

Ключевые слова

«Севильский цирюльник», Дж. Россини, Ф.В. Булгарин, труппа Итальянской оперы, труппа Русской оперы, О.А. Петров, П. Виардо, И.А. Всеволожский, О.О. Палечек, М.А. Славина, Ф.И. Стравинский, В.А. Теляковский, Ф.И. Шалапин, В.А. Лосский.

Виноградова А.С.

«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК» ПО-РУССКИ

В статье рассматриваются три этапа дореволюционной сценической истории самой репертуарной оперы Дж. Россини. Для первого этапа (1822–1841) характерна конкуренция русской, немецкой и итальянской трупп, а также соперничество двух типов комических опер, «Севильского цирюльника» Россини и «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

Второй этап (1843–1882) — золотая эра итальянских трупп в России, триумфы П. Виардо и Д. Арто, ставшие частью русской культурной мифологии. Переходный период русской труппы, вступившей в конкуренцию с итальянцами на поле европейского репертуара. Петербургская постановка «Севильского цирюльника» 1882 года как жесткий экзамен русской труппы, при суждении русской критики.

На третьем этапе (1882–1917) «Севильский цирюльник» по-русски не только получился, но и имел шумный успех, связанный с участием отечественных звезд мирового уровня: первый среди них — Ф.И. Шалапин. Успех итальянской оперы в русском варианте оказался столь значительным также благодаря достижениям режиссуры в оперном театре конца XIX и первых десятилетий XX века. Опера стала благодатной почвой для актерской и режиссерской импровизации, основой для жанровых трансформаций (в том числе пародийных).

Key Words

The Barber of Seville, G. Rossini, F. Bulgarin, Italian Opera Company, Russian Opera Company, O. Petrov, P. Viardot, I. Vsevolozhsky, O. Paleček, M. Slavina, F. Stravinsky, V. Telyakovsky, F. Shalyapin (Chaliapin), V. Lossky.

Anna Vinogradova

The Barber Of Seville in Russian

The article discusses three periods of the pre-revolutionary production history of Rossini's most popular opera, favoured by several generations of Russian public. The first period (1822–1841) is characterized by competitive relationships between Russian, German and Italian opera companies, as well as by a certain antagonism between two types of comic opera, Rossini's *Barber of Seville* and Mozart's *Marriage of Figaro*.

The second period (1843–1882) is known as the 'golden era' of Italian opera companies in Russia. The triumphs of Pauline Viardot and Désirée Artôt became a part of the Russian cultural mythology. The transitional period in the history of the Russian company, marked with a rivalry with the Italians in the European repertoire. The Saint Petersburg production of *The Barber of Seville* (1882) as a severe test for the Russian company, judged by the Russian critics.

During the third period (1882–1917), *The Barber of Seville* sung in Russian became an established position of the repertoire and even enjoyed a huge success owing to the participation of great Russian opera stars, especially of Fedor Shalyapin. The success of the work's Russian version was so considerable also because of the achievements of the opera directors of the late 19th and early 20th century. Rossini's opera provided actors and directors with ample opportunities for improvisations, as well as for genre transformations (including parodies).

Комическая опера Дж. Россини, любимица многих поколений посетителей оперных театров, прошла долгий путь на русских сценах (возможно, даже самый долгий из всего иностранного репертуара). Вкусы колебались: от первого появления в 1822 году в русском переводе до разнообразия вариантов последних спектаклей перед революцией 1917-го публика выказывала предпочтение то переводному, то оригинальному языку исполнения.

«Севильский цирюльник» оставался самим собой, — комической оперой для виртуозного оркестрового, вокального и актерского исполнения, «без всякого внешнего блеску, с самыми незатейливыми декорациями и костюмами, без танцев и великолепного спектакля»¹ (по определению Александра Николаевича Серова). Однако непреходящая любовь публики, благодаря которой опера держалась в дореволюционном репертуаре русской, итальянской и немецкой трупп почти век, позволила отечественным артистам в своеобразном творческом соревновании создать свой облик «Севильского цирюльника» — «по-русски».

В дореволюционной сценической истории оперы можно выделить три крупных этапа.

Первый — от премьерной постановки 1822 года в Санкт-Петербурге артистами русской (27 ноября) и немецкой (2 декабря) трупп Императорских театров до 1841 года, когда опера покинула их репертуар на десятилетия.

Второй — со стартового сезона представлений итальянской труппы Императорских театров в Санкт-Петербурге (1843/1844) и до сезона 1882/1883, возвращения «Севильского цирюльника» в репертуар русской труппы в Санкт-Петербурге и первой постановки на русском языке в Москве.

¹ Серов А. Н. Русская опера в Петербурге // Серов А. Н. Статьи о музыке. Выпуск первый. 1847–1853. М.: Музыка, 1984. С. 91.

Третий — с 1882-го по 1917-й, с отмены монополии государственных театров до финального пика периода расцвета самых разнообразных антрепризных (отечественных и иностранных) театральных институций и обновления государственных театров.

Впервые «Севильский цирюльник» («цирульник», согласно написанию того времени) был поставлен в Санкт-Петербурге в 1822 году в переводе Рафаила Михайловича Зотова и, согласно «Летописи русского театра» Пимена Николаевича Арапова, с успехом продержался «до конца царствования императора Александра I-го», то есть до 1825 года.

Упомянутая летопись содержит следующую информацию:

27 ноября, бенефис Климовского: комич. опера Севильский Цирюльник в 4-х действ., музыка Россини; новый перев. Зотова. Представляли гр. Альмавиву — [Григорий Федорович] Климовский, Бартоло — [Иван Григорьевич] Гуляев, Розину — [Нимфодора Семеновна] Семенова мл., Марцелину — [Елизавета Семеновна] Сандунова, Фигаро — [Василий Антонович] Шемаев меньш., Дон Базилио — [Алексей Григорьевич] Ефремов; опера доставила удовольствие².

Некоторые из этих артистов, согласно практике того времени, выступали и в драме (например, Семенова и Сандунова); возможно, часть удовольствия, доставленного оперой, зависела от качества актерской игры исполнителей.

Появление в 1828 году в Петербурге «Севильского цирюльника» на родном для него итальянском языке и в исполнении итальянских артистов вовсе не сопровождалось мгновенным успехом, как можно было бы предположить. Практически единственный критик того времени, которому было позволено (по цензурным соображениям), высказываться в печати о театральных впечатлениях, Фаддей Венедиктович Булгарин, посвятил исполнению итальянцами «Севильского» две статьи. В каждой из них различима интонация человека, извиняющегося и оправдывающегося перед российскими зрителями за не столь удачное исполнение и перед итальянскими певцами за не столь теплый прием публики.

Статья в «Северной пчеле» от 28 января состоит из двух частей. Первая написана сразу после премьеры, а вторая, названная «При-

бавление к статье об Итальянской опере», добавлена по результатам посещения трех спектаклей. В первой тон в общем мажорный:

Водворение Итальянской труппы есть самый благодетельный подарок для публики жадной наслаждений, ибо кто только истинно любит и знает музыку, тот сознается, что одна только Италия рождает певиц и певцов для Итальянской Оперы. В том согласны все просвещенные народы, и во всех главных столицах издавна существуют Итальянские оперы³.

Не так в «Прибавлении». Автор, по собственному признанию, наслушавшийся «разных мнений насчет Итальянской труппы», обратился с такими разъяснениями по поводу не слишком хорошего приема:

У нас были три установившиеся труппы, до прибытия итальянцев: русская, французская и немецкая, и каждая из них имеет своих друзей и привычных посетителей. Себе разумеется, что новоприбывшие артисты должны быть судимы со всею строгостью пламенными друзьями других трупп, в возвеличение своих приятелей.

Завершается «Прибавление» призывом: «По одной опере буфф нельзя определять дарований»⁴.

Примерно через полгода Булгарин посвятил «Севильскому цирюльнику» в исполнении Итальянской труппы еще одну статью, выдержки из которой свидетельствуют и об отсутствии настоящего интереса публики и о среднем уровне исполнителей:

Малочисленность зрителей в театре имеет свое достоинство. При наполнении всех мест его, видишь множество людей равнодушных, множество таких, которые явились в театр для того, чтобы убить вечер за пять рублей, и не находя истинного удовольствия в музыке или игре актеров, мешают наслаждению других. <...> Любопытно и приятно сравнивать нынешнее пение г-жи Мелас с пением ее в первых дебютах: она поняла требование здешней публики и совершенно бросила род хохота в пении, который не нравился зрителям: если бы она дебютировала в роли Розины так, как теперь ее играет, то произвела бы восторг единодушный. Г. Този к прекрасному пению присоединяет ныне и большую живость в игре, необходимую в характере Фигаро. Г. Ферлини чрезвычайно

³ [Б. п.] Итальянский театр. Первое представление Комической Оперы II *barbieri di Seviglia* [так] (Севильский Цирюльник). Музыка соч. Россини (17 января) // Северная пчела. 1828. 28 января. № 12.

⁴ [Б. п.] Прибавление к статье об Итальянской опере // Северная пчела. 1828. 28 января. № 12.

хорош в роли Дон Бартоло, г. Николини играл свободно и пел старательно: жаль, что голос его не так обширен, как надлежало было бы ему быть в сравнении с нашими басами и сопраном [так!] — Г. Замбелли делал все что мог⁵.

В следующий раз оперу возобновили на русской сцене 3 июня 1831 года и исполняли до 1838 года. Немецкая труппа опять стала партнером русской по отношению к «Севильскому»; там с 1833-го по 1841 год исполнение шло на немецком языке с включением номеров на итальянском. Некоторую конкуренцию составляли друг другу на этих сценах оперы «Севильский цирюльник» (русский театр) и «Свадьба Фигаро» (немецкий театр), что показательным образом отражало борьбу пристрастий отечественных знатоков и любителей музыкального искусства к Россини или Моцарту.

Любопытной иллюстрацией могут послужить рассуждения автора двух статей из «Северной пчелы» (опять Булгарина), чутко ощущавшего направление симпатий публики. В своеобразной форме «писем из Петербурга в Москву» от 9-го и 10 декабря 1831 года он излагал свои впечатления от постановки «Свадьбы Фигаро» (и попутно о восприятии музыки Моцарта публикой) и «Севильского цирюльника» (и о том же по отношению к Россини). Вывод (высказанный, впрочем уклончиво) — не в пользу Моцарта. Автор статьи считал итальянского композитора близким современному слушателю: «Россини — современный человек»⁶. А Моцарт, охарактеризованный со всем возможным почтением, по умолчанию оказался не современным («Моцарт писал в то время, когда...»)⁷.

Наивысших похвал удостоились исполнители русской труппы, и первое место заняла только что взошедшая звезда, Осип Афанасьевич Петров:

Вообразите себе настоящее испанское лицо, правильные черты, пламенные черные глаза, ловкость во всех движениях, необыкновенную подвижность (mobilité) в физиономии и все ухватки услужливого брадобрея Фигаро — это г. Петров м[ладший]. — новый актер, которого я увидел в первый раз в это представление. Голос его приятный, особенно в нижних нотах. <...> Фигаро, душа пьесы, действовал во все продолжение оной, если не словами и не пением, то ужимками и игрой физиономии. Так и быть должно, ибо на этом основана вся

5 [Б. п.] Итальянский театр. Севильский цирюльник (Il barbiere di Siviglia [так]) Опера в двух действиях. Музыка Россини. Представление 6-го июля на Большом театре // Северная пчела. 1828. 10 июля. № 82.

6 Ф. Петербургские записки. Письма из Петербурга в Москву к В. А. У. // Северная пчела. 1831. 9 декабря. № 280.

7 Там же.

завязка этой комической оперы. Если б живописец хотел изобразить Фигаро, то не мог бы найти лучшего образца, как г. Петрова⁸.

Столь же удачной рецензент посчитал роль Бартоло в исполнении Николая Осиповича Дюра, также совсем недавно вступившего на оперную сцену. А неудачным — перевод («Г. переводчику благоуханно было совершенно разрушить <...> согласие арий с музыкой»⁹); эта претензия будет сопровождать «Севильского» по-русски почти неизменно.

Завершая краткую характеристику первого этапа сценической истории оперы, можно заметить, что Серов имел все основания утверждать в статье 1852 года, что к указанному времени завершилась целая эпоха исполнительства иностранных опер на русском языке:

Мы <...> помним существование русской оперы с русскими певцами, исполнявшими все замечательные произведения итальянской, французской и немецкой школ в русском переводе. <...> Мы сознаемся, что слушали некогда с удовольствием на русском языке¹⁰.

Следующий этап связан с почти шестидесятилетним владычеством постоянных итальянских трупп над петербургской (1843–1882) и двадцатилетним над московской (1861–1882) публикой. Место «Севильского цирюльника» в их репертуаре нуждается в специальном исследовании (которого мы здесь не предпринимаем), — слишком много он значил для русской культуры в целом. И все же упомянем некоторые составляющие культурной легенды, в которую впервые вошли исполнительницы партии Розины (вместе с самим образом).

Первые сезоны появления артистов итальянского труппы мирового уровня в 1843 году в Петербурге, и их вторая по счету премьерная постановка «Севильского цирюльника» (22 октября, с Полиной Виардо в партии Розины) запечатлелась в воображении представителей нескольких поколений, разнообразно сказалась на их судьбах и творчестве. «До конца месяца “Севильского цирюльника” дали

⁸ Ф. Петербургские записки. Письма из Петербурга в Москву к В. А. У. (окончание первого письма) // Северная пчела. 1831. 10 декабря. № 281.

⁹ Там же.

¹⁰ Серов А. Н. Заметки о петербургских театрах // Серов А. Н. Статьи о музыке. Выпуск первый. 1847–1853. М.: Музыка, 1984. С. 180–181.

еще три раза: 25, 27 и 29 октября»¹¹. Один из этих спектаклей посетил «Иван Сергеевич Тургенев, в то время коллежский секретарь в Министерстве внутренних дел, “кандидат философии” и молодой поэт, только что (в апреле 1843 г.) издавший поэму “Параша”»¹². Что было дальше — известно всем любителям и знатокам русской литературы. «В душу Тургенева, — по словам Анатолия Федоровича Кони, — восторг вошел до самой ее глубины и остался там навсегда, повлияв на всю личную жизнь этого “однолюба”»¹³.

Посещали оперу в исполнении итальянской труппы и вымышленные персонажи русской литературы. На один из первых сезонов ее представления в Петербурге получила приглашение от «жильца» Настенька из «сентиментального романа» Достоевского «Белые ночи». А бабушка из того же романа, вспомнив с умилением эпизод из собственного прошлого, связанный с этой оперой, позволила внучке поехать в театр.

— «Севильского цирюльника!» — закричала бабушка, — да этот тот самый цирюльник, которого в старину давали?

— Да, — говорит, — это тот самый цирюльник, да и взглянул на меня. А я уж все поняла, покраснела, и у меня сердце от ожидания запрыгало!

— Да как же, — говорит бабушка, — как не знать! Я сама в старину на домашнем театре Розину играла!¹⁴

Настенька была потрясена: «Я всю ночь бредила о “Севильском цирюльнике”»¹⁵.

О Розине Петербургской итальянской труппы 1843 и 1853 годов, Полине Виардо, остались воспоминания разных лиц: гениального писателя Тургенева, поэта и переводчика Александра Николаевича Яхонтова, авторитетного критика Константина Ивановича Званцова и неизвестных любителей. Воспоминания знаменитых лиц полноценно представлены в литературоведении и музыковедении. Для их пополнения предлагаем отрывок отзыва анонимного автора на долгожданное появление Виардо в «Севильском цирюльнике» в 1853 году:

¹¹ Розанов А.С. Полина Виардо-Гарсиа. Л.: Музыка, 1982. С. 38.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Белые ночи // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в десяти томах. Том второй. Произведения 1848–1859. М.: Художественная литература, 1958. С. 34.

¹⁵ Там же. С. 35.

Задолго еще до назначенного времени для начатия оперы зала наполнилась до невозможности; общий веселый говор выражал нетерпеливое ожидание. Увертюра и интродукция прослушаны были с рассеянностью. Внимание всех устремилось на балкон, пред которым бесстрашный Альмавива (Марио) распевал чудную свою серенаду.. Публика ожидала появления примадонны <...>. Наконец Альмавиве-Линдору удалось новым прелестным романсом вызвать Розину на балкон. Дверь тихо отворилась — и громкое, оглушительное, единодушное восклицание приветствовало возвратившуюся к нам Розину¹⁶.

В Московской итальянской труппе, действовавшей с 1861 года, также появлялись крупные артисты и создавалась своя мифология. Упомянем лишь одну легендарную фигуру — Дезире Арто, дебютировавшую в Москве в 1868 году, в том числе в партии Розины. Восхищение Чайковского — тогда профессора Московской консерватории и фельетониста московских газет — ее исполнительским искусством, как известно, привело к несостоявшейся помолвке и долгим годам лирической дружбы.

Друг и коллега Чайковского, Герман Августович Ларош, несомненно видел и слышал Арто в этой опере, о чем свидетельствует его собственное замечание в статье 1869 года о прошлогоднем спектакле и «той живости, <...> той грации, которой в редкой мере одарена Арто (прошлогодняя Розина)»¹⁷.

Общим для всех сезонов итальянской оперы в обеих столицах было исполнение высочайшего класса: в партиях Розины, Альмавивы, Фигаро, Бартоло любили блеснуть звезды классического итальянского вокала. Достаточно назвать Аделину Патти в партии Розины, Анджело Мазини в партии графа Альмавивы, Луиджи Лаблаша в партии дона Бартоло и Антонио Котоньи в партии Фигаро.

Разумеется, не всегда и не везде исполнение было образцовым и артистический ансамбль итальянских трупп был выдержан по качеству; случались промахи — как вокальные, так и артистические. В рецензиях нередко встречались обвинения артистам в недостатке голосовых средств:

Фигаро (Падила), оставял много желать: у этого симпатичного и талантливого

¹⁶ Воспоминания неизвестного лица о спектакле «Севильский цирюльник» с участием Виардо в Петербурге. 1953 г. 3 января // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 54. Ед. Хр. 11.

¹⁷ Ларош Г.А. «Севильский цирюльник» Дж. Россини на итальянской сцене // Ларош Г.А. Избранные статьи. Выпуск 3. Опера и оперный театр. Л.: Музыка, 1976. С. 55.

певца не достаёт искусства пения (в такой степени, как его требует Россини)¹⁸.

и в грубости актерской игры:

Но что теперь сказать о неприличном и неуместном в Императорском театре гаэрстве гг. Босси и Котоньи. Г. Босси ревел ослом, кричал, как клоун в цирке, кривлялся, метался как угорелый. Г. Котоньи прыгал по-козлиному, дрыгал ногами, чихал каким-то особенным способом, — ну, словом, оба артиста старались перещеголять друг друга в паясничестве и фиглярстве¹⁹.

И все же в памяти многих поколений поклонников этой и других итальянских опер оставалось исключительное, казавшееся сверхъестественным, качество исполнения («богатство звука», «роскошь вокализации») и образцовый ансамбль участников («не знайте вы итальянского языка, не знайте содержания либретто, вы все-таки поймете, и поймете до тонкости, в чем дело, что такое происходит на сцене»)²⁰.

Таким образом, к началу третьего этапа сценической истории «Севильского цирюльника» на столичных сценах, то есть возрождения его в русском переводе, оперная публика успела основательно забыть о самой возможности существования такого перевода. Постановка опер Россини, и прежде всего «Севильского цирюльника», русскими артистами на русском языке выглядела едва ли не нонсенсом. В самом деле, к чему было это делать, конкурируя, с невыгодой для себя, с певцами итальянских трупп в Петербурге и Москве, где редкий сезон обходился без «Севильского».

Но времена менялись: Русская оперная труппа Императорских театров демонстрировала уверенный рост исполнительского мастерства и симпатий общества к себе. Итальянская же труппа, по мнению, все более утверждавшемуся среди поклонников оперного искусства, могла обойтись и без государственной дотации. После восшествия на престол императора Александра III явно обозначилась политика поддержки национального искусства, и русская труппа вступила

¹⁸ Там же. С. 54.

¹⁹ Чайковский П.И. Второе симфоническое собрание. Бенефис г-жи Патти // Чайковский П.И. Музыкальные фельетоны и заметки. 1868–1876. М., 1898. С. 230–231.

²⁰ А.Д. Итальянская опера. «Севильский цирюльник» (4-го сентября) // Театральная газета. 1876. 5 сентября. № 56. С. 218.

в некий переходный период, когда наряду с отечественным репертуаром она должна была показать класс в овладении иностранным, перевести так сказать, европейские оперы на русский, в прямом и переносном смысле.

Дело не всегда шло гладко. Были безоговорочные удачи, бывал полууспех, но бывали и провалы. Говоря о судьбе «Севильского цирюльника» в переводе на русский, можно констатировать скорее не слишком удачный новый старт любимой оперы. В 1882 году опера сначала увидела свет на московской сцене (15 сентября) и прошла неплохо, однако интереса публики и прессы не вызвала.

А вот петербургская постановка 1882 года, хотя и прошедшая без особого успеха, дала начало блестящей карьере оперы на русском языке.

Представим себе обстановку, в которой русский «Севильский» возвращался на русскую сцену в Петербурге. Недавно (в сентябре 1881 года) назначенный на должность директора Императорских театров Иван Александрович Всеволожский принимал наследство известного экономностью (скупостью) барона Карла Кистера, изучал возможности артистов труппы и делал прикидки на репертуар ближайших сезонов, который мог бы пригодиться для роста труппы и понравиться императорской семье.

Упомянем два важных события начала сезона 1882/1883. Первое из них — учреждение должности учителя сцены и назначение на нее Осипа Осиповича Палечека. Выбор был сделан новым директором Императорских театров, и это был хороший выбор. Палечек показал себя прекрасным артистом, культурным, образованным человеком, любившим и понимавшим свое дело.

Официальное название должности Палечека — учитель сцены. На самом деле он был первым оперным режиссером в современном смысле этого слова, то есть режиссером-постановщиком. На этом поприще он добросовестно проработал более 30 лет, и его имя неразрывно связано с историей становления оперной режиссуры на русской сцене. В начале XX столетия постановки Палечека перестали удовлетворять новым требованиям к оперному спектаклю как синтетическому зрелищу, да и сам Палечек, как это подчас бывает даже с очень крупными художниками, стал впадать в зависимость от собственных штампов.

Но в эпоху, когда Палечек начинал свою режиссерскую деятельность, оперные постановки еще не мыслились совокупным творческим продуктом. В этой области Палечек вступил на совершенно девственную почву, которую принялся энергично вспахивать, и очень скоро на сцене появились первые спектакли, скоординированные как по планировке расположения хоровых масс, так и в отношении



Илл. 1. Петербургский Большой театр

взаимодействия певцов-актеров, и его режиссура заставила о себе говорить. Палечек продемонстрировал свежий взгляд на дело оперных постановок, который поначалу шокировал многих любителей оперного искусства.

Вторым событием был перевод труппы Русской оперы в театр, ныне не существующий; между тем во времена, о которых мы говорим, его акустические качества имели репутацию более высокую, чем у Мариинского. Речь идет о петербургском Большом театре. Сейчас происходит реставрация этого театра, возрождаемого на своем историческом месте, в здании Петербургской консерватории.

Итак, в петербургский Большой театр перешла русская труппа, а Мариинский отдали итальянцам. Критики, скорбевшие, что русские певцы вынуждены выступать в здании, приспособленном для лошадей (а именно таким было первоначальное предназначение здания Мариинского театра), возрадовались повышению статуса русской труппы.

С русскими же певцами в Большом театре не произошло ничего неожиданного. Кто хорошо владел своим голосом, тот и в новом помещении остался на высоте. Кто был не слишком профессионален, тот так и остался при своих недостатках. Под конец сезона многие рецензенты даже смирились с акустикой Мариинского театра и признали ее совсем неплохой.



Илл. 2. Мариинский театр

Некоторые проблемы притирки к новому зданию с его акустикой имели реальные причины. Во-первых, оркестр Русской оперы увеличился до ста человек; первых скрипок в нем стало 20, а вторых — 16. Во-вторых, артисты должны были осваиваться с акустикой нового помещения и приравниваться к возросшей звучности оркестра. В-третьих, оркестранты также должны были привыкать к новому помещению. И, в-четвертых, даже сам главный дирижер труппы Русской оперы, Эдуард Францевич Направник, при всей своей опытности, в этих новых условиях порой заглушал певцов. Постепенно, однако, все выровнялось, и дело пошло благополучно.

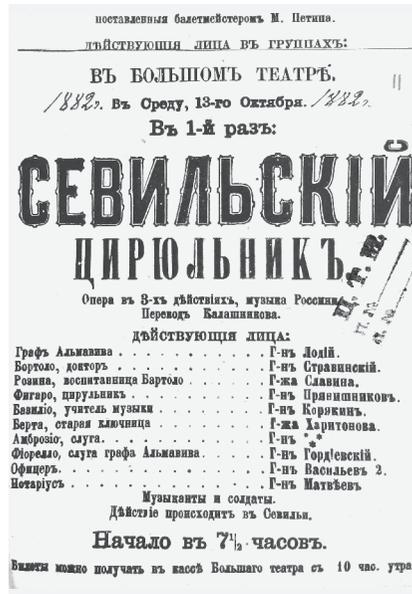
Первой премьерой в сезоне Русской труппы на Итальянской сцене 13 октября 1882 года стал «Севильский цирюльник», поставленный через 60 лет после своего первого появления в 1822 году. К тому моменту успело смениться несколько поколений слушателей, перевод был новый, постановка принадлежала новому учителю сцены.

Это было нечто в роде экзамена русской труппы при грозном суждении русской критики. Экзамен предполагает оценки по разным параметрам. Постараемся свести их к нескольким пунктам.

Во-первых, требовалось определить, нужна ли русскому репертуару, находящемуся в процессе становления, эта специфически итальянская, по вокалу и игре, опера.

Во-вторых, стоило убедиться в наличии интереса русской публики к перипетиям французского сюжета, изложенного в итальянской переработке, переведенного на русское либретто;

Во-третьих, необходимо было преодолеть недоверие к отечественному вокалу. Классический итальянский вокал в комической опере должен удовлетворять нескольким издавна установленным



Илл. 3. Афиша возобновления «Севильского цирюльника» Русской труппой в петербургском Большом театре. 1882

требованиям; важно было еще и еще раз оценить уровень готовности русских певцов к виртуозному пению;

В-четвертых, не слишком очевидна была способность русских певцов к речевой, прозаической скороговорке, подчиняющейся железному ритму аккомпанирующего инструмента. А также к неотъемлемой части этой скороговорки — актерской игре, способности к комическому амплуа.

Это было настоящее испытание по переводу из класса в класс. Из класса устанавливающейся русской вокальной и актерской традиции в класс итальянской (значит, превосходной) школы пения и игры.

О том как русская труппа выдержала этот экзамен, можно судить по свидетельствам прессы. Конечно, нужно отдавать себе отчет в том, что эти свидетельства не могли быть свободными от предвзятых суждений и ангажированности и зависели от уровня личности репортеров.

По первому вопросу воображаемого нами экзамена, а именно потребности репертуара труппы Русской оперы в «Севильском цирюльнике», все столичные обозреватели практически были солидарны в негативной оценке: «Севильский цирюльник» нам не нужен!

В «Петербургской газете» писали:

Русские артисты испытывали свои силы в оперном жанре, вполне им чуждом, выросшем и получившем свое историческое значение и развитие на благословенной почве Италии, под синим небом, при улыбающейся природе кипа-

рисовых и лимонных рощ, с звучным аккомпанементом лазуревых отблесков волн Неаполитанского залива²¹.

В «Петербургском листке» сетовали на «анахронизм» оперы и недоумевали о причине, которая

<...> побудила театральную администрацию втиснуть в репертуар Русской оперы «Севильского цирюльника». <...> Не стоит и вытаскивать на свет Божий это устарелое и плохонькое произведение итальянского маэстро Россини²².

Свидетельства по второму вопросу — об интересе публики к спектаклю русского «Севильского» — также сплошь отрицательные:

Петербургская публика хорошо знает оперу и слышала ее в таком образцовом исполнении, что, конечно, исполнение оперы вчера, 13-го октября, русскими певцами не могло возбуждать интереса. Несмотря на первое в нынешнем сезоне представление и на обыкновенные цены, театр был далеко не полон²³. Публика не могла отрешиться вовсе от воспоминания о стольких знаменитых тенорах, слышанных ею когда-то, на этих же самых подмостках. <...> «Севильского цирюльника» можно было бы без всякого сожаления снять с репертуара²⁴.

Вопрос номер три — способность к виртуозному пению. Здесь тоже дело обстояло неважно, но все же нашлась безусловная победительница вокальных сложностей — исполнительница партии Розины Мария Александровна Славина. «Она прекрасно справилась с ролью Розины и была без преувеличения, героиней спектакля»²⁵. Дело в том, что Славина, к тому моменту относительно недавно вступившая в состав русской труппы, очень быстро стала ее несомненной звездой.

Она обладала широким диапазоном достоинств: прекрасная вокальная школа, полученная у маэстро Камилло Эверарди в Петербургской консерватории (звучное меццо-сопрано красивого тембра), а до того — занятия в балетном и драматическом классах Петербургского театрального училища. Яркие внешние данные хо-

²¹ П. З. Русская опера. Театральное эхо // Петербургская газета. 1882. 15 октября. № 243.

²² *Quidam*. Театральный курьер // Петербургский листок. 1882. 15 октября. № 234.

²³ [Б. п.] // Голос. 1882. 15/27 октября. № 280.

²⁴ *Quidam*. Театральный курьер.

²⁵ Там же.

рошо работали на сцене, высокий рост только помогал изображать женщин энергичных, с властным характером и твердой волей.

Всё это обеспечило Славиной успех в партии Розины. А главным ее свойством, на которое указали практически все рецензенты, был легкий и виртуозный переход от одной роли к другой, от партий русского репертуара к иностранным, умение изображать самые противоположные характеры и находить в них основную пружину, руководящую их действиями.

В «Севильском» образца 1882 года только Славиной удалось пересечь полосу недоверия прессы и публики к способности певцов русской труппы к колоратурной, фиоритурной технике. Полное завоевание симпатий общества к исполнению русской певицей партии и роли в иностранной опере была одержана ею в роли Кармен, русской Кармен, уже через три года.

И, наконец, четвертый вопрос экзамена для русской труппы — о дикции, скороговорке и способности к комической игре. Его выдержал, помимо Славиной, еще один замечательный певец-актер, Федор Игнатьевич Стравинский, отец родившегося четырьмя месяцами ранее Игоря Федоровича. В «Севильском» он исполнял партию дона Бартоло.

Стравинский также воплощал собой тип артиста, наделенного разносторонними дарованиями. Федор Игнатьевич аналогичным образом прошел школу Камилло Эверарди в Петербургской консерватории и превосходно преодолевал вокальные трудности, без труда справлялся с фиоритурами. Далее, он обладал способностью к «национальному перевоплощению», не тянул за собой ассоциаций с прежде спетыми партиями, а напротив, представлял каждый раз неузнаваемым благодаря виртуозным способностям к гримировке и игре, что создавало для его почитателей дополнительную интригу — каким-то он появится?

Стравинский выступал в «Севильском» 1882 года в партии дона Бартоло, но заметим, что у публики еще сохранялись воспоминания о консерваторских и киевских спектаклях с его участием в партии дона Базилио.

Из отзыва Цезаря Кюи на роль Бартоло в газете «Голос»:

Стравинский внес свою обычную даровитость в олицетворение Бартоло; он удивительно произносил слова, удачно упражнялся в скороговорке, старался быть по возможности забавным²⁶.



Илл. 4. Ф.И. Стравинский в роли Базилио, сыгранной в консерваторских и киевских спектаклях, до поступления в труппу Русской оперы в Петербурге

Теперь о той составляющей спектакля, которая еще не формулировалась музыкально-театральными критиками той поры (и не могла бы стать вопросом на нашем воображаемом экзамене), но зарождалась и активизировалась. Это работа всех участников спектакля под руководством режиссера-постановщика.

До цельности тут еще было очень далеко. Так например, режиссер никак не мог отвлечь внимание публики от трудностей освоения оркестром специфики итальянской комической оперы.

Проблемы здесь были налицо. Во-первых, слушателей расхолаживал процесс постоянно повторяющейся настройки оркестра после речитативных, то есть мелодизированных разговоров певцов, выступающих в эти моменты практически артистами драмы. Корреспондент «Петербургского листка» сетовал на

убийственные речитативы, <...> оканчивающиеся неизбежным <...> настроиванием контрабаса и виолончели и наполняющие при том добрую половину оперы²⁷.

Во-вторых, темпы. У русских исполнителей они были медленнее, и это констатировали многие критики, имевшие материал для сравнения:



Илл. 5. Дон Бартоло. Рисунок Ф. И. Стравинского. 1891

Многие темпы в опере брались медленнее принятых в Европе. Угадать причину этого, <...> проникнуть в этот темный лабиринт неизвестности нам и боязно и невозможно – вероятно, в русской опере более сживутся с подобными темпами, чем в стране, под благословенным небом которой родилась превосходная опера, «Севильский цирюльник»²⁸.

И, наконец, актерская игра певцов, пытавшихся, по воле начинающего учителя сцены Палечека, «переитальянить» итальянцев. Свидетельства прессы:

Все, или почти все, было в г. Прянишникове ходульно деланное, бег по сцене Фигаро-Прянишникова тяжеловатый, жесты также; первый выход Фигаро сопровождался даже каким-то странным, комическим скаканием в сторону, при помощи околачивания одной ноги о другую, и это повторилось несколько раз, самая фигура, наконец, была довольно неповоротлива²⁹.

О Фигаро другого состава:

г. Мельников без бороды и усов, с маленькими «котлетками» на висках и с широкой, во все лицо, улыбкой, ни на минуту его не покидающей³⁰.

²⁸ П.З. Русская опера. Театральное эхо.

²⁹ Quidam. Театральный курьер.

³⁰ Театральный курьер // Петербургский листок. 1882. 2/14 ноября. № 249.

О Бартоло другого состава:

Г. Майборода <...> ходит с подобранным плащом (некто в роде Сатаны) и с огромным приставным указательным пальцем правой руки, которым и старается, ради комизма, манипулировать во все стороны³¹.

Об Альмавиве другого состава:

Г. Васильев 3 – красивый внешностью граф Альмавива и с плохо сидящим и пригнанным костюмом³².

Однако были и удачные сцены:

Сцена столбняка, во время которого Бартоло сжимает пальцы у Дон-Базилио, долго не выпуская их из своей руки, вышла превосходно и вызвала неудержимый смех. Нам кажется даже, что во всех подобных сценах, самих по себе глупых и неправдоподобных, но рассчитанных исключительно на смех и веселие публики, вполне уместна даже некоторая утрировка, шарж, так как сцены эти требуют непременно оживления, без которого они покажутся скучны и нелепы³³.

Остается только догадываться, были ли явно удачные сцены и шутки, придуманные режиссером Палечком, настолько мрачными, как о том свидетельствовали рецензенты:

Наши артисты проделывали усердно все дурачества, неразлучные с представлениями этой оперы: говоря о клевете, дон Базилио приседал до земли; выходя из комнаты вместе с Бартоло, после продолжительных церемоний, он с ним сталкивался в дверях; Бартоло пишет треххаршинный рецепт; для бритья употребляется бритва-монстр; Базилио корчится с ущемленным в табакерке Бартоло пальцем и т.д. Но для того, чтобы эти проделки были смешны, они должны быть искренни, должны забавлять самих исполнителей. Итальянцы проделывают их *con amore*, наши – усердно, но как-то принужденно, мрачно, почти со злобой³⁴.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ *Quidam*. Театральный курьер.

³⁴ *** Музыкальные заметки. «Севильский цирюльник» на русской оперной сцене // Голос. 1882. 20 октября. № 285.

Итак, в этой поворотной, рубежной постановке классической итальянской оперы-буффа на русском языке выразились прямо противоположные, если не сказать непримиримые, взгляды страстных российских меломанов, любителей оперного театра.

Одни провозглашали: — Певцы осознают неуместность «Севильского цирюльника» в Русской опере, она, должно быть, была поставлена в угоду тому или иному артисту, имеющему влияние на выбор опер для репертуара. — Певцам-артистам роли не удалось. — Публика не полюбила и не полюбит «Севильского цирюльника» на русском языке. — Требовать, чтобы наши певцы, воспитанные преимущественно на драматической и декламационной музыке, вдруг стали комическими колоратурными певцами было бы безрассудством. — «Зачем наших артистов выбили из колеи и заставили учить чуждый и ненужный им род музыки? Разве ставили оперу с тем, чтоб проверить, действительно ли русский человек на все способен без предварительной подготовки?»³⁵.

Другие утверждали, и обоснованно:

«Сюжеты эти будут равно любезны сердцу образованных людей всех стран»³⁶;

«Интерес сюжета ни на минуту не ослабевает до самого конца оперы. <...> Музыка [Россини] сплошь идет к делу»³⁷;

«В музыке Россини много блеска, веселости, ума»³⁸;

опера должна воплощаться отличными певцами, чья вокальная и актерская техника подходит к исполнению, по крайней мере, трех главных ролей.

Что мы можем расслышать в этой страстной полемике, разразившейся тогда вокруг русского «Севильского»? На самом деле здесь налицо ревнивый и пристрастный интерес любителей русской оперы к исполнителям, их требования к высочайшему профессионализму всех участников труппы, желание покорять вершины мастерства, объединявшее как исполнителей на постановке «Севильского цирюльника», так и публику.

³⁵ Там же.

³⁶ *Quidam*. Театральный курьер.

³⁷ *** Музыкальные заметки. «Севильский цирюльник» на русской оперной сцене.

³⁸ Там же.

Следующее возобновление, которое предприняла дирекция Всеволожского, опять почти одновременно в Петербурге (12 января) и Москве (7 февраля), состоялось в 1895 году. Спектакли пользовались некоторым успехом, особенно в Петербурге и особенно с участием Елизаветы Константиновны Мравиной в роли Розины. Печать больше не поднимала критического шума, но и не проявляла особого интереса к спектаклям. Казалось, многие придерживались приблизительно одного мнения, выраженного в статье без подписи из журнала «Артист» (после похвал исполнителям):

А все-таки не следует русским артистам братья за такие чистокровные итальянские оперы. Не выходят они у них!³⁹

Однако времена опять изменились. Со сменой правления в государстве (Николай II) и Императорских театрах (Владимир Аркадьевич Теляковский), а также в результате глубинных изменений в сфере музыкально-театральной культуры (появление отечественных артистов-звезд, которые получили право выбирать работодателей и репертуар), «Севильский цирюльник» обрел новую жизнь на русской сцене.

В начале 1900-х опера активно ставилась на европейских сценах, не в последнюю очередь из-за того, что давала возможность певцам и певицам продемонстрировать свое вокальное и актерское мастерство перед антрепренерами. Русские певцы, приобретающие нужные профессиональные показатели и первоначальную известность в Европе, получали более высокие гонорары в Императорских театрах. Теляковский довольно часто выезжал в Европу с целью прослушивания (и последующего найма) российских певцов, получивших там признание. «Севильский цирюльник» (среди прочего) привлекал внимание директора Императорских театров, вынужденного считаться с новыми реалиями.

Все обстоятельства для коммерчески успешного возрождения «Севильского цирюльника» по-русски созрели к 1912 году. Теляковский получил в свое распоряжение представителей нового поколения художников-оформителей (Александр Яковлевич Головин, Константин Алексеевич Коровин), режиссеров-постановщиков (Николай Николаевич Званцев, Иоаким Викторович Тартаков), дирижеров

³⁹ [Б. п.] Мариинский театр. Возобновление «Севильского цирюльника» // Артист. 1895. Февраль. № 46. С. 166.

(Альберт Карлович Коутс, Даниил Ильич Похитонов). У него также была одна безусловная звезда, сопрано Лидия Яковлевна Липковская, уже получившая боевое крещение на европейских сценах.

Спектакль получился. В постановочном коллективе — художник Коровин и режиссер Тартаков (поначалу совмещавший обязанности постановщика с исполнением партии Фигаро). В первых отзывах расхваливали только Липковскую⁴⁰. Но после выступления Шаляпина 15 ноября в партии Базилио (Теляковский прежде видел его в этой партии за границей) успех стал настоящим. Директор Императорских театров фиксировал в дневнике:

Почти все газеты очень хвалят выступление Шаляпина в «Севильском цирюльнике». Можно не согласиться с известной буффонадой Шаляпина, но что он комичен без вульгарности, оригинален и дает интересный тип бедного ничтожного дона Базилио, это несомненно. Весь вечер стоял гомерический хохот в зале⁴¹.

Успех нуждался в тиражировании. Ровно через год (15 ноября 1913-го) спектакль с Шаляпиным-Базилио состоялся в московском Большом театре. Партии распределились между звездными певцами: Розина — Антонина Васильевна Нежданова, Альмавива — Андрей Маркович Лабинский, Бартоло — Владимир Аполлонович Лосский. Дирижировал Эмиль Купер. Сведения по поводу руководства постановкой расходятся; в некоторых источниках значится режиссура Лосского (возможно, по аналогии с петербургской постановкой, где Тартаков выступал как исполнитель и режиссер), в других же имя постановщика не упоминается.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Vinogradova_mp3_Aria_Basilio.mp3

Ария Базилио в исполнении Ф.И. Шаляпина.

Четыре записи (1927, 1922, 1912, 1908)

Газеты захлебывались от восторга перед звездой-Шаляпиным:

На репетицию на паре прекрасных лошадей прикатил Шаляпин и, нужно было видеть, что произошло.

Если бы громы небесные разверзлись на сцене Большого театра, вероятно, администрация и режиссерское управление театра сохранили бы больше спокойствия.

⁴⁰ [Б. п.] У рампы. Липковская в роли Розины // Утро. 1912. 2 октября. № 13173.

⁴¹ Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. Санкт-Петербург. М.: «АРТ», 2016. С. 585.



Илл. 6. Ф.И. Шаляпин в партии Базилио. Большой театр. Москва. 1913



Илл. 7. Ф.И. Шаляпин в партии Базилио. Большой театр. Москва. 1913

Но появился Шаляпин, и сразу все засуетились, как в грозу: [Василий Петрович] Шкафер, [Иосиф Николаевич] Комаровский, [Леонид Иванович] Фильшин и все другие большие и маленькие устремились к Шаляпину и уж так от него и не отходили.

Когда Шаляпин приходит на репетицию, он антрактов не любит, работать, так работать, и уж вплоть до окончания репетиции весь состав режиссерского управления не мог покинуть сцены.

Вот как ухаживают за Шаляпиным. Вот как Шаляпин сумел себя поставить!⁴²

Наконец Москва дождалась большого музыкального праздника, наконец, она увидела Шаляпина в роли дон-Базилио, — роли, давшей ему несомненно грандиозный успех во всех заграничных выступлениях, блестящие отзывы о которых приходилось читать чуть ли не на всех главнейших языках Европы.

<...> В дон-Базилио Шаляпина слились воедино тончайший комизм как внешней передачи, так и богатейшей интонации пения. Этот вряд ли когда еще появлявшийся дон-Базилио в одно и то же время и смешон, и гадок, и даже ужасен. От него, еще безмолвного веет одновременно и комизмом мелкого продажного мошенника, и глубиной ужаса, какую мы встречаем в типах Достоевского.

Этот дон-Базилио, являясь зачастую гаером, шутком гороховым, одновременно вдруг заставляет одним движением, взглядом вспомнить о слепом ужасе человека перед каким-нибудь неописуемым, допотопным плезиозавром.

Смотря на него, веришь безусловно тому, что видишь именно настоящий гнуснейший тип, осмеянный и выведенный на публичное заслуженное бичевание Бомарше, веришь, что именно таковой должна быть чужая орхидея, взрощенная чудовищным эгоизмом иезуитизма.

<...> Конечно, несколько репетиций, проведенных лично Ф.И. Шаляпиным, и, наконец, его собственное выступление подняли уровень исполнения всех участвовавших⁴³.

Шумный, на грани скандального, успех Шаляпина в обеих столицах, подогреваемый прессой и сопровождаемый распространением всяких слухов, анекдотов и раздуванием самых мелких подробностей, разумеется, сработал на кассу «Севильского цирюльника». Опера процветала в репертуаре не только Императорских театров, но и самых разнообразных антреприз. Стоит отметить, что и до 1912 года «Севильский» регулярно появлялся на афишах частных трупп и консерваторских оперных классов, но все же настоящий бум наступил после успеха на главных сценах Российской империи.

⁴² [Б. п.] У рампы // Новости сезона. 1913. 10–11 ноября. № 2743.

⁴³ Сахновский Ю. Театр и музыка. «Севильский цирюльник» в Большом театре // Русское слово. 1913. 16 ноября. № 265.



Илл. 8. Ф.И. Шаляпин на репетиции
«Севильского цирюльника»
в Народном доме в Петербурге. 1913

Среди антрепризных постановок отдельного упоминания заслуживают регулярно возобновлявшиеся спектакли в Театре Народного дома Императора Николая II (Петербург): 1 апреля 1913-го (с участием неизменного Шаляпина), 31 декабря 1914-го (гастроли Н.Т. Ван-Брандт), 16–20 февраля 1915-го (гастроли Б. Рокдор) и т.д. Там, как и во многих отечественных антрепризах, вызревали новые креативные пружины для приведения в движение опер старого репертуара, — и это не обеспечение кассы благодаря участию звезд, а обновление постановочного процесса внедрением режиссера-постановщика в самую глубинную часть оперного спектакля — вокал и оркестр.

Из этого процесса не стоит исключать императорские театры, ибо, как уже было сказано, все театральные институции в этот краткий период имели практически равные права на участие выдающихся исполнителей. Картина вызревания режиссерского оперного театра в первые десятилетия XX века многофигурна; ей посвящены и будут посвящены специальные исследования. Однако пример «Севильского цирюльника» — оперы, балансирующей на всем протяжении своей сценической истории между основой стабильности кассового сбора и площадкой для актерских и режиссерских импровизаций, — заслуживает специального внимания.

Спектакли 1912–1913 годов в обеих столицах содержали множество новаций. Остановимся на московской версии 1913 года, где принимали участие Шаляпин (Базилио, или певец-постановщик) и Лосский



Илл. 9. Ф.И. Шаляпин, В.А. Лосский, А.М. Лабинский, А.В. Нежданова и М.Н. Каракаш. «Севильский цирюльник». Большой театр. Москва. 1913

(Бартоло, или певец-режиссер-постановщик). Первый спектакль имел много авторов. Несомненно, Шаляпин диктовал свои правила; однако именно эта постановка дала богатые впечатления будущему оперному режиссеру Лосскому, который впоследствии многократно ставил «Севильского цирюльника» для разных властей, театров и городов. К сожалению, единственное монографическое издание, посвященное Лосскому⁴⁴, не содержит отдельной главы «Севильский цирюльник», и это обязательно должно быть исправлено в будущем.

Спектаклю 1913 года в московском Большом театре посвящены в этом издании очень выразительные свидетельства о процессе трансформации певца-актера в режиссера, происходившем на материале оперы.

Когда я стал режиссером и ставил «Севильского цирюльника» в разных вариантах и стилях и сам исполнял в этой постановке роль Бартоло, у меня не раз возникали конфликты между мной-актером и мной же – режиссером. По вопросу о трактовке образа в целом «режиссер» и «актер» во мнениях сходились, разногласий тут не было. Но «режиссер» нередко предлагал «актеру» непривычную для него интерпретацию отдельных кусков или мизансцен. <...> В иных случаях брал верх «режиссер», в других – «актер»⁴⁵.

⁴⁴ Лосский В.А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М.: Гос. муз. изд-во, 1959.

⁴⁵ Лосский В.А. Оперные мемуары. Часть вторая. В театре до революции // Лосский В.А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском.

В фонде Лосского в РГАЛИ хранится режиссерский клавираусцуг «Севильского цирюльника», датированный 1933 годом, однако есть основания полагать, что отметки в нем Лосский стал делать еще будучи певцом. Этот клавираусцуг обязательно должен стать предметом исследования, которое выявит напластование времен в разметке. Режиссерская разметка покрывает практически каждый такт; наполненность музыки действием, выдумка, остроумие насыщают и перенасыщают действие. Многие из этих находок скорее всего возникли еще в дореволюционном театре и были перенесены в «революционный».

Интересные параллели возникают между режиссерской разметкой в клавираусцуге Сергея Владимировича Балашова, певца Народного дома в 1910-х, и клавираусцугом Лосского. В обоих случаях действие в опере «Севильский цирюльник» начиналось прямо с увертюры (и продолжалось до финальных аккордов). В нотах Балашова, спевшего Альмавиву в спектакле Народного дома 31 декабря 1913 года, первая пометка стоит после двух вступительных аккордов увертюры: «Нач. Уверт. 3 в. Хор, Фиорелло, Альмавива (4 кошелька)». У Лосского на паузе во втором такте увертюры ремарка красным карандашом: «медл. вводить 1 суф. Красный». И далее: «В увертюре проходят все действующие лица».

Сходный прием означает в данном случае сходную эстетику, перенесенную дореволюционными театральными деятелями в новую реальность. А также то обстоятельство, что новации 1910-х можно рассматривать в 1920-х и даже 1930-х как стадии единого процесса. В том же потоке возник и пародийный «Севильский Цирюльник дыбом» («музыка все-таки Россини») 1923 года в Большом театре (режиссер Лосский).

Тут все было шиворот-навыворот: все мужские роли исполнялись женщинами, все женские — мужчинами. Так, графа Альмавиву очаровательно пела и изображала А.В. Нежданова, а К.Г. Держинская, почему-то в николаевской шинели и треуголке, эффектно выступала в эпизодической роли офицера; все солистки оперы изображали друзей Альмавивы, а солисты — подруг Розины; особенно очаровательны были поклонницы Фигаро — 4 характерных тенора Большого театра в балетных пачках, с голыми волосатыми ногами. Оркестр занимал только половину своего обычного помещения — другая половина была превращена в озеро: Дон Бартоло ловил рыбку и вытаскивал всякие попадавшие на его крючки дефицитные тогда товары... Дон Базилио в костюме жреца из Аиды подымался почему-то из люка; взвод красноармейцев помещался почему-то в большой люстре зрительного зала и палил оттуда залпами, когда

этого почему-то требовал режиссер⁴⁶.

Появление пародии — верный признак сверхпопулярности оригинала. Примечательно также внедрение в спектакль примет времени (дефицитные товары, взвод красноармейцев). Впоследствии процесс «обрусения» сюжета и персонажей (а возможно и исполнительского стиля — как солистов, так и оркестра) «Севильского цирюльника» продолжился, однако описание дальнейших его трансформаций выходит за рамки задачи настоящей статьи. В качестве завершения заявленной темы можно предложить отрывок из записи репетиции, проведенной К.С. Станиславским в процессе постановки оперы в театре его имени в 1933 году. Из него можно вынести впечатление, что к тому времени «Севильский цирюльник» уже воспринимался не только «по-русски» но и «по-московски».

Знаменитый режиссер сначала проходил с певцом текст партии Фигаро:

Фигаро: «Парам влюбленным я дверь сторожил».
К. С.: Где это было.
Фигаро: На Таганке.
К. С. В каком направлении отсюда Таганка.
Ф. (начинает показывать): Там где-то.
К. С.: Потом что было.
Ф.: «И почтальоном я ловко служил».
К. С.: Где.
Ф.: Там же.
К. С.: Нет, гораздо дальше. Где-то на Тверской.
Ф.: «Сколько свиданий».
К. С.: «Сколько свиданий» — где это.
Ф.: В разных местах.
К. С.: У Зоологического сада.
Ф.: «Сколько свиданий»...
К. С.: И по пути в Леонтьевский переулок...
Ф.: И по пути в Леонтьевский переулок... «Разлуки отложил».
К. С.: Теперь скажите мне это с музыкой. Передайте то, что видите.
Фигаро исполняет⁴⁷.

⁴⁶ Там же. С. 208.

⁴⁷ Попов Алексей Дмитриевич. Запись репетиций К.С. Станиславского спектаклей «Таланты и поклонники» А.Н. Островского в МХАТе, «Севильский цирюльник» Д. Россини и «Псковитянка» А.Н. Римского-Корсакова в Оперном театре им. К.С. Станиславского // РГАЛИ. Ф. 2417.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 А.Д. Итальянская опера. «Севильский цирюльник» (4-го сентября) // Театральная газета. 1876. 5 сентября. № 56. С. 218.
- 2 *Арапов П.Н.* Летопись русского театра. СПб., 1861.
- 3 [Б. п.] Итальянский театр. Первое представление Комической Оперы *Il barbiere di Seviglia* (Севильский Цирюльник). Музыка соч. Россини (17 января) // Северная пчела. 1828. 28 января. № 12.
- 4 [Б. п.] Прибавление к статье об Итальянской опере // Северная пчела. 1828. 28 января. № 12.
- 5 [Б. п.] Итальянский театр. Севильский цирюльник (*Il barbiere di Seviglia*) Опера в двух действиях. Музыка Россини. Представление 6-го июля на Большом театре // Северная пчела. 1828. 10 июля. № 82.
- 6 [Б. п.] // Голос. 1882. 15/27 октября. № 280.
- 7 [Б. п.] Мариинский театр. Возобновление «Севильского цирюльника» // Артист. 1895. Февраль. № 46.
- 8 [Б. п.] У рампы. Липковская в роли Розины // Утро. 1912. 2 октября. № 13173.
- 9 [Б. п.] У рампы // Новости сезона. 1913. 10–11 ноября. № 2745.
- 10 *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в десяти томах. Том второй. Произведения 1848–1859. М.: Художественная литература, 1958.
- 11 *Ларош Г.А.* Избранные статьи. Выпуск 3. Опера и оперный театр. Л.: Музыка, 1976.
- 12 *Лосский В.А.* Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М.: Гос. муз. изд-во, 1959.
- 13 *Л.З.* Русская опера. Театральное эхо // Петербургская газета. 1882. 15 октября. № 243.
- 14 *Розанов А.С.* Полина Виардо-Гарсиа. Л.: Музыка, 1982.
- 15 *Сахновский Ю.* Театр и музыка. «Севильский цирюльник» в Большом театре // Русское слово. 1913. 16 ноября. № 265.
- 16 Серов А.Н. Статьи о музыке. Выпуск первый. 1847–1853. М.: Музыка, 1984.
- 17 Театральный курьер // Петербургский листок. 1882. 2/14 ноября. № 249.
- 18 *Теляковский В.А.* Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. Санкт-Петербург. М.: «АРТ», 2016.
- 19 Ф. Петербургские записки. Письма из Петербурга в Москву к В. А. У. // Северная пчела. 1831. 9 декабря. № 280.

- 20 Ф. Петербургские записки. Письма из Петербурга в Москву к В. А. У. (окончание первого письма) // Северная пчела. 1831. 10 декабря. № 281. 37
- 21 Чайковский П.И. Музыкальные фельетоны и заметки. 1868–1876. М., 1898.
- 22 *Quidam*. Театральный курьер // Петербургский листок. 1882. 15 октября. № 234.
- 23 ***Музыкальные заметки // Голос. 1882. 20 октября / 1 ноября. № 285.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- 1 Воспоминания неизвестного лица о спектакле «Севильский цирюльник» с участием Виардо в Петербурге. 1953 г. 3 января // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 54. Ед. Хр. 11.
- 2 Попов Алексей Дмитриевич. Запись репетиций К.С. Станиславского спектаклей «Таланты и поклонники» А.Н. Островского в МХАТе, «Севильский цирюльник» Д. Россини и «Псковитянка» А.Н. Римского-Корсакова в Оперном театре им. К.С. Станиславского // РГАЛИ. Ф. 2417. Оп. 1. Ед. хр. 960. Л. 14.

REFERENCES

- 1 A. D. Ital'yanskaya opera. 'Sevil'skiy ciryul'nik' (4-go sentyabrya) [Italian Opera. *The Barber of Seville* (September 4)] // Teatral'naya gazeta [Theatre Newspaper]. 1876. 5 September. No. 56. P. 218.
- 2 Arapov P. N. Letopis' russkogo teatra [Chronicles of Russian Theatre]. Saint Petersburg, 1861.
- 3 [B. p.] [Unsigned] Ital'yanskiy teatr. Pervoe predstavlenie Komicheskoy Operi *Il barbiere di Seviglia* (Sevil'skiy Ciryul'nik). Muzika soch. Rossini (17 yanvarya) [Italian Theatre. First performance of the comic opera *Il barbiere di Seviglia* (sic)] // Severnaya pchela [Northern Bee]. 1828. 28 January. No. 12.
- 4 [B. p.] [Unsigned] Pribavlenie k stat'e ob Ital'yanskoy opere [Supplement to the article on the Italian opera] // Severnaya pchela [Northern Bee]. 1828. 28 January. No. 12.
- 5 [B. p.] [Unsigned] Ital'yanskiy teatr. Sevil'skiy ciryul'nik (*Il barbiere di Seviglia*) Opera v dvukh deystviyakh. Muzika Rossini. Predstavlenie 6-go iyulya na Bol'shom teatre [Italian Theatre. *The Barber of Seville* (*Il barbiere di Seviglia* [sic]). Opera in two acts. Music by Rossini. Performance of 6 July at the Bol'shoy Theatre] // Severnaya pchela [Northern Bee]. 1828. 10 July. No. 82.
- 6 [B. p.] [Unsigned] // Golos [The Voice]. 1882. 15/27 October. No. 280.
- 7 [B. p.] [Unsigned] Mariinskiy teatr. Vozobnovlenie 'Sevil'skogo ciryul'nika' [Mariinsky Theatre. Revival of *The Barber of Seville*] // Artist. 1895. February. No. 46.
- 8 [B. p.] [Unsigned] U rampi. Lipkovskaya v roli Rozini [At the footlights. Lipkovskaya in the role of Rosina] // Utro [Morning]. 1912. 2 October. No. 13173.
- 9 [B. p.] [Unsigned] U rampi [At the footlights] // Novosti sezona [News of the Season]. 1913. 10–11 November. No. 2743.
- 10 Dostoevskiy [Dostoyevsky] F. M. Sbranie sochineniy v desyati tomakh [Collected Works in 10 volumes]. Vol. 2. Works of 1848–1859. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1958.
- 11 Larosh G. A. [Laroche H. A.] Izbrannie stat'i. Vypusk 3. Opera i operniy teatr [Collected Articles. Issue 3. Opera and Opera Theatre]. Leningrad: Muzika, 1976.
- 12 Losskiy V. A. Memuari. Stat'i i rechi. Vospominaniya o Losskom [Memoirs. Articles and Speeches. Remembering Losskiy]. Moscow: Gos. muz. izd-vo [State Music Publishing House], 1959.
- 13 P. Z. Russkaya opera. Teatral'noe ekho [Russian opera. Echo of theatre] // Peterburgskaya gazeta [Saint Petersburg Newspaper]. 1882. 15 October. No. 243.
- 14 Rozanov A. S. Polina Viardo-Garsia [Pauline Viardot-Garcia]. Leningrad: Muzika, 1982.
- 15 Sakhnovskiy Yu. Teatr i muzika. 'Sevil'skiy ciryul'nik' v Bol'shom teatre [Theatre and music. *The Barber of Seville* at the Bolshoy Theatre] // Russkoe slovo [Russian Word]. 1913. 16 November. No. 265.
- 16 Serov A. N. Stat'i o muzike [Articles on Music]. Issue 1. 1847–1853. Moscow: Muzika, 1984.

- 17 Teatral'niy kur'er [Theatrical courier] // Peterburgskiy listok [Saint Petersburg Leaflet]. 1882. 2/14 November. No. 249.
- 18 *Telyakovskiy V. A. Dnevnik direktora Imperatorskikh teatrov. 1909–1913. Sankt-Peterburg [Diaries of the Director of Imperial Theatres. Saint Petersburg]. Moscow: 'ART', 2016.*
- 19 *F. Peterburgskie zapiski. Pis'ma iz Peterburga v Moskvu k V. A. U. [Saint Petersburg Diaries. Letters from Saint Petersburg to Moscow to V. A. U.] // Severnaya pchela [Northern Bee]. 1831. 9 December. No. 280.*
- 20 *F. Peterburgskie zapiski. Pis'ma iz Peterburga v Moskvu k V. A. U. (okonchanie pervogo pis'ma) [Saint Petersburg Diaries. Letters from Saint Petersburg to Moscow to V. A. U. (ending of the first letter)] // Severnaya pchela [Northern Bee]. 1831. 10 December. No. 281.*
- 21 *Chaykovskiy [Tchaikovsky] P. I. Muzikal'nie fel'etoni i zametki. 1868–1876 [Musical Feuilletons and Notes. 1868–1876]. Moscow, 1898.*
- 22 *Quidam. Teatral'niy kur'er [Theatrical Courier] // Peterburgskiy listok [Saint Petersburg Leaflet]. 1882. 15 October. No. 234.*
- 23 ***Muzikal'nie zametki [Musical Notes] // Golos [The Voice]. 1882. 20 October / 1 November. No. 285.

ARCHIVAL SOURCES

- 1 Vospominaniya neizvestnogo lica o spektakle 'Sevil'skiy ciryul'nik' s uchastiem Viardo v Peterburge. 1953 g. 3 yanvaryia [Reminiscences of an unknown person of the performance of *The Barber of Seville* with Viardot in Saint Petersburg. 1953, January 3] // A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Fund 54. Storage unit 11.
- 2 Popov Aleksey Dmitrievich. Zapis' repetitsiy K. S. Stanislavskogo spektakley 'Talanti i poklonniki' A. N. Ostrovskogo v MKHATE, 'Sevil'skiy ciryul'nik' D. Rossini i 'Pskovityanka' A. N. Rimskogo-Korsakova v Opernom teatre im. K. S. Stanislavskogo [A. D. Popov. Records of K. S. Stanislavsky's rehearsals: *Talents and Admirers* by A. N. Ostrovsky at the Moscow Academic Art Theatre, *The Barber of Seville* by G. Rossini and *The Maid of Pskov* by A. N. Rimsky-Korsakov at the Stanislavsky Opera Theatre] // Russian State Archive of Literature and Arts. Fund 2417. Inventory 1. Storage unit 960. L. 14.