

Ключевые слова

«Богема» Пуччини, Русская частная опера Мамонтова, Мариинский театр, Большой театр, Федор Шаляпин, Антонина Нежданова, Леонид Собинов, Сергей Лемешев, Константин Станиславский, Ирина Масленникова.

Бобрик О. А.

«Богема» Пуччини в России: 1897–2018

(по материалам семинаров к премьерам в Большом театре)

Аннотация

Статья повествует о рецепции «Богемы» Джакомо Пуччини в России — от первой постановки труппой Русской частной оперы Саввы Мамонтова в 1897 году до спектакля Большого театра в 2018 году. Русские трактовки «Богемы» имеют свою специфику, определяемую как типичными чертами национального характера, так и восприятием социального статуса «богемы» (в советское время именуемой «художественной интеллигенцией»). Для них характерны стремление придать легкомысленной жизни богемы больше одухотворенности и поэзии, высветить антибуржуазный пафос в ее поведении и обстановке ее жизни. Типичной для русских постановок «Богемы» является трагическая обреченность главной героини Мими и подчеркнуто просветленная, лирическая трактовка партий Мими и Рудольфа. Этим и другим характерным чертам русской «Богемы» посвящена наша статья.

Key Words

La Bohème, Puccini, Mamontov's Russian Private Opera, Mariinsky Theatre, Bolshoy Theatre, Fedor Shalyapin, Antonina Nezhdanova, Leonid Sobinov, Sergey Lemeshev, Konstantin Stanislavsky, Irina Maslennikova.

Olesya Bobrik

Puccini's *La Bohème* in Russia: 1897–2018
(after the Materials of Seminars to the Premières at the Bolshoy Theatre)

Abstract

The article's subject matter is the reception of Giacomo Puccini's *La Bohème* in Russia – from the 1897 Russian première realized by Savva Mamontov's private opera to the Bolshoy Theatre production of 2018. The Russian interpretations of *La Bohème* have their specific traits conditioned both by the peculiarities of the national character and by the attitude towards the social status of 'bohemians' (in Soviet times such people were referred to as 'artistic intelligentsia'). The characteristic features of the opera's Russian stagings include the striving to impart more spirituality to the bohemians' frivolous mode of life and to highlight the anti-bourgeois pathos in their behaviour and in their life conditions. Typically for Russian stagings, Mimi is shown as a tragically doomed heroine, and the parts of both Mimi and Rodolfo are treated in an emphasizedly serene, lyrical mode. These and other features of the Russian *La Bohème* are discussed in the present article.

«Богема» в дореволюционной России: от неприятия к признанию

Русская премьера «Богемы» Пуччини состоялась меньше чем через год после мировой: 12 января 1897 года опера была исполнена в Москве, в помещении театра Солодовникова труппой Русской частной оперы Саввы Мамонтова¹. Такое быстрое появление новой итальянской оперы в России не было чем-то необычным для того времени. Оперы Маскани, Леонкавалло и Пуччини ставились на русской сцене со впечатляющей быстротой: премьера «Сельской чести» состоялась всего через год после итальянской, премьеры «Манон Леско» и «Паяцев» еще быстрее — через несколько месяцев. Речь идет, конечно, о постановках на частной сцене, не в императорских театрах.

Премьера «Богемы» шла на русском языке. Либретто перевел сам антрепренер Савва Мамонтов (впоследствии его перевод был признан одним из лучших²). Эскизы декораций были сделаны Константином Коровиным, костюмы заказаны в Италии. Дирижировал оперой Александр Бернарди — молодой итальянец, родившийся в Одессе. Но особенно примечательна русская «Богема» была выступлением Елены Цветковой в роли Мими. «Цветкова — очаровательная Мими; это чуть ли не самая удачная ее партия», — писал о ней музыкальный критик Семен Кругликов³. В спектакле участвовали также Антон Секар-Рожанский (Рудольф), Степан Брыкин (Марсель), Антон Бедлевич (Коллен) и другие. Во многих исследованиях в качестве



Илл. 1. «Богема», акт 1

участника премьеры называется Федор Шаляпин (Коллен)⁴. Однако это утверждение неточно: никаких подтверждений его выступлений в «Богеме» Русской частной оперы Мамонтова нам найти не удалось. Знаменитый русский бас дебютировал в партии Коллена позднее, на гастролях в Монте-Карло весной 1908 года⁵, а в 1924 году записал ариозо Коллена — «прощание с плащом» из 4-го действия оперы на пластинке фирмы Victor.

MP3 Ариозо Коллена. Ф. Шаляпин, дирижер Розарио Бурдон (1921)
<https://bit.ly/2wiqALy>

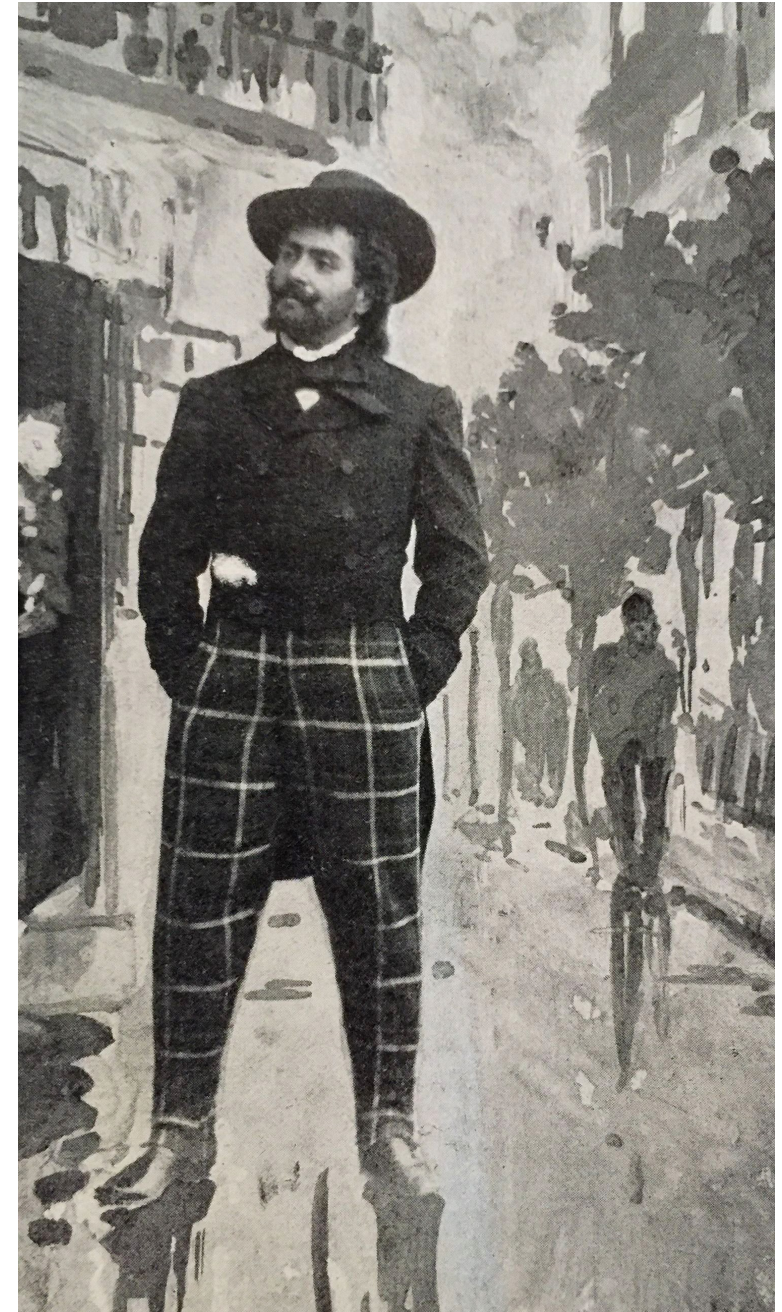
Петербургская премьера «Богемы» состоялась также в исполнении артистов оперы Мамонтова, во время петербургских гастролей труппы, в Большом зале консерватории 3 марта 1898 года. На этот раз партию Мими пела Надежда Забела-Врубель, звезда труппы Мамонтова, жена художника Михаила Врубеля. А 11 февраля 1900 года «Богема» появилась уже на сцене императорского Мариинского театра, где была исполнена при участии знаменитых Медеи и Николая Фигнеров (Мими и Рудольф), прославившихся, помимо прочего, как первые исполнители партий Лизы и Германа в «Пиковой даме».

¹ Клавир «Богемы» с параллельными текстами на итальянском и русском языках был напечатан в Печатне В. Гроссе в Москве еще раньше: цензурное разрешение на его публикацию датировано 4 декабря 1896 г.
² См.: *Гозенпуд А.* Русский оперный театр на рубеже XIX — XX веков и Шаляпин. 1890–1904. Л.: Музыка, 1974. С. 152; *Румянцев П. И.* Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. С. 299.
³ Цит. по: *Гозенпуд А.* Русский оперный театр на рубеже XIX — XX веков и Шаляпин. 1890–1904. С. 154.

⁴ См., например: *Грошева Е. А.* Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. Н. Шаляпина. Воспоминания об отце. Т. 1. М.: Искусство, 1959. С. 700; *Россикина В. П.* Оперный театр С. Мамонтова. М.: Музыка, 1985. С. 99; Ф. И. Шаляпин. Сост. Р. Саркисян. М.: Музыка, 1986. С. 39 и др.
⁵ Его первое выступление в этой роли состоялось в Казино Монте-Карло 12 марта 1908 года (см.: *Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина.* В 2-х книгах. Книга 1. Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1984. С. 279).



Илл. 2. Медея Фигнер (Мими)



Илл. 3. Николай Фигнер (Рудольф)



Илл. 4. Мария Михайлова (Мюзетта)

Партии Мими и Рудольфа во втором составе пели Аделя Большка и Гавриил Морской. В других ролях выступили Евгения Мравина (Мюзетта), Леонид Яковлев (Марсель)⁶ и Константин Серебряков (Коллин).

По нескольким фотографиям, опубликованным в «Ежегоднике императорских театров», можно представить декорацию первого действия «Богемы» в Мариинском театре (художник К. М. Иванов), а также облик Мими, Рудольфа и Мюзетты (художник Е. П. Пономарев; иллюстрации 1–4)⁷.

При сравнении этих фотографий с эскизами костюмов, сделанными для туринской премьеры «Богемы» Адольфом Хоэнштайном, очевидно, что костюм и даже прическа русской Мими — напрямую скопированы с оригинала, а костюм Рудольфа-Фигнера является вариацией итальянского костюма Коллена. Облик итальянской Мюзетты, на наш взгляд, менее узнаваем, — явное сходство с ним создает лишь роскошная шляпа с пером. Обратим внимание читателя на особенность костюма русского Рудольфа, которой он явно отличался от заграничного прообраза. По словам рецензента, «несмотря на жестокую стужу» поэт гулял по Латинскому кварталу «в зеленом фраке, для чего-то украшенном *полуаршинною* желтою заплатою» (курсив воспроизводится по оригиналу статьи)⁸. По-видимому, заплатка находилась на спине (на фотографии она не видна). Появление этого атрибута бедности в наряде Рудольфа симптоматично: нищета обитателей Латинского квартала акцентировалась как в первых русских постановках «Богемы», так и впоследствии — на протяжении как минимум столетия. До революции она воспринималась как знак беспорядочной, асоциальной жизни «балбесов», а после революции — как проявление гордого достоинства молодых интеллигентов, предпочитающих свободу и бедность обогащению на службе буржуазии. Характерная деталь: среди зрителей «Богемы» Пуччини в театре «Музыкальной драмы» (1914) были замечены подлинники тогдашней русской богемы — футуристки «в зеленых париках»⁹. Но вернемся к первым постановкам пуччиниевской оперы в России.

Ни Забела-Врубель, ни супруги Фигнер, ни другие знаменитые солисты не спасли «Богему» от разгромной критики. Большинство отзывов на ее первые исполнения были ругательными. Суммируем

⁶ Впоследствии в этой роли выступал также Иоаким Тартаков.
⁷ Ежегодник императорских театров. Сезон 1899–1900. Редактор С. П. Дягилев. Издание дирекции императорских театров, 1900. С. 147–149.
⁸ Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 188.
⁹ Базилевский Вас. Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1914. № 5. 2 февраля. С. 15.

мнения о петербургских премьерях 1898 и 1900 годов. Для начала короткое высказывание защитника новой русской школы и одновременно вагнерианца, музыкального критика Исаея Кнорозовского. По его мнению «Богема» — произведение «тщедушное, худосочное и уродливое»¹⁰. Далее — подробная характеристика, данная Пуччини и его опере тем же критиком:

Надо сознаться: из всех новейших итальянских знаменитостей на поприще оперного творчества, вообще говоря, довольно сомнительных, Пуччини, бесспорно, самый ничтожный и бездарный. В сравнении с ним Масканья, например, прямо гений и обкрадывает он этого гения с усердием, достойным лучшего применения. Вопреки установившейся репутации итальянских композиторов, как мелодистов по преимуществу, Пуччини страдает полным отсутствием мелодического творчества. На протяжении всей оперы нельзя найти ни одной счастливой мелодии, сколько-нибудь запоминаемой, и если местами мелькают отрывки мелодических фраз, то они всегда кажутся вам чем-то давно знакомым. Чтобы прикрыть свое мелодическое убожество, Пуччини глубокомысленно драпируется в тогу новшества. Тощенький мотивчик окутывается сложной тканью оркестрового сопровождения, прерывается, якобы, по высшим художественным соображениям, речитативной фразой, втискивается в пеструю мозаику “непрерывной мелодии” и вся эта хаотическая смесь сливается в какую-то бесформенную массу, в которой трудно раскрыть какую-нибудь последовательность музыкальных мыслей. Положительно более скудоумной музыки и антихудожественного стиля мы никогда не встречали. Оркестровка Пуччини довольно затейливая и, по видимому, претендует на высшие замыслы. Но, при всей своей относительной сложности, она лишена характерной физиономии и <...> призвана лишь отвлекать внимание от убожества вокальных партий¹¹.

«Что сказали бы — пишет другой рецензент, — если бы в драме аплодировали одному какому-нибудь отдельному стиху, одной только фразе! А в современной опере это стало возможно! <...> За такую фразу напр[имер] публика горячо аплодирует гг. Каруссо [Карузо] и Фигнеру»¹².

¹⁰ Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 187.

¹¹ Кн. И. Русская частная опера // Театр и искусство. 1898. № 10. С. 202.

¹² Б. а. Музыкальные наброски // Новое время. 1900. № 8615. 21 февраля [5 марта]. С. 2.

Если попробовать услышать эту музыку слухом современников, несколько лет назад присутствовавших при первых исполнениях «Пиковой дамы», «Иоланты», «Садко» и «Царской невесты», то в какой-то мере можно понять их упреки к Пуччини в клочковатости мысли и эклектизме.

Продолжу цитировать первые русские рецензии на оперу Пуччини. Не только музыка, но и сюжет оперы возмущал русских критиков. Приключения молодых французов и любовная история Мими и Рудольфа выглядели с точки зрения патриархальной морали, мягко говоря, неоднозначно. Презрение читалось в описаниях образа жизни и поступков героев: «Бесцветной музыке соответствует непроходимо-скучное либретто, полное уморительнейших курьезов. Сюжет сводится к изображению быта обитателей латинского квартала»¹³. «Это вовсе не беззаботная семья талантливых молодых людей, у которых артистичность натуры развила равнодушие к мелочам практической жизни. Серьезных стремлений нет и в помине. Живописец Марсель не идет далее кабацких вывесок, а музыкант Шонар дает уроки музыки попугаю. <...> Это просто сброд бездельников, живущих впроголодь, если не представляется случая покутить на даровщинку. В выборе средств они не стесняются ничем. От домохозяина, пришедшего за квартирной платой, они избавляются форменным шантажом»¹⁴.

Далее начинается развитие лирической истории: «В мансарду, занимаемую неудачным поэтом, художником, музыкантом и философом, попадает модистка Мими, у которой на лестнице ветром задуло свечу. Кстати и в мансарде погасла свеча. Поэт и модистка в темноте разыскивают на полу ключ»¹⁵. «Рудольф вскоре находит ключ, но скрывает от Мими: в потемках удобнее половеласничать»¹⁶. «Нужно-ли добавить, что <...> на полу в темноте завязывается роман»¹⁷.

Второе действие, самое эффектное сценически, воспринималось русской публикой с наибольшим интересом. Но и здесь нашлись поводы для критики:

Сочельник. Гуляющая толпа, среди которой Рудольф с Мими и остальной братией. Либреттисты, претендующие на реализм, стараются представить жанровую картину. Но бытового тут мало, а больше всего несообразности. Почтенная компания заказывает

¹³ Кн. И. Русская частная опера // Театр и искусство. 1898. № 10. С. 202.

¹⁴ Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 187–188.

¹⁵ Кн. И. Русская частная опера // Театр и искусство. 1898. № 10. С. 202.

¹⁶ Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 188.

¹⁷ Кн. И. Русская частная опера // Театр и искусство. 1898. № 10. С. 202.

отборнейшие вина и лучшие блюда, нимало не смущаясь тем, что у всех вместе не наберется и алтына. К счастью, в кафе явилась прежняя подруга Марселя [Мюзетта] <...> со своим богатым покровителем Альциндором <...>. Раздосадованная тем, что на нее не обращают внимания (хотя, по либретто, все только и делают, что говорят о ней и ее туалетах), она устраивает своему покровителю сцену <...>. Когда Альциндор возвращается, ни Мюзетты, ни остальной компании уже нет, а гарсон преподносит ему общий счет¹⁸.

Далее описание фиксирует немногие оставшиеся события: «В третьем действии Мими успела уже надоесть поэту, и парочка расходится, а в четвертом действии Мими, успевшая тоже обзавестись богатым обожателем, возвращается в мансарду, чтобы тут мелодраматически умереть в объятиях поэта»¹⁹. Характерно сравнение кончины Мими с последними мгновениями жизни куртизанки Виолетты: «Минуты ее сочтены, и она умирает тихо, безмятежно, совсем как в “Травиате”»²⁰. Суммируя, рецензент иронически замечает, что многие убежденные противники Мусоргского все же слушают «Богему» «не без удовольствия», находя «интересным и трогательным изображение любовных связей разных шалопаев с легкомысленными особами»²¹.

В рецензиях находилось место и похвалам. Большинство из них было адресовано оркестру, «довольно благозвучному», «тонко нюансированному», в особенности в Мариинском театре, где премьере предшествовало «до 50 репетиций»²². Плюсом «Богемы» называлось также эффектное звучание голосов в лучших страницах «лирического характера». Критик добавлял, что «артисты — главные по крайней мере — очень довольны своими ролями, находят их интересными и выигрышными. Аплодируют артистам — не мало; стало быть роли хороши. Во всяком случае “Богему” на Мариинской сцене сильно поддерживает заботливость о ней артистов»²³.

Из отдельных исполнителей особенной похвалы удостоилась Аделя Большка, сумевшая придать «роли гризетки отпечаток грации и кокетства, <...> изящества и поэзии. Ее прелестные грудные

18 Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 188.

19 Кн. И. Русская частная опера // Театр и искусство. 1898. № 10. С. 202.

20 Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 188.

21 Б. а. Музыкальные наброски // Новое время. 1900. № 8615. 21 февраля [5 марта]. С. 2.

22 Кн. И. Русская частная опера // Театр и искусство. 1898. № 10. С. 201; Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. С. 188.

23 Б. а. Музыкальные наброски // Новое время. 1900. № 8615. 21 февраля [5 марта]. С. 2.

ноты круглого тона звучали задумчиво и красиво»²⁴. Характерный для русского человека ход мыслей присутствует в другом отзыве на исполнение Большой. Критикуя певицу за недостаток легкости и кокетства в сценах первого акта, автор, вместе с тем, отмечает хорошее впечатление от нее в сцене смерти, «где артистка умело подчеркнула обращение ветреной гризетки в любящую, страдающую женщину»²⁵. Акцент на страданиях и недостаток легкости, жизнерадостности, отмечали критики и в других участниках спектакля.

В противоположность Большой-Мими выступление Евгении Мравиной в партии Мюзетты сочувствия у рецензентов не вызвало. По словам одного из них, она «неистовствовала и бесновалась, словно одержимая буйным бредом»²⁶. Как мы увидим из дальнейшего повествования, эксцентрический образ «профурсетки», «разбитной» девицы Мюзетты, чье поведение не совпадало с традиционными для России представлениями об идеале женщины, раздражал русских критиков постоянно. Сюжеты с участием девиц легкого поведения в русской литературе нередко бывали ориентированы на библейский прообраз Марии Магдалины. В этом смысле образ страдающей и умирающей Мими более соответствовал мировоззрению и ожиданиям публики. Мюзетта же и в дореволюционное, и в советское время, как правило, вызывала раздражение.

Читатель может заметить, что большинство приведенных выше высказываний принадлежат одному и тому же критику — Исаю Кнорозовскому. Однако другие известные нам свидетельства подтверждают его негативное мнение. Цезарь Кюи, оперы которого шли в эти годы в Русской частной опере наряду с «Богемой», откровенно высказался в письме Савве Мамонтову: «Богема? Бытовые сцены и жанровые представляют винегрет из жалких фразок механически смешанных с собою. Лирические сцены приводят всякие 5 минут к воплям на высоких нотах и развалам оркестра. На всем лежит печать наглости и грубости. А все же Пуччини человек талантливый и с темпераментом и, разумеется, в Богеме есть и исключения. А Вас, Савва Иванович, думаю более трогает сюжет и исполнение чем сама музыка. А впрочем я может быть и ошибаюсь»²⁷. Резко отрицательно отозвался о «Богеме» Антон Аренский. В письме к издателю Юргенсону он говорил об очередном отказе

24 Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 188.

25 Б. а. Театр и музыка // Новое время. 1900. № 8853. 19 октября [1 ноября]. С. 2.

26 Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 188.

27 Письмо датировано 23 января 1899. РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 2 об.

от постановке его оперы «Далибор» на императорских театрах в пользу «Богемы»: «Государь Император не приказал вовсе ставить “Далибор”, <...> а приказал поставить вместо этого “Богему” Пуччини, которую я терпеть не могу»²⁸.

Обратим внимание на слова Аренского о том, что император лично приказал поставить «Богему». Впоследствии Николай II оказался одним из немногих, кто благожелательно отреагировал на ее премьеру в Мариинском театре. 16 февраля 1900 года он записал в дневнике: «Обедали в 7 час. и затем отправились на новую оп[еру] “Богема” — Пуччини. Красиво, но грустно!»²⁹.

Вероятно, чувства обычной публики были созвучны чувствам императора. Во всяком случае фактом является то, что опера Пуччини быстро распространилась не только в столицах, но и в провинции. В первое десятилетие XX века кроме Москвы и Петербурга она была исполнена в Одессе, Тифлисе, Харькове, Ростове-на-Дону, Варшаве, Житомире, Нижнем Новгороде, Кисловодске, Казани, Перми, Киеве, Иркутске, Благовещенске и других городах³⁰. Интересным свидетельством популярности «Богемы» стала сделанная в 1910 году аранжировщиком Баранским³¹ обработка фрагмента арии Рудольфа из первого действия оперы для оркестра домр и балалаек. Эти ноты сохранились в архиве РГАЛИ (иллюстрация 5)³².

О восприятию лирической музыки Пуччини свидетельствует контекст, — популярные произведения, обработки которых собраны в ту же папку: Valse bluette [«Вальс-искорка»] Риккардо Дриго, «Осенний сон» Арчибальда Джойса, «В церкви» из «Детского альбома» Петра Ильича Чайковского, «Колонный марш» Лейбгвардии Измайловского полка (мелодия которого заимствована из музыки Джоаккино Россини) и другие.

Следующим заметным событием стала премьера «Богемы» в московском Большом театре 19 января 1911 года. И на этот раз

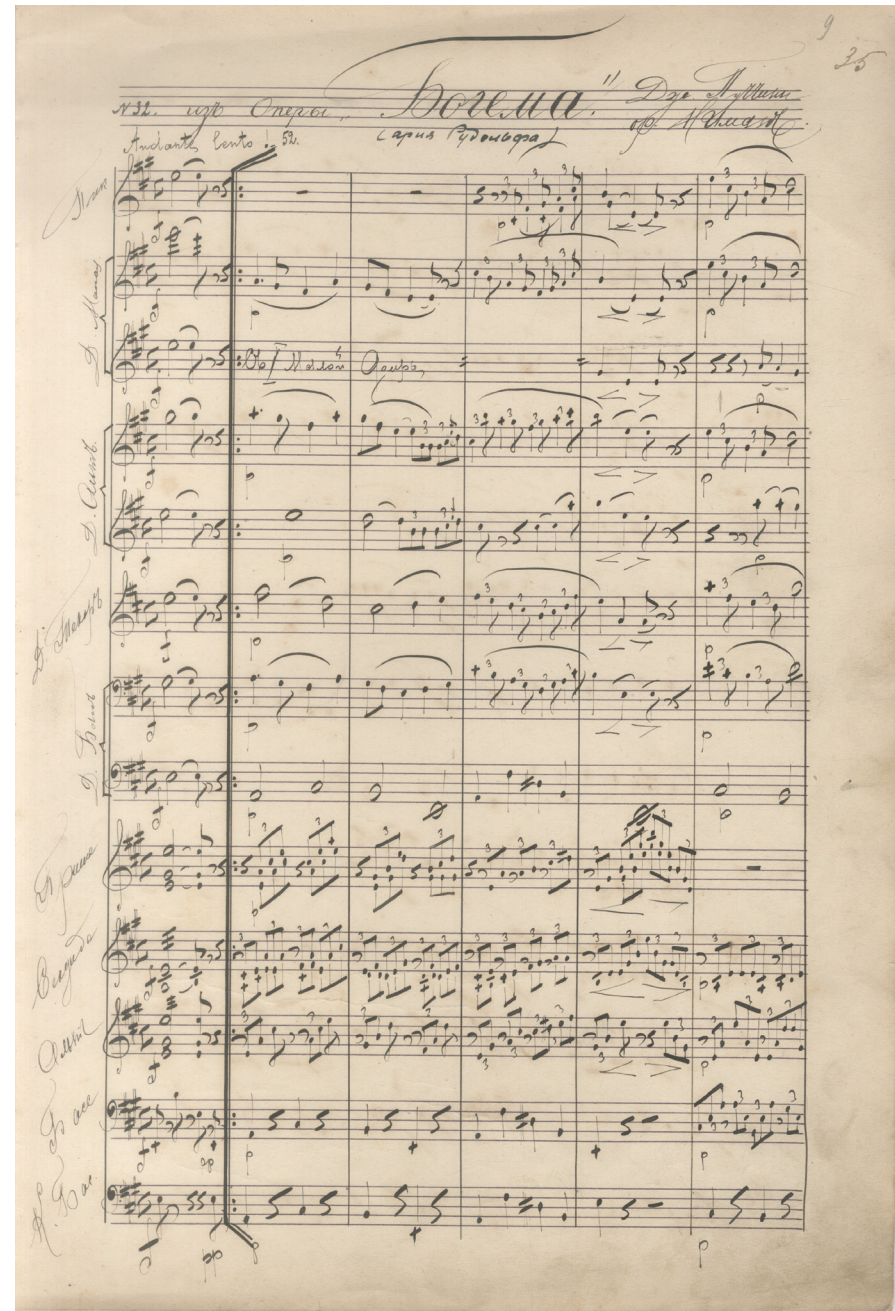
²⁸ 30 апреля 1899. РГАЛИ. Ф. 931. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 15 об. — 16.

²⁹ Дневники императора Николая II. 1894–1918. Т. 1. 1894–1904. М.: РОССПЭН, 2011. С. 519.

³⁰ См.: История русской музыки. Т. 10 В: 1890–1917. Хронограф. Книги 1, 2. Общ. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011.

³¹ Фамилия Баранского и дата 10 ноября 1910 года записаны после нотного текста (РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 586. Л. 10 об.). На первой странице рядом с названием и именем Дж. Пуччини стоит другая фамилия, записанная неразборчиво [возможно, «А. Шматов»; там же, л. 9].

³² РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 586. Л. 9.



Илл. 5



Илл. 6. Эскиз К. Коровина к опере «Богема»



Илл. 7. Эскиз К. Коровина к опере «Богема»

декорации для спектакля были сделаны по эскизам Константина Коровина (иллюстрации 6, 7, Музей Большого театра России)³³.

Режиссером единственный раз в своей жизни выступил знаменитый тенор Леонид Собинов³⁴, он же исполнил партию Рудольфа. В паре с Собиновым пела молодая Антонина Нежданова (Мими). Намерение Шалаяпина участвовать в новой постановке Большого театра анонсировал московский журнал «Рампа и жизнь»³⁵. Однако и на этот раз оно не реализовалось: никаких документальных свидетельств его выступления в партии Коллена обнаружить не удалось. В первых спектаклях ее исполнял Василий Петров. Несмотря на присутствие звезд Большого театра на афише, спектакль успеха не имел — он был показан лишь шесть раз³⁶.

Вместе с тем, выступление Антонины Неждановой в партии Мими стало по-настоящему знаковым для русской истории «Богемы» (иллюстрация 8. Антонина Нежданова в роли Мими, Музей Большого театра России). В ее трактовке роли проявилось нечто интуитивно-русское, почвенное, — то, что так или иначе сохранились в русских Мими на протяжении последующего столетия. По словам критиков, героиня вышла у Неждановой слишком «невинной, идеализированной, не парижской», пленяющей «своим кристально-чистым голосом»³⁷. Но что особенно важно, Мими Неждановой уже в первом акте «казалась умирающей»³⁸.

MP3 Ария Мими из 1-го действия. Антонина Нежданова (1912) <https://bit.ly/2OqSuhC>

- ³³ Интересный факт: декорациями по эскизам Коровина спектакли «Богемы» в русских театрах оформляли вплоть до второй половины XX века. Подтверждение тому — одна из рецензий на возобновление оперы в ленинградском Малом государственном оперном театре в 1960 году: «Сценическая жизнь "Богемы" насчитывает более 60 лет <...>. На сцене Большого театра в Москве она шла пятьдесят лет назад в замечательных декорациях академика К. А. Коровина. Декорации эти бережно сохраняются на протяжении полувека. Они были переданы в свое время Малому оперному театру, который завтра после двенадцатилетнего перерыва возобновляет "Богему"» [Б. а. [Без автора]. «Богема» Пуччини на сцене Малого оперного театра // Вечерний Ленинград. 29 декабря 1960. № 309 (4621). С. 3].
- ³⁴ Осторожные замечания в рецензиях указывали на то, что на самом деле режиссуру спектакля осуществил В. П. Шкафер, значившийся вторым режиссером [С. «Богема» // Русское слово. 1911. № 15. 20 января (2 февраля). С. 4].
- ³⁵ Б. а. [Без автора] Москва // Рампа и жизнь. 1910. № 34. 22 августа. С. 556.
- ³⁶ Сведения сообщены сотрудниками Музея Большого театра России. Впоследствии, в советское время этот спектакль был возобновлен с новым составом исполнителей, о чем будет сказано ниже.
- ³⁷ Ю. Э. [Юлий Энгель]. Театр и музыка. «Богема» Пуччини (Большой театр) // Русские ведомости. 1911. № 16. 21 января. С. 5.
- ³⁸ Ю. Б. [Юрий Беляев] Заметки об опере. «Богема» в Большом театре. «Чиоччо-сан» у Зимины // Рампа и жизнь. 1911. № 5. 30 января. С. 6.



Илл. 8. Антонина Нежданова (Мими)

Работа над образом Мими, в какой-то мере созвучным эпохе *fin de siècle*, подробно описана в воспоминаниях самой певицы. По словам Неждановой, она создавала эту роль под руководством знаменитой русской актрисы Марии Ермоловой: «Уже с первого появления на сцене Мими своим страдальческим выражением лица и глаз должна [была] дать понять публике, что она тяжело больна, и в течение всего первого акта, несмотря на обычную для француженок кокетливость и изящество, сохранять это страдающее выражение лица». Певица вживалась в роль и дома, по собственным словам, пугая близких своим «болезненным страдающим видом»³⁹. Знакомые, видя ее на улице, звонили по телефону ее родным, чтобы узнать о ее здоровье⁴⁰. Нежданова специально училась изображать истерику и рыдания и, по собственному признанию, достигла в этом успеха. Услышав слова Рудольфа «Мими тяжело, неизлечимо больна», она «начинала громко плакать» за деревьями, чем производила большое впечатление⁴¹.

Созданный Неждановой образ «больной, жалкой и несчастной девушки, хотя и кокетливой и жаждущей любви и веселья»⁴², запомнился в России надолго. О его фиксации в сознании русской и советской публики свидетельствует, например, популярная брошюра — путеводитель по опере «Богема», изданная в Ленинграде в 1931 году. Ее автор, друг и соученик Дмитрия Шостаковича Валериан Богданов-Березовский, говорит о Мими при первом ее появлении как о «больной, слабой, побежденной жизнью девушке»⁴³. По-видимому, такая приверженность русских и советских певиц образу страдающей Мими явилась отражением нашего менталитета. Во всяком случае тенденция изображать Мими обреченной и печальной ощущима в трактовках этой роли отечественными певицами вплоть до настоящего времени. В одной из рецензий на выступление в партии Мими Ольги Гурыковой (1997) говорилось: в этом «хрупком, <...> словно стесняющемся своей красоты существе» сгустилась, кажется, «вся печаль земли»⁴⁴. Печатью грусти с самого начала оперы была отмечена и Мими Динары Алиевой в последней постановке Большого театра (июль 2018 года). Характерен в этом смысле парный портрет

³⁹ А. В. Нежданова. Воспоминания. Статьи. Из записных книжек // А. В. Нежданова. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1967. С. 102.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. С. 103.

⁴² Там же. С. 102.

⁴³ Богданов-Березовский В. Действие оперы // Богема. Музыкальная драма в четырех действиях. [В помощь зрителю.] Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1931. С. 10.

⁴⁴ Парин А. У русских даже «Богема» становится образцом духовности // Коммерсант-daily. 1997. № 24. 5 марта. С. 13.



Илл. 9. Динара Алиева (Мими) и Рама Лахай (Рудольф)

Мими и Рудольфа⁴⁵ на афише Большого театра сезона 2018–2019 годов (иллюстрация 9, фото Дамира Юсупова).

Но вернемся к дореволюционной истории «Богемы» в России. В 1910-х годах критики по-прежнему оценивали творчество Пуччини как проявление декаданса. Реагируя на премьеру в Большом театре в 1911 году, Юлий Энгель называл Пуччини «королем эпигонов» в стране, где вымерли «старые оперные львы»: «Пуччини — король эпигонов, но все же король. Как истый итальянец, он обращается к массе и знает, чего она хочет от театра: немножко посмотреть, немножко послушать, немножко умилиться. И он дает ей все это»⁴⁶. Приведем продолжение рецензии Энгеля — конкретизацию заявленного им тезиса:

Хотите посмотреть? Ряд пестрых картин из жизни пролетариев искусства, растапливающих каминные свои поэмами и упражняющих свои кисти на малевании кабацких вывесок; водоворот парижских бульваров, толпа праздничная (второй акт) и рабочая (4-й акт⁴⁷), маленькие бытовые сценки (Бенуа, остро и пр.). Хотите послушать? О, здесь Пуччини особенно угодит. Недаром это — истый итальянец, знающий толк в мелодии, умеющий ловко написать ее для певца, вкусно сдобрить в оркестре и заманчиво горячо подать слушателю. Хотите, чтобы вас трогали? Вот вам умилительная история любви цветистого поэта и поэтической цветочницы, их вынужденная (впрочем, неизвестно чем) разлука, смерть Мими от чахотки; добрейшее сердце в «погибшем, но милом создании»⁴⁸ Мюзетте; самоотвержение друзей, готовых отдать последний плащ для товарища. И все это сделано не грубо, не с проглядывающим всюду «заранее обдуманном намерением», а искренно, с верой и любовью человека, пылко отдающегося своей стихии, увлекающегося и способного увлечь своими подмалеванными героями других⁴⁹.

Говоря о музыке «Богемы», Энгель придерживается того же направления мыслей, что и цитированные выше критики рубежа веков, называя Пуччини «мастером отдельных [лирических] вспышек,

⁴⁵ Исполнитель партии Рудольфа в постановке Большого театра 2018 года — албанский тенор Рама Лахай.

⁴⁶ Ю. Э. Театр и музыка. «Богема» Пуччини (Большой театр) // Русские ведомости. 1911. № 16. 21 января. С. 5.

⁴⁷ Вероятно описка, речь должна быть о 3-м акте.

⁴⁸ Цитата из маленькой трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы» (1830), ставшая в русском языке фразеологизмом. Как правило, его значение связывается с образом падшей женщины, вызывающей жалость и сочувствие.

⁴⁹ Ю. Э. Театр и музыка. «Богема» Пуччини (Большой театр) // Русские ведомости. 1911. № 16. 21 января. С. 5.

нализывания эпизодов, клочков, мозаики»⁵⁰. Как признак измельчания воспринимает он отсутствие у Пуччини, так же как и у Масканьи и Леонкавалло, привычных по операм Верди героических образов. В этом смысле ключевой характеристикой «Богемы» для него и других становился «мелодраматизм». Если говорить о деталях, то проявление модернизма чаще всего находили в последовательностях параллельных трезвучий труб в начале второго действия и их отголосках — отстраненных квинтах флейт и арф в начале третьего. Таким образом, в коллективном мнении русских критиков автор «Богемы» утвердился как модернист, чья музыка страдает общей для искусства начала века болезнью — фрагментарностью, поверхностностью и измельчанием стиля.

И все же тон разговоров о Пуччини и его опере постепенно теплел. В 1914–1915 годах в отзывах о ней появлялись ноты ностальгии по Парижу, рождественскому Латинскому кварталу, по романтике богемной жизни. Это показывают рецензии на премьеру «Богемы» в петербургском театре «Музыкальная драма» в 1914-м и на ее возобновление в Мариинском театре в 1915 году⁵¹. «Своеобразную романтику латинского квартала доброго старого времени» называли теперь «чудесной», восторг вызывали «пуччиниевский мелос»⁵², «восхитительный лиризм»⁵³. Хотя и в это время привычно порицали композитора за «музыкальный хаос второго акта, с его уродливыми скачками и созвучиями»⁵⁴.

Потрясения войны изменили восприятие «Богемы». Бытовизмы и «резкие, кричащие краски»⁵⁵, казавшиеся раньше слишком грубыми, претящими хорошему вкусу стали восприниматься как приемлемые, а за резкими перепадами от ребячества к трагедии видели реальные жизненные контрасты — подлинную правду жизни.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Помимо успешного возвращения в партии Мими А. Большой, эта постановка была примечательна участием младшего брата И. Ф. Стравинского, баса-баритона Гурия Стравинского в партии Шонара. Он умер два года спустя на Южном фронте Первой мировой войны.

⁵² Р. В «Музыкальной драме» // День. 1914. № 33 (475). 3 февраля. С. 3.

⁵³ А. К. в. Возобновление «Богемы» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. № 14789. 17 (30) апреля. С. 6.

⁵⁴ А. К. в. Возобновление «Богемы» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. № 14789. 17 (30) апреля. С. 6.

⁵⁵ А. К. в. Возобновление «Богемы» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. № 14789. 17 (30) апреля. С. 6.

Советская «Богема»: апология бедности и неугасимой любви к жизни

После революции «Богема» наряду с «Тоской» и «Чио-чио-сан» вошла в постоянный репертуар многих советских театров. 21 октября 1917 года, за несколько дней до революционного переворота, она была поставлена на сцене московского Театра Совета рабочих депутатов (бывшего театра «Опера Зимина»). В этом спектакле партию Мими пела знаменитая Нина Кошиц. 22 января 1922 года в Москве на сцене Филиала Большого театра («Новый театр») был возобновлен спектакль Собинова-Шкафера, на этот раз с Еленой Катульской в роли Мими, Валерией Барсовой в роли Мюзетты, Сергеем Юдиным (позднее и Иваном Козловским) — Рудольфом и Анатолием Минеевым — Марселем. В 1920-х — 1930-х годах «Богема» шла также в московской Оперной студии под руководством Константина Станиславского (1927), петроградском/ленинградском Государственном академическом Малом оперном театре (МАЛЕГОТ, 1921, 1923, 1931), в оперных театрах Баку (1926, 1927)⁵⁶, Ташкента (1934), Тбилиси (1930?), Харькова (1924), Еревана (1936)⁵⁷. Частота обращений к «Богеме» сохранялась и впоследствии на всем протяжении советского периода⁵⁸.

В 1929 году легитимность постановок «Богемы» на советской сцене была подтверждена изданным Наркомпросом РСФСР «Репертуарным указателем»⁵⁹. Судя по нему, ее следовало считать «произведением вполне идеологически приемлемым и допускаемым беспрепятственно к повсеместной постановке»⁶⁰. Так же оценивались «Тоска» и «Девушка с Запада»; «Мадам Баттерфляй», «Манон Леско»

⁵⁶ Спектакль «Богема» 2 января 1925 года в Большом государственном театре Баку был посвящен памяти Джакомо Пуччини.

⁵⁷ В скобках обозначены годы премьер и возобновлений.

⁵⁸ Приведем статистику, составленную нами на основе справочной базы Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей РФ ВТО. Во второй половине 1940-х годов премьеры и возобновления «Богемы» Пуччини состоялись в оперных театрах Алма-Аты, Баку, Еревана, Ленинграда (МАЛЕГОТ), Тбилиси, в 1950-х годах — Киева, Куйбышева, Москвы (Большой театр), в 1960-х годах — Алма-Аты, Воронежа, Казани, Каунаса, Ленинграда (МАЛЕГОТ), Минска, Новосибирска, Свердловска, Таллина, в 1970-х годах — Горького, Донецка, Кишинева, Ленинграда (МАЛЕГОТ), Москвы (МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко), Уфы, в 1980-х годах — Душанбе, Казани, Киева, Одессы, в 1990-х — Москвы (Большой театр и МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко) и др.

⁵⁹ Обновленные варианты указателя переиздавались в 1931, 1932 и 1950-х годах. Подробнее об этом см.: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. С. 54–79. О восприятии опер Пуччини в первые послереволюционные годы см. также: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 127–129.

⁶⁰ Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. С. 47.

и «Эдгар» квалифицировались советской цензурой 1929 года хуже — как «спорные и сомнительные» с точки зрения идеологической установки⁶¹. Хотя позднее оценка опер Пуччини в СССР несколько колебалась, «Богема», «Тоска» и «Мадам Баттерфляй» практически все время оставались среди разрешенных или условно разрешенных опер. Другим сочинениям итальянского мастера повезло меньше. Например, «Манон Леско» «выпала» из репертуарного указателя в 1931 году и до 1950 года для советской публики не существовала. «Турандот» получила несколько сценических воплощений в СССР в 1920-х — начале 1930-х годов, в том числе в Филиале Большого театра (1931). В 1934 году она была признана приемлемой для представления на советской сцене, однако до ее исполнения труппой театра Ла Скала на гастролях в Москве в 1964 году популярностью в СССР она не пользовалась.

Самым ярким событием в истории русской «Богемы» первого послереволюционного десятилетия стала ее премьера в Оперной студии под руководством Константина Станиславского 12 апреля 1927 года. Благодаря подробной фиксации высказываний режиссера его учеником Павлом Румянцевым⁶² мы располагаем богатым материалом, характеризующим его восприятие сюжета «Богемы» вплоть до мельчайших деталей. Станиславский объяснял выбор для постановки «Богемы» в своем режиссерском театре так: «Пуччини был не только музыкантом, но и исключительным режиссером. Он чувствовал сцену. У него музыка тесно слита со словами, и они вместе с музыкой составляют в его произведениях как бы компактную массу. Пуччини — глубоко театральный человек, что особенно ценно в его произведениях»⁶³.

Следуя за композитором и либреттистами, Станиславский, вместе с тем вносил в происходящее на сцене коррективы. Он перенес действие в современный Париж. Изменениям подвергся интерьер мансарды, который казался ему слишком буржуазным. По мнению режиссера, переданному Румянцевым, итальянские авторы эстетизировали быт «богемцев», боясь «показать “беспечную бедность” такой, какой она действительно бывает»⁶⁴. По требованию режиссера

⁶¹ Там же.

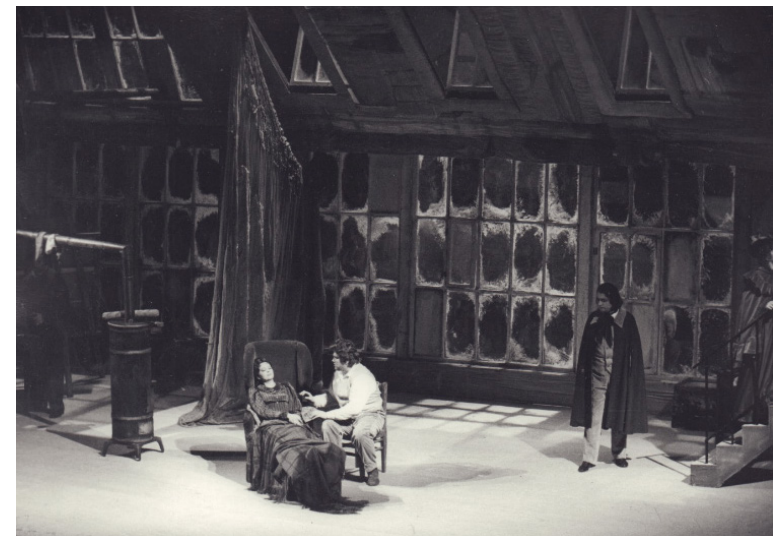
⁶² См.: Румянцев П. И. Станиславский и опера. С. 272–340.

⁶³ Там же. С. 272. Приведем для сравнения мнение о Пуччини Сергея Прокофьева, пересказанное в статье о «Богеме» известного театрального критика Николая Малкова. Малков начинает рецензию воспоминанием: «С. Прокофьев в период сочинения “Игрока” <...> как-то сказал мне, что, познакомившись детально с “Богемой”, он ясно понял, что такое сценичная музыка» [Малков Н. «Богема» [Малый оперный театр] // Рабочий и театр. 1 марта 1931. № 6. С. 17].

⁶⁴ Там же. С. 274.

из мансарды были удалены камин, буфет, кровать⁶⁵ и библиотека. Столик — «маленький, изящный, золоченый, неведомо как сюда попавший» — был оставлен, но с определенным условием: «Одна ножка у него отвалилась и заменена палкой, наскоро прибитой»⁶⁶. Комната в целом должна была производить впечатление неустойчивой конструкции: «Вся декорация <...> похожа немного на скошенный картонный домик с большим окном, в которое видна уходящая в дымку горизонта панорама Парижа»⁶⁷.

Решение убрать со сцены камин режиссер обосновывал особенно подробно: «Камин на сцене — это уж очень избито. <...> Когда его зажигают, делается сразу уютно и тепло. Нам это совсем не нужно. А так как действие у нас происходит в современном Париже, то там в бедных мансардах, как и у нас в Москве, — железные печки. Заменяем камин трехногой железной печкой»⁶⁸. Таким образом, железная печка (названная в России за сходство с пузатым человеком, «буржум» — «буржуйка»), заменив камин, стала привычным предметом интерьера мансарды парижских студентов во всех советских и русских постановках вплоть до премьер Большого театра 1996 и Мариинского 2001 годов (иллюстрация 10, сцена из 4-го действия «Богемы» в постановке Большого театра 1996 года, Музей Большого театра России).



Илл. 10

⁶⁵ Кровать была заменена старым порванным диваном.

⁶⁶ Румянцев П. И. Станиславский и опера. С. 275.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же.

Дальнейшее изложение идей Станиславского по поводу «Богемы» заслуживает отдельной публикации. Мы акцентируем внимание на тех из них, которые говорят о нем как о человеке русской (и советской) культуры. Приводим некоторые комментарии Станиславского к либретто «Богемы» в виде таблицы:

Quadro primo. Marcello: «Già scricchiola, increspasi, muor!..»	Марсель, Рудольф и Коллин смотрят на гаснущее пламя в камине: «Замрите <...> и впивайтесь взглядом в потухшую печку. Вглядывайтесь с надеждой, что, может быть, еще вспыхнет. Жизнь холодная, голодная, согреваемая какими-то нелепыми случайностями, и очень слабые надежды. Эти люди стараются не унывать и поэтому отчаянно шутят над собой, но иногда тяжело и мрачно задумываются, правда, ненадолго» ⁶⁹ .
Quadro primo. Mimi (<i>di fuori</i>): «Scusi». <...> Rodolfo: «Ed ora come faccio?..»	«У Пуччини в этой сцене обозначены пять пауз фермато, то есть длинных настолько, насколько это нужно исполнителям для выражения их чувств» ⁷⁰ . <...> Вся сцена сделана из пуха. Все на осторожном дыхании. Вот-вот все рассыплется. Пришла чайка и упала на руки. Он ее нежно понес» ⁷¹ . Здесь в описании Станиславским первой встречи, обморока Мими и нежности Рудольфа по отношению к ней неожиданно возникает чеховская «нота».
Quadro primo. Rodolfo: «Che gelida manina!»	Станиславский обращается с вопросом к исполнителю партии Рудольфа: «Какова ваша задача? <...> Вы разговариваете товарищески, по душам. И Мими так же должна вам рассказывать. Это еще не влюбленные, а товарищи, которые говорят откровенно. Две милые рожицы друг другу улыбаются» ⁷² .
Quadro primo. Rodolfo: «O soave fanciulla, o dolce viso»	«А вот здесь вкладывайте и выдавайте все, что имеете, и можете даже наигрывать. Здесь на минуту должна вспыхнуть та «истина страстей» ⁷³ , о которой сказал Пушкин. Если вы все хорошо и логично подготовили к этому высшему моменту я теперь буду верить всему в вашей игре, и даже преувеличенным жестам» ⁷⁴ .

⁶⁹ Там же. С. 285.

⁷⁰ В описываемой сцене есть пять пауз с ферматами, однако они даны не подряд, а каждая в отдельности. Тем самым они создают цезуры между отдельными эпизодами действия.

⁷¹ Там же. С. 293.

⁷² Там же. С. 297.

⁷³ Фрагмент статьи А. С. Пушкина «О народной драме и драме Марфа Посадница» (1830), которую многократно цитировал К. С. Станиславский. См.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 томах. Т. 11. Критика и публицистика. М.: Воскресенье, 1996. С. 178.

⁷⁴ Румянцев П. И. Станиславский и опера. С. 302.

Quadro secondo.	«Какое сквозное действие всего акта? — спрашивает Станиславский и отвечает сам: — “Медовый месяц”. Мы видим, как составляется семья <...>. Сейчас здесь главное — Мими и ее счастье. <...> Все вокруг вас сейчас радуется и забавляется <...>. “Хочу косынку” — сейчас же идите искать косынку» ⁷⁵ . (В спектакле Станиславского Рудольф дарил Мими не чепчик, как предусмотрено в либретто, а косынку.) «А у вас, “богемцев”, что главное здесь? <...> Главный недостаток у вас — это еще нет богемы. Не весело! Мало фантазии. В Париже среди художников сплошной хохот. <...> В центре внимания — Мими. После торжественного ее представления Рудольфом начинается веселое шутовское представление <...>. Сначала притворно церемонное благословение “новобрачных”, с латинскими возгласами, с окроплением вином, питием из общей чаши и прочими пародийными шутками» ⁷⁶ .
Quadro secondo. Marcello: «Ch'io beva del tossico!.. Essa!»	«Марсель на своем стуле — неприступный демон на скале» ⁷⁷ . (Это описание вызывает ассоциацию со знаменитой картиной Михаила Врубеля «Демон сидящий».)
Quadro secondo. Musetta: «Quando me'n vo' soletta per la via»	«Пойте стоя на стуле, но только оправдайте это вставание на стул. Вам плохо видно Марселя <...>. Но все же не пойте прямо ему. Вы очень тонкая кокетка. Нужно все делать не тормошно, а пикантно. Ритм подчеркивайте бровью или одним пальчиком. Все как будто случайно, комар носу не подточит...» ⁷⁸
Quadro secondo. Marcello: «Se tu battessi alla mia porta, t'andrebbe il mio core ad aprir!»	Станиславский — исполнителю партии Марселя: «Не играйте только в надрывную русскую любовь. Больше беспечности» ⁷⁹ .
Quadro terzo.	«Музыка начала акта рисует нам картину предрассветной сырости, неприятной и одинокой жизни. С окутанных туманом деревьев падают тяжелые холодные капли <...>. Что выразит рассвет? Нужен ламповщик — тушить фонари. Тени кутил. Это сонные пьяные, очень захмелевшие, но приличные (пьяные не от водки, а от красного вина). Хмель не в голове, а в ногах» ⁸⁰ .

⁷⁵ Там же. С. 310.

⁷⁶ Там же. С. 311–312.

⁷⁷ Там же. С. 315.

⁷⁸ Там же. С. 316.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же. С. 319–320.

Quadro terzo. Musetta: «Ah! Se nel bicchiere sta il piacer»	«Где Мюзетта — там всегда оперетка» ⁸¹ .
Quadro terzo. Marcello: «Cos'è avvenuto?» Mimi: «Rodolfo m'ama...»	«Марсель сидит, свесив ноги, размешивает краски и слушает Мими. Растерянная Мими стоит у его ног. Она в потрепанном пледе, почти нищая» ⁸² .
Quadro quarto. Rodolfo: «O Mimi tu più non torni...» Marcello: «Io non so come sia...»	«Спойте так, чтобы это был секрет от приятеля, который тут, в одной комнате с вами. Пойте так, как вы пели квартет в “Онегине”, когда все было спето шепотом, но звучало во всем зале. Вот где нужны согласные [звуки]. <...> За окном сгущаются сумерки. В мансарде отблески вечерней зари. Это усиливает тоску, пришедшую от воспоминаний, и делает друзей еще более одинокими» ⁸³ .
Quadro quarto. Marcello: «Duca, una lingua di pappagallo?»	«“Герцог милейший, вот вам фазаны”. <...> “Богемцы” начинают играть в высший свет, все стали графами и князьями. Они отчаянно пародируют аристократические замашки. Тут самое время для всяких балаганных шуточек, и они ловко проделывают в лад с веселыми гамками самые разные смешные манипуляции ногами и руками, напоминая игрушечных марионеток» ⁸⁴ .
Quadro quarto. Colline: «Ho fretta. Il Re m'aspetta...»	«Вот что-то происходит с Коллином — он раздувается от важности, съев последнюю крошку хлеба. “Спешу я, меня король ждет”. <...> Начинается игра в государственный секрет особой важности, почти заговор, кто-то даже залез под стол для конспирации. И когда Коллин неожиданно выпаливает: “Мне предложил король портфель”, — всеобщий восторг, опять все восемь ног заработали в воздухе» ⁸⁵ .
Quadro quarto. Rodolfo (<i>Coll'aiuto di Marcello porta Mimi fino al letto.</i>)	«Опять, как в первом акте, Рудольф вносит ее на руках, но тогда это была изголодавшаяся цветочница в синем платьице. Теперь это декольтированная, в роскошном парчовом платье богатая дама. Она точно залетевшая неведомо откуда райская птица, резко выделяющаяся на фоне сумрака бедной мансарды и скромных костюмов ее обитателей. <...> На старый ободранный диван ⁸⁶ , ее последнее пристанище, посадил Рудольф Мими, красавицу, напоминающую поникшую бабочку, крылья которой сожжены жизнью» ⁸⁷ .

⁸¹ Там же. С. 324.⁸² Там же. С. 322.⁸³ Там же. С. 328.⁸⁴ Там же. С. 330.⁸⁵ Там же. С. 330–331.⁸⁶ Станиславский требовал, чтобы диван Рудольфа был порван: «Надо найти такой [диван], который уже выброшен как негодный. Пружины, мочало вылезают. А одеялом покрыт приличным» [там же, с. 275].⁸⁷ Там же. С. 333.

Ремарки по ходу действия «Богемы» и сейчас, почти столетие спустя, производят впечатление тонкостью и поэтичностью ассоциаций. Многие из них помещают «Богему» в контекст русской культуры (обратим внимание на отсылки к Пушкину, Чайковскому, Чехову, Врубелю). Многие из них свидетельствуют и об идеологической актуализации в духе 1920-х годов.

Некоторые из переакцентированных Станиславским в духе его времени образов и положений впоследствии стали нормой для советских постановок «Богемы». Их герои (представители «интеллигентного пролетариата», питающие «хотя и смягченную, но все же ненависть к сытому буржуа»⁸⁸), как правило, существовали на грани нищеты, что подчеркивалось в сценическом оформлении оперы. Маленькое отступление: когда мы с сотрудницей Музея Большого театра Ларисой Черепановой искали изображения спектакля 1932 года среди множества других фотографий, главным ориентиром для нас была бедная одежда. Костюмы героев «Богемы» (за исключением Мюзетты) на протяжении всего советского времени отличались подчеркнутой невзрачностью. Их бедность вызывала возмущение солистов. Так, заслуженная артистка РСФСР Ирина Масленникова, исполнительница партии Мими в постановке Большого театра 1956 года, спрашивала на страницах газеты «Советский артист»: «Костюмы шьют из так называемой тарной ткани, обувь — из материи, а не из кожи. <...> Всегда ли правильна такая экономия?»⁸⁹ (иллюстрации 11–12; Ирина Масленникова в роли Мими, Музей Большого театра России; образец фактуры упаковочной тарной ткани). Нарекания вызывала не только ткань, но и фасоны одежды: «Обитатели мансарды — французы, интеллигенты. Пусть они вынуждены носить дешевые вещи, но эти вещи должны быть элегантными <...>. Мы знаем, что Рудольф пишет статью для журнала. Видимо, он посещает редакцию, а там нельзя появляться плохо одетым. Шонар только что вернулся от богатого англичанина, который наверняка встречает людей по одежке. Между тем короткая куртка Шонара, сшитая из байки, похожа на спецодежду автомобилиста-любителя, а никак не на выходной костюм»⁹⁰.

⁸⁸ Гвоздев А. «Богема» Пуччини // Богема. Музыкальная драма в четырех действиях. [В помощь зрителю.] Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1931. С. 4, 6.⁸⁹ Недостатки, сопутствующие постановкам. Из выступления тов.

И. Масленниковой // Советский артист. 1957. № 11 [812]. 13 марта. С. 3.

⁹⁰ Музыка, текст, исполнение. Из выступления тов. Н. Дугина // Советский артист. 1957. № 8 [809]. 20 февраля. С. 3.



Илл. 11. Ирина Масленникова
(Мими)

Герои советской «Богемы» должны были вести себя как настоящие интеллигенты. Это заставляло режиссеров и литературных редакторов вносить изменения в ход действия, а отчасти и в мотивировки их поступков. Ради того чтобы облагородить любовную связь поэта и модистки, ужин в кафе Момюс в спектакле Филиала Большого театра 1932 года был назван подобием празднования «скромного интеллигентского брака»: «Работа Церетелли [sic!] над “Богемой” носит отпечаток... “скромного интеллигентского брака”: минимум обрядности и бросающейся в нос пышности, пара-другая интимных друзей, аскетическая рюмка хорошего портвейна...»⁹¹. Стремление придать отношениям Рудольфа и Мими подобие законного брака намечалось и в цитированных выше ремарках Станиславского, говорившего о второй картине оперы как о «медовом месяце» Мими.

⁹¹ Блюм В. Спрос на лирику. «Богема» в филиале ГАБТа // Вечерняя Москва. 1932. № 276 (2703). 29 ноября. С. 3. Николай Михайлович Церетели (1890–1942), режиссер Большого театра.

Спорным моментом для советских постановщиков «Богемы» становился эпизод первой картины, в котором Рудольф угощает Мими стаканчиком вина. В рецензиях встречаются обвинения Мими в том, что она слишком легко согласилась выпить вина с незнакомым мужчиной: «Мими впервые появилась в комнате. Рудольф только что познакомился с ней. <...> Вот каким языком они объясняются. Рудольф говорит: “Вина глоточек”. Не испытывая ни минуты колебания она отвечает: “Выпью. Меньше, меньше”. Прежде [в другом переводе] это звучало гораздо мягче; Мими отвечала: “Спасибо! Только после... Мне немножко”»⁹². Критика свободных нравов «Богемы» за десятилетия ее существования на советской сцене смягчалась, однако и в 1970-х годах рецензентов раздражал «образ Рудольфа-ловеласа» и «вульгаринка» Мюзетты⁹³.

Хуже всего в «интеллигентную» трактовку вписывалось поведение Мюзетты. Ее осуждали за то, что она выбивает из рук официанта тарелку с едой и за другие эксцентричные выходки, например, за то, что в постановке Большого театра 1956 года вместо отсутствующей туфельки, выбираясь из кафе «Момюс», она надевала мужской башмак Шонара. Вообще характерные роли «Богемы» — не только Бенуа и Альциндор, но и Мюзетта — трактовались шаржированно,



Илл. 12

⁹² Музыка, текст, исполнение. Из выступления тов. Н. Дугина // Советский артист. 1957. № 8 (809). 20 февраля. С. 4.
⁹³ Эта фраза из рецензии на премьеру в Московском академическом музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко был посвящен выступлению в партии Рудольфа Владимира Кудряшова [Ивашкин И. «Манон» и «Богема» на московской оперной сцене // Музыкальная жизнь. 1974. № 4. С. 20].



Илл. 13. Нина Гусельникова (Мюзетта) и Всеволод Тютюнник (Альциндор)

в опереточном духе. Наглядным примером может служить сценическая фотография с постановки «Богемы» в Большом театре (1956; иллюстрация 13, Музей Большого театра России). Действительно, этот кадр с изображением Мюзетты (Нины Гусельниковой) и Альциндора (Всеволода Тютюнника) больше напоминает сцену из оперетты, чем оперную.

В 1920–1930-х годы и позднее качество музыки «Богемы» уже не вызывало никаких сомнений у рецензентов. Показателен отзыв на возобновление оперы в Малом государственном оперном театре в 1931 году: «В самом деле, какое это удивительно жизненное, увлекающее произведение! Не говоря уже об огромном мелодическом богатстве этой оперы, изумительной инструментовке, — как мудро сочетаются здесь выдающийся музыкальный интерес с мастерски скомпанованным действием, как гибко, выразителен и певуч речитатив, как гармонично уравновешены стихии слова и звука! Вот форма музыкального спектакля, которую в порядке усвоения культурного

наследия прошлого, к сожалению, никак не могут перенять наши советские композиторы, часто увлекающиеся музыкально-левацкими загибами»⁹⁴. Советская критика и в эти годы, и десятилетия спустя находила в «Богеме» качества, соответствовавшие желаниям публики — сочетание «элементов психологического и бытового реализма»⁹⁵, романтической лирики и «мелодического богатства».

Советские зрители, утомленные отечественными эпическими полотнами, находили чрезвычайно приятным погружение в мир романтических чувств молодых людей, встретившихся в канун Рождества в мансарде Латинского квартала. Эту потребность в чистой лирике ясно зафиксировала одна из рецензий 1930-х годов, автор которой называл главной в «Богеме» «чистую» эмоциональность»⁹⁶. Такой тенденции восприятия «Богемы» как по преимуществу лирической оперы соответствовала ставшая традиционной для СССР сталинского периода трактовка партий Рудольфа и Мими как лирических. Ознакомление с записями отрывков из «Богемы» в исполнении советских певцов 1930-х — 1950-х годов, Ивана Козловского, Глафиры Жуковской, Ирины Маслениковой, дает ясное представление об их светлом, облегченном звучании»⁹⁷.

МРЗ Ария Мими из 1-го действия. Глафира Жуковская (1934)
<https://bit.ly/2HyDknE>

В какой-то мере такая манера противоречила природе музыки Пуччини с ее достаточно плотным оркестровым сопровождением, на кульминациях часто дублирующим вокальную партию. Это понимал один из лучших исполнителей партии Рудольфа Сергей Лемешев, участвовавший в возобновлении «Богемы» на сцене Филиала Большого театра 14 ноября 1932 года. «Мне всегда нравилась музыка Рудольфа, — признавался певец, — но я не очень часто позволял себе петь эту партию, чувствуя, что она создана для более крупного звука, нежели мой. <...> Рудольф, как и большинство теноровых партий Пуччини, рассчитан на меццо-характерный, иначе говоря, лирико-драматический голос»⁹⁸ (иллюстрация 14. Сергей Лемешев

⁹⁴ Малков Н. «Богема» [Малый оперный театр] // Рабочий и театр. 1 марта 1931. № 6. С. 17.

⁹⁵ Львов Д. Удачный спектакль. Премьера оперы «Богема» в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. 21 мая 1948. № 118 (745). С. 3.

⁹⁶ Блюм В. Спрос на лирику. «Богема» в филиале ГАБТа // Вечерняя Москва. 1932. № 276 (2703). 29 ноября. С. 3.

⁹⁷ См. их записи на сайте: <https://www.russian-records.com>. Дата обращения — 26 февраля 2019.

⁹⁸ Лемешев С. Путь к искусству. М.: Искусство, 1974. С. 195–196. Такое же мнение певец высказывал по поводу партии Мими.

в роли Рудольфа, Музей Большого театра России). На записи арии Рудольфа из первой картины «Богемы» с дирижером Александром Мелик-Пашаевым (1934), голос Лемешева звучит как тенор-спинто. Этим его исполнение отличается от несколько специфических на наш слух записей арии Рудольфа советского времени, сделанных Иваном Козловским (1939, 1950).

MP3 Ария Рудольфа из 1-го действия. С. Лемешев, дирижер А. Мелик-Пашаев (1934)
<https://bit.ly/2YMpgfP>



Илл. 14. Сергей Лемешев (Рудольф)

MP3 Сцена Рудольфа и Мими из 1-го действия. С. Лемешев и И. Масленникова, дирижер С. Самосуд (1948)
<https://bit.ly/2X3QxKr>

Обратим внимание и на другую тенденцию: после постановки «Богемы» молодыми студийцами Оперной студии Станиславского, она стала восприниматься у нас как молодежный спектакль. Уже на следующий год после премьеры у Станиславского «Богема» была показана силами студентов Ленинградской консерватории, а позднее шла также в Оперных студиях Московской, Одесской, Уральской консерваторий, Института им. Гнесиных и др. Как правило, и в театрах среди ее исполнителей преобладали молодые певцы и стажеры. На наш взгляд, трактовка «Богемы» как молодежного спектакля спорна, если учитывать сложность ритмической координации певцов в ансамблях, непростую задачу соблюдения звукового баланса между голосами и оркестром. Но, вместе с тем, факт остается фактом: и в XXI веке «Богема» остается в репертуаре студенческих оперных студий Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Ростова и других русских городов.

Завершая, остается добавить, что исполнения «Богемы» в 1990-е годы, в том числе несколько постановок к ее столетию, оказались в какой-то мере компромиссными. Иным, более полновесным был характер звучания в них женских голосов, а в Большом театре в 1996 году в первый раз «Богема» была исполнена на языке оригинала русской труппой. Но инерция восприятия, заданная столетней историей русской «Богемы», продолжала действовать. Не случайно, когда уже после распада Советского Союза Ольга Гурякова выехала на гастроль в Грац и исполнила там партию Мими, один из отзывов на ее выступление получил говорящее заглавие: «У русских даже богема становится образцом духовности»⁹⁹.

⁹⁹ Парин А. У русских даже «Богема» становится образцом духовности // Коммерсант-daily. 1997. № 24. 5 марта. С. 13.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 А. В. Нежданова. Воспоминания. Статьи. Из записных книжек // А. В. Нежданова. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1967.
- 2 А. К-вф. Возобновление «Богемы» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1915. № 14789. 17 (30) апреля. С. 6.
- 3 Б. а. Музыкальные наброски // Новое время. 1900. № 8615. 21 февраля (5 марта). С. 2.
- 4 Б. а. [Без автора] Москва // Рампа и жизнь. 1910. № 34. 22 августа. С. 556.
- 5 Б. а. «Богема» Пуччини на сцене Малого оперного театра // Вечерний Ленинград. 29 декабря 1960. № 309 (4621). С. 3.
- 6 Базилевский Вас. Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1914. № 5. 2 февраля. С. 15.
- 7 Блюм В. Спрос на лирику. «Богема» в филиале ГАБТа // Вечерняя Москва. 1932. № 276 (2703). 29 ноября. С. 3.
- 8 Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010.
- 9 Гвоздев А. «Богема» Пуччини // Богема. Музыкальная драма в четырех действиях. [В помощь зрителю.] Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1931.
- 10 Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX — XX веков и Шаляпин. 1890–1904. Л.: Музыка, 1974.
- 11 Грошева Е. А. Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. Н. Шаляпина. Воспоминания об отце. Т. 1. М.: Искусство, 1959.
- 12 Дневники императора Николая II. 1894–1918. Т. 1. 1894–1904. М.: РОССПЭН, 2011.
- 13 Ежегодник императорских театров. Сезон 1899–1900. Редактор С. П. Дягилев. Издание дирекции императорских театров, 1900.
- 14 Ивашкин И. «Манон» и «Богема» на московской оперной сцене // Музыкальная жизнь. 1974. № 4. С. 18–20.
- 15 Из выступления тов. И. Масленниковой // Советский артист. 1957. № 11 (812). 13 марта. С. 3.
- 16 История русской музыки. Т. 10 В: 1890–1917. Хронограф. Книги 1, 2. Общ. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011.
- 17 Кн. И. Русская частная опера // Театр и искусство. 1898. № 10. С. 201–202.
- 18 Кнорозовский И. «Богема» // Театр и искусство. 1900. № 9. 27 февраля. С. 187–188.
- 19 Лемешев С. Путь к искусству. М.: Искусство, 1974.
- 20 Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. В 2-х книгах. Книга 1. Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Музыка, 1984.
- 21 Львов Д. Удачный спектакль. Премьера оперы «Богема» в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. 21 мая 1948. № 118 (745). С. 3.
- 22 Малков Н. «Богема» [Малый оперный театр] // Рабочий и театр. 1 марта 1931. № 6. С. 17.
- 23 Музыка, текст, исполнение. Из выступления тов. Н. Дугина // Советский артист. 1957. № 8 (809). 20 февраля. С. 3.
- 24 Парин А. У русских даже «Богема» становится образцом духовности // Коммерсант-daily. 1997. № 24. 5 марта. С. 13.
- 25 Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 томах. Т. 11. Критика и публицистика. М.: Воскресенье, 1996.
- 26 Р. В «Музыкальной драме» // День. 1914. № 33 (475). 3 февраля. С. 3.
- 27 Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- 28 Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова. М.: Музыка, 1985.
- 29 Румянцев П. И. Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969.
- 30 С. «Богема» // Русское слово. 1911. № 15. 20 января (2 февраля). С. 4.
- 31 Ф. И. Шаляпин. Сост. Р. Саркисян. М.: Музыка, 1986.
- 32 Ю. Б. [Юрий Беляев] Заметки об опере. «Богема» в Большом театре. «Чио-чио-сан» у Зимина // Рампа и жизнь. 1911. № 5. 30 января. С. 6.
- 33 Ю. Э. [Юлий Энгель]. Театр и музыка. «Богема» Пуччини (Большой театр) // Русские ведомости. 1911. № 16. 21 января. С. 5.

REFERENCES

- 1 A. K-v'. Vozobnovlenie 'Bogemi' v Mariinskom teatre [The revival of *La Bohème* at the Mariinsky Theatre] // *Birzhevye vedomosti. Utrenniy vipusk* ['Exchange News'. Morning issue]. 1915. No. 14789. 17 (30) April. P. 6.
- 2 A. V. Nezhdanova. Vospominaniya. Stat'i. Iz zapisnikh knizhek [Antonina Nezhdanova. Reminiscences. Articles. Excerpts from notebooks] // A. V. Nezhdanova. Materiali i issledovaniya [Antonina Nezhdanova. Materials and Studies]. Moscow: Iskustvo, 1967.
- 3 *Bazilevskiy Vas. Peterburgskie etyudi* [Saint Petersburg etudes] // *Rampa i zhizn'* ['Stage and Life']. 1914. No. 5. 2 February. P. 15.
- 4 *Blyum V. Spros na liriku. 'Bogema' v filiale GABTa* [Demand for lyricism. *La Bohème* at the branch of the Bolshoy Theatre] // *Vechernyaya Moskva* ['Evening Moscow']. 1932. No. 276 (2703). 29 November. P. 3.
- 5 *Dnevniky imperatora Nikolaya II. 1894–1918* [Diaries of Emperor Nicholas II]. Vol. 1. 1894–1904. Moscow: ROSSPEN, 2011.
- 6 F. I. Shalyapin. Compiled by R. Sarkisyan. Moscow: Muzika, 1986.
- 7 *Gozenpud A. Russkiy operniy teatr na rubezhe XIX – XX vekov i Shalyapin. 1890–1904* [Russian Opera Theatre of the Late 19th – Early 20th Century and Shalyapin. 1890–1904]. Leningrad: Muzika, 1974.
- 8 *Grosheva E. A. Fedor Ivanovich Shalyapin. Literaturnoe nasledstvo. Pis'ma. N. Shalyapina. Vospominaniya ob ottse* [F. I. Shalyapin. Literary Heritage. Letters. N. Shalyapina. Recollections of My Father]. Vol. 1. Moscow: Iskustvo, 1959.
- 9 *Gvozdev A. 'Bogema' Puchchini* [Puccini's *La Bohème*] // *Bogema. Muzikal'naya drama v chetirekh deystviyakh. V pomoshch' zritelyu* [*La Bohème*. Music drama in four acts. A listener's guide]. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury [State Literary Publishing House], 1931.

- 10 Istoriya russkoy muziki [History of Russian Music]. Vol. 10C: 1890–1917. Khronograf. Knigi 1, 2 [Chronograph. Books 1 and 2]. Ed. by E. M. Levashev. Moscow: Yaziki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2011.
- 11 Ivashkin I. 'Manon' i 'Bogema' na moskovskoy opernoy stsene [Manon and La Bohème on the Moscow operatic stage] // Muzikal'naya zhizn' ['Musical Life']. 1974. No. 4. P. 18–20.
- 12 Iz vıstupleniya tov. I. Maslennikovoy [From the speech of comrade I. Maslennikova] // Sovetskiy artist ['Soviet Artist']. 1957. No. 11 (812). 13 March. P. 3.
- 13 Kn. I. Russkaya chastnaya opera [Russian private opera] // Teatr i iskusstvo ['Theatre and Arts']. 1898. No. 10. P. 201–202.
- 14 Knorozovskiy I. La Bohème // Teatr i iskusstvo ['Theatre and Arts']. 1900. No. 9. 27 February. P. 187–188.
- 15 Lemeshev S. Put' k iskusstvu [Path to Art]. Moscow: Iskusstvo, 1974.
- 16 Letopis' zhizni i tvorchestva F. I. Shalyapina [Chronicle of F. I. Shalyapin's Life and Work]. In 2 books. Book 1. Compiled by Yu. Kotlyarov and V. Garmash. Leningrad: Muzika, 1984.
- 17 Lvov D. Udachniy spektakl'. Prem'era operi 'Bogema' v Malom opernom teatre [Successful performance. Première of the opera La Bohème at the Maliy Opera Theatre] // Vecherniy Leningrad ['Evening Leningrad']. 21 May 1948. No. 118 (745). P. 3.
- 18 Malkov N. 'Bogema' [Maliy operniy teatr] [La Bohème. Maliy Opera Theatre] // Rabochiy i teatr ['Worker and Theatre']. 1 March 1931. No. 6. P. 17.
- 19 Muzika, tekst, ispolnenie. Iz vıstupleniya tov. N. Dugina [Music, text, performance. From the speech of comrade N. Dugin] // Sovetskiy artist ['Soviet Artist']. 1957. No. 8 (809). 20 February. P. 3.
- 20 Parin A. U russkikh dazhe 'Bogema' stanovitsya obraztsom dukhovnosti [Even La Bohème becomes a model of spirituality when performed by Russians] // Kommersant-Daily. 1997. No. 24. 5 March. P. 13.
- 21 Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochineniy v 17 tomakh [Complete Works in 17 volumes]. Vol. 11. Kritika i publitsistika [Critique and Journalism]. Moscow: Voskresen'ye, 1996.
- 22 R. V 'Muzikal'noy drame' [At the Music Drama theatre] // Den' ['Day']. 1914. No. 33 (475). 3 February. P. 3.
- 23 Raku M. Muzikal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi [Classical Music in the Myth-Making of Soviet Epoch]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie ['New Literary Review'], 2014.
- 24 Rossikhina V. P. Operniy teatr S. Mamontova [Savva Mamontov's Opera Theatre]. Moscow: Muzika, 1985.
- 25 Rumyantsev P. I. Stanislavskiy i opera [Stanislavsky and Opera]. Moscow: Iskusstvo, 1969.
- 26 S. 'Bogema' [La Bohème] // Russkoe slovo ['Russian Word']. 1911. No. 15. 20 January (2 February). P. 4.
- 27 S. a. Muzikal'nie nabroski [Musical sketches] // Novoe vremya ['New Time']. 1900. No. 8615. 21 February (5 March). S. 2.
- 28 S. a. [Sine auctore] Moskva [Moscow] // Rampa i zhizn' ['Stage and Life']. 1910. No. 34. 22 August. P. 556.
- 29 S. a. 'Bogema' Puchchini na stsene Malogo opernogo teatra [Puccini's La Bohème at the stage of the Maliy Opera Theatre] // Vecherniy Leningrad ['Evening Leningrad']. 29 December 1960. No. 309 (4621). P. 3.
- 30 Vlasova E. S. 1948 god v sovetskoy muzike [The Year 1948 in Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2010.
- 31 Yezhegodnik imperatorskikh teatrov. Sezon 1899–1900. Redaktor S. P. Dyagilev [Yearbook of the Imperial Theatres. Season 1899–1900. Edited by S. P. Dyagilev]. Izdanie direksii imperatorskikh teatrov [Published by the Directorate of the Imperial Theatres], 1900.
- 32 Yu. B. [Yuriy Belyaev] Zаметki ob opere. 'Bogema' v Bol'shom teatre. «Chio-chio-san» u Zimina [Notes on opera. La Bohème at the Bolshoy Theatre. Madama Butterfly at Zimin's] // Rampa i zhizn' ['Theatre and Life']. 1911. No. 5. 30 January. P. 6.
- 33 Yu. Ė. [Yuliy Ėngel']. Teatr i muzika. 'Bogema' Puchchini (Bol'shoy teatr) [Theatre and Music. La Bohème by Puccini (Bolshoy Theatre)] // Russkie vedomosti ['Russian News']. 1911. No. 16. 21 January. P. 5.