижера Мариинского театра, а в Москве — жена Вячеслава Ивановича — Ольга Петровна (после ее кончины — Липаев и вторая жена — Любовь Осиповна Сук). «Каждый лист этой разносторонней библиотеки, после смерти Вячеслава Ивановича приобретенной дирекцией Большого театра, — пишет Липаев, — был самым тщательным образом, по выражению Вячеслава Ивановича, „прокорректирован“. Отметки штрихов, динамических оттенков, постановка букв сделаны рукою Вячеслава Ивановича синим карандашом самым тщательным разборчивым почерком [...] Нужно было много любви и терпения, чтобы сделать разметки всем и каждому, и Вячеслав Иванович тратил на это громадное количество времени» [175, 78].

Судя по этой разметке, чаще всего изменениям подвергалась нюансировка. Добиваясь более отчетливого выявления авторской мысли, Сук порой дифференцировал ее по вертикали, нередко обострял динамический контраст по горизонтали. Иной раз, не меняя тембра, дирижер усиливал дублированием те или иные голоса в партитуре. Времена виртуозных замен недостающих инструментальных голосов в провинциальных театрах миновали. Лишь в отдельных случаях теперь, когда отсутствовал редкий инструмент, Сук позволял себе его замену (например, челесты роялем). В целом же пометки В. И. Сука могут служить образцом бережного и вместе с тем творческого подхода к прочтению авторского замысла.

Время, затраченное на разметку, затем окупалось сторицей: на репетициях — спасало от лишних разговоров, траты времени на уточнения и фиксацию тех или иных художественных особенностей интерпретации; на концерте — придавало уверенность исполнителям, единство звучанию. Заметим, что эту манеру тщательной разметки унаследовал от В. Сука выдающийся советский дирижер Н. С. Голованов.

«Если все пометки Вячеслава Ивановича сыграны,— пишет Липаев,— он обычно больше ничего не требовал. Остальное, то есть некоторые художественные тонкости, вплоть до вдохновенных подъемов Вячеслав Иванович брал на себя» [175, 78]. Передавая кому-либо из дирижеров свою партитуру (а он никогда не прятал их от других), Сук всегда говорил: «Там отмечено все, кроме того, что я делаю с пульта» [105/3, 105].

Но именно то, что «делал» он, захватывало исполнителей, вынуждало слушателей безропотно сносить и неудобства дальней дороги, и духоту небольшого закрытого зала...

В работе с оркестром Сук не менял своих принципов и позднее, когда проводил оперные спектакли и концерты в московском Большом театре. Он стал к этому времени еще опытнее, еще требовательнее и строже. Ценнейшие воспоминания о репетициях В. И. Сука 1920-х годов оставил один из его учеников — дирижер Б. Э. Хайкин.

«Вячеслав Иванович не только сам являлся на репетицию в совершенстве подготовленным, но и лично „обрабатывал“ все оркестровые партии. Так создавался интересный психологический момент: Сук еще не пришел на репетицию, а ноты уже лежат на пультах. Раскрывая партию, артист оркестра видит не только печатный дубликат своего голоса, но и те частности, на которые дирижер обратит особое внимание; он видит, что именно в его партии каким-то элементам придается особое значение. Дирижера еще нет, но музыкант уже как бы вступил с ним в общение. Когда мне удавалось бывать на репетициях Вячеслава Ивановича, я улавливал эту интересную черту. Артисты оркестра штудировали партии не просто из любопытства, они как бы проверяли свои силы, представляя себе довольно определенно, что потребует от них Сук. Поэтому прелюдирование перед его репетициями носило несколько необычный характер, чего, может быть, не знал и сам дирижер!

В начале репетиции Вячеслав Иванович никогда не проигрывал песу или какую-нибудь часть акта оперы только для того, чтобы прочесть ноты, дать разобраться. Он требовал безукоризненного исполнения с первого же

раза. Даже в трудных пассажах, если происходила какая-нибудь заминка, Сук очень сердился. Его строгий взгляд пронизывал всю группу, безошибочно останавливаясь на тех, кто был виновником. Редко просил он кого-нибудь из группы сыграть отдельно. Не давая секунды на размышление, он повторял снова и снова, подсказывая, если нужно, штрих или аппликатурный прием. Очень быстро выкристаллизовывался безукоризненный унисон. <...>

Требования Сука облекались в самую конкретную форму и имели строгий, определенный адрес. Поэтому каждый артист чувствовал, что в данный момент дирижер обращается именно к нему. Вячеслав Иванович хорошо знал природу каждого инструмента, его возможности, но он также хорошо знал каждого исполнителя <...> Помню репетицию „Полета валькирий“. Играли — уж чего лучше! Вдруг внезапная остановка: *fp* не делается, или почти не делается. Со стороны Вячеслава Ивановича это вызвало не замечание, а негодование, — ведь нюанс указан в нотах и мог быть прочитан во взмахе дирижера. Он считал (наверное, справедливо!), что по такому поводу заминок вообще не должно быть. После любой остановки Сук называл букву или цифру и мгновенно же взмахивал, не давая никому опомниться. Он никогда не начинал „с запасом“, после остановки репетиция продолжалась именно с того места, которое послужило для него поводом для замечания. Поэтому нетрудно было подготовиться к вступлению еще во время остановки. <...>

Музыканты всегда были озабочены вопросами строя и еще до начала репетиции подстраивали все „критические“ места. Поэтому, как правило, оркестр хорошо строил. Если же случалось, что в каком-нибудь аккорде появлялась хотя бы малейшая фальшь, Вячеслав Иванович, не останавливаясь, протягивал руку к инструменту — источнику неточности и говорил: „выше *фа-диез*; ниже ля“. Это делалось мгновенно, как только возникал аккорд, без всяких колебаний и поисков. У него был не просто великолепный слух, а специфически дирижерский слух, говоря по-современному — „стереофонический“ слух. <...>

Самым характерным для репетиций Вячеслава Ивано-

вича была их интенсивность: он всех держал в непрерывном творческом напряжении. Репетиции были чрезвычайно продуктивны. Для того, чтобы начать „высекать волшебный огонь“, Вячеславу Ивановичу не нужно было никаких приготовлений. Он „высекался“ сразу, как только приходила в движение дирижерская палочка. Так было на спектаклях, так было и на репетициях» [105/3, 108—109].

Где бы ни выступал Сук, с каким бы оркестром ни работал — в Сестрорецке ли, в Петрограде или Москве, — он всюду стремился к тому, чтобы музыкант не был пассивным исполнителем «под палочкой» деспотичного дирижера. Сам музыкант высочайшей культуры, он постоянно стремился к тому, чтобы разбудить в оркестранте артиста, творца, зажечь его огнем своего вдохновения и направить коллективное творчество в нужном художественном направлении. Быть может, в этом и заключался главный секрет метода В. И. Сука.

Его требовательность, о которой сложились легенды, сочеталась с доверием к музыкантам, уважением к их опыту, музыкальному чутью, художественной интуиции. Не случайно в одной из рецензий отмечалось, что этот выдающийся дирижер в исполнении сложнейших симфонических произведений умеет «поднять до своего уровня самого обыкновенного оркестрового исполнителя» [133/4].

Быть может, «прогоны» нужны были В. Суку, чтобы мобилизовать внимание, пробудить творческую активность музыкантов, добиться от них не только собранности, но прежде всего осознанного музицирования. И контакт между дирижером и коллективом возникал не на уровне беспрекословного подчинения, а на более высокой основе — сотворчестве. Вот почему безупречная академическая строгость в его выступлениях на концертной эстраде так органично сочеталась с большой внутренней свободой, непринужденностью музицирования, вдохновением и темпераментностью, которыми Сук увлекал всех. По-видимому, дирижер обладал удивительной силой художественно-психологического воздействия. Музыканты любили его, хорошо понимали по движению рук, мимике, но прежде всего жадно ловили его взгляд. «Мы всегда не только следили за движением рук дирижера, мы следили,— под-

черкивает Вольф-Израэль,— за выражением его глаз, за каждым взглядом на музыканта» [178/3, 7].

Однако вернемся к сестрорецким сезонам. Десять лет, проведенных там, были для дирижера своеобразной творческой лабораторией. Отдельные произведения он исполнял из сезона в сезон по несколько раз, и это давало возможность дирижеру каждый раз все больше оттачивать свое мастерство, углублять интерпретацию.

В его исполнении неоднократно звучали Третья, Пятая и Шестая симфонии Бетховена, Четвертая, Пятая, Шестая симфонии и симфония «Манфред» Чайковского, Первая и Вторая — Бородина, Первая и Пятая Глазунова, симфония Гайдна (G-dur), Моцарта (g-moll). Значительное место в репертуаре занимала западноевропейская романстика — Седьмая и Восьмая («Неоконченная») симфонии Шуберта, Первая — Шумана, Четвертая («Итальянская») — Мендельсона, «Фантастическая» симфония Берлиоза, Вторая — Брамса, а также симфонии Гольдмарка («Деревенская свадьба»), Раффа («В лесу»), Вторая — Свендсена, Первая — Сибелиуса...

Не забывал Сук и о новой музыке. Одна за другой в его программах появляются симфоническая поэма «Дон-Жуан» Р. Штрауса, симфонии Ф. Вейнгартнера (ор. 23 G-dur), Э. Шоссона (B-dur), а также новинки русской музыки — Вторая Рахманинова и Вторая Скрябина.

И это лишь часть той большой задачи, которую ставил перед собой Сук — пропагандист, воспитатель серьезных художественных вкусов слушателей. Специфика летних симфонических концертов обусловила включение в программы большого числа симфонических фрагментов из опер и балетов, оркестровых пьес различных жанров. Дарованию В. И. Сука открывался простор; и здесь он проявил себя как исполнитель, которому в равной мере подвластны не только грандиозные симфонические полотна, но и пьесы, требующие тонкого вкуса и большого искусства перевоплощения.

С афиш не сходили имена Чайковского и Римского-Корсакова, Вагнера и Листа. Одно за другим звучат произведения Чайковского: 1905 — Третья и Четвертая («Моцартиана») сюиты, Серенада для струнных, увертюра

«Гамлет», «Итальянское каприччио»; 1906 — к ним прибавляются «Ромео и Джульетта», «1812 год», «Буря», 1907 — «Франческа да Римини», 1909 — «Фатум». Большой мастер, «художник симфонической музыки» [54, 117], Сук не менее часто исполнял произведения Римского-Корсакова, которые, по общему мнению современников, ему особенно удавались, — симфоническая картина «Садко», «Светлый праздник», «Сказка», «Антар», Сюита из оперы «Золотой петушок» и фрагменты из опер.

Часто звучала также музыка Глинки, Даргомыжского, А. Рубинштейна, Серова, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Кюи, Танеева, Аренского, Глазунова, Калинникова, Гречанинова, Ипполитова-Иванова, Василенко, Ребикова. Замечательно исполнял Сук произведения Лядова — «Волшебное озеро», «Баба-Яга», «Музыкальная табакерка». Современники отмечали характерную для В. Сука особую свежесть и чистоту в исполнении много раз звучавших произведений.

Сук стремился познакомить слушателей и с произведениями-новинками. Так, в августе 1913 года газеты сообщали о большом успехе концерта под управлением В. И. Сука в Сестрорецке, где были исполнены: «Легенда» А. Арендса, Элегии А. Коптяева и П. Хвоцинского, Сюита А. Вышнеградского, фрагменты из оперы «Купальская ночь» А. Алфераки, балета Н. Черепнина «Павильон Армиды» [138/2]. Подобную работу Сук проводил и в дальнейшем. Б. Э. Хайкин рассказывает, как тщательно работал он над подготовкой к исполнению симфонической поэмы студента В. Крюкова в 1925 году [105/3, 103].

Впрочем, в программах В. Сука музыка современная, отражающая новомодные течения, занимала сравнительно небольшой объем. Как-то в беседе с корреспондентом дирижер со свойственным ему юмором выразил свою точку зрения: «Видите, я как капельмейстер должен любить и относиться хорошо ко всякой музыке. В этом отношении роль дирижера уподобляется роли „факельщика“, который хоронит всех одинаково. Но, по совести, я должен вам сказать, что я — поклонник старой музыки и здорового творчества вообще. Новая музыка говорит только уму, а сердцу — ничего» [115/6].

Музыка романтиков, русская музыка, на которой он был воспитан, говорила его сердцу действительно очень много. Рецензенты и публика единодушно отмечали «исключительно вдохновенное», «красочное», «волнующее», «захватывающее» исполнение дирижером произведений Вагнера, симфонических поэм Листа.

Особое место в репертуаре В. И. Сука занимала музыка его родины, и в первую очередь произведения Сметаны и Дворжака. По имеющимся сведениям, в исполнении дирижера ее впервые слушали в Таганроге, Харькове [166, 42—43]. Еще в годы своей молодости, преклоняясь перед искусством Сметаны, Сук сделал надпись на клавише оперы «Либуше»: «Один из наивысших образцов музыкальной литературы вообще — к сожалению — до сих пор не оцененный и неизвестный миру. Однако что гению мир — он сам является целым миром. *Ваши Сук*, 15. 1. 1885» [166, 14].

Фрагменты из опер Сметаны, его симфонические поэмы прочно вошли в репертуар дирижера. Еще в бытность свою в Харькове Сук, по приглашению из Киева, подготовил для Славянского общества программу из произведений Сметаны («Вышеград»), Дворжака (Славянский танец № 2), Желеньского («В Татрах»), Чайковского и Глинки, причем провел их так превосходно, что, по воспоминанию современника, «ни одно славянское произведение нельзя было узнать» [166, 43].

В одном из первых концертов в Сестрорецке в 1905 году Сук исполняет вступление к опере «Либуше», в 1906 — увертюру к опере «Проданная невеста» и поэму «Влтава» Сметаны. В 1907 — под его управлением вдохновенно звучит симфония «Из Нового Света» Дворжака, несколько позже к ней прибавляется Вторая симфония композитора.

Эту линию популяризации чешской музыкальной культуры Сук продолжал и в последующие годы. Так, московский концерт 18 августа 1917 года включал в программу симфонию «Из Нового Света», Скерцо-каприччиозо Дворжака и увертюру к опере «Проданная невеста» Сметаны.

Как известно, дирижер Э. Ф. Направник сравнительно мало выступал в симфонических концертах, поэтому без

преувеличения можно сказать, что именно В. Суку как симфоническому дирижеру принадлежит честь популяризации, создания первоклассных образцов интерпретации, утверждения реалистических традиций исполнения музыки Сметаны и Дворжака в России. Его пропаганда сочинений чешских авторов, в том числе молодых, способствовала усилению интереса к культуре братского славянского народа, широкому распространению чешской музыки в Советской стране, воспитанию чувства интернационального единства. Работавшие рядом русские дирижеры — младшие современники В. И. Сука в своей интерпретации славянской музыки, и в частности музыки Сметаны и Дворжака, ориентировались на исполнение В. И. Сука, отличавшееся глубиной постижения национального стиля, самобытностью и колоритностью передачи характера образов, общих черт интерпретации.

В широте репертуарного охвата проявлялась характерная для просветительского облика дирижера черта. Он не ставил своей задачей показать в «облегченных» летних концертах, например, все симфонии Бетховена или Чайковского. Но в орбите его симфонических концертов довольно часто появлялась мало звучавшая в то время музыка Польши (Монюшко, Шопен, Носковский, Падеревский, Карлович), Норвегии (Григ, Свендсен), Финляндии (Сибелиус), Англии и Ирландии (Элгар, Стэнфорд). Эта музыка, рождая параллели и ассоциации, появлялась рядом с русской или, например, французской музыкой (Сен-Санс, Массне, Делиб, Тома, Шоссон, Франк, Шарпантье, Шабрие, Лало, Равель), обогащая слушательский опыт. Глубокая творческая способность В. И. Сука вживаться в музыку помогала непосвященным постичь ее своеобразие.

«Г. Сук очень серьезно смотрит на обязанности летнего дирижера,— писал современник,— он справедливо считает лето очень удобною порою (большинство освобождается от своих занятий) для музыкального воспитания нашей публики, в котором она, бесспорно, еще долго будет нуждаться» (А. Коптяев [142; 148]). Быть может, в силу этого программа концерта, открывшего летний сезон 1906 года, «в противоположность первой, „откры-

вательной" программе Павловска, отличалась сравнительной оригинальностью и значительной свежестью» [121/1a]².

«Уступая установившейся традиции,— писал об открытии сезона корреспондент в 1907 году,— Сук составил обширную и пестроватую программу, но артистический вкус дирижера сказался и в таковой программе: ничего ничтожного, антихудожественного не было допущено к исполнению» (М. Нестеров [162/2a]).

Как свидетельствует Липаев [175, 74—75], Сук для таких вечеров составлял не одну, а две-три программы, из которых уже и останавливался на какой-нибудь одной. Он отдавал предпочтение программам «единого стиля»: «Чайковского, так давайте Чайковского играть, Римского-Корсакова, так давайте близких к нему музыкантов. Терпеть не могу программ из разноцветных лоскутов <...> А тут еще певица или пианист... Предпочитаю только один оркестр <...> Певцы в большинстве портят впечатление, ломают программу. А попробуйте им возразить!..» [175, 75].

Но певцы, и великолепные певцы — М. Кузнецова-Бенуа, М. Инсарова, А. Лабинский, И. Томарс и многие другие,— в сестрорецких концертах все же выступали, и пели всегда успешно. Если уж Сук брался сопровождать пение, то выявлял, как в опере, все характерные качества голоса, артистическую индивидуальность певца. Опыта ему, как говорится, было не занимать.

Программы дирижера всегда были содержательны и интересны. Это постоянно отмечали современники. Составляя программу из музыки разных авторов, Сук стремился к разностороннему показу одной музыкальной эпохи, уделяя при этом внимание контрастному сопоставлению произведений. Часто контраст этот был и в более крупных масштабах — сопоставление классической и романтической музыки, русской и зарубежной школ, масштабных

² В нее входили: увертюра к опере «Черевички» Чайковского, Восемь русских народных песен Лядова, Полька из оперы «Лесной царь» Сука, Фантазия для виолончели с оркестром Давыдова; увертюра из оперы «Тангейзер» Вагнера, Лирическая сюита Грига, Вечерняя песня Шумана — Свендсена, Баллада и Полонез Вьетана для скрипки с оркестром (солисты В. Попов — виолончель, Б. Сибор — скрипка).

симфонических циклов с произведениями иных форм — поэмами и миниатюрами, оперными фрагментами и инструментальными концертами.

Это требовало от музыкантов искусства перевоплощения в передаче характера, образного строя, содержания произведений, поддерживало интерес слушателей определенной художественной идеей, сменой музыкальных впечатлений, не говоря уже о значительном познавательном интересе, эстетическом наслаждении.

В монографических вечерах Сук стремился раскрыть богатство и разнообразие духовного мира автора, глубокие жизненные идеи, воплощенные в его творчестве. К примеру, программа концерта (2 июня 1913 года), посвященная столетию со дня рождения Р. Вагнера, включала увертюру «Фауст», увертюру к опере «Тангейзер», Вступление к опере «Лоэнгрин», увертюру к опере «Нюрнбергские мастерзингеры», затем шли фрагменты из опер — «Зигфрид» («Шум леса»), «Валькирия» («Прощание Вольфганга»), «Тристан и Изольда» (Вступление и «Смерть Изольды»), «Парсифаль» («Чудо страстной пятницы»).

Просветительскую направленность своей работы Сук продолжил в Москве, когда по условиям военного времени с 1915 года летние концерты в Сестрорецке проводить стало невозможно. В Москве в это время коллектив оркестра Большого театра организовал Товарищеский оркестр для летних симфонических концертов на Сокольничьем кругу (концерты проводились там с 1893 года разными устроителями). Эти концерты оркестра подразделялись на общедоступные (по воскресеньям), с платой от 10 копеек до 1-го рубля; популярные (по вторникам), с платой от 20 копеек до 2-х рублей, и большие симфонические (по пятницам), с платой от 50-ти копеек до 3-х рублей.

Начавшиеся при самых скромных денежных условиях, концерты явились материальной поддержкой оркестрантов, лишившихся в условиях военного времени многих заработков на стороне, и просуществовали в течение трех летних сезонов — 1915, 1916 и 1917 годов.

Эти концерты получили широкий общественный резонанс и вскоре стали чрезвычайно популярны у москвичей.

ской публики, лишившейся своих привычных концертов (РМО и Филармоническое общество в сезоне 1915/16 года не дали ни одного симфонического концерта, Колонный зал Дворянского собрания и Большой зал консерватории были отданы под лазареты). Оркестр состоял из 70-ти превосходных музыкантов, воспитанных за это время в Большом театре В. И. Суком. Навстречу им пошли самые выдающиеся русские исполнители — А. Нежданова, Л. Собинов, Г. Пирогов, С. Мигай, В. Петров, молодые исполнители — Е. Катульская, Н. Обухова, Е. Степанова, Д. Смирнов, пианист Н. Орлов, скрипач Б. Сибор. Дирижировали концертами В. Сук, Э. Купер, Н. Федоров, Н. Голованов, М. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, Э. Млынарский, А. Арендс, Г. Варлих, Н. Малько, А. Орлов, М. Багриновский и другие.

По отзывам прессы, Сук блестяще исполнял симфонические произведения Чайковского, Дворжака, Сметаны, Берлиоза, превосходно аккомпанировал певцам.

«Летнее» начинание успешно затем было перенесено и на зимний сезон — в помещение Большого театра. Оркестр давал в 1917 году абонементный цикл, в котором звучала музыка Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина...

С удвоенной энергией принялся Сук за дирижирование симфоническими концертами после Октябрьской революции. Именно симфоническая музыка могла найти живой отклик у его современников. С новой силой и творческим вдохновением летом 1918 года исполнял он музыку Бетховена, Берлиоза, Листа, Чайковского, подчеркивая в ней героизм, романтику, пафос, созвучный той грандиозной эпохе.

Летом 1919 года (вместе с С. Кусевицким) Сук принимает участие в концертах оркестра Всероссийского профсоюза работников искусств в Зеркальном зале Дворца Октябрьской революции (бывший Эрмитаж). Как отмечала критика, это был «один из самых сильных летних концертных сезонов за последние годы <...> Концерты эти были превосходны, почти все наиболее выдающиеся произведения русской и мировой литературы нашли себе в них место, даже симфонии Скрябина и Рих. Штрауса ...

Почти все сколько-нибудь выдающиеся московские музыканты выступили там в качестве солистов» [122/1].

Для новых слушателей, впервые пришедших в концертные залы, была развернута широкая концертная деятельность: за лето 1919 года оркестром было дано 23 концерта, за сезон 1919/20 года — 62, причем большая часть билетов на них раздавалась бесплатно рабочим организациям [см.: 6, 395]. Как подчеркивал нарком просвещения А. В. Луначарский: «Симфонический оркестр, выступающий в центральных концертах МУЗО, составлен из лучших музыкальных сил города Москвы. В состав оркестра входят оркестранты Большого государственного театра и профессора Государственной консерватории» [6, 310]. Успеху этих концертов, которые велись и в последующие годы, способствовало участие в них В. Сука, С. Кусевич-кого, Н. Голованова, Н. Малько.

В 20-х годах Сук чаще стал бывать в Ленинграде. Он выезжал туда с концертами и для дирижирования операми в 1924, 1925, 1926 и последующих годах. Особенно запомнились ленинградцам концерты декабря 1926 года. Помимо трех монографических программ из произведений Чайковского, Листа, Вагнера (солисты М. Полякин — скрипка, Г. Нейгауз — фортепиано), отдельные концерты были посвящены русской музыке (Бородин, Мусоргский, Даргомыжский, Римский-Корсаков) и сочинениям французских авторов, где прозвучали «Фантастическая» симфония Берлиоза, Симфонические вариации для фортепиано с оркестром Франка (солист Л. Николаев) и Сюита из балета «Дафнис и Хлоя» Равеля [30, 169]. Последнее произведение, а также исполнение музыки Стравинского в концерте 6 января 1926 года свидетельствуют о том, что Сук до конца своих дней продолжал обогащать свой репертуар современной музыкой.

В дальнейшем симфоническое дирижирование, наряду с деятельностью в Большом театре и Театре-студии имени К. С. Станиславского, в жизни В. Сука обретает новый размах. В течение ряда лет он постоянно выступает в концертах оркестра Большого театра, консерватории, Московской и Ленинградской филармоний, Радиоцентра, Центрального дома Красной Армии, специальных концертах

для рабочих, устраиваемых Московским советом профсоюзов в Колонном зале. С искусством В. Сука знакомятся новые поколения слушателей не только в Ленинграде, но и других городах Советской страны...

«Никогда еще Вячеслава Ивановича так не любили и не уважали, как в последние годы жизни,— вспоминает дирижер Лео Гинзбург.— Он был энтузиастом везде, где находилась для него настоящая исполнительская творческая работа. Едва оправившись от инсульта, он снова приступил к работе. Он не мог подниматься по лестнице — его носили в кресле, он не мог взбираться на эстраду — музыканты вдвоем, втроем поднимали его. Этот энтузиазм, эта кипучая творческая энергия в дряхлом обессиленном теле волновала и публику и оркестр. Никого за последние годы публика не выслушивала с таким вниманием и готовностью с первого до последнего звука. Поэтому каждое выступление его было большим музыкальным событием, каждый концерт превращался в музыкальное празднество, каждое исполнение проходило при творческом подъеме и напряженном внимании всех присутствующих. Он был по существу последним представителем музыкальной культуры конца XIX столетия. Не „отец“ нашего поколения, а его „дедушка“. Представитель того „наследия прошлого“, у которого нам надо учиться и которым нам надо овладевать» [20, 60].

**«Во время Октябрьской революции
я был в Москве...»
(1917—1922)**

Императорский Большой театр нельзя было заподозрить в причастности к революционным событиям 1917 года. Но хотя сонное царство московской Большой оперы внешне, казалось, выглядело невозмутимо спокойным, внутри коллектива все клочкотало. Готовилась постановка оперы Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный», и вновь цензура кромсала либретто, меняла место действия... Важен сам факт: премьера все-таки состоялась — 25 января 1917 года. В ту пору она прозвучала как символ недалекого уже крушения окостеневшей империи.

Вспоминая о тех предгрозовых днях, Нежданова рассказывает, что приближение революции уже чувствовалось в начале 1917 года. В Большом театре проходили собрания, митинги артистов и служащих театра, слышались призывы к объединению, участию в освободительном движении. «И когда наконец свершилось свержение царя с престола, то все в праздничном настроении поздравляли друг друга, радовались, верили в то, что при новом „режиме“ все пойдет по иному, хорошему руслу» [47, 126]. Однако праздник праздником, но необходимо было позаботиться о дальнейшей судьбе императорских (теперь уже бывших!) театров, получавших субсидию от бывшего двора. В Петроград была послана делегация, куда вошли М. Н. Ермолова, Е. К. Лешковская, А. И. Южин-Сумбатов, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова и ряд других представителей Большого и Малого театров. «Мы стали хлопотать,— пишет Нежданова,— о переводе театров на государственные средства. Это было затруднительно, так как при новом строе все финансовое положение менялось и перестраивалось» [47, 127].

Некоторое время театры не работали. Революция ликвидировала бюрократическую форму управления, импера-

торскую контору. Артисты впервые почувствовали себя свободными. Великолепно передают эмоциональное состояние служащих театра воспоминания главного режиссера В. П. Шкафера. «Состояние полной невменяемости и опьянения... „Свободная воля народа!“ Я иду в императорский Большой театр. Он уже не императорский. Ясно! И чиновники — не хозяева театра: это тоже мне стало ясно. Ур-ра! Наконец-то дождались! Как хорошо жить на свете, как радостно поет в груди и как бодр и легка станет дальнейшая работа в любимом деле, которому отдана вся долгая жизнь. Вот счастье истинное, огромное, еще не испытанное! Театры временно закрыты. Иду в контору — чиновники посерели и скучны, хмуро выглядят, растеряны, их не жалко; напротив, хочется по-мальчишески высунуть язык и подразнить: „а что, взяли? теперь на нашей улице праздник, д-да!“» [85, 225]. Думается, под этими строками вполне мог подписаться и В. Сук, познавший и массу неприятностей от бюрократов конторы, и, как и Шкафер, по свидетельству современников, не терявший оптимизма, бодрости духа в самые трудные дни своей жизни.

Однако Сук, вероятно, в чем-то мог разделить и признание другого своего коллеги, Купера, писавшего в «Автобиографии»: «Я лично думал, что революция, вероятно, является как бы народным праздником и что общественные отношения, вероятно, так же легко перетасовать, как колоду карт. Оказалось, что я был совершенно не прав. Настоящий опыт в смысле понимания общественных движений у меня отсутствовал, и я чувствовал, что я совершенно растерялся. Тем не менее я всегда отправлялся на какие-то заседания, на какие бы меня ни приглашали. Заседания же были всех групп — оркестра, хора, балета, рабочих сцены и служащих при всех этих учреждениях» [173, 139]. Неподготовленность, растерянность вызывалась и тем, что «не было центра, вокруг которого можно было бы собраться; не было авторитета, не на что было даже сведущим людям опереться». «В ходе этих событий,— продолжает Купер,— нам было только ясно, что для нас авторитетом являются все те же артисты, которые пользовались наибольшей популярностью и имена которых

были известны не только в Москве, но и во всей России» (там же).

Жизнь выдвигала новые требования. Необходимо было искать новые формы управления, организации театрального дела. Бесконечные многочасовые митинги, собрания, заседания, где спорящие до хрипоты артисты нередко теряли свои голоса, привели к избранию на общем собрании труппы 9 марта 1917 года [67, 100] первого своего управляющего Л. В. Собинова, пользовавшегося исключительным авторитетом в искусстве и недавно вышедшего из состава труппы из-за конфликта с бывшей императорской администрацией. Знаменитый актер и управляющий труппой Малого театра А. И. Южин-Сумбатов был избран комиссаром по управлению московскими театрами. По воспоминаниям современника, Южин, «большой знаток театра, крупный администратор, широко образованный, общественник, пользовался огромной популярностью не только среди работников сцены, но и среди различных слоев московского общества» [85, 227].

Решено было продолжать спектакли. 13 марта 1917 года возобновились представления в Большом театре. На митинге перед спектаклем А. Южин произнес речь, в которой, в частности, сказал: «Граждане свободной России! В этот святой, светлый день мы приветствуем вас и связываем русское свободное искусство с русской политикой. Искусство служит тому же делу, которое совершили вы, но только иными средствами» [160/2]. Сменивший его Л. В. Собинов выразил надежду собравшихся на то, что в искусство пришла наконец подлинная свобода: «Сегодняшним спектаклем наша гордость — Большой театр — открывает первую страницу своей новой свободной жизни <...> Наш Большой театр, этот давний храм искусства, станет в новой жизни храмом свободы» (там же).

А спектакль, действительно, был необычным. И сбор от него шел в распоряжение Московского совета рабочих депутатов, и, создавая его, артисты искренне хотели служить народу. В программу четырех отделений входили:

1. Апофеоз «Освобожденная Россия» в исполнении всей труппы (постановка балетмейстера А. Горского, декорации К. Коровина)

Марсельеза — текст К. Бальмонта

А. Гречанинов. Гимн свободной России — для смешанного хора и оркестра — дирижер Э. Купер

II. Глинка. «Руслан и Людмила» (первый акт)

III. Римский-Корсаков. «Садко» (третье действие) — дирижер В. Сук

IV. Танцы России — дирижер А. Арендс.

В спектакле принимали участие лучшие силы театра — А. В. Нежданова, К. Е. Антарова, Н. А. Обухова, С. Е. Трезвинский и другие.

Однако опьянение свободой длилось не долго. Флагман оперного искусства страны, казалось, наполнивший свои паруса и собиравшийся в путь, очень скоро стал садиться на мель реальных дел Временного правительства, увы! совсем не совпадавших с ура-патриотическими лозунгами Керенского. Многие передовые деятели театра были далеки от политики, не понимали реакционной сущности правительства и довольно туманно представляли себе дальнейшую судьбу бывших императорских театров. Однако туман этот быстро стал рассеиваться, когда они увидели, что обещанная автономия театров — всего лишь блеф, что по-прежнему у власти стоит «сдающий дела» директор императорских театров А. Теляковский, а комиссаром по ведомству бывшего министерства двора назначен бывший председатель Второй государственной думы Ф. Головин. Его приезд и совершенно беспомощное выступление перед коллективом Большого театра только усилило бурю. Многие служащие аппарата конторы были оставлены на своих местах, усилились разногласия между петербургской и московской конторами. Л. Собинов, понимая всю ответственность за судьбу вверенного ему Большого театра, который каждый день мог быть ввергнут в пучину бед, перед спектаклем 29 апреля 1917 года вновь выступил (в присутствии труппы), обращаясь к зрителям. Однако тон его выступления был отнюдь не таким, как в начале марта. «Как выборный управляющий театром я протестую против захвата судеб нашего театра в безответственные руки. И мы, и вся наша громада сейчас обращаемся к представителям общественных организаций, к Советам рабочих и солдатских депутатов поддержать Большой театр

и не дать его на административные эксперименты петроградским реформаторам. Пусть они занимаются конюшенным ведомством, удельным виноделием, карточной фабрикой, но театр оставят в покое» [25, 16; 14, 156].

Неверно было бы думать, что волнения в Большом театре — явление исключительное, что его коллектив был занят лишь борьбой за собственную автономию, свободу от произвола чиновников Временного правительства. Бурлил не коллектив Большого театра — бурлила вся огромная страна.

Большевистские агитаторы объясняли, сколь бессмысленна ставка на победу в войне, поглощавшей и без того ослабленные ресурсы страны, как беспомощно Временное правительство перед надвигавшейся полной разрухой в жизнедеятельности России. Страну сотрясали митинги, забастовки, гневные протесты рабочих против политики Временного правительства, призывы к его свержению. Сопровождалось это тревожными вестями о поражениях на фронте, резким вздорожанием жизни, процветавшей спекуляцией, падением морально-нравственных устоев общества.

До театров ли было Временному правительству в обстановке всеобщей разрухи? С приближением холодов остро встал вопрос снабжения топливом. «Над московскими театрами нависла угроза закрытия ради экономии топлива», — сигнализировал журналист. В скором времени число безработных должны были пополнить сотни труженников сцены. «Закреть театры, — писал журналист, — не значит ли расписаться в том всеобщем маразме и в той ненужной тлетворной панике, которая начинает охватывать не только обывателей, но как будто бы и правительственные круги» [103/2].

Конечно, это была далеко не творческая атмосфера. Но работать все же было необходимо. «Нужно отдать справедливость, — писал Купер, — всему составу императорских театров, как оперных, так и драматических, что он быстро почувствовал необходимость спасти те учреждения, которые могли служить непосредственно народу <...> Слишком много ценного было вложено в эти учреждения, можно сказать, веками труда замечательных

русских писателей и столь же славных композиторов <...> — было что сохранять и спасать!» [173, 135].

И сезон 1917/18 года открылся. 30 августа 1917 года за свой привычный дирижерский пульт встал В. И. Сук, полились звуки освобожденной от купюр царской цензуры оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок». Надо отдать должное не только превосходным певцам — Г. С. Пирогову (Додон), В. Р. Пикоку (Звездочет), А. В. Неждановой (Шемаханская царица), но и дирижеру, тщательно пересмотревшему концепцию оперы, и режиссеру В. П. Шкаферу, взявшему на себя добровольно миссию восстановить художественную деятельность Большого театра [14, 158].

Отсутствие средств вынудило руководство отказаться от дорогостоящих новых постановок и ограничиться подновлением старого репертуара. Но все же, правда с большим напряжением, к постановке готовилась опера К. Сен-Санса «Самсон и Далила» (дирижер — Э. Купер), в заглавных партиях которой должны были выступить Н. А. Обухова и И. С. Дыгас. В режиссуре В. Лосского и декорациях К. Коровина состоялось возобновление оперы Верди «Аида» (22 сентября 1917). Дирижировал В. Сук, в главных ролях были заняты К. Держинская (Аида), Н. Д. Бельская (Амнерис), И. С. Дыгас (Радамес), В. Р. Петров (Рамфис) и др. Шли и другие оперы текущего репертуара — «Снегурочка», «Царская невеста», «Лакме»...

Но художественной жизни очень мешали хаос, путаница, неразбериха в руководстве. Достаточно сказать, что в октябре в результате новой реформы театрального дела управляющим московской конторой был назначен граф В. В. Ростопчин.

Однако события неуклонно разворачивались; участь Временного правительства уже была решена. 25 октября весь мир облетела весть о свершении пролетарской революции.

На митинге служащих Большого театра было решено избрать делегацию. А. В. Нежданова, вошедшая в нее, пишет, что они отправились в Городскую управу «заявить о признании большевистской власти. Народу там

собралось такое количество, что мы еле пробились» [47, 127]. В жизни Большого театра по-прежнему руководящую роль продолжал играть его комиссар — Л. Собинов. Как только возобновилась работа железнодорожного транспорта, он тотчас вернулся в Москву из Петрограда, где проводил свой отпуск. Необходимо было наладить нормальное функционирование театра. Совместно с А. Южиным, К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко он организует одновременное остекление зданий трех театров, изрядно пострадавших во время октябрьских артиллерийских боев. «Жизнь театров возобновилась, — вспоминает Собинов, — но артисты заняли выжидательное положение по отношению к новой власти, которая, между прочим, предложила мне официально оставаться на своем посту впредь до особого распоряжения» [67, 87]. 3 ноября 1917 года приказом Военного революционного комитета комиссаром всех московских театров назначается Е. К. Малиновская.

Необходимо подчеркнуть, что уже в начале своей деятельности Советское правительство, понимая воспитательное значение театра, приняло ряд основополагающих постановлений, стабилизирующих в трудных условиях положение театров. Так, 9 ноября 1917 года Совет Народных Комиссаров по инициативе В. И. Ленина принял решение о передаче театров в ведение отдела искусств Государственной комиссии по просвещению, впоследствии преобразованной в Комиссариат народного просвещения, возглавляемый А. В. Луначарским. Затем в январе 1918 года появился подписанный В. И. Лениным Декрет об объединении театрального дела и учреждении Центрального театрального комитета (ТЕО) при Наркомпросе для руководства театральной жизнью страны. Декрет СНК от 26 августа 1919 года защитил от посягательств ценное театральное имущество, национализировав его. И хотя система руководства не раз менялась, совершенствовалась, эти и другие шаги, предпринятые Советским правительством, сыграли историческую роль в переходе театра на новые рельсы строительства социалистической культуры.

В годы ожесточенных классовых боев, голода и раз-

рухи, вызванной гражданской войной и интервенцией, популярности Большого театра не способствовал «придворно-помпезный тон» [3, 527] и внешняя роскошь постановок. Оперное искусство с трудом поворачивало к новому зрителю.

Однако когда зимой 1919 года на заседании Совнаркома под председательством В. И. Ленина стал вопрос об отоплении государственных театров и было внесено предложение об их закрытии, поскольку они по-прежнему ставят все те же «буржуазные» пьесы и оперы, вроде «Травиаты», «Евгения Онегина», «Кармен», не нужные рабоче-крестьянской республике, В. И. Ленин поставил вопрос на голосование, заметив при этом, что докладчик — представитель Малого Совнаркома Галкин «имеет несколько наивное представление о роли и назначении театра» [4, 570]. Совнарком единогласно проголосовал за сохранение театров.

Важнейший принцип политики партии в области культурного наследия — сохранить для народа и критически освоить величайшие художественные ценности прошлого — в области театрального дела, как, впрочем, и в других областях культуры и искусства, в первые годы Советской власти подвергался ожесточенной критике со стороны апологетов различных вульгарно-социологических течений, футуристов, а также деятелей Лефа, Пролеткульта и других, призывавших уничтожить искусство прошлого во имя новой грядущей революционной культуры.

8 октября 1920 года В. И. Ленин писал в наброске резолюции о пролетарской культуре: «Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* мирозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры» [3, 300].

Не все вопросы культурного строительства можно было решить декретами и постановлениями. Это хорошо понимали коммунисты во главе с В. И. Лениным. В труднейших экономических условиях необходимо было решать задачи по улучшению руководства театрами, искать новые формы общения со зрителями, впервые

приобщающимися к театру, завоевать умы и сердца деятелей театра.

В Большом театре Великую Октябрьскую социалистическую революцию приняли не все и не сразу. Далекой от политики актерской массе в заботах дня насущного трудно было постичь всемирно-историческое значение совершавшихся событий. Некоторые так и не поняли, оказавшись в эмиграции. Однако передовая часть артистов пошла за Советской властью и своим примером увлекла за собой колеблющихся. В этой борьбе за сознание актеров, деятелей театра коммунистическая партия проявляла гибкость и терпение, методы разъяснений основных положений политики правительства. Авангард труппы Большого театра, возглавляемый Собиновым и другими передовыми деятелями театра, правильно понял свои задачи. Однако в театре по-прежнему происходили собрания, обсуждались вопросы управления и руководства. Частая смена членов в совете не давала возможности добиться единства взглядов, что и вынудило Собинова подать в отставку (31 января 1918 года).

13 апреля 1918 года Е. К. Малиновская созвала в Большом театре совещание, на котором с яркой и пламенной речью о насущных задачах театра выступил А. В. Луначарский. Как замечает В. П. Шкафер, речь наркома просвещения «дала толчок новым мыслям, чувствам, желаниям и надеждам» [85, 231]. «А. В. Луначарский собрал всю труппу в театре,— вспоминает Н. А. Обухова,— и сказал, что именно теперь мы, артисты, должны начать работать особенно дружно, что в театр придет другой зритель, что рабоче-крестьянское правительство даст возможность широким массам трудящихся приобщиться к искусству» [49, 72].

...Не прошло и месяца после Октябрьских боев, а Большой театр вновь возобновил свою работу уже в новых условиях. Купер, один из членов выборного Совета театра, вспоминает: «В течение первой недели после Октябрьской революции Е. К. Малиновская объявила, что никакой продажи билетов больше не предполагается, а все места в театре будут распределяться между профессиональными союзами рабочих. Большой театр в Мо-

ске был переполнен, и, действительно, мы увидели совершенно новую публику, заполнявшую зрительный зал. Каждый союз в отдельности получал книжки билетов, которые распределялись по очереди между рабочими и служащими заводов и фабрик» [173, 151].

21 ноября (4 декабря) 1917 года московский Большой театр впервые поднял свой занавес перед новым зрителем. За пультом вновь стоял его главный дирижер В. И. Сук, с блеском и воодушевлением дирижировавший своим «коронным» номером — оперой «Аида», ставшей актуальной своим протестом против угнетения, утверждением гуманизма, сочувствием к обездоленным.

Есть что-то знаменательное и закономерное в том, что в трудные и ответственные моменты Сук всегда находился на своем посту. Восприняв лучшие демократические традиции русской культуры, полностью разделяя высокие идеалы и передовые убеждения прогрессивной части русского общества, В. И. Сук без колебаний, как и его соратники по искусству — А. В. Нежданова и Л. В. Собинов, И. В. Ершов и В. Р. Петров, У. И. Авранек и Н. С. Голованов, В. П. Шкафер и В. А. Лосский, М. М. Ипполитов-Иванов и С. Н. Василенко, — принял Октябрьскую революцию.

Позже, на лаконичный вопрос анкеты о причастности к Октябрьской революции и отношении к ней В. И. Сук так же лаконично, со свойственной ему скромностью ответил: «Был в Москве; активного участия в революции не принимал. Отношение лояльное» [8 сентября 1926 года; 58, 38]. Он не склонен был преувеличивать своих заслуг; как честный и порядочный человек, он скромно выполнял свое дело.

Однако его преданность делу, его неустанная работа в исключительно трудных условиях первых лет Советской власти могут рассказать о нем значительно больше. И хотя Сук не держал оружия в руках, но на своем фронте он был на передовой, был в числе первых, кто стал активно помогать молодой Республике Советов воспитывать широкие народные массы, строить новую социалистическую культуру. В ту пору каждому приходилось делать выбор. И В. И. Сук — этот в общем-то далекий от обще-

Участники концертов-митингов 20-х годов.

Сидят: В. И. Сук, А. В. Нежданова.

Стоят: В. П. Шкафер, К. Г. Держинская, М. К. Северский,
Г. П. Шейн, Н. А. Обухова.



ственно-политической жизни человек — в трудные годы голода и разрухи не дрогнул. Он сделал свой выбор. Он навсегда остался в России, в Москве, он нашел в себе мужество переносить все тяготы и невзгоды вместе со своей второй родиной.

«В дни голодовки, в гражданскую войну он работал за скудные пайки,— вспоминает И. Липаев.— Ему предлагали <...> блестящие условия стать во главе оперы в Риге и быть профессором консерватории¹, но В. И. Сук говорил: „Разумеется, все это соблазнительно. Но с другой-то стороны, надо же и то сказать: в хорошие годы я все получил от России. Так почему же она стала бы для меня мачехой в тяжелые дни? Нет уж, доживем...“

И он послал в Ригу деликатный отказ. Дирекция Большого театра не осталась глуха к такому поступку Вячеслава Ивановича. Она постаралась все сделать для того, чтобы облегчить его участь в самых тяжелых условиях, переживавшихся нашей Республикой.: „Это же великолепно! Это же не хуже Риги... Ха-ха-ха!!!“ И раскатистый, звонкий смех Вячеслава Ивановича сразу как-то подчеркнул его отношение к мысли об отъезде» [175, 6-7].

Увлеченный делом, огромными открывшимися перспективами в музыкальном развитии и воспитании высокой культуры нового слушателя, Сук в первые же годы Советской власти почувствовал простор для своей просветительской деятельности, ощутил свою «нужность», необходимость как художника-пропагандиста величайших творений музыкальной классики. Оценивая огромную работу, проделанную дирижером в советское время, Р. М. Глиэр справедливо отмечал, что Сук «непосредственно помогал нашему строительству в <...> важнейшей области культурной революции, способствуя всеми силами ответственному делу передачи широким массам трудящихся культурного наследия прошлого» [153].

¹ Через режиссера П. И. Мельникова директор Латвийской национальной оперы Т. Рейтерс передал письмо (от 14 апреля 1925 года), в котором приглашал В. Сука «принять пост дирижера с сезона 1925/26 года» (в репертуаре театра, как указывалось в письме, было 34 оперы). Директор консерватории Я. Витол предлагал руководство дирижерским классом [178/1].

Не менее важно и то, что в трудные для страны годы Сук своим лучезарным искусством нес заряд оптимизма, веры в светлое будущее, вдохновлял слушателей, призывал к мужеству и стойкости духа. Как вдохновляло людей, например, жизнеутверждающее исполнение им в первые годы Советской власти на всех революционных праздниках, отмечавшихся в Большом театре, «Ракоци-марша» Г. Берлиоза! Это произведение, по воспоминаниям современников, исполнявшееся оркестром в удвоенном составе, всегда украшало симфонические программы В. И. Сука и неизменно вызывало бурный восторг слушателей [43, 227—228].

Реквием Моцарта в исполнении артистов-солистов, хора и оркестра под управлением дирижера² воспринимался современниками «не как трагедия или послесловие к трагедии смерти, а как песнь вечной красоты-гармонии. Впечатление получилось громадное, впечатление именно не горя, стечения и ужаса, а божественной ясности духа, того высшего и восторженного, так сказать, космического спокойствия, которым ширится душа человека, когда в нее западает отражение мировой гармонии, „музыки сфер“» [95, 23].

С первых дней Сук занял твердую, принципиальную позицию поддержки проводимых страной мероприятий в области искусства. В сложной, напряженной и бурлящей музыкально-культурной жизни молодой страны он принимает участие в работе различных комиссий, выступает не только в оперных спектаклях, но и в многочисленных симфонических концертах, проводимых в Большом театре, консерватории, филармонии, в Новом летнем театре («Аквариум»), Дворце Октябрьской революции (Зеркальный театр Эрмитаж), на летних открытых концертных эстрадах.

«Всеми известно,— вспоминал впоследствии Липаев,— насколько он охотно принимал приглашение дирижировать в торжественных заседаниях, где собирались рабо-

² 27 октября и 29 декабря 1918 года Реквием Моцарта был исполнен оркестром, хором и солистами Большого театра в церкви Петра и Павла (Маросейка). Солисты-певцы А. Нежданова, П. Доберт, Д. Смирнов, В. Петров; Хормейстер-дирижер И. Юхов [45, 102, 121].

чие, на Радио, в Доме Красной Армии. Ко мне он обращался:

— Как ваше мнение, поймут там, если я назначу программу из одних сочинений Вагнера или Чайковского?

— Не сомневайтесь, поймут, поймут.

— Я тоже думаю. Только вот лектор мало говорит о том, что следовало бы. Уходит от музыки... Не то говорит... Конечно, теперешняя публика в музыкальном отношении не может быть названа искушенной. Но зато она удивительно жадно воспринимает и следит за всем. Это внимание ценно... Все придет... придет... я верю, потому что я сам вахлак... И однако достиг того, чего мне хотелось» [175, 112—113].

Вернемся к сезону 1917/18 года в Большом театре, поскольку все же именно здесь сосредотачивалась основная творческая жизнь дирижера. Свидетельница тех далеких лет, арфистка театра К. А. Эрдели вспоминает: «Зал выглядел необычно. Публика сидела в шапках и шубах, видны были матросы с перекрещенными на груди пулеметными лентами. Дымили махоркой. Но этот совершенно неподготовленный зритель очень живо и чутко воспринимал все происходящее на сцене. После каждого номера раздавались нескончаемые аплодисменты, стук ногами об пол и восторженные восклицания. Было нелегко, но очень радостно работать для этого нового зрителя и слушателя, хотелось быть достойными нашего великого народа, принести ему в эти трудные годы художественную радость» [87, 94].

Как знать, быть может, необходимость быть понятным, доступным потребовала в ту пору и от В. Сука обнаружить особую выразительность музыки, дать отчетливую яркость и приподнятость интерпретации симфонических эпизодов (например, марш из оперы «Аида»), сконцентрировать внимание на особой выпуклости, предельной выразительности фразы, сердечном задушевном пении оркестра.

Не все то, что было задумано, удалось осуществить театру в первые годы. Трудности, переживаемые страной, естественно, отражались и на положении его дел. Коллектив театра, помимо спектаклей для трудового народа,

настойчиво ищет новые пути сближения со слушателем. Если прежде по контрактам с императорскими театрами артистам запрещалось выступать в концертах, то теперь они стали желанными гостями на концертах-митингах, собраниях рабочих, красноармейцев, крестьян. 10 апреля 1918 года выступлением А. В. Неждановой и других солистов Большого театра перед командным составом Красной Армии было положено начало и военно-шефской работе коллектива.

В первый послеоктябрьский сезон 1917/18 года Советская власть оставила в силе заключенный с В. Суком договор 1913 года. 1 сентября 1918 г. истекал его срок, и 20 августа (4 сентября) В. И. Сук подписывает уже совсем новый договор — пока на один год — с Управлением государственными театрами Наркомпроса РСФСР. Для дирижера это был трудный сезон: в связи с лишениями, испытываемыми страной, репертуарный план театра неоднократно пересматривался и подвергался большим изменениям; некоторые уточнения, замены приходилось делать буквально на ходу.

Но даже в это трудное время в афише театра вновь появились три оперы Вагнера, не шедшие на сцене со времен первой мировой войны. Правда, опера «Золото Рейна» (26 октября 1918) прошла только девять раз, а «Тангейзер» (22 февраля 1919) и «Валькирия» (24 апреля 1919) — всего по три раза, но они внесли некоторое оживление и разнообразие в зарубежную часть репертуара (в этом сезоне репертуар насчитывал девятнадцать опер).

После переезда Советского правительства из Петрограда в Москву Большой театр становится в центре внимания всей страны. В его зале происходили события огромного исторического значения, решались судьбы молодой Советской Республики, проводились важнейшие общественно-политические мероприятия, связанные с жизнью страны и международного коммунистического движения. Здесь с июня 1918 по ноябрь 1922 года на 36-ти заседаниях со сцены Большого театра по несколько раз выступал В. И. Ленин. «Мы, музыканты, — вспоминает К. А. Эрдели, — сидя в оркестре, имели счастливую воз-

возможность все это слышать. Как сейчас помню, с какой убедительностью излагал Владимир Ильич свои гениальные планы» [87, 95].

Эти мероприятия нередко заканчивались концертами, в которых принимали участие ведущие артистические силы театра. Так, например, 6 ноября 1918 года после заседания Шестого всероссийского чрезвычайного съезда Советов прозвучала специально подготовленная торжественная программа, мощной увертюрой которой явился Интернационал. Под управлением В. И. Сука (режиссура А. А. Санина) была показана героико-патриотическая сцена веча из оперы «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. Ее обрамляли симфоническая поэма «Прометей» А. Н. Скрябина, исполнявшаяся на фоне специально написанного художником А. В. Лентуловым занавеса, и балет на музыку симфонической поэмы «Стенька Разин» А. К. Глазунова.

В эту пору многие передовые артисты начинают сознавать, что настало время по-новому посмотреть на свое искусство, что в новых условиях невозможно жить и работать по старинке. Вот почему всеобщую поддержку получила идея объединения творческих усилий Большого и Художественного театров в целях повышения сценической культуры оперных артистов, обновления постановок реалистическими принципами МХАТа.

28 декабря 1918 года в Большом театре в непринужденной, товарищеской обстановке состоялась первая творческая встреча двух коллективов, положившая начало плодотворного сотрудничества, взаимного обогащения. Правда, не все давалось легко. Если Студия под руководством К. С. Станиславского стала успешно осуществлять свои творческие планы, то «вмешательство» представителей МХАТа во внутреннюю жизнь Большого театра встретило оппозицию некоторой отсталой части коллектива [67, 92, 95].

Год от года растет общественный авторитет, активность В. Сука. 20 апреля 1918 года он присутствовал на собрании музыкальных деятелей Москвы вместе с Н. Я. Брюсовой, Б. Б. Красиным, Э. А. Купером, А. И. Орловым, Б. О. Сибором, Е. К. Малиновской, А. Б. Гольден-

вейзером и другими. Обсуждался вопрос об организации концертов летом текущего года в Москве. Представитель оркестра Большого театра, выступая на собрании, сказал, что оркестр Большого театра дал полное согласие на участие в этой работе и планирует давать четыре концерта в неделю. «Художественный план наш обнимает 4 типа концертов: симфонический, полусимфонический, популярный и народный» [45, 267]. В И. Сук принимал участие в этих концертах в Новом летнем театре («Аква-риум»).

В мае 1919 года В. И. Сук входит в Художественную коллегию для обсуждения вопросов искусства и рассмотрения заработной платы работникам искусств при Центральном комитете Всероссийского профессионального союза работников искусств. Кроме В. Сука в коллегию вошли А. Южин, К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, Ф. Шаляпин, Л. Собинов, У. Авранек, С. Кусевицкий, Э. Купер, М. Ипполитов-Иванов и другие. Летом 1919 года Сук проводит организованный Музыкальным отделом Наркомпроса цикл симфонических концертов во Дворце Октябрьской революции. В программы концертов входили произведения Баха, Моцарта, Вагнера, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова и других авторов.

Своему другу Липаеву, преподававшему в то время в Саратовской консерватории, дирижер пишет: «Дорогой Иван Васильевич! Очень рад был получить от Вас весточку. Отвечаю несколько поздно, но был все это время порядком занят: продирижировал в течение 4 недель 8 симфонических концертов. Теперь отдохну до 29 июля, так как 5 симфонических будет дирижировать Кусевицкий и два концерта Голованов. На днях я купил пуд ржаной муки за 1 600 р[ублей] и бесконечно рад этой, по нынешнему времени, дешевой покупке. Не дурно? <...> более тяжелую жизнь, чем здесь, трудно себе представить. Желаем Вам, дорогой друг, от души всего лучшего. <...> Целует Вас Ваш искренно преданный В. Сук. Пишите!» [176/1].

Зима 1919/20 года — едва ли не самый трудный период для молодой, измотанной гражданской войной и интервенцией страны, которая ценой невероятных усилий

все же добивалась побед. И сезон 1919/20 года, открывшийся 16 сентября оперой Глинки «Руслан и Людмила» под управлением В. Сука, был едва ли не самым трудным. И хотя были свои художественные радости, например, выступления в ноябре Ф. Шаляпина в опере «Борис Годунов» (дирижировал В. Сук), или открытие симфонических концертов оркестра Большого театра, все же трудностей было значительно больше.

Как в тяжелой длительной болезни наступает переломный момент, после которого больной идет на поправку или состояние его ухудшается, так и в организме Большого театра в этот год наметился перелом, поворот к лучшему. Именно в эту исключительно холодную зиму ставился вопрос о закрытии всех театров и В. И. Ленин на заседании Совнаркома высказался в их защиту. Именно в этом сезоне Большой театр вошел в число пяти академических театров, весной 1920 года была выработана структура управления театрами, ставшая с тех пор основной для всех театров страны, — директор и Художественный совет. В этот сезон театр, несмотря на трудности, нашел в себе силы дать две премьеры («Пиковая дама», 7, 10, 14 февраля 1920, дирижер С. Кусевицкий и «Князь Игорь», 23 апреля 1920, дирижер Н. Голованов) и заняться улучшением качества, очищением текущего репертуара; были найдены новые формы работы оркестра со зрителем-слушателем — воскресные утренние симфонические концерты, дававшиеся в помещении театра на специально приспособляемой для этого сцене. В этих концертах принимали участие хор и солисты Большого театра, а сама организация дела свидетельствовала о возросшей сознательности и повысившейся творческой активности коллектива³.

И здесь честь открытия концертов была предоставлена В. И. Суку. 2 ноября 1919 года в Большом театре состоялся первый дневной симфонический концерт, в программе которого звучала музыка Чайковского — Четвер-

³ Почти ежедневно звучала и камерная музыка в пустовавшем прежде фойе царской ложи, превращенном в концертный зал и открытым в дни празднования 150-летия со дня рождения Л. Бетховена. В концертах часто выступали артисты оркестра Большого театра.

тая симфония, «Моцартиана», «Итальянское каприччио». Продолжая этот цикл, оркестр под управлением Сука исполнил Пятую симфонию, Третью сюиту и симфоническую фантазию «Франческа да Римини» 9 ноября, а Шестую симфонию, симфоническую фантазию «Буря» и увертюру «Ромео и Джульетта» — 23 ноября.

В. Сука сменили затем С. Кусевицкий, Э. Купер, Н. Голованов, подготовившие с оркестром циклы, посвященные Бетховену, Скрябину, Берлиозу, Вагнеру⁴, Рих. Штраусу, отдельные концерты из произведений Баха, Гайдна, Листа, Грига, Римского-Корсакова, Рахманинова, Стравинского, Глазунова (дирижировал автор).

Симфонические концерты очень скоро завоевали популярность. Высокую оценку этим выступлениям дал нарком А. В. Луначарский, назвав их «лучшим музыкальным явлением во всей жизни Москвы». «Каждый раз радуюсь тому, — писал Луначарский, — что, несмотря на огромные тяжести жизни, мы все-таки могли сохранить такой превосходный и вряд ли пошатнувшийся по сравнению со своими лучшими временами оркестр» [6, 246]. Далее следовала подпись: «Постоянный посетитель концертов Большого театра А. Луначарский».

Однако Луначарский был не только посетителем и слушателем. В немалой степени успеху утренников способствовало его вдохновенное вступительное слово перед концертами. «Его мысли об искусстве, — вспоминает В. Кубацкий, — глубоко партийные, художественно-тонкие и яркие, излагались доступным языком и в блестящей ораторской форме. Весь коллектив театра относился к этим выступлениям с большим интересом, как к новой форме концертов, близких по типу к концертам нынешних музыкальных университетов» [43, 235].

⁴ В марте—апреле 1920 года В. И. Сук провел два вагнеровских концерта, в программы которых входили увертюра «Фауст», фрагменты из опер «Тристан и Изольда», «Лоэнгрин», «Валькирия» (28 марта), «Риенци», «Парсифаль», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тангейзер» (18 апреля, солист А. Богданович). 27 апреля 1921 года состоялось возобновление под управлением В. И. Сука драматической легенды Г. Берлиоза «Гибель Фауста» (солисты — К. Г. Держинская, А. М. Лабинский, В. М. Политковский и П. Н. Тихонов), которая исполнялась четыре раза.

Оркестр Большого театра справился с трудностями. Вместе со страной он, как и его главный дирижер В. И. Сук, переживал свою новую весну, небывалый подъем творческих сил и энергии, внося неизменно это настроение в свои выступления на заседаниях, митингах, торжествах, происходивших в Большом театре в первые годы революции.

«И театр жил, и мы жили вместе с ним,— пишет Ю. Файер,— жили трудно, но с какой-то редкой одухотворенностью...» [77, 102]. Так жил и Сук. Тяготы быта, казалось, не омрачали его жизни. Он вечно был занят, одержим работой. То он спешит на очередную репетицию спектакля, то готовит симфоническую программу, то принимает участие в концертах корпорации артистов-солистов в Большом зале консерватории. Вспоминая об этих концертах, С. Мигай пишет: «Это было подлинно большое культурное начинание. Все артисты, начиная с Неждановой, Собинова, Шаляпина, Петрова и кончая нами, тогда молодыми певцами, принимали в них живейшее участие [...] Особенно велика в этом начинании была роль Н. С. Голованова, В. И. Сука, У. О. Авранека» [53, 194]. Сук принимает участие в конкурсе на лучшую хоровую обработку «Интернационала», объявленном Политуправлением Петроградского военного округа. В январе 1920 года Сук получает известие о том, что его обработка признана обязательной для воинских частей [32, 177].

Напомним, что несколько позже молодой Голованов, по примеру В. Сука, создает свою обработку «Интернационала» для усиленных симфонического и духового оркестров и смешанного хора, которая исполнялась 22 апреля 1921 года в честь III конгресса Коминтерна под управлением А. Б. Хессина.

В сезоне 1920/21 года В. Суку была поручена постановка опер «Золотой петушок», «Пиковая дама», «Гугеноты», причем возобновление «Золотого петушка» состоялось уже 17 сентября. Сохраняя и развивая лучшие традиции русской исполнительской культуры, Большой театр становился крупнейшим центром музыкальной жизни страны. Театр, а в 1920 году коллектив насчитывал

1250 человек, продолжал держать свою высокую «марку». Быть может, немалая заслуга в этом была и В. Сука, и У. Авранека, работавших не только с оркестром и хором, но и с певцами-солистами. А ведь в театре в 1917—1920 годах пели К. Антарова, Л. Балановская, В. Барсова, А. Богданович, К. Держинская, Е. Катульская, А. Лабинский, А. Матова, С. Мигай, А. Минеев, А. Нежданова, Н. Обухова, В. Петров, Ф. Петрова, Г. Пирогов, Л. Савранский, Е. Степанова, С. Юдин.

Сук был не только музыкальным руководителем спектаклей, но и подлинным воспитателем певцов. Об этом рассказывают в своих воспоминаниях о совместной работе с дирижером Н. Обухова [49], Н. Озеров [50], а также К. Держинская, К. Антарова, С. Мигай [81], участвовавшие в спектакле «Пиковая дама», возобновленном А. Петровским и В. Суком 3 декабря 1920 года. Причем, как вспоминает С. Мигай, Сук «вплоть до последних лет своей жизни с юношеским вдохновением передавал забываемые страницы этой гениальной партитуры» [81, 197].

Впечатляющий, глубоко волнующий образ Германа в этом спектакле создал Б. М. Евлахов, обладавший большим актерским дарованием. Л. Данилевич вспоминал, что Герман Евлахова возбуждал глубокое сочувствие и сострадание. «В моей памяти живут важнейшие по значению фразы Германа — Евлахова. „О, страшный призрак, смерти! Я не хочу тебя!“ — в этой фразе был и протест, и неистребимая жажда жизни. „Упрямая! Сказать мне не хотела...“ — Евлахов придавал этим словам какой-то кошунственный оттенок, тут слышалось глумление — над живым человеком и над трупом. В последней картине было иступленное ликование, лихорадка удачи и трагизм — погибал не театральный Герман, не офицер инженерных войск, а человек, такой же, как и те, кто сидел в зрительном зале» [46, 42].

«Пиковая дама» в этом сезоне прозвучала 17 раз. Несмотря на пожар в театре перед началом сезона (13 августа 1920 года), от которого пострадало, как писала пресса, более половины театрального фонда декораций и бутафории, с успехом шли и другие спектакли. По 13

раз прошли «Золотой петушок» и «Борис Годунов», «Сказка о царе Салтане» выдержала 12 представлений, «Царская невеста» — 10, по 7 спектаклей — «Руслан и Людмила» и «Севильский цирюльник», было показано 6 спектаклей «Лакме» и 5 — «Садко». «Рекорд» сезона — 22 представления — выдержала постановка оперы «Князь Игорь», шедшая под управлением Голованова.

Продолжалась работа и над новым репертуаром, на сцене Большого театра было дано 29 симфонических концертов, а в Бетховенском зале — 51 камерный вечер.

Увлеченность делами, искусством помогала артистам забывать невзгоды. Чтобы как-то помочь коллективам Государственных академических театров, Е. К. Малиновская еще на 21-м заседании Центротeatра ставила вопрос о создании столовых для артистов и рабочих сцены, обеспечении их пайками, организации детских дошкольных учреждений. Как вспоминает А. В. Нежданова, на гастроли по городам артисты иногда ехали «на мешках с картошкой. Но благодаря бодрому, хорошему настроению, нашим товарищеским добрым отношениям все переносилось весело, легко» [47, 131].

Сезон 1920/21 года был для В. И. Сука юбилейным вдвойне: исполнялось 40 лет его артистической деятельности, целиком прошедшей в России, а в конце 1921 года дирижеру исполнялось 60 лет. Советское правительство, высоко ценя заслуги В. И. Сука, решило отметить эту дату. В 1920 году торжественно отмечался 50-летний юбилей М. Н. Ермоловой, к 40-летию приближался творческий стаж знаменитой балерины Е. В. Гельцер. 24 января 1921 года на заседании Малого Совнаркома по инициативе А. В. Луначарского обсуждался вопрос о награждении денежной премией в размере одного миллиона рублей В. И. Сука и Е. В. Гельцер и об установлении специального оклада М. Н. Ермоловой. 25 января СНК принял постановление утвердить решение Малого Совнаркома. Это было, как писал А. В. Луначарский, «выражением официального и народного признания важности талантов» [6, 768] в Республике Советов.

Разумеется, миллион по масштабам цен 1921 года нельзя сравнивать с современным. И все же этот акт

Советского правительства не мог не быть расценен как проявление внимания, заботы и высокой оценки деятельности лучших представителей отечественного искусства. А 4 февраля 1921 года во время спектакля «Пиковая дама» состоялось чествование В. И. Сука. В этом празднично-приподнятом спектакле хотелось принять участие всем, выразить свою любовь и признательность замечательному человеку, дирижеру, художнику. Так, А. В. Нежданова создала шедевр интерпретации в маленькой партии пастушки, которая вообще исполнялась ею в бенефисах, юбилеях. В антракте дирижера приветствовали представители коллективов Большого театра и музыкальной общественности столицы, делегации от заводов, фабрик, учебных заведений, учреждений. На его имя поступили многочисленные адреса и телеграммы от оперных театров, музыкальных учреждений, общественных организаций из многих городов Советской страны, в культурной жизни которых деятельность В. И. Сука оставила свой глубокий, незабываемый след. Вздволнованный дирижер начал набрасывать на конверте текст ответа:

«Что вам могу сказать я, скромный труженик великого искусства, в ответ на вашу любовь? Я не оратор, а сейчас, будучи до глубины души тронут, я совсем не могу говорить... Могу вам обещать...» [59, 50]. С удвоенной энергией В. И. Сук принялся за работу в новом сезоне: оперы, концертная поездка в Ленинград в ноябре-декабре [181/11]. Однако истощенный организм дирижера не выдерживает. Работая в плохоотапливаемом помещении театра, в декабре 1921 года он заболевает воспалением легких. Постепенно здоровье восстанавливается, и Сук вновь приступает к работе, все свое внимание уделяя большой подготовке по восстановлению «Снегурочки», особенно в коллективе оркестра.

В режиссуре В. Лосского возобновление спектакля состоялось 11 марта 1922 года. Опера шла в старых декорациях К. Коровина, и артисты стремились возродить поэзию весенней сказки, внести в нее глубокий символический смысл весны, уже ощущавшейся в жизни страны. Недаром Лосский значительно усилил роль света, солнца в спектакле.

«Левый» фронт же не унимался: «Не довольно ли всерьез принимать эту традиционную легенду о благочестивейшем самодержавнейшем? Очень кстати упразднена ВЧК — а то могло бы возникнуть дело о монархической пропаганде...» [В. Блюм; 122/2а]. Комментарии, как говорится, излишни. Но это и подобные высказывания — свидетельство того, какую острую борьбу пришлось вести партии, отстаивая непреходящие ценности культурного наследия.

Подобным нападкам подверглась и новая постановка Большого театра оперы Бизе «Кармен» (13 мая 1922 года). Если Б. Ромашев, давая положительный отзыв о постановке, приходил к выводу об удачном разрешении постановщиками спора театральной триады — музыки, живописи и слова [111, 169—170], то вновь громил работу театра В. Блюм. «„Кармен“ — до бесчувствия!» — так назвал он свою рецензию в «Театральной Москве» [114, 16], а критик Брик вообще вынес в заголовок: «Кому это нужно?» [97, 12].

Опера «Кармен» — первая советская постановка на сцене Большого театра — осуществлена была дирижером В. И. Суком, режиссером А. А. Саниным и художником Ф. Ф. Федоровским. В премьере участвовали Д. Ф. Захарова (Кармен), Б. М. Евлахов (Хозе), Е. А. Степанова (Микаэла), С. И. Мигай (Эскамильо) и другие.

Мощным красочным аккордом, ослепительным праздником красок Федоровский подчеркивал зрелищность постановки. Санин, являясь убежденным последователем принципов МХАТа в оперной режиссуре, так же хорошо ощущал и условность оперного спектакля. В его решении преобладала насыщенность сценического действия: вся сцена у режиссера буквально жила — не только каждый солист, но и артист хора имел свою «биографию», играл свою роль, стремясь к единству вокального и сценического воплощения образа. Противник оперных штампов, Санин учил, слушая общий строй музыки, осмысливать роль психологически, добиваться естественности поведения, выявляя индивидуальность персонажа.

И хотя В. И. Сук не во всем разделял подчеркнутую зрелищность спектакля (по воспоминаниям Б. Э. Хай-

кина, на одной из репетиций дирижер даже бросил со свойственным ему юмором реплику: «Краски так кричат, что музыки не слышно» [105/3, 108], вместе с певцами и он стремился к яркому прочтению партитуры. В таком цветовом и пластическом оформлении оперы она казалась еще выразительней, ярче. Постановка благодаря своей жизнеутверждающей силе пользовалась большим успехом и продержалась до 1936 года в репертуаре театра.

А. В. Луначарский дал высокую оценку постановки в целом («великолепный спектакль, который мы с гордостью могли бы показать в любой европейской столице» [7, 211]), подчеркивая ценность ее чисто зрелищного начала, связь художественного и режиссерского оформления с музыкой. Отвечая на нападки критиков, он писал: «Смешно (...) упрекать Федоровского и Санина в том, что они не дают реальной Испании. Да, они дают Испанию идеальную, Испанию Бизе» [7, 209].

Вспомним спектакли драматических театров. Уставшим от тягот, нужд и лишений людям нужен был глоток яркой художественной зрелищности, света, солнца, отдыха, торжества жизни. Как верно отмечает А. Гозенпуд, это было реакцией на натурализм и бытовизм [25, 67], будничную унылость иных театральных постановок того времени.

Примерно к середине 1922 года жизнь в стране постепенно нормализуется. Оживляется и становится более интенсивной работа Большого театра. Радовала качеством работы и художественным исполнением возобновленная Н. С. Головановым постановка оперы «Евгений Онегин» (режиссер А. П. Петровский). Спектакли текущего репертуара шли все четче и слаженнее. Коллективу была предоставлена возможность расширить свою деятельность, перенести часть постановок в помещение бывшего театра К. Незлобина — Новый театр, который с января 1922 года стал постоянным филиалом Большого театра. Продолжалась концертная деятельность симфонического оркестра. Возрос масштаб концертно-шефской работы артистов.

В преддверии сезона новый директор Большого театра Л. В. Собинов на общем собрании 18 мая 1921 призывал коллектив: «Нет и не может быть плодотворной работы,

если все трудящиеся не объединены общим чувством долга, сознанием общей ответственности. А этот долг, эта ответственность зовут свято соблюдать профессиональную дисциплину и твердо помнить, что умение подчинять частные, отдельные интересы общему началу, началу коллективности, есть верный залог успеха» [67, 99].

Теперь же по всему было видно, что в сезоне 1921/22 года руководству театра удалось по-настоящему сплотить коллектив, увлечь его большими творческими планами и художественными задачами. Этим сезоном завершался трудный, поистине героический в жизни Большого театра период напряженной борьбы за советский оперный театр, за сохранение и упрочение лучших традиций русской оперной культуры.

Второе дыхание (1922 — 1933)

В. И. Сук встретил 1920-е годы во всеоружии зрелого мастерства, в пору расцвета своего художественного дарования. Для него, выходца из народа, «вахлака», как он себя называл, Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новые горизонты, дала возможность широкого художественного общения с народом, получившим наконец доступ к сокровищам культуры, с теми, кому он стремился отдать свой талант, свое вдохновение. В условиях Советского государства, когда музыка стала одним из могучих средств художественного воспитания масс, искусство В. Сука обрело подлинную ценность, стало необходимым. Он был призван временем, а не в этом ли главный смысл слова «призвание»?

Он был нужен в опере и на концертной эстраде как мастер-художник. Он был нужен как воспитатель, как олицетворение «живой традиции», как образец, на который можно было равняться. Забыв о летах, с юношеским задором включается он в работу Оперной студии имени К. С. Станиславского. Ему предлагают пост профессора Московской консерватории, с его искусством жаждут познакомиться жители разных городов страны; он восстанавливает старые спектакли, осуществляет новые постановки — и все это — на подъеме, на взлете... Поистине, дирижер и художник обрел в эти годы второе дыхание.

21 марта 1922 года в ознаменование 40-летия музыкальной деятельности Советское правительство присвоило В. И. Суку звание заслуженного артиста государственных академических театров. Это было признанием выдающихся заслуг дирижера перед молодым советским искусством, становлению которого он с первых же дней служил беззаветно. В. И. Сук, подобно А. В. Неждановой, Л. В. Собину, М. Н. Ермоловой, К. С. Станиславскому, В. И. Не-

мировичу-Данченко, был в числе тех, кто своей практической деятельностью олицетворял живую связь времен, осуществлял органичную связь традиций передового русского искусства и молодой социалистической культуры.

В годы левацких «ниспровержений» классического наследия, скороспелых и недолговечных художественных течений В. И. Сук, возвращенный передовой русской идейно-эстетической мыслью, воспитанный на лучших образцах русской исполнительской культуры, свято сохранял богатейший художественный опыт прошлого, отстаивал принципы реализма, народности, демократизма, гуманизма и просветительства.

Именно опора на эти принципы способствовала постоянному художественному развитию, творческому росту дирижера, обогащению его связей с жизнью, со временем, с эпохой.

26 июля 1922 года «Известия» сообщали о возобновившихся под управлением В. И. Сука концертах в Се-строрецке. Дирекция Большого театра 17 августа шлет дирижеру телеграмму: «Ваше присутствие в Москве необходимо немедленно. В начале сезона идут ваши оперы: „Снегурочка“, „Кармен“, „Пиковая дама“, „Садко“, „Аида“. Необходимо немедленно репетиции. Открытие 1 сентября» [181/12]. Так начинался новый сезон 1922/23 года, так начинался новый этап в работе.

Для В. Сука он был ознаменован большой совместной работой с В. Лосским над новыми постановками «Аиды» и «Лознгина». Вспоминая, как Лосский работал с дирижерами, в частности и с В. Суком, М. Воинова-Лосская рассказывает: «Медленно проигрывалась вся опера, обсуждались совместно ее особенности, характерные детали, каждый акцент, каждый нюанс. Затем рассматривался стиль постановки, режиссерский замысел, распределялись роли. После совместного распределения ролей дирижер и режиссер высказывали свои пожелания дирекции театра» [41, 293].

А вот страничка из «Воспоминаний» Лосского: «Все, что делал и чего требовал Сук, было основательно продумано, прочувствовано, твердо решено и установлено. Не легко было убедить Вячеслава Ивановича изменить что-

нибудь для него привычное, но раз принявши новое, он уже никогда не соглашался вернуться обратно к старому.

Узнав о моем намерении вынести на сцену закулисные хоры в „Аиде“, Сук согласился на это не без протеста, утверждая, что на сцене эти хоры прозвучат не так, как задумано у автора. Но когда через несколько лет я предложил вернуть эти хоры обратно за кулисы, заменив их на сцене мимансом, Вячеслав Иванович запротестовал пуще прежнего и категорически не согласился» [179].

В отличие от внешне пышных, до назойливости «роскошных» дореволюционных спектаклей, в этих работах В. Лосского, выполненных в содружестве с художниками Г. Кольбе («Аида»), Ф. Федоровским («Лоэнгрин»), закладывался фундамент нового монументального стиля постановок Большого театра, созвучного героике новой эпохи, величию грандиозных социальных перемен. И если опера еще не располагала современными высокохудожественными произведениями, то самим духом прочтения классики она стремилась ответить на требования времени.

Величавы в своей строгой монументальности были грандиозные массовые сцены, массивные хоровые ансамбли, звучавшие на фоне столь же величественных архитектурно-пространственных декораций. Казалось, постановщики только сейчас увидели масштабы огромной сцены. Выразительность сценического пространства дополнялась мощью оркестра, великолепием симфонических красок, мастерски выявляемых В. Суком.

В поисках новых сценических средств выразительности Лосский (начиная со «Снегурочки») стал использовать единство движения масс, не дробя его, а, напротив, объединяя, добиваясь монументального жеста. Особенно выразительно это выглядело в «Аиде» (премьера 6 октября 1922), где режиссеру пришла идея в массовых сценах (дворцовый, жреческий церемониал) как бы оживить древнеегипетские фрески и барельефы с их запечатленными в изображении, несколько угловатыми линиями, заостренными, изломанными движениями «ритуального» характера. Кроме хора для большего художественного впечатления были приглашены статисты. По мысли Лосского, сцены лирико-драматического характера должны были контрастировать ве-

лично массовых сцен, оттеняя их своей подчеркнутой камерностью сценического пространства, человеческой естественностью движений и поз, что помогало сохранить и атмосферу древней эпохи, и главный стержень человеческой драмы.

От артистов, как вспоминает М. П. Максакова, Лосский требовал вызвать в своей фантазии облик и дух героев древности, отразить их психологический мир, показать, например, «змеиную» походку, характеризующую натуру Амнерис: «...Походка,— говорил он,— часто определяет существо человека» [41, 311]. Думается, в своих поисках В. А. Лосский шел не только от древнеегипетского искусства, но и от творческих поисков Ф. И. Шляпина (Олоферн в «Юдифи» А. Серова), также осуществившего попытку вдохнуть жизнь в древнее изображение и психологически оправдать условность движений.

Лосский, «открыв» дарование юной Максаковой, пригласил ее, дебютантку, участвовать в спектакле «Аида». С волнением рассказывает певица о своей первой встрече с В. Суком, который произвел на нее незабываемое впечатление: «К нему располагала уже его пресимпатичная внешность: он был такой уютный, седенький, с розовым цветом лица, с ласковым, спокойным взглядом. И вот первая репетиция: Держинская — Аида, Евлахов — Радмес, Савранский — Амонасро. Редкая красота звучания голосов, точные и меткие указания Сука перенесли меня или, лучше сказать, вознесли меня на вершину искусства, и я поняла: вот это театр, вот это певцы! Вот это дирижер! Все было крупно, широко, масштабно...» [105/4, 21].

Напомним, что 20-е годы стали периодом созидания и формирования на сцене Большого театра блистательного ансамбля певцов, выдвижения новых творческих сил, которые в конечном счете определили высокий художественный уровень постановок не только этого периода, но и дальнейших десятилетий [14, 178]. Рядом с продолжавшими работать корифеями Большого театра расцветало дарование А. Пирогова, В. Сливинского, Д. Головина, Б. Евлахова, Г. Жуковской, М. Максаковой, В. Барсовой, И. Козловского, Н. Ханаева.

М. Максакова помогает восстановить некоторые по-

дробности работы В. И. Сука в театре. «На спевках Сук сначала давал свободу певцу,— похоже было, что он изучал нас, а затем при повторении вносил свои поправки, и какие же они были точные и простые! Сук не любил повторять свои замечания, считая, что певец-профессионал с первого раза должен запоминать все, что от него требовалось.

На спевках Сук добивался единой вокальной манеры: голоса наши звучали так, будто мы занимались у одного педагога.

Дирижер требовал, чтобы певец умел думать, а не занимался пустым звукоизвлечением, хотя бы и красивым, требовал логического завершения музыкальной фразы, не позволял задерживать звук на высоких нотах. Результат был удивительный: получалась осмысленная фраза, дыхание сохранялось, и голос лился свободно и легко; а ведь никаких замечаний чисто вокального характера он никогда не делал. Взмах Сука был скуп и прост, но предельно понятен <...>

За пульт Сук вставал собранный, серьезный, свято соблюдая установленный им „ритуал“ перед началом: сначала он здоровался с артистами оркестра, затем проводил расческой по своим серебристым кудрям, левой рукой прикасался к жилетному карману, где лежала заветная, „на счастье“, золотая монетка, и только тогда, охватив взглядом всех, поднимал руку для взмаха.

Дирижировал он сидя, но в кульминациях вставал <...> Он умел добиваться широкого дыхания оркестра, звуки лились непрерывной волной. С именем Сука у меня до сих пор связывается бесконечная кантилена звучания.

На оркестровые репетиции Вячеслав Иванович поднимался за пульт за две-три минуты до начала и, не глядя на сцену, точно в назначенный срок делал первый взмах. Ему в голову не приходила мысль о возможности опоздания артиста на выход. И все действительно были на своих местах в срок» [105/4, 93—94].

Вслед за «Аидой» началась работа над «Лоэнгрином». Здесь еще больше, чем в «Аиде», Лосский использовал выразительные сценические средства. Федоровский писал, что они оба стремились уйти от «фальшивой иллюзии

правды, ничего общего с Вагнером, „Лоэнгрином“, не имеющей и идущей вразрез с его музыкой» [68, 112]. Постановщики намеревались «в формах отвлеченно построенных, но органически вытекающих из глубин древнегерманского эпоса» (там же) дать новое зрелищно-театральное представление. «Борьба двух начал,— писал Федоровский,— в колорите, формах костюмов, обработке каменных плит монумента, станков, знамен, мечей, щитов, копий, а также в построении световых лучей — подчинена музыкальному вдохновенному ритму, насыщенному торжеством света или мрачностью тьмы <...> Широко построенная инсценировка масс, использование глубины Большого государственного академического театра. Заполнение сцены организованным живым действенным материалом с количеством в триста человек, грандиозная звучность оркестра и вместе хора, лучистое построение света, оригинальность фантастики в одеяниях и оформлении сцены дает насыщенное, полное феерии и фантастики зрелище массового героического театра» [68, 113]. Эта работа Лосского «как бы дала толчок к раскрытию новых горизонтов для постановочной работы, где станок, ярусное расположение масс и световые эффекты явились неотъемлемой частью режиссерского плана» [41, 302]. Постановщикам не удалось, однако, избежать и некоторых просчетов: монументальность оборачивалась статикой, обилие декоративных и бутафорских деталей, живописно-зрелищное начало отвлекали от музыки, условность конструкций, заполнявших чуть ли не все пространство сцены, вытесняла живописные декорации. Сук подшучивал: «Не вижу декораций, вижу дровяной склад» [105/3 108]. Но в поиски постановщиков не вмешивался, стремясь музыкой передать кблизии вагнеровской оперы. Поскольку Лосский исходил из монументального звучания вагнеровского оркестра, постановка «Лоэнгрина» впечатляла именно своим единством музыкально-сценического решения.

Премьера «Лоэнгрина» 29 марта 1923 года, где были заняты А. В. Нежданова (Эльза), К. Г. Держинская (Ортруда), Л. Ф. Савранский (Тельрамунд), В. Р. Петров (Генрих), превратилась в триумф советского искусства: она была приурочена к празднованию 25-летия творческой

деятельности Л. В. Собинова, выступившего здесь в главной партии.

Признанный всеми артист, непревзойденный художник, создатель ставшего легендарным образа Лознгрин, Собинов предстал в полном блеске своего мастерства. В выверенных годами мизансценах, в отточенных, даже скупых жестах артист добивался создания величественного облика благородного рыцаря, каждое движение которого было исполнено глубокого значения. Но самое главное, что нес с собой Собинов,— это та духовная чистота, глубокая человечность своего героя, которой певец утверждал высший гуманизм, непримиримость к злу и несправедливости.

Спектакли «Аида» и «Лознгрин», вдохновенно проводимые В. И. Суком, «не уступали лучшим постановкам Европы» [109, 46] и пользовались, как и «Кармен»¹, большим успехом. Они «говорили» со зрителем языком мощных художественных средств, ярких красок, больших чувств; они приподнимали, вдохновляли, звали работать и преобразовывать мир.

Этот прилив сил ощущался во всей жизни театра. Н. С. Голованов вспоминает, как «отчаянно веселились сами артисты» [26, 18], создавая спектакль-шарж «Севильский цирюльник дыбом» (4, 9 июня 1923), имевший шумный успех и остроумно пародирующий псевдоноваторские формалистические и конструктивистские «выкрутасы» в популярных тогда постановках пьес Грибоедова и Островского на драматической сцене. Все артисты с радостью подхватили идею В. А. Лосского, тщательно и долго во внеэстрадное время готовились к спектаклю, сбор от которого шел в пользу убежища для престарелых артистов. Увлекались, забыв о годах, и Авранек, и Сук.

Спектакль невозможно было смотреть без смеха — столько в нем было забавного и неожиданного. Все мужские роли исполняли женщины, и наоборот. С. Юдин пел Розину, старательно выпевая фальцетом рулады и каденции. Лосский в своих «Оперных мемуарах» вспоминает комичные подробности постановки: «особенно очарователь-

¹ Высокий отзыв на постановку «Кармен» дал приезжавший в СССР музыкальный писатель, премьер-министр Франции Э. Эррио [100, 71].

ны были поклонницы Фигаро (пела А. Тихонова. — В. Р.) — четыре характерных тенора Большого театра в балетных пачках, с голыми волосатыми ногами» [41, 208]. «Альмавива — Нежданова пел свою серенаду, аккомпанируя себе на шарманке, с добавлением популярного тогда квартета Страдивариуса в испанских костюмах; квартетом дирижировал В. И. Сук, стоявший на сцене в черном сюртуке» [41, 208]. Спектаклем руководил Н. Голованов.

Этот спектакль по духу перекликался с вахтанговской «Принцессой Турандот». Оба они, а затем и постановка оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» явились наглядным свидетельством того, как умеет ценить веселое, остроумное искусство и как остро нуждается во врачующем смехе, в шутке новый советский зритель.

Подготовка к сезону 1923/24 года в Большом театре проходила как обычно. В. И. Сук вел свой репертуар, молодые дирижеры также принимали участие в текущей работе: новые постановки готовили В. Небольсин, Н. Голованов, А. Пазовский.

Как рассказывают многие музыканты, к молодым дирижерам В. И. Сук относился весьма доброжелательно, другого отношения к ним и не понимал, хотя не всегда одобрял увлечение некоторых из них медными и деревянными духовыми инструментами, удвоениями партий. Использование этого приема в виде исключения он допускал, но вводить его в принцип, в систему находил излишним: «Я думаю, такие дирижеры глухи, — говаривал он, — хотят отыгаться на духовиках. Я и сам себя ругаю иногда, но больше за то, что собезьянничал такую манеру. Выходит, дурные примеры заразительны!» [175, 114]. Не одобрял он и изменений в инструментовке. Дирижер, говорил В. И. Сук, «должен быть благожелательным истолкователем композитора, а не злостным критиком, мнящим себя знающим больше самого автора» [58, 49].

1924 год в жизни В. И. Сука был связан с потерей лучшего друга — кончиной жены О. П. Карповой, давно уже страдавшей сердечным недугом. В. И. Сук тяжело переживал утрату, отошел от дел; да и его здоровье к тому времени пошатнулось (еще в январе газеты сообщали о внезапной болезни дирижера). Друзья понимали, что

«вдохнуть» силы в него может только работа. «Мы, окружавшие его,— вспоминает Липаев,— старались внести в его опечаленное существование хоть маленький луч утешения. Один из исходов был найден. От зимы у него осталась невыполненной поездка в Ленинград, где он должен был продирижировать в июле месяце на летней эстраде бывшего Аничкова дворца двумя-тремя симфоническими концертами филармонии. Сначала Вячеслав Иванович слышать не хотел о поездке, но когда уже филармония выпустила заблаговременно афиши и прислала два билета на поезд, Вячеслав Иванович вдруг поставил на все советы ультиматум: „Если вы поедете со мной и будете жить вместе, то и я с удовольствием готов буду ехать...“ Несмотря на то, что ультиматум был для меня малопривлекательным, я все же согласился поехать с Вячеславом Ивановичем, так как без меня он не решился бы выехать в Ленинград. Мы наскоро собрали нотную библиотеку, наскоро набили чемоданы необходимыми вещами и двинулись в путь. В вагоне Вячеслав Иванович чувствовал себя хорошо. Видимо, новые впечатления перебивали гнетущее настроение. По приезде в Ленинград, остановившись в „Европейской“ гостинице, как раз напротив Филармонии и почти рядом с садом, мы через несколько часов прошли по набережной Невы от Самсоньевского моста до Адмиралтейства. Вячеслав Иванович великолепно себя чувствовал от такой прогулки. Первый концерт, прошедший весьма успешно, несмотря на ливший перед тем дождь, еще больше помог Вячеславу Ивановичу войти в свою колею. На следующий день мы с ним поехали в Сестрорецк, место его десятилетней музыкальной работы. Это не была прогулка. Мы поехали туда с целью повидаться с Л. В. Собиновым, проживавшим на отдыхе со своей семьей. У нас с Леонидом Витальевичем были переговоры относительно участия его по приезде в Москву в симфоническом концерте в память солиста-виолончелиста Большого театра Р. И. Эрлиха. По окончании переговоров, напившись чаю, мы пошли с Вячеславом Ивановичем на берег моря, побродить по парку курорта, заглянули на эстраду, где он подвизался, затем пешком прошли до станции Ермоловка, покружив у дачи, в которой он когда-то жил, и затем,

севши на поезд, опять-таки через курорт возвратились в Ленинград, на Финляндский вокзал. Поездка повлияла на него превосходно, тем более что и погода нам мирволила» [175, 100—102].

В. И. Сук постепенно «возрождается» — его целиком захватывает любимая работа. Помогать ему по дому, подерживать в трудную минуту стала вдова брата Вячеслава Ивановича — Любовь Осиповна Сук. С ее помощью режим и работа дирижера входят в свою колею.

Помимо основной работы в Большом театре в сезоне 1924/25 года он становится руководителем музыкальной частью Оперной студии К. С. Станиславского, его вторично² приглашают на должность профессора Московской консерватории. Как рассказывал заведующий кафедрой оперной подготовки, а в ту пору концертмейстер П. Д. Микulin, по настоянию директора консерватории М. М. Ипполитова-Иванова, В. Суку было предложено руководство постановкой ученического спектакля оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова. Сук «с величайшим интересом и увлечением начал работать и подготовил два состава исполнителей „Царской невесты“». Это был образец вдохновенного педагогического труда³ [44, 507]. По воспоминаниям студентов-оркестрантов, Сук дал им очень много в понимании стиля и характера музыки, выразительных приемов игры, ансамблевой культуры. На занятиях царила «светлая», «легкая» обстановка. Этому способствовали и авторитет дирижера, его знания, искусство, и его талант доброжелательности, так много значащий, наряду с требовательностью, в воспитании молодежи.

Дирижер-практик, Сук в ту пору находил очень слабым дирижерский класс консерватории, — свидетельствует современник. «У молодежи мало практики. Ее в большинстве держат на симфониях. Ей мало дают разнообразия.

² В 1919/20 учебном году В. И. Сук был приглашен для руководства оркестровым классом, однако из-за холодов занятия не проводились [44, 291].

³ До открытого спектакля работа не была доведена, поскольку по условиям договора Сук не мог оставаться в консерватории более одного года [44, 507]. Со студенческим оркестром Сук разучивал «Прелюды» Листа, сочинения Чайковского.

Молодежь должна за все браться, лишь бы выработать взмах, умение владеть палочкой» [175, 113].

Репетиционный план Большого театра в сезоне 1924/25 года был невероятно напряженным. Как вспоминает В. В. Небольсин, 1924—1925 годы были особенно богаты новыми постановками [41, 322]. В сентябре 1924 года Большому театру вместо Нового театра был предоставлен в качестве филиала оперный театр (бывший С. Зимина), получивший название Экспериментального. 2 сентября в день его открытия шла опера А. И. Юрасовского «Триль-би» (дирижер М. О. Штейман). На сцене Экспериментального театра шел текущий репертуар филиала, постановки Студии К. С. Станиславского — «Евгений Онегин» и «Вертер».

1924 год проходил в активной подготовке всего коллектива к празднованию юбилея Большого театра (отмечалось столетие работы в новом здании). В подготовке к юбилею Сук принимал самое деятельное участие. В концерте в день торжественного заседания 1 февраля 1925 года в Большом театре были исполнены кантата для хора, солистов и оркестра, сочиненная Головановым и исполнявшаяся впервые под управлением автора, затем, впервые в СССР, под управлением В. Сука прозвучала «Торжественная прелюдия» ор. 61 Р. Штрауса. Венчал концерт «Интернационал». Во второй день на торжественном спектакле были показаны лучшие достижения коллектива: первый акт оперы Глинки «Руслан и Людмила» (дирижировал В. И. Сук), второе действие балета «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера (Ю. Ф. Файер), балет «Петрушка» И. Стравинского (Н. С. Голованов) и сцена Торжища из оперы «Садко» Римского-Корсакова (В. И. Сук).

Долго державшаяся на традиционном в России репертуаре опера поворачивала к современности — отечественной и зарубежной. 20 декабря 1925 года на сцене Экспериментального театра была впервые показана опера П. Триодина «Степан Разин» (дирижер Г. Шейдлер), а 26 декабря на основной сцене состоялась премьера оперы В. Золотарева «Декабристы» (под управлением М. Ипполитова-Иванова). И хотя этим спектаклям не суждена была долгая жизнь, все же они положили начало той большой и подчас

нелегкой работе, которую стал вести коллектив по созданию современного советского оперного спектакля.

Для ищущей, творческой натуры В. Сука всегда характерен интерес к новому. Как рассказывает Б. Хайкин, «Вячеслав Иванович знал оперы И. Шишова, А. Крейна, С. Потоцкого, В. Золотарева, К. Корчмарева, которые в 20-х годах ставились в Большом театре⁴. В постановке этих опер он участия не принимал, но от него можно было услышать исчерпывающее и вполне объективное мнение, которое, конечно, для всех, а в особенности для нас — для молодых — было очень интересно <...> В 1930 году Сук принимал живейшее участие в постановке оперы В. Дешева «Лед и сталь» в театре имени Станиславского и очень помог мне <....> Он знал «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, ценил эту оперу, восхищался мастерством автора, хотя кое над чем и посмеивался, например: „...если у этого оригинального композитора кухарку поет бас, то кучера наверное будет петь сопрано“» [105/3, 107, 108].

Что касается современного зарубежного оперного репертуара, то в 1920-х годах оперы, преимущественно модернистского плана, зачастую свидетельствующие об идейно-творческом кризисе искусства Запада, начали занимать определенное место в репертуаре отдельных театров. Большого театра — цитадели реалистического оперного искусства — эти веяния, однако, не коснулись. Из опер относительно новой (поставленная в Дрездене еще в 1905 году) была «Саломея» Р. Штрауса, впервые в Москве увидевшая свет 11 июня 1925 года под управлением В. И. Сука (режиссер — И. Лапицкий).

Работа над «Саломеей» очень увлекла В. Сука. Одна из лучших штраусовских сценических партитур, она, по словам В. Колосимйцова, представляла собой какой-то «волшебный котел „тристановских“ оркестровых звуков, чудесно журчащих, кипящих, сверкающих, необычайно красочных. Это переливание всех цветов радуги, эти насло-

⁴ Имеются в виду постановки опер «Тупейный художник» И. Шишова (24 марта 1929), «Загмук» А. Крейна (29 мая 1930), «Прорыв» С. Потоцкого (5 января 1930), «Декабристы» В. Золотарева (26 декабря 1925), «Иван-солдат» К. Корчмарева (5 апреля 1927).

ния и нарастания лейтмотивов, эти взлеты и падения, эти страшные педали и искусственные декоративные звучания, эта хроматика-динамика, эта вечно беспокойная смена тактового ритма — все создает неослабную жизнь и зачаровывает слушателя» [37, 155]. Не сюжет, довольно мрачный, а именно партитура вдохновляла дирижера.

В. Суком была проведена большая работа по постановке оперы. Партитура, рассчитанная более чем на сто музыкантов, требовала исключительно высокой квалификации оркестра, его технического и художественного ансамблевого совершенства. Описывая волнующие дни подготовки спектакля, Липаев рассказывает, что Сук совершенно не жалел сил — ни своих, ни артистов. На «Саломею» было сделано не менее 35—40 репетиций. Этот колоссальный труд с каждым днем приносил все более заметные результаты. «Дело приняло оборот уже социалистического соревнования между цехами и отдельными артистами. Без всякого сомнения, можно было признать, что „Саломея“ всех заинтриговала, подняла энергию. Одолеть такое сложное сочинение было своего рода подвигом. Вокруг имени самого дирижера мелькал вопрос — хватит ли у него терпения настоять на своем и показать Москве выдающееся сочинение Р. Штрауса. „Саломея“ приблизилась уже к двум генеральным репетициям и общественному просмотру. Слушатели заранее предвкушали увидеть Вячеслава Ивановича всепобеждающим. Репетиции прошли при таком подъеме, что в антракте весь исполнительский персонал, можно сказать, трепетал от возбуждения. Вторая, а значит, и последняя картина музыкальной драмы взяла еще больше сил. В зрительном зале, переполненном публикой, чувствовался такой же подъем. После падения занавеса раздался гром рукоплесканий, неистовые крики по адресу дирижера, оркестра и артистов. От успеха все почувствовали себя выросшими на целую голову, — все, и слушатели, и артисты. Самый спектакль 11 июня 1925 года был праздником. Публика устроила Вячеславу Ивановичу грандиозную овацию. К сожалению, через четыре дня после этого сезон кончился...» [175, 107—108].

Дальнейшая судьба «Саломеи» оказалась трудной, хотя она некоторое время еще значилась в афишах Большого

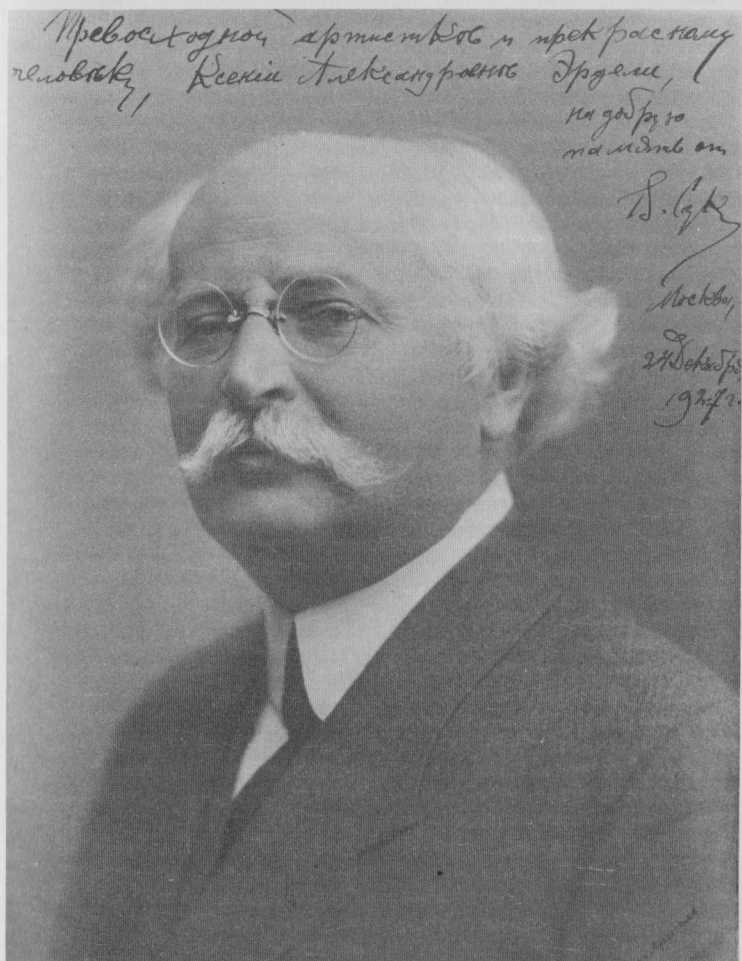
театра. Дело в том, что в Москве не нашлось для исполнения заглавной партии достаточно сильной певицы и ее исполняла приезжавшая из Ленинграда (где опера была поставлена в том же году) В. К. Павловская, что затрудняло осуществление спектакля. Однако все же не это было главным. Советскому театру и зрителю, как верно отмечает А. Гозенпуд [25, 125], была чуждой «атмосфера напряженной зротики и чувственного экстаза», царившая в произведении Р. Штрауса. Содержание оперы и ее образы вступали в противоречие с реалистической направленностью русского театра. Что же касается В. И. Сука, то работа его, как отмечала пресса, была на большой высоте.

В интерпретации штраусовской партитуры она могла быть таковой лишь при условии высочайшей профессиональной культуры оркестра, воспитанного дирижером. Отто Клемперер, проводивший в Москве в конце 1924 года концерты с оркестром Большого театра, писал коллективу: «Уважаемые граждане! Благодарю вас от всего сердца за незабываемое наслаждение, которое доставили вы мне своим изумительным исполнением. Можно назвать только один оркестр, на мой взгляд могущий конкурировать с московским, — это оркестр Венской филармонии. Буду считать себя счастливым и в дальнейшем работать с вами. *Отто Клемперер*» [14, 222].

Советское правительство, как и прежде, высоко оценивает заслуги В. Сука в области музыкально-исполнительского искусства. Вслед за А. Неждановой, Л. Собиновым, М. Ермоловой и другими ему, как одному из ведущих деятелей советского искусства, первому среди дирижеров присваивается высокое звание народного артиста Республики. Эта весть облетела страну сразу после того, как 24 июля 1925 года состоялось заседание Совнаркома РСФСР.

В сентябре 1925 года советская общественность широко отмечала 200-летие Академии наук СССР. Для участия в торжествах в Ленинград был командирован Сук. 7 сентября он дирижировал одним из шедевров своей интерпретации — оперой Глинки «Руслан и Людмила». В спектакле принимали участие такие корифеи советской сцены, как Л. В. Собинов (Баян) и И. В. Ершов (Финн). В руках маститого дирижера спектакль будто ожил, заиграл новы-

В. И. Сук (20-е годы, Москва)



ми красками. С не меньшим успехом прошли и концертные выступления В. И. Сука, приуроченные к знаменательной дате. Слушателей покоряло мастерство и искусство замечательного дирижера.

15 сентября, после возвращения В. Сука из Ленинграда, в московском Большом театре было устроено чествование дирижера, прошедшее в празднично-приподнятой обстановке.

А. В. Луначарский, вынужденный ввиду болезни откликнуться письмом, выразил, пожалуй, чувства всех собравшихся в тот вечер в Большом театре: «Дорогой Вячеслав Иванович! <...> Примите мой привет, дорогой Народный артист. Ваше участие в нашем блестящем празднестве 200-летия Академии и всеобщий восторг, Вами вызванный, лишний раз показывает, каким сокровищем обладаем мы в Вашем лице.

Всем нам хорошо известны Ваши огромные заслуги перед русской музыкальной жизнью и, прежде всего, перед Большим театром.

Присоединяюсь к чествованиям Вас от моего скромного имени, от имени Народного комиссариата по просвещению и от имени правительства РСФСР и крепко-крепко жму Вашу руку мастера. *Ан. Луначарский* [183].

Минул день торжества — и В. И. Сук снова в работе. Он ведет доработку спектакля «Саломея», на нем — его текущий репертуар — оперы Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского, Верди, Вагнера... В. И. Сук вновь выезжает в Ленинград. Его, как младшего современника Чайковского, одного из первых исполнителей оперы «Пиковая дама», приглашают в январе 1926 года провести юбилейный спектакль в ознаменование 35-летия со дня первой постановки оперы. Музыкальная общественность Ленинграда на этот раз получила возможность шире приобщиться к искусству замечательного дирижера: кроме «Пиковой дамы» он дирижирует «Демоном», «Русланом и Людмилой», дает концерты из произведений Чайковского, Римского-Корсакова, Серова, Стравинского [30, 165].

После этого Сук приступает к возобновлению в Москве давно не шедшего «Сказания о граде Китеже». Еще в 1920 году в своей пламенной речи на открытии Института

музыкальной драмы А. В. Луначарский, отстаивая ленинские позиции, говорил: «Нам необходимо так или иначе применить тот огромный материал, который нам остается от прошлого в виде оперы <...> Необходимо те оперы, которые мы уже имеем, уметь играть <...> Мы не будем отказываться от прошлого, и оно еще подарит нам благоуханные цветы» [6, 243]. В. Сук был именно тем человеком, который мог передать новому поколению традиции исполнения не только «Пиковой дамы», но и «Сказания» Римского-Корсакова. Главный режиссер Ленинградской оперы В. Р. Раппапорт, ставивший «Китеж» в Москве, так охарактеризовал свои задачи: «Спектакль этот впервые был рожден в эпоху расцвета оперного театра и является одним из его лучших достижений. Для академических театров, имеющих драгоценный багаж, накопленный культурой прошлого, наряду с поступательным движением и накоплением новых культурных ценностей, является обязательным разумное использование этого багажа <...> Разумеется, „Китеж“ возобновляется мною в формах спектакля той эпохи, которая его создала. Иной подход уничтожил бы самый замысел возобновления и разорвал бы связь между отдельными звеньями цикла. Декорации и костюмы по эскизам Коровина, имеющиеся в инвентаре академических театров, представляют громадную ценность и находятся в прекрасной сохранности <...> Новая постановка „Китежа“ в новых декорациях и трактовке была бы сейчас общественно бессмысленной. Горячий порыв к работе, который я нашел у всего состава Большого театра, чрезвычайно облегчил мне трудную задачу возобновления сложнейшей оперы в сравнительно весьма короткий срок. Работа была живой, радостной, тем более что и самое произведение, по существу,— яркий гимн радостному восприятию жизни и протест против канонического церковного и аскетического к ней отношения» [102/1а; 10]. В спорах о постановке сказались довольно распространенные в середине 1920-х годов упрощенные, вульгарно-социологические взгляды. Все тот же печально известный Вл. Блюм не унимался, заявляя: «Большой театр — религиозный агитатор» [140]. И даже после убежденного, марксистски-обоснованного выступления А. В. Луначарского в газете

«Известия» (1926, 27 июля) — «Боги хороши после смерти» [5, 310—316], полемика прекратилась не сразу. Потребовалось специальное заседание коллегии Наркомпроса, чтобы, отражая мнение большинства зрителей, оставить оперу в репертуаре театра.

В художественном отношении спектакль не мог не получить положительной оценки. Расцвело и обогатилось новыми оттенками искусство К. Держинской (Феврония), Н. Озерова (Кутерьма), Ф. Петровой (Отрок), В. Петрова (Князь Юрий), А. Богдановича (Княжич Всеволод), Л. Савранского (Федор Поярок). «Оркестр,— отмечал С. Чемоданов,— во всеоружии блещет своим мастерством под опытной рукой В. И. Сука, который отнесся к партитуре не только с любовью и тонким пониманием ее красот, но и с трогательно-бережным отношением к точности трактовки ее, что так высоко ценил в дирижерах сам педантически точный в своей работе автор» [102/16, 8]. В звучании оркестра преобладал «мягкий, теплый, солнечный колорит. В. Сук,— писал Евг. Браудо,— вообще любит широкие, густые звуковые фоны, большую свободу в темпах» [101/1, 7].

«Невозможно без волнения вспомнить „Китеж“ — изумительную партитуру, так бесподобно оживавшую в руках В. Сука!— рассказывал Б. Хайкин.— Вячеслав Иванович был великим мастером музыкальной драматургии, прекрасно чувствовал ритм спектакля. В „Китеже“, опасном по своим длиннотам, он был особенно „бдителен“. Лишняя маленькая пауза, случайно растянутая фраза — и постепенно ритм спектакля начинает нарушаться, темп становится вялым. У Вячеслава Ивановича, конечно, ничего подобного не могло быть. Оркестр вспыхивал при каждой своей реплике, солисты и хор были в едином ритме с дирижером. Но вот кончилась сцена в Великом Китеже, занавес закрылся, началась „Сеча“. Помню сердцебиение, которое у меня начиналось при первых же унисонных фразах кларнетов и фаготов. Начиналось „накапливание сил“. Вячеслав Иванович как бы „вырывался на оперативные просторы“. Вот слышится топот первой группы вздыбленных коней, короткое лязганье оружия — и противники усаkali в разные стороны. Сражение не состоялось, ко-

роткая разведка боем. Следующая стычка, более ошутимая; то одна, то другая сторона бросаются в атаку, и вот, наконец, завязалась настоящая „сеча“: тут и свист стрел, и лязганье мечей, и топот коней, и над всем этим две звенящие песни — русская и татарская.

В этой короткой симфонической картине — в шедевре творчества Римского-Корсакова — Сук достигал поразительных звучаний, грандиозных кульминаций. Сам он был предельно увлечен, с напряженным вниманием „извлекал“ своими изумительными руками все контрапункты, был очень подвижен, успевая на все распространить свое внимание и добиваясь мгновенного подчинения. Редко случалось, чтобы он должен был сделать повторный жест в направлении какой-нибудь группы, не будучи удовлетворенным тем, как было принято его указание с первого раза! А ведь „Сеча“ идет после длинной и очень сложной картины! Но, мудро приберегая в оркестре запас динамической мощности, себя Вячеслав Иванович никогда не берет! С первого такта увертюры он находился в состоянии кипения — будь то на спектакле или на репетиции» [105/3, 105].

В следующем сезоне В. И. Сук много времени отдает концертной деятельности, выступая в Московской филармонии, выезжая в Ленинград. По-прежнему предмет его внимания — доработка «Китежа» и других спектаклей текущего репертуара. Как дирижер, возглавляющий ведущий театр страны, он посещает спектакли филиала, знакомится с новыми постановками, ходом репетиций и подготовкой А. Пазовским главного события сезона — оперы Мусоргского «Борис Годунов». В 1926 году вышла в свет сводная авторская редакция клавира этой оперы, венчавшая огромную текстологическую и исследовательскую работу П. Ламма и вновь оживившая полемику — отдать ли предпочтение оригиналу или редакции Римского-Корсакова. Вопрос этот в то время широко обсуждался в кругах музыкальной общественности, начиная с А. К. Глазунова, М. М. Ипполитова-Иванова, Б. В. Асафьева и других. Безусловно ясно было одно, что ввести картину «У собора Василия Блаженного» необходимо, как и дополнить несколько сцен в царском тереме. В отношении же инструментовки — эта

дискуссия была лишь началом многолетних аргументированных «за» и «против» вот уже нескольких поколений музыкантов.

В. И. Сук, будучи в Ленинграде на гастролях, высказал свою точку зрения: «Несомненно, узнать неприкрашенного, самобытного Мусоргского — задача большого исторического значения <...> Что касается практического осуществления постановки оригинального „Бориса Годунова“, то навряд ли она сможет быть выполнена. Подлинник пришлось бы частично вновь обрабатывать, а кто мог бы выполнить сейчас эту задачу?.. Навряд ли среди современных музыкантов найдется подобный Римскому-Корсакову. Конечно, очень жаль, что Мусоргский при всей своей гениальности не был в состоянии оркестровать и овладеть большими музыкальными формами <...> В том-то и трагедия Мусоргского, что технически он не мог оставаться на грани своего дарования. Но я положительно высказываюсь за частичную реставрацию „Бориса“: в него должны быть обязательно введены те страницы, которые были пропущены Римским-Корсаковым» [126].

Того же мнения придерживался Ипполитов-Иванов и многие другие музыканты того времени. В результате в Большом театре спектакль шел в смешанной версии: картина «У собора Василия Блаженного» и ряд сцен были инструментованы Ипполитовым-Ивановым, сцена под Кромами наконец заняла подобающее ей место, органично завершая развитие образа народа в спектакле. Не случайно в афише и программах режиссер Лосский, открывая перечень действующих лиц, поставил: «Народ — артисты хора».

Сезон 1927/28 был одним из наиболее ярких, творчески напряженных в последнем десятилетии деятельности В. Сука. Он как бы бросает вызов судьбе. Не прекращая концертной деятельности, не оставляя своего основного репертуара в Большом театре, он блестяще осуществил две новые постановки — «Пиковая дама» (23 декабря 1927, на сцене филиала) и «Хованщина» (17 мая 1928, на основной сцене). Подписав 30 июля 1927 года договор с Театром-студией К. С. Станиславского, он принял на себя непосредственное заведование музыкальной частью

и исполнение обязанностей главного дирижера. Став за дирижерский пульт 1 октября, В. И. Сук дирижирует операми «Царская невеста», «Евгений Онегин», а 19 января под его управлением в театре впервые шла подготовленная вместе со Станиславским опера Римского-Корсакова «Майская ночь».

Каждый из трех названных спектаклей заслуживает не беглого упоминания, а детального анализа, ибо в них, как прежде в «Аиде», «Лознгрине», «Саломее», отразились этапы становления советской оперной культуры, характерные творческие искания, пусть, быть может, не во всем убедительные, но достаточно показательные для оперного театра того времени. Кратко остановимся на этих постановках.

В новой «редакции» «Пиковой дамы» Экспериментальный театр оправдывал свое название: она действительно носила характер эксперимента и принадлежала к числу немногих относительно «левых» постановок, показанных в те годы Большим театром⁵. Спектакль не лишен был условной символики (аллегорическое противопоставление образов мятежного Германа и «светлого князя» Елецкого). Но главная особенность спектакля заключалась в быстром чередовании отдельных сцен — «кадров». Каждый такой «кадр» был режиссерски выделен с помощью различных постановочных средств (перемена декораций, контрасты света и т. д.). Этот принцип отразил влияние драматического театра, а может быть, и кино. Здесь сказалось стремление преодолеть традиционную сценическую статичность оперного театра. Замысел динамической трактовки «Пиковой дамы» был оправдан характером музыкальной драматургии оперы. Однако выполнение этого замысла оставляло желать лучшего. Порой создавалось впечатление ненужной суматохи и суеты. Особенно неудачна была сцена в казарме. Режиссура хотела подчеркнуть, что призрак Графини — это галлюцинации Германа. Он метался по сцене, а отовсюду, из разных углов появлялись при-

⁵ В значительно переработанном, «социально» заостренном преломлении предстали оперы «Риголетто» («Король забавляется», режиссер И. Лапицкий, 1925, 26 мая) и «Лакме» («Лакме, или Англичане в Индии», режиссер Т. Шарашидзе, 1928, 3 марта).

зраки, их было много, и они производили эффект почти комический. Так рассказывал о своих впечатлениях Л. Данилевич [46, 42].

Режиссер И. Лапицкий трактовал все действие как мечту пушкинского «маленького человека» о деньгах (не о любви!). Одержимый идеей трех карт, он размечтался, спускаясь с лестницы, и в его больном воображении промелькнуло то, что могло бы быть, если бы... Такой прием характерен для кинорежиссуры: Герман проживает всю трагедию, спускаясь с лестницы (для наглядности режиссер ввел мимического исполнителя-двойника). В начале спектакля приоткрывался занавес слева и публика видела Германа на вершине большой лестницы. Спускаясь, он начинал снимать перчатку. В конце оперы (все так быстро промелькнуло) — он только что спустился с лестницы и за это время успел лишь переложить перчатку в другую руку. «Вся драма трактуется не как реальное событие, а как нечто показавшееся Герману, — писал современник. — И вот, чтобы для нового поколения сделать <...> фантастические события похожими на реальность, постановщик переносит (их. — В. Р.) в область сна и грез, где есть свои условия логики и реальности» [107/1, 231].

Однако в этом довольно экспрессионистском решении, испытавшем влияния В. Мейерхольда (постановка лермонтовского «Маскарада»), замыслы режиссера противоречили музыкальной драматургии. Пресса отмечала, что в режиссуре Лапицкого «нарушен основной стержень, основной принцип построения всей „Пиковой дамы“ <...> Это ведет к тому, что многое в спектакле расценивается и подается именно с точки зрения расстроенного воображения Германа, и спектакль оказывается не освобожденным, а, наоборот, уснащенным всякого рода мистикой и фантастикой» [98, 11].

Такой была новая встреча В. Сука с его любимой оперой. Он старался сделать все, чтобы в этом эксперименте сохранить традиционные, дорогие ему черты. Особенно негодовал Сук, по рассказам участников спектакля, по поводу купюр, предложенных режиссером, в концепцию которого не «укладывались» начало первой картины (до появления Чекалинского), хор во время грозы, сцена Лизы

с горничной (вторая картина), хор приживалок. Однобокость решения обусловила не долгое существование спектакля. Его не могли спасти прекрасные исполнители — К. Держинская, Н. Обухова, К. Антарова, Н. Озеров, П. Норцов, С. Мигай.

Неудача постигла и постановку И. Лапицкого «Хованщины» Мусоргского, которая вызвала ожесточенные споры о том, как следует относиться к показу народа в музыкальных драмах великого композитора [101]. С. Чемоданов считал, что «... в расколе следовало прежде всего показать его „социальное“ лицо, которое с достаточной определенностью вырисовывается под религиозно-мистической вуалью» [122/4]. С. Бугославский указывал, что режиссер неверно пошел по пути «сгущения мистического тумана», превратив оперу в «почти культовое ночное бдение» [117/1]. П. Ламм отмечал ряд значительных искажений замысла Мусоргского [106]⁶.

Противоречивы отзывы и по поводу интерпретации В. Сука. Если С. Бугославский писал, что «оркестр играл чутко и гибко <...> как слитный камерный ансамбль» [117/1], то П. Ламм и Э. Галль указывали на ряд нарушений авторских ремарок, например, «Рассвет на Москвереке» исполнялся в довольно замедленном темпе [106, 172; 101/2, 4].

И если в постановке «Бориса Годунова» Большой театр сделал важный шаг на пути к пониманию истинного замысла композитора, то, как показала дальнейшая история постановки, в «открытии» «Хованщины» коллективу театра еще предстояла большая работа — почти четверть века — до постановки 1950 года под руководством Голованова.

Что касается В. Сука, то это была не первая его встреча с оперой. «Оркестр играл чутко и гибко под виртуозным жестом В. Сука; ровно и тонко по нюансам...» — такова была общая оценка его работы.

С К. С. Станиславским В. И. Сука связывала давняя дружба, творческие контакты. Уже на склоне лет Станиславский увлекался оперной режиссурой. В 1918—1919 годах созданная двумя театрами — Большим и Художествен-

⁶ Подробно об этом спектакле см.: [49, 94—104, 261—266].

ным Оперная студия готовила под его руководством фрагменты оперных спектаклей. Отделенная от Большого театра в 1920 году студия после возвращения из гастрольной поездки труппы МХАТа в 1924 году стала именоваться Оперной студией имени К. С. Станиславского. Тогда-то для музыкального руководства и был приглашен В. И. Сук. Начиная с 1925 года под руководством К. Станиславского были осуществлены постановки опер «Тайный брак» Д. Чимарозы, «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Богема» Дж. Пуччини, «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова и ряд других.

Среди первых студийцев Станиславского мы видим известных артистов Большого театра — К. Е. Антарову, М. Г. Гукову, А. В. Богдановича, К. Г. Держинскую, С. И. Мигая, Б. М. Евлахова. Широко известными артистами впоследствии стали Н. К. Печковский, А. И. Алексеев, М. Л. Мельтцер, М. С. Гольдина, А. И. Орфенов. Среди студийцев выделилось дарование и С. Я. Лемешева.

«Молодая студия поставила себе задачи,— писал К. С. Станиславский,— 1) искания в области вокально-драматического искусства; 2) обновление застаревших оперных традиций; 3) создание новых приемов игры на основе так называемой системы Станиславского; 4) слияние музыки, пения, слова, ритма, движения при подлинном творческом переживании» [8, 177].

Сук полностью разделял стремления великого учителя сцены. Об этом свидетельствует, например, беседа с В. Суком молодого тогда дирижера Большого театра А. Пазовского. Сук рассказывал, что Станиславский мечтал поставить такой музыкальный спектакль, где не было бы декораций, сценического движения и где только через глубоко выразительное пение артистов слушатели ощутили бы каждое предполагаемое действие героев во всей его конкретности: «увидели» декорации, и сценическое развитие сюжета, и драматические столкновения. «Конечно,— добавил Сук,— Константин Сергеевич немножко увлекается, такой спектакль он никогда не поставит, потому что его (спектакля.— *В. Р.*) главная цель — соединить пение с драмой. Но он постоянно твердит своим ученикам, что действие сначала нужно „увидеть“ в пении, а потом уже

передавать его сценическими средствами. Он хочет научить артистов петь так выразительно, чтобы для полноты впечатления им оставалось прибегать только к очень скупым жестам. Неправы те, кто считает „оперную реформу“ Станиславского только „реформой сцены“. Это есть также „реформа“ оперного пения», — так авторитетно заявил В. И. Сук, всю жизнь сам стремившийся к подобной «реформе» [52, 322].

Б. Э. Хайкин, прошедший под руководством В. И. Сука замечательную школу оперного дирижирования, оставил много ценных воспоминаний о принципах работы В. И. Сука в студии, о его взглядах на оперный спектакль.

«Сук был глубоко театральным человеком. Он великолепно знал законы драматургии, ощущал и держал в своих руках не только музыкальную часть, но и весь спектакль в целом. Это приятно поразило К. Станиславского при первой их встрече в работе над оперой. На этой встрече я не присутствовал, но хорошо знаю все подробности. Да и сам Станиславский любил рассказывать, как он боялся этой встречи, опасаясь, что Вячеслав Иванович всех подчинит своей палочке и актерам не останется никакой сценической свободы. А оказалось, что Сук в своих требованиях исходит прежде всего из драматургии. Он всегда требовал четкого произнесения слова, но не „отщелкивания“ слогов, а правильного логического течения мысли, в каждой фразе он находил кульминации, стремился, чтоб музыкальная и логическая вершины совпадали. При этом Вячеслав Иванович сам был необычайно гибок. Сцены, речитативы, диалоги, все, что носило активный драматический характер, он никогда не вел метрономически ровно и размеренно. Он искал естественные ускорения, замедления, которые делали драматические контуры более выпуклыми» [105/3, 107]. «Надо сказать, Вячеслав Иванович с полным одобрением относился ко всем смелым поискам Константина Сергеевича в тех операх, которыми он сам дирижировал десятки лет (...) Станиславский не признавал музыкальных антрактов и даже увертюры. Все это игралось при открытом занавесе, в полном единстве со сценическим действием (за исключением некоторых увертюр). „Выторговать“ у Станиславского право сыграть ка-

кой-нибудь антракт или даже маленькую интермедию при опущенном занавесе было почти невозможно. Я обратился за помощью к Суку (по поводу третьего акта „Майской ночи“). Сук задумался, затем сказал: „Знаете что: если он (Левко) будет очень долго валять дурака, он затем очень плохо споеет свою песнь“. Это было справедливо и мудро, но сказано только мне. Когда „Майской ночью“ дирижировал Сук, занавес давался так же и Левко „валяя дурака“ с самой первой ноты» [105/5, 54—55].

Но Сук шел навстречу требованиям Станиславского не по робости характера. Он стремился постичь суть художественных требований режиссера и найти им должное музыкальное воплощение, заведомо осложняя порой свою работу необычностью мизансцен, вытекающих из замыслов Станиславского. Как «музыкальный режиссер» спектакля (выражение К. С. Станиславского [38, 137]), «он был близок Станиславскому именно тем, что дорожил внутренним содержанием оперы и вел оркестр в зависимости от логики переживаний актера на сцене» [38, 137].

К. С. Станиславский чрезвычайно высоко ценил дарование и опыт В. И. Сука. О его отношении к дирижеру свидетельствует, например, письмо от 2 октября 1927 года, когда В. И. Сук впервые должен был дирижировать спектаклем Оперной студии:

«Дорогой, любимый и высокочтимый Вячеслав Иванович! Сегодня день радостный и торжественный для нашей студии: вы сели на ваше дирижерское кресло. Как я хочу быть сегодня с вами, в театре, участвовать в встрече и в приветствиях! Как мне надо слышать сегодняшнее исполнение оперы под вашим руководством, чтобы понять еще многое из тайн звукового творчества! Я бы аплодировал вам громче всех присутствующих на спектакле! К большому для меня сожалению я принужден это делать издали, сидя в своей комнате. Нездоровье удерживает меня дома. Примите же издали, дорогой Вячеслав Иванович, мое сердечное и искреннее приветствие и знайте, что я вас искренно люблю, высоко чту вашу артистическую личность, талант и человека. Ваш неизменный и искренний почитатель К. Станиславский» [58, 47].

В 1926—1929 годах Сук вел большую концертную

деятельность. Он постоянно выступал в симфонических концертах филармонии, участвовал в радиопередачах, в 1928—1929 проводил цикл симфонических концертов в Колонном зале Дома Союзов для рабочих столичных заводов. Это начинание Московского губернского совета профсоюзов оказалось столь удачным, что его решено было распространить и на другие промышленные центры страны. Летом 1929 года для такой поездки Сук был направлен в Баку, где провел ряд концертов.

После концертов в Баку Сук направился в Кисловодск, где принимал нарзанные ванны, затем бодрый и поздоровевший возвратился в Москву. Ничто не предвещало катастрофы, и когда она стряслась — это было полной неожиданностью для всех: 12 сентября 1929 года В. Сука постиг паралич левой половины тела. Для кипучей, энергичной натуры дирижера это было особенно тяжелым испытанием. Для лечения было предпринято все, чем располагала медицинская наука того времени. Мало того, Советское правительство предоставило Суку возможность лечения за границей. «Дорогой Иван Васильевич! — писал он 21 июня 1930 года Липаеву в Липецк, где тот дирижировал оркестром. — Очень рад, что Вы, слава богу, здоровы и занимаетесь Вашим любимым делом — дирижировать всегда приятнее, чем играть в оркестре. Что касается меня, то я был позавчера на представлении оперы „Алмаст“ и виделся с Кубацким. Он мне сообщил, что заявление театра о предоставлении мне валюты для лечения за границей имеет все шансы на успех, и я буду, конечно, очень рад, если мне будет возможно отправиться в Прагу и Францесбад, согласно постановлению консилиума профессоров: Хорошко, Плетнева и Крамера...» [176/3].

Друзья и близкие в Чехословакии предлагали дирижеру переехать в Прагу. И хотя для него было бесконечно близко и дорого то место, где он родился, где прошли годы его юности, все же его тянуло туда, где он всю жизнь работал. С грустной улыбкой, но непреклонно и убежденно говорил он, прощаясь на вокзале в Праге: «Старый чех умирать едет в Москву!» [58, 39; 59, 55].

Неукротимая, могучая натура Сука вновь помогает ему стать в строй. Вначале это посещение заседаний художе-

ственного совета Большого театра, а затем вновь — работа над «Евгением Онегиным». Его никогда не покидал юмор. «Он был болен,— вспоминает Е. А. Акулов,— и на вопрос „Как Вы поживаете?“— неизменно отвечал своим своеобразным чешским выговором: „Услёвно хорошо, но без-услёвно плёхо...“. Дирижировал он одной правой рукой, левая работала неважно, ею он с трудом переворачивал страницы партитуры. Однако в моменты большого музыкального подъема, когда он „загорался“, обе его руки становились одинаково выразительными» [105/7, 33].

15 февраля 1931 года после долгого перерыва Сук вновь взошел за дирижерский пульт во время торжественного спектакля «Евгений Онегин», посвященного 50-летию со дня первого исполнения оперы на сцене Большого театра. Появление убеленного сединами дирижера, имя которого в течение полувека было связано с этой оперой, вызвало долго не смолкавшие овации. Здесь, в Большом театре присутствовали не только выдающиеся деятели театрального мира, но и многочисленные представители трудовой Москвы, общественных организаций, учебных заведений столицы.

На следующее утро он проснулся с мыслью о театре. На первой попавшейся под руку бумаге (ею оказалась сложенная в несколько раз вчерашняя памятная афиша) он стал быстро писать карандашом: «Всем артистам-солистам и всему художественному коллективу Гос[ударственного] Бол[ьшого] т[еатра]. Не умею выразить словами ту благодарность, которую я хотел бы высказать вам всем, почтившим меня вчера своим трогательным вниманием и теплой встречей. Горячо благодарю и всех участников вчерашнего спектакля, своим прекрасным исполнением усилившим художественную ценность юбилейного праздника бессмертной оперы Чайковского.

Народный артист Республики В. Сук
16 февр[аля]
1931 г.» [180]

Да, он вновь взошел за пульт Большого театра! Он снова был «на своем месте» в жизни...

В подлинный праздник советского искусства вылился торжественный вечер в Большом театре 17 мая 1932 года,

когда музыкальная общественность всей страны отмечала 50-летие артистической деятельности В. И. Сука. Маститого дирижера, прославленного музыканта приветствовали все, кому было дорого искусство, слова признательности были запечатлены в сотнях телеграмм и адресов. «Шлю самые искренние поздравления, — телеграфировал К. С. Станиславский, — моему дорогому другу, изумительному, любимому музыканту, тончайшему артисту, чуткому художнику Вячеславу Ивановичу. Вспоминаю радостную совместную работу, шлю самый горячий сердечный привет и дружески обнимаю» [58, 48; 178/1].

Н. Малько, в дирижерской судьбе которого Сук сыграл большую роль, писал из Праги: «Вы столько сделали для русского театра, русского искусства, русского дирижерства, что я готов поздравлять и приветствовать Вас каждый день, независимо ни от каких календарных дат...» [42, 241; 184].

В этот вечер В. И. Сук в последний раз дирижировал оперным спектаклем. Как и в 1906 году, он с триумфом провел «Аиду» Верди.

Но он не прощался с оперой, как не прощался и с главным делом своей жизни — дирижированием. С 1931 года он вновь выступал в симфонических концертах Большого театра, консерватории, филармонии, Радиоцентра. 21 и 24 апреля 1932 года, накануне спектакля «Аида», он дважды выступил в концертах Большого театра с исполнением произведений Вагнера, Листа, Берлиоза. Летом он выступал в Сокольниках, потом прибавились концерты в зале Центрального дома Красной Армии.

Люди творческого труда, подводя итог своего пути, становятся «жадными», им кажется, что сделано далеко не все, что еще так много надо успеть сказать людям, передать им то, что преступно уносить с собой в могилу. Из породы таких больших, щедрых людей был и В. И. Сук. Он явно торопился: «В Большом театре я 23 января ставлю „Китеж“, — писал В. И. Сук 24 декабря 1932 года Н. Малько, — и Вы прекрасно понимаете, что значит после пяти лет возобновить столь сложное произведение с двойным составом оркестра, в котором больше чем 2/3 новых музыкантов, с тройным составом солистов, с хором из 120

человек, из которых только около 30 пели со мной „Китеж“.

Правда, что все работают на совесть, с большой охотой, и я сам, хоть и калека, сидя за пультом, чувствую себя прекрасно.

Хватит ли, однако, у меня здоровья, чтобы довести дело до благополучного конца,— вот в чем вопрос» [58, 48].

Биограф В. Сука И. Ремезов рассказывает, что артисты, стремясь сберечь силы дирижера, репетировали у него дома. Там же происходили и совещания постановочной части. В. И. Сук приходил в театр лишь на оркестровые и хоровые репетиции. Когда он впервые пришел послушать результаты подготовительной работы, продланной под руководством Авранека, его встретили с чувством благоговейного уважения и восторга.

Сердце, однако, не выдержало. Сук скончался скоропостижно, неожиданно для всех, работая над «Китежем», скончался на боевом посту, как истинный рыцарь музыки, за десять дней до премьеры. 12 января 1933 года Вячеслава Ивановича Сука не стало.

Помимо оперы, он готовил программу юбилейного концерта, посвященного Р. Вагнеру, намеченного на конец февраля 1933 года. Но последним его выступлением на концертной эстраде остался симфонический концерт 6 декабря 1932 года в зале ЦДКА. Как творческое завещание дирижера прозвучали произведения П. И. Чайковского — Четвертая и Шестая симфонии. А. В. Гаук, вспоминая об этом концерте, писал: «Я до сих пор помню это выдающееся исполнение. Присутствовавшая публика была потрясена, так как до подобных высот художник поднимается редко» [19, 67].

Вскоре после кончины любимого всеми дирижера Л. Собинов, А. Нежданова, А. Богданович, К. Держинская, Н. Обухова, Н. Голованов, Я. Королев, Л. Шило и многие другие представители коллектива Большого театра писали: «Советское музыкальное искусство понесло тяжелую, незаменимую утрату — скончался Вячеслав Иванович Сук <...> Тот колоссальный труд, который В. И. Сук пронес на своих плечах за долгие годы своей музыкальной деятельности, ярко сказался на успехах Большого театра и

на всем его будущем. Несколько поколений артистов — солистов, хора и оркестра, — воспитанных им, составляют тот исключительный актив Большого театра, который дал ему мировую славу. Блестящий музыкант и руководитель, В. И. Сук всегда был и настоящим другом артистов, и благодаря его компетентному руководству многие артисты стали большими мастерами пения, а хор и оркестр достигли небывалой высоты и тонкости исполнения. Жизнерадостность пронизывала все его мирозерцание и творчество, и эта жизнерадостность невольно заражала всех работавших с ним, и работа с ним была легка и приятна. История воздаст должную оценку трудам В. И. Сука. Мы же, его ученики, с глубокой скорбью прощаясь с дорогим другом и учителем, даем обещание любить Большой театр так, как любил его Сук, и по мере сил исполнять его художественные заветы» [122/5].

12 марта 1933 года в Большом театре состоялся концерт памяти В. Сука. В исполнении оркестра под управлением Н. Голованова звучали симфоническая поэма «Ян Гус» и «Торжественный марш» В. И. Сука. Всегда доброжелательный, Сук искренне радовался успехам молодых. Услышав в «Аиде» А. Ш. Мелик-Пашаева, он воскликнул тогда: «Это мой преемник!» Да, он оставлял дело своей жизни в надежных руках. Его «Аида» жила теперь в великолепном искусстве Мелик-Пашаева. Н. С. Голованов, как бы подхватив палочку, выпавшую из рук дирижера, завершил работу над «Сказанием о невидимом граде Китеже».

Творческие заветы

В течение пятидесяти лет с огромной любовью и подлинным вдохновением отдавал В. И. Сук свои творческие силы, талант, всю страсть своей души русской, а потом и молодой советской культуре, становлению и развитию русского и советского оперного театра, музыкального искусства в целом. Значение культурно-просветительской деятельности этого прогрессивного передового художника, образованнейшего дирижера своего времени для развития отечественной культуры трудно переоценить. «Как музыкант, начавший работу еще при П. И. Чайковском и Н. А. Римском-Корсакове и работавший с ними,— писал М. М. Ипполитов-Иванов,— Вячеслав Иванович много взял от этих мастеров. Он и сам был музыкантом крупнейшего значения. Как дирижер он был мастером с большой эрудицией, которых у нас было немного: в этом отношении его можно сравнить только с Э. Ф. Направником» [153]. Окидывая взором всю разнообразную деятельность В. Сука, музыковеды вполне справедливо приходят к выводу, что широтой своих взглядов он даже превосходил своего прославленного соотечественника [25, 61]. Прогрессивные традиции передового русского искусства, прочно усвоенные дирижером, явились фундаментом всей его деятельности, в том числе и в первые годы строительства социалистической культуры. Как писал известный чешский ученый и общественный деятель Зденек Неедлы, в первое десятилетие Советской власти Сук не только настойчиво и упорно выдержал все трудности, «но и не утратил ориентации. Он прочно стоял во главе целого театра и остался стоять на существующей почве. Только с нее он и видел путь дальше, в новое искусство» [166, 76]. Являясь своеобразным хранителем реалистических традиций русской классики, Сук сумел вместе с тем творчески воспринять

и в меру своих сил отразить в своем искусстве новое идейное содержание революционной эпохи, способствуя блестящему расцвету советского оперного искусства на рубеже 30-х годов.

Нет, он не был только талантливым дирижером-интерпретатором, хотя и этого было бы достаточно, чтобы имя В. Сука по праву вошло в историю отечественной культуры. Несколькими поколениями музыкантов — дирижеров, оркестрантов, певцов — считало его своим воспитателем, учителем.

В данной заключительной главе мы попытаемся взглянуть на дирижера глазами его современников, успешно развивавших в своей творческой деятельности заветы замечательного мастера.

Велико было воздействие В. Сука на становление советской дирижерской школы. «Отрицая возможность обучения тому искусству, которому он отдал всю свою жизнь, Вячеслав Иванович, — писал Лео Гинзбург, — в то же время фактически был учителем всего нашего дирижерского поколения» [20, 60]. «Его методы работы, взгляды, убеждения, — констатировал Б. Хайкин, — оказывали громадное влияние (вольное или невольное) на всех дирижеров его поколения, соприкасавшихся с ним. А о нас, в ту пору молодежи, и говорить нечего! (...) При жизни В. И. Сука все настолько тяготело к нему, были во власти его прекрасного искусства, его непререкаемого авторитета, что иные пути и не мыслились!» [105/3, 102]. А. Пазовский, вспоминая о годах своей молодости, писал: «Я старался не пропускать ни одного спектакля Большого театра, шедшего под управлением В. И. Сука, наблюдал его работу на репетициях. Восхищала громадная культура этой работы, ее тщательность, неутомимая требовательность дирижера к себе и другим» [52, 52].

Что же прививал «вольно или невольно» молодым дирижерам В. Сук? «Отрицая возможность дифференциации оркестровых школ, — писал Лео Гинзбург, — он в то же время был представителем определенной оркестровой школы, отличающейся, в первую очередь, благородством, естественностью и мягкостью оркестрового звучания» [20, 60].

Б. Хайкин, работавший с В. Суком, более подробно рассказывает о творческих заветах дирижера. Сук бережно относился, пишет Хайкин, «ко всем без исключения композиторам — „великим“ и „малым“». Он говорил: „Вы в праве отвергнуть композитора и не признавать его. Но коль скоро вы взялись дирижировать каким-либо сочинением, вы должны стать другом автора, беречь, ценить и донести каждую его ноту“ <...> Он великолепно знал свойства, возможности всех инструментов и групп, знал, какие сочетания могут создать звуковой барьер, а какие безопасны в этом отношении. Поэтому у него оркестр всегда переливался всеми цветами радуги: одни голоса вспыхивали, другие затухали, появлялись нарастания, кульминации, из глубины оркестра возникали какие-то новые контрапункты, которые невозможно было бы обнаружить, следуя только внешним контурам партитуры. Все это было заранее продумано и подготовлено. Свои партитуры он не держал в секрете. Всегда можно было взять любую из них, ведь это было такой великолепной школой для молодого дирижера! Давая партитуру, Вячеслав Иванович любил при этом раскрыть ее и обратить ваше внимание на какие-нибудь мелкие дефекты: то обнаружено переченье, то неточное разрешение какого-нибудь голоса, неправильная группировка, невыполнимый штрих и т. п. Глаза его быстро пробегали по страницам партитуры сверху вниз, и палец останавливался на „очаге“. Помню, как мы смотрели партитуру „Пиковой дамы“. Вячеслав Иванович раскрыл четвертую картину, тут же показал мне переченье во фразе Германа „Я смерти не хотел ее...“ (*ля-диез* в вокальной партии и *си* в партии валторны) и спросил: „Как вам нравится эта малая секунда?“ Я ответил, что, наверное, можно ее как-нибудь избежать. Он с негодованием отверг всякую попытку вмешательства в музыкальный текст Чайковского <...>

Сук был мастером настоящих fortissimo. Например, он говорил, что в „Царской невесте“ в течение первых трех актов воздерживается от нажима на оркестр ради того, чтобы в финале третьего акта, в *до-мажорной* кульминации, иметь возможность получить настоящее fortissimo. Этой звучности никогда не забудет тот, кто слышал „Цар-

скую невесту“ под управлением Вячеслава Ивановича. Подчеркиваю, что никакой форсировки не было. Секрет в том, что дирижер строго рассчитывал градации — сначала он все извлекал из струнных, затем обращался к деревянным и здесь получал ощутимое прибавление; только после этого, когда fortissimo было уже установлено, Сук обращался к главным резервам мощности — медным и литаврам. Теперь достаточно было небольшого нажима и *до мажор* потрясал необыкновенной силой! Он говорил: „Настоящее fortissimo возможно (и допустимо!) в спектакле один раз. Помните об этом и достигайте его именно в таком порядке — струнные, деревянные, медные, ударные“ <...> К числу „нераскрытых тайн“ относится и замечательное умение Вячеслава Ивановича достигать иллюзии постепенного затухания, удаления звуковых массивов. Невозможно забыть фанфары труб в первом акте „Хованщины“ <...>, уход дружинников в третьем акте „Китежа“ <...> У слушателя замирало сердце <...> И самое главное: когда у Вячеслава Ивановича услышите что-нибудь необыкновенное, поразившее вас, то по большей части оказывается, что все это обозначено автором, надо только суметь увидеть это в партитуре, понять, а главное, реализовать <...>

Помню свои первые шаги оперного дирижера в театре имени Станиславского под непосредственным руководством Вячеслава Ивановича. Перед первой спевкой („Майская ночь“) он мне просто сказал: „Коллега, вы постарайтесь, чтоб у вас не весь спектакль пели forte, это уже будет очень много“. И действительно, он не только предостерегал певцов от форсировки, но и давал им возможность пользоваться всеми красками, вплоть до самого легкого piano. И это несмотря на большую сцену, большой оркестр, большой зал. Он был очень чутким аккомпаниатором, берег, щадил всех певцов, певших под его палочкой. В арии, случалось, он мог немного уступить, если солист, в силу тех или иных субъективных ощущений, отклонялся от установленного темпа. Но если это отклонение становилось рискованным, Вячеслав Иванович с редким искусством вводил солиста в колею. Делал он это как друг, а не как начальник, всегда знал, каким певец располагает дыханием, какой характер движения будет для него наиболее благо-

приятным. Сук считал вполне допустимым изменять многие подробности исполнения с солистами различных индивидуальностей. Но при всем том он никогда не выпускал инициативу из своих рук (...) Держать спектакль в состоянии постоянного накала — в этом Вячеслав Иванович был громадным мастером. Это было не подсознательно. Он отлично знал конструкцию каждого спектакля и с точки зрения музыкальной формы, и с точки зрения его драматургических контуров. Обе эти линии он обязательно связывал в одно целое» [105/3, 103—109].

Секрет успеха В. Сука в опере, по-видимому, заключался в том, что он, как отмечал режиссер А. Я. Таиров, «не только великолепно ощущал музыкальную стихию театра, но он также прекрасно чувствовал и осуществлял театральную стихию музыки. Если говорят о том, что певцы, когда дирижировал Вячеслав Иванович, чувствовали себя особенно спокойно и хорошо, что всегда, при любой массивности оркестра доносились со сцены нужный звук, нужное слово, нужная эмоция, нужное чувство,— то это не только потому, что Вячеслав Иванович был великолепным мастером оркестра, это не только потому, что он был замечательным художником музыки,— но и потому, что он был подлинным и прекрасным знатоком, творцом и мастером театра» [178/3, 4—5].

Как подлинный мастер театра, Сук еще в начале 1890-х годов начал бороться за цельность спектакля [118/16]. В 1907 году, рассказывает И. Липаев, «В. И. Сук подал мысль дирекции Большого театра уничтожить повторения арий и ансамблей в операх. „Это же смешно,— говорил он,— какой-нибудь мальчишка или девчонка крикнут „бис“, и мы все обязаны им подчиняться! Говорят — успех. Но какой же это успех? Беситесь после акта. А какую мы за это борьбу вынесли!“» [175, 50—51]. В одной из бесед Сук продолжил свою мысль: «В опере необходимо заботиться о гармоничности целого, то есть чтобы все вытекало одно из другого. Нужно все играть слитно, не прерывать музыку, не делать остановок между номерами» [175, 82].

Как подлинный мастер театра, Сук воспитывал оркестр — фундамент оперного спектакля,— требуя точности исполнения, согласовывая и уравнивая звучание ор-

кестровых групп, добиваясь осознания каждым музыкантом функции его партии в оркестровом ансамбле. «Именно В. И. Сук,— вспоминал В. В. Борисовский,— впервые поразил меня тем, как дирижер работает над звучанием оркестра, как он требует ритмической и динамической гибкости и как он подходит к художественной интерпретации исполняемого произведения <...> [Это имело] для меня огромное воспитательное значение — и профессиональное, и эстетическое...» [152/2]. «У одних инструментов,— рассказывала К. Г. Эрдели,— могло быть по его требованию *pianissimo*, у других — *forte*. А в результате — полная ясность фактуры и „слышимость“ всех ее деталей. Сам очень точный, Вячеслав Иванович требовал такой же точности и от всех нас. Долго и упорно прорабатывал он каждую деталь нюансировки. Сперва казалось, что дирижер долго останавливается на мелочах, но когда художественное целое подавалось в законченном виде, становилась ясной цель и итог такого кропотливого метода работы с оркестром. Работа с Вячеславом Ивановичем была для всех нас, даже опытных музыкантов, высшей школой оркестровой игры» [87, 96—97]. Мало того, Сук стремился сделать музыкантов художниками. Как отмечал артист оркестра Я. К. Королев, «палочка этого великого мастера звука извлекала из художественной палитры <...> [наших душ все], что мы имели, и поднимала наше коллективное творчество на недостижимую высоту» [178/3, 2].

Как подлинный мастер театра, Сук предъявлял высочайшие требования певцам-солистам. Великолепно владея роялем, он мог заниматься с певцами без участия концертмейстера. Такие непосредственные контакты были очень важны и для дирижера, и для артистов. С большими мастерами было просто. «Меня,— пишет в одном из писем Л. Собинов,— Сук приглашал только один раз, удовлетворился моими знаниями и дальнейшее, до общих репетиций, предоставил моему усмотрению» [72, 494]. А. Нежданова вспоминает: «С ним было приятно и легко работать» [47, 105]. Что же касается творческой молодежи, то, как вспоминала Н. А. Обухова, «он был строгим наставником и руководителем. Вячеслав Иванович предъявлял громадные требования ко всем исполнителям, воспитывал в моло-

дых артистах любовь к труду» [49, 103]. Сук не был педантом. По свидетельству многих певцов, он бережно относился к творческой индивидуальности. Вместе с тем главным условием в работе была высокая исполнительская культура. С. Мигай, например, замечал: «С огромной признательностью я вспоминаю В. И. Сука, который воспитал во мне уважение к музыкальному замыслу автора своими упорными и настойчивыми требованиями твердого и точного знания партии» [81, 201]. Подобные слова признательности дирижеру находим во многих воспоминаниях выдающихся советских певцов.

Как считают советские исследователи, Сук был «крупнейшим педагогом», способствовавшим «быстрому развитию певцов» [88, 365]. «Он никогда не учил, как надо петь,— говорила Е. Катульская,— он учил, как надо нюансировать и выражать то, о чем говорит музыка» [29, 89]. «Как-то я подсчитал,— писал Н. Озеров,— что пел в „Пиковой даме“ с двадцатью дирижерами, больше всего с В. И. Суком, по указанию и под контролем которого, в сущности, и разработал свою вокальную партию» [50, 28]. Сук давал «окончательную шлифовку партии и роли» [50, 32]. «Из всех дирижеров, с кем мне довелось петь,— отмечала Е. Катульская,— наибольшую пользу мне принес В. И. Сук. Я навсегда запомнила его требования: точность и певучесть фиоритур в „Руслане“, плавность исполнения вокализов Волховы, проникновенную певучесть партии Снегурочки» [29, 91].

Требования музыкальной и сценической «правды», естественности, выразительности, идущей от жизни, объединяли В. Сука со Станиславским. По воспоминаниям современников, после первой же совместной репетиции «Константин Сергеевич пришел в полный восторг и был приятно обрадован тем, что Сук, не зная до сих пор системы Станиславского и ее предпосылок, тем не менее полностью шел по тому же пути» [51, 419]. «Ведь это замечательно,— восторженно говорил Константин Сергеевич,— он все делает по системе, он говорит все то же, о чем я говорю, точно он всегда со мной вместе работал!» [74, 276]. Данное высказывание свидетельствует, сколь передовыми были художественно-эстетические принципы В. Сука.

Вспоминая о своих занятиях в Студии имени К. С. Станиславского, С. Я. Лемешев писал: «Сук <...> постоянно стремился обратить мое внимание на плавность звуковедения, выработку кантилены, благородство звучания голоса <...>: „Вы очень фразируете, вы больше пойте, пойте <...> Это, конечно, хорошо, когда слышно выразительное слово, но в опере еще нужно его спеть“» [40, 62]. Как подчеркивала К. Антарова, «В. И. Сук не видел образа вне музыки. Первое, что было для него основным и непреложным,— это звучание музыки <...> Сценический образ у него был не то, что на втором плане, но он его принимал только тогда, когда было на высоте музыкальное звучание» [81, 237—238]. Последнее, по замечанию Н. Озерова, являлось для В. Сука «ключом к „расшифровке“, раскрытию образа» [50, 32]. Но при этом, как свидетельствуют И. С. Козловский, П. М. Норцов, В. М. Политковский, Сук всегда подчеркивал смысл слова и требовал выразительной окраски интонации.

По словам концертмейстера-пианиста Н. Н. Краморева, занимаясь с певцами, Сук «требовал, чтобы слово в пении звучало точно так же, как и в сценической разговорной речи. Часто литературный текст (и не только в речитативе) служил ему исходной точкой, которая влияла и на самую манеру исполнения музыкальной фразы» [152/1]. «Внимательно следил В. И. Сук за дикцией артистов,— пишет Краморов.— Он справедливо считал, что литературный текст роли должен быть услышан и ясно понят зрительным залом. Ради этого иногда он даже немного шире брал темп, например в прологе „Снегурочки“» [152/2]. В этом требовании Сук также шел в ногу со Станиславским, который велел одно время повсюду в Оперной студии вывесить плакат с единственным словом — «Дикция». «На эту сторону занятий В. И. Сука с певцами,— подчеркивает Краморов,— я считаю нужным обратить особое внимание. Она обрисовывает нам Вячеслава Ивановича как художника, шедшего не в хвосте современных ему течений, а опережающего их; как художника, руководствовавшегося в работе с певцами тем принципом, которого еще не уяснили себе очень многие интерпретаторы вокальных партий» [59, 42].

Много хороших традиций заложил в Большом театре В. Сук. «Он начал свою карьеру в борьбе против сухой казенщины, мертвых традиций — за музыкальную поэзию, выразительность и значимость звучания, — и кончил ее в борьбе за тот же идеал, в борьбе против тенденций, зародившихся в период 1914—1917 годов, сводившихся к господству монументальных звучаний, крикливого пафоса во что бы то ни стало», — писал современник [105/1, 143].

На долгие времена Сук заложил реалистические традиции исполнения русской оперной классики, дав непревзойденные образцы интерпретации опер Римского-Корсакова и Чайковского.

С его приходом постепенно изживается практика «звезд» — ориентирования спектаклей на отдельных премьеров, солистов, блиставших «одиночками». Подобно Станиславскому в Художественном театре, Сук ценой многолетних, постоянных творческих усилий создал в Большом театре единый слитный музыкально-драматический спектакль, ансамбль, поражающий слушателей органичностью и музыкальным совершенством, законченностью в целом и деталях [9, 174; 16; 84, 58].

Как человек демократичный, передовой, Сук внес много нового и во взаимоотношения в коллективе — не диктат, а требовательность, вытекающую из потребности «правды» в создании образов, из суровых законов большого искусства, не подчинение, а объединение на основе общих, реалистически обоснованных творческих взглядов всего исполнительского коллектива, приводящее к сотворчеству. При этом Сук умел создавать в театре подлинно творческую атмосферу, желание творить, отдать все силы делу, искусству, труду. «Спектакли его всегда были радостны, приподняты, всегда как-то парадны. В них не было места будничности и скуке», — свидетельствует К. Антарова [81, 238].

«Упомяну об исключительно добросовестном отношении Вячеслава Ивановича к делу, — пишет Краморев, — он не выпускал ни одного артиста, не проверив его, не позаботившись о том, чтобы выпускаемый артист имел и певку, и сценическую и оркестровую репетиции» [58, 65]. «Он добивался от нас, — рассказывает К. Антарова, — полного

звучания в ансамблях. И не было спектакля, когда бы он забыл прийти за кулисы и до начала спектакля не прорепетировал со всеми участниками квинтет первого акта [„Пиковой дамы“.— В. Р.]. Это — я помню — потом сделалось традицией в театре, обязательной для всех дирижеров, которые дирижировали этой оперой» [81, 238].

И еще одна черта, которую следует выделить в облике дирижера,— это всегда благожелательное отношение В. Сука к творческой молодежи. Об этом говорят дирижеры разных поколений — Д. Похитонов [54, 117—118] и Н. Малько [58, 67—68], Б. Хайкин [105/3] и Е. Акулов [105/7]. Стремясь обеспечить преемственность традиций, Сук старался передать им свои знания, помочь творческому росту, искренне радовался по поводу их успехов.

Сук «был центром музыкальной жизни Большого театра и крупнейшим авторитетом,— писал М. Ипполитов-Иванов,— его слово для всех было законом: „так сказал Вячеслав Иванович“» [153]. Несомненно, личный пример В. Сука — руководителя, дирижера, человека — играл большую воспитательную роль. Он сам всегда был подготовлен к работе, творчески собран, подтянут. Зная его исключительную требовательность к себе и окружающим, к нему нельзя было прийти с плохо подготовленной партией. «Он был непримирим в своих требованиях глубоко художественного, прочувствованного и точного исполнения,— писала К. Держинская.— Все это создавало в театре атмосферу благоговейного трепета перед нашим искусством, воспитывало в нас новое, глубоко творческое отношение к работе, внушало сознание, что ни один шаг вперед в искусстве не дается без упорного и систематического труда, без освоения важнейших основ художественной культуры» [81, 206]. «Меня, проработавшего вместе с В. И. Суком около семнадцати лет в Большом театре,— писал Н. Голованов [117/2],— особенно привлекали в этом музыканте наряду с его талантом и эрудицией честность и принципиальность его отношения к любимому делу и к своим товарищам по искусству. А его исключительная работоспособность и требовательность к себе и другим может служить и поныне превосходным примером для наших молодых музыкантов».

Список источников

Опубликованные материалы

1. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 9
2. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12
3. Ленин В. И. О культуре и искусстве.— М., 1956
4. Ленин В. И. О литературе и искусстве.— М., 1969
5. Луначарский А. В. В мире музыки.— М., 1971
6. Луначарский А. В. О музыке и музыкальном театре. Т. 1.— М., 1981
7. Луначарский А. В. О театре и драматургии Т. 1.— М., 1958
8. Н. П. Аносов: Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников.— М., 1978
9. Асафьев Б. В. Большой театр.— Избр. труды, т. 4.— М., 1955
10. Багалеи Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования. Т. 2.— Харьков, 1912
11. Балабанович Е. З. Чехов и Чайковский.— М., 1973
12. Беляев В. Государственная оперная студия-театр имени Народного артиста Республики К. С. Станиславского.— М., 1928
13. Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре.— М., 1967
14. Большой театр СССР (сезон 1969/70).— М., 1973
15. Бруштейн А. Страницы прошлого.— М., 1956
16. Бугославский С. Полвека у дирижерского пульта.— М., ГАБТ СССР, 1932
17. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре.— Л., 1928
18. Василенко С. Н. Воспоминания.— М., 1979
19. Александр Васильевич Гаук: Мемуары. Избр. статьи. Воспоминания современников.— М., 1975
20. Гинзбург Лео. Избранное.— М., 1981
21. Глушенко Г. Н. Д. Кашкин.— М., 1974
22. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века: 1873—1889.— Л., 1973
23. Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX—XX веков и Ф. И. Шаляпин: 1890—1904.— Л., 1974
24. Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций: 1905—1917.— Л., 1975

25. Гозенпуд А. Русский советский оперный театр: 1917—1941.— Л., 1963
26. Н. С. Голованов: Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников.— М., 1982
27. Грошева Е. Большой театр Союза ССР.— М., 1978
28. Грошева Е. Из зала Большого театра.— М., 1969
29. Грошева Е. Катульская.— М., 1957
30. Государственная Академическая Филармония: Десять лет симфонической музыки: 1917—1927.— Л., 1928
31. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика.— М., 1975
32. Дрейден Сим. Музыка — революции.— М., 1981
33. Из музыкального прошлого. Вып. 1.— М., 1960
34. Ипполитов-Иванов М. М. Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях.— М., 1934
35. Каратыгин В. Г. Избр. статьи.— М.— Л., 1965
36. Елена Климентьевна Катульская.— М., 1973
37. Коломийцов В. Статьи и письма.— Л., 1971
38. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре.— М., 1952
39. Левик С. Ю. Записки оперного певца.— М., 1962
40. Лемешев С. Я. Путь к искусству.— М., 1982
41. Владимир Аполлонович Лосский: Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском.— М., 1959
42. Н. А. Малько: Воспоминания. Статьи. Письма.— Л., 1972
43. Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2.— М., 1976
44. Московская консерватория: 1866—1966.— М., 1966
45. Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября.— М., 1972
46. Музыкальный современник. Вып. 2.— М., 1977
47. Антонина Васильевна Нежданова: Материалы и исследования.— М., 1967
48. Артур Никиш и русская музыкальная культура.— Л., 1975
49. Надежда Андреевна Обухова: Воспоминания. Статьи. Материалы.— М., 1970
50. Озеров Н. Н. Оперы и певцы.— М., 1964
51. О Станиславском: Сборник воспоминаний.— М., 1948
52. Пазовский А. М. Записки дирижера.— М., 1966
53. Василий Родионович Петров: Сборник статей и материалов.— М., 1953
54. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы.— Л., 1949
55. Размадзе А. Наша опера и ее хозяйство.— Киев, 1886
56. Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1.— М., 1978
57. Ремезов И. Г. С. Пирогов.— М.— Л., 1951

58. Ремезов И. Вячеслав Иванович Сук: Материалы к биографии.— М., 1933
59. Ремезов И. В. И. Сук.— М.—Л., 1951
60. Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Т. 42.— М., 1962
61. Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 1.— М., 1955
62. Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 7.— М., 1970
63. Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 8-б.— М., 1982
64. Н. А. Римский-Корсаков: Сборник документов.— М.—Л., 1951
65. Румянцев П. И. Станиславский и опера.— М., 1969
66. Русский провинциальный театр: Воспоминания.— Л.— М., 1937
67. Русский советский театр: 1917—1921.— Л., 1968
68. Русский советский театр: 1921—1926.— Л., 1975
69. Русский советский театр: 1926—1932.— Л., 1982
70. Руффо Т. Парабола моей жизни: Воспоминания.— Л., 1974
71. Салина Н. В. Жизнь и сцена.— Л.— М., 1941
72. Собинов Л. В. Письма. Т. 1.— М., 1970
73. Соболевичев-Самарин Н. И. Записки.— Горький, 1940
74. К. С. Станиславский: Материалы. Письма. Исследования.— М., 1955
75. Теляковский В. А. Воспоминания.— Л.— М., 1965
76. Третьяков В. Ф. Очерки из истории Таганрогского театра с 1827 по 1927 г.— Таганрог, 1927
77. Файер Ю. О себе. О музыке. О балете.— М., 1974
78. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 2.— М., 1953
79. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 13.— М., 1971
80. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 14.— М., 1974
81. Чайковский и театр: Статьи и материалы.— М.— Л., 1940
82. Чайковский на московской сцене.— М.— Л., 1940
83. Чечотт В. А. Двадцатипятилетие Киевской русской оперы: 1867—1892.— Киев, 1892
84. Шавердян А. Большой театр Союза ССР.— М., 1952
85. Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания. Л., 1936
86. Энгель Ю. Д. Глазами современника.— М., 1971
87. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни: Мемуары.— М., 1967

88. Яковлев Вас. Избр. труды о музыке. Т. 3.— М., 1983
89. Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М.— Л., 1950
90. Ярон С. Г. Воспоминания о театре: 1867—1897.— Киев, 1898
91. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания. Т. 2.— Л., 1960
92. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва.— Київ, 1972 /укр./
93. Стефанович М. Київський державний орденa Леніна академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.— Київ, 1968 /укр./
94. Артист, 1889, № 3
95. Артист — музыкант, 1918, № 2
96. Ежегодник императорских театров: 1: 1906—07; 2: 1907—08; 3: 1910
97. Еженедельник Центрального Дома работников просвещения и искусств, 1922, № 6
98. Жизнь искусства, 1928, № 1
99. Музыкальная жизнь, 1975, № 8
100. Новая рампа, 1924, № 23
101. Новый зритель: 1: 1926, № 23; 2: 1928, № 22
102. Программы государственных академических театров: 1а: 1926, № 36; 1б: № 37
103. Рампа и жизнь: 1: 1910, № 49; 2: 1917, № 41—42
104. Русская музыкальная газета: 1: 1896, № 11; 2а: 1897, № 5—6; 2б: № 12; 3: 1900, № 14; 4: 1902, № 41; 5: 1904, № 41; 6а: 1905, № 25—26, 6б: № 41, 6в: № 43—44; 7а: 1906, № 31—32; 7б: № 33—34; 8а: 1907, № 2, 8б: № 7; 9а: 1909, № 41, 9б: № 46; 10: 1911, № 48; 11: 1917, № 7—8
105. Советская музыка: 1: 1933, № 1; 2: 1949, № 1; 3: 1961, № 11; 4: 1962, № 5; 5: 1963, № 1; 6: 1971, № 11; 7: 1976, № 4
106. Современная музыка, 1928, № 31
107. Современный театр: 1: 1927, № 15; 2: 1928, № 2
108. Студия, 1911, № 7
109. Театр, 1922, № 2
110. Театр и искусство: 1: 1897, № 14; 2а: 1904, № 12, 2б: № 39, 2в: № 41; 3: 1907, № 7
111. Театр и музыка, 1922, № 10
112. Театрал, 1895, № 4
113. Театральная библиотека, 1894, № 36
114. Театральная Москва, 1922, № 41
115. Биржевые ведомости: 1: 1900, март — апр.; 2: 1904, 4 окт.; 3: 1906, 30 мая; 4: 14 июня; 5: 1908, 17 нояб.; 6: 1914, 30 июня

116. Век, 1906, отдельные рецензии
117. Вечерняя Москва: 1: 1928, 19 мая; 2: 1948, 13 янв.
118. Виленский вестник: 1а: 1890, 6 сент.; 1б: 7 окт., 1в: 14 окт., 1г: 14 нояб., 1д: 17 дек., 1е: 18 дек; 2а: 1893, 1 сент., 2б: 17 сент., 2в: 24 сент., 2г: 25 нояб., 2д: 16 дек.
119. Волжский вестник, 1901, 8 нояб.
120. Голос Москвы: 1: 1908, 16 нояб.; 2а: 1909, 6 нояб., 2б: 8 нояб.; 3: 1911, 10 нояб.; 4: 1913, 21 февр.
121. Двадцатый век: 1а: 1906, 8 мая; 2б: 18 Мая; 2в: 9 июня
122. Известия: 1: 1919, 24 авг.; 2а: 1922, 3 марта, 2б: 26 июля, 3: 1926, 27 июля; 4: 1928, 20 мая; 5: 1933, 14 янв.
123. Казанский телеграф, 1901, 8 нояб.
124. Киевский голос, 1906, 12 сент.
125. Киевское слово, 1900, 23 нояб.
126. Красная газета, веч. вып., 1926, 18 дек.
127. Курьер, 1902, 16 марта
128. Минский листок: 1: 1893, 28 дек.; 2: 1894, 28 янв.
129. Московские ведомости: 1а: 1896, 16 февр., 1б: 18 февр.; 2: 1900, 25 апр.; 3: 1900, май—июнь; 4: 1905, 16 окт.; 5: 1906, 25 окт.
130. Московский листок: 1а: 1906, 27 янв.; 1б: 25 окт.; 2: 1907, 27 янв.; 3: 1908, 14 нояб.
131. Наша жизнь: 1а: 1906, 22 янв., 1б: 7 февр.
132. Новая Русь, 1908, 17 нояб.
133. Новое время: 1: 1899, 20 нояб.; 2: 1900, март—апр.; 3: 1908, 18 нояб.; 4: 1910, 2 июля
134. Новости дня, 1906, 20 дек.
135. Новости сезона: 1: 1906, 20 дек.; 2: 1910, 9 окт.
136. Новый путь, 1906, 22 сент.
137. Око, 1906, 18 авг.
138. Петербургская газета: 1: 1908, 17 нояб.; 2: 1913, 12 авг.
139. Петербургский листок: 1: 1905, 1 мая; 2: 1907, 10 авг.; 3: 1908, 16 нояб.
140. Рабочая газета, 1926, 25 мая
141. Раннее утро: 1а: 1908, 22 февр., 1б: 14 нояб.; 2: 1911, 10 нояб.; 3: 1916, 3 дек.
142. Рассвет, 1905, 10 июня
143. Речь: 1: 1906, 23 июня; 2а: 1907, 10 февр., 2б: 22 авг.; 3: 1908, 17 нояб.; 4: 1909, 22 июля; 5: 1910, 21 июля; 6: 1914, 5 июля
144. Русские ведомости: 1: 1884, 22 нояб.; 2: 1900, май—июнь; 3а: 1906, 2 нояб. [86, 172—177], 3б: 24 дек. [86, 181—185]; 4: 1908, 2 марта [86, 209—218]; 5: 1909, 8 нояб. [86, 276—280]; 6: 1911, 20 нояб.; 7: 1912, 4 дек. [86, 360—365]

145. Русский голос, 1906, 20 дек.
146. Русский курьер, 1884, 18 нояб.
147. Русское слово: 1а: 1906, 4 окт., 1б: 6 окт., 1в: 20 дек., 1г: 24 дек.; 2а: 1907, 7 апр., 2б: 3 июня; 3а: 1908, 16 мая; 3б: 14 нояб.; 4: 1916, 16 янв.
148. Санкт-Петербургские ведомости, 1905, 10 июня
149. Саратовский дневник: 1: 1901, 11 дек.; 2а: 1902, 1 янв., 2б: 30 янв.
150. Саратовский листок, 1902, 31 янв.
151. Слово: 1: 1906, 26 мая; 2: 1908, 19 нояб.
152. Советский артист: 1: 1953, 7 янв.; 2: 1961, 29 нояб.
153. Советское искусство, 1933, 14 янв.
154. Современные известия, 1884, 24 нояб.
155. Суфлер: 1а: 1885, 12 сент.; 1б: 10 нояб.
156. Сын отечества, 1900, март-апрель
157. Таганрогский вестник, 1887—1889, отдельные рецензии
158. Театр, 1911, 10 нояб.
159. Театр и жизнь: 1а: 1885, 16 сент., 1б: 1 нояб.
160. Театральная газета: 1: 1884, 17 нояб.; 2: 1917, 19 марта
161. Театральный мирок: 1а: 1885, 21 сент., 1б: 28 сент., 1в: 16 нояб.; 2а: 1886, 17 мая, 2б: 26 июля, 2в: 9 авг.
162. Товарищ: 1: 1906, 19 авг.; 2а: 1907, 16 мая; 2б: 8 июня
163. Харьковские губернские ведомости, 1903, 27 апр.
164. Южный край: 1а: 1891, 8 сент., 1б: 16 сент., 1в: 17 дек., 1г: 20 дек.; 2: 1892, 10 янв.; 3а: 1898, 1 февр., 3б: 4 февр.; 4: 1899, 22 дек.; 5а: 1900, 18 февр., 5б: 31 дек.; 6а: 1903, 31 окт., 6б: 23 нояб.; 7а: 1904, 25 янв., 7б: 8 февр.
165. Lev V. Vášova pout' do Moskvy.— Praha, 1949
166. Uherek Z. Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR.— Praha, 1963
167. Hlas naroda, 1903, 17 dub.
168. Meziaktí, 1903, 6 dub.
169. Národní listy, 1903, 25 dub.
170. Národní politika, 1903, 7 dub.
171. Slovo, 1903, 11 dub.

Материалы и документы из архивов

ГЦММК им. М. И. Глинки¹

172. Голованов Н. С. Записки (ф. Н. С. Голованова, № 403)
173. Купер Э. А. Незаконченная автобиография музыкальной карьеры (ф. 334, № 1)

¹ Полное название мест хранения указанных документов см. на с. 6 настоящего издания.

174. Липаев И. В. Былое оркестра Большого театра (ф. 13, № 12)

175. Липаев И. В. Дирижер В. И. Сук: Из воспоминаний (ф. 13, № 1394)

176. Сук В. И. Письма к Липаеву И. В.: 1: 3 июля 1919 г.; 2: 5 апр. 1921 г.; 3: 21 июня 1930 г. (ф. 13, № 160, 161, 165)

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

177. Бренко А. А. Воспоминания (ф. 39, № 110)

Музей ГАБТ СССР

178. Материалы и документы из фондов музея:

1. Собрание писем, телеграмм, поздравительных адресов из архива В. И. Сука

2. Собрание документов В. И. Сука

3. Стенограмма траурного заседания, посвященного памяти В. И. Сука (15 января 1933 года)

4. Собрание рецензий на выступления В. И. Сука

5. Собрание изобразительных материалов из архива В. И. Сука

ЦГАЛИ СССР

179. Лосский В. А. Из воспоминаний (ф. 937, оп. 1, ед. хр. 38)

180. Сук В. И. Письмо коллективу ГАБТ 16 февр. 1931 г. (ф. 2620, оп. 1, ед. хр. 3029, л. 2)

181. Личное дело В. И. Сука (4 сент. 1882 — 19 июня 1934) (ф. 877, оп. 1, ед. хр. 1)

1. Прошение о принятии на службу в Большой театр 4 сент. 1882 г. (л. 1)

2. Вид на жительство от 24 авг. 1882 г. (л. 2)

3. Прошение о принятии русского подданства, 9 апр. 1883 г. (л. 3)

4. Прошение об увольнении, Кладно, 25 июля /6 авг./ 1885 г. (л. 23)

5. Приказ об увольнении с 1 авг. № 1383, 5 авг. 1885 г. (л. 25)

6. Договор с дирекцией театров от 16 сент. 1906 г. (л. 26)

7. Договор с дирекцией театров от 1 сент. 1908 г. (л. 28)

8. Рапорт главного режиссера 24 сент. 1910 г. (л. 46)

9. Предписание Управляющего конторой от 4 дек. 1910 г. (л. 49)

10. [Объяснительная записка В. И. Сука] от 12 дек. 1912 г. (л. 53) [58, 34]
11. Заявление В. И. Сука с просьбой об отпуске в связи с проведением трех концертов в Петрограде от 20 нояб. 1921 г. (л. 79)
12. Телеграмма «Срочная» В. И. Суку в Петроград от 17 авг. 1922 г. (л. 83)
182. Глазунов А. К. Письмо В. И. Суку от 11 нояб. 1922 г. (ф. 877, оп. 1, ед. хр. 7) [58, 68]
183. Луначарский А. В. Письмо В. И. Суку от 15 сент. 1925 г. (ф. 877, оп. 1, ед. хр. 17) [58, 44]
184. Малько Н. А. Письмо В. И. Суку от 25 мая 1932 г. (ф. 877, оп. 1, ед. хр. 18) [42, 241]
185. Направник Э. Ф. Письма В. И. Суку (ф. 877, оп. 1, ед. хр. 20, 13 л) [58, 79—83]
186. Римский-Корсаков Н. А. Письма В. И. Суку (ф. 877, оп. 1, ед. хр. 23): 1: 18 сент. 1906 г.; 2: 6 окт. 1907 г.; 3: 19 нояб. 1907 г.; 4: 29 янв. 1908 г.; 5: 30 янв. 1908 г.; 6: 12 февр. 1908 г.; 7: 8 марта 1908 г. [58, 74—78]
187. Станиславский К. С. Письмо В. И. Суку от 20 окт. 1927 г. (ф. 877, оп. 1, ед. хр. 26)

ЦНБ ВТО, сектор рукописей

188. Федоров В. В. Репертуар Большого театра (1776—1955)

Содержание

От автора	3
Славянские истоки и русские университеты (1861—1885)	7
Трудности и радости оперного капельмейстера в провинции (1885—1906)	28
Первые самостоятельные шаги	28
Годы скитаний	47
Зрелость мастера	58
Славное десятилетие в Большом театре (1906—1916)	89
За пультом симфонического дирижера	151
«Во время Октябрьской революции я был в Москве...» (1917—1922)	181
Второе дыхание (1922—1933)	207
Творческие заветы	238
Список источников	248

Владимир Иванович Руденко

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВИЧ

СУК

Редактор *М. Волкова*

Художник *Н. Степанов*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *Г. Мартеньянова*

ИБ № 3291

Подп. в наб. 29.09.83. Подп. в печ. 30.08.84

Форм. бум. 70 × 100¹/₃₂. Бумага офсетная № 1.

Гарнитура таймс. Печать офсет. Объем печ. л. 8,0.

Усл. п. л. 10,32. Усл. кр.-отт. 20,89. Уч.-изд. л. 13,19.

Тираж 17000 экз. Изд. № 12647. Зак. № 512. Цена 90 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Типография В/О «Внешторгиздат»

Государственного комитета СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
127576, Москва, Илимская, 7