Раку М.Г.

КАРМЕН НА СОВЕТСКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

CARMEN ON THE SOVIET OPERA STAGE

Аннотация. Статья посвящена истории рецепции оперы Ж. Бизе «Кармен» в советскую эпоху: рассматриваются особенности символизации образа Кармен в массовой культуре, возникновение новых коннотаций, обусловленных идеологическими и художественными контекстами времени. Анализируются также основные направления режиссерских интерпретаций оперы в 1920–30-е годы, адаптация ее идейно-художественных смыслов с помощью «слова о музыке». Сравнительный анализ сценических интерпретаций заглавной роли позволяет сделать вывод о непосредственном влиянии вербальных трактовок оперы на оформление постановочного и исполнительского канона воплощения «Кармен» на советской сцене.

Abstract. The article deals with the history of the reception of Bizet's opera during the Soviet era. The examined topics include the specifics of the symbolization of its image in mass culture, the rise of new connotations conditioned by the ideological and artistic contexts of the Soviet epoch, the most important staging conceptions of the '20–30s, the adaptations of the opera's different meanings by means of 'word about music'. The comparative analysis of the main role's stage interpretations shows how the verbal elucidations of the opera's substance influenced the *Carmen* performance canon in Soviet theatres.

Ключевые слова: Ж. Бизе, «Кармен», советская культура, оперный театр, гендер, пассеизм, натурализм, экспрессионизм, А. Блок, В. Маяковский, В. Немирович-Данченко, И. Лапицкий, А. Феона, Ф. Мухтарова, М. Максакова, В. Давыдова, Н. Обухова, И. Архипова, Е. Образцова.

Key Words: Bizet, *Carmen*, Soviet culture, opera theatre, gender, passé-ism, naturalism, expressionism, Blok, Mayakovsky, Nemirovich-Danchenko, Lapitsky, Feona, Mukhtarova, Maksakova, Davïdova, Obukhova, Arkhipova, Obraztsova.

«Кармен» Жоржа Бизе вошла в советскую эпоху как символ самого оперного жанра с его демократичностью, заразительностью и театральными штампами, как своеобразный и особенно выразительный символ извечной коллизии «мужское/женское», и, конечно, как символ Испании. Превратности ее судьбы в советской культуре можно рассматривать как довольно точную иллюстрацию тех изменений, что происходили на протяжении более полувека в отношении общественности к оперному жанру, с одной стороны, с другой – в восприятии того «иномирия», которым по отношению к советской действительности становилась любая география за ее пределами, в особенности столь экзотичная, как испанская, и, наконец, с третьей – в гендерных структурах нового общества. Присвоение старому сочинению новых смыслов происходило на нескольких направлениях – по ним мы и попытаемся следовать.

1. ИЗ 1910-х В 1920-е: ОТ ЭРОСА К ГЕНДЕРУ

Символичность «Кармен» впервые по-настоящему была осознана в русской культуре в символистскую же эпоху.

Безусловно, уже с самого начала своей сценической судьбы эта опера сопровождалась шлейфом устойчивых гендерных ассоциаций. От ницшеанской рецепции конца XIX века, противопоставлявшей «Кармен» вагнеровской «сента-

сентиментальности», до фрейдистской интерпретации проблем пола начала XX века, под аккомпанемент разрастающегося движения феминизма и первых аккордов начинающейся сексуальной революции опера Бизе шествовала по европейским сценам как наиболее точное художественное выражение мучительной антитезы «мужское/женское». В русской культуре образ оперной Кармен значительно обогатился в своих смыслах в начале 1910-х годов, благодаря появлению знаменитого одноименного поэтического цикла Блока (1914). Так запечатлелась в нем память о спектакле петербургского Театра музыкальной драмы, поставленного И. М. Лапицким в 1913 году[1] и произведшем впечатление не только на поэта. Но если рецензенты писали об особой натуральности атмосферы действия, о преодолении оперных стереотипов, об уходе от штампа «испанистости», то для Блока главным стал мотив Эроса как космической субстанции. Именно в таком плане можно трактовать его знаменитые строки:

Сама себе закон – летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе – лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!
И в зареве его – твоя безумна младость…
Все – музыка и свет: нет счастья, нет измен…
Мелодией одной звучат печаль и радость…
Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен[2].

Кармен - Л. Андреева-Дельмас

В 1919 году Блок, преподнося только что изданный экземпляр «Двенадцати» легендарной исполнительнице роли Кармен в спектакле Лапицкого Любови Дельмас (Л.А. Андреевой), подписывает его: «Вы – артистка милостию Божией – и, служа Новому миру Вашим искусством, сжигаете старый мир Вашим огнем»[3]. Очевидно, что всегда прямо отождествляя певицу с этим образом, он ставит его в прямую связь с идеей обновления общества через Апокалипсис революции, с которым «беззаконность» явления Кармен рифмовалась в его сознании.

Кармен - Л. Андреева-Дельмас

Тема Эроса, как известно, находилась в центре исканий русской философской мысли Серебряного века, затем была подхвачена, развита и в вульгаризированном виде преподнесена массовой аудитории пореволюционных лет уже в контексте идей борьбы за равноправие женщины. Один из ярких примеров такой популяризации – статья А.М. Коллонтай «Дорогу крылатому Эросу!»[4]. Проблема свободной любви, равенства полов, взаимного отказа от ревности, открытого выражения женской сексуальности стала, в том числе при активном участии Коллонтай, одной из важнейших в 1920-е годы. Как мы увидим в дальнейшем, опера Бизе оказалась включена в этот идейный контекст и явилась важным индикатором происходивших изменений.

[1] Дирижер А.В. Павлов-Арбенин.

[2] *Блок А.* Кармен // Александр Блок. Собрание сочинений в шести томах. Том второй: стихотворения и поэмы. 1907–1921 / Сост. и примеч. Вл. Орлова. Л., 1980. С. 229.

[3] Цит. по: *Лесс А.* Титта Руффо. М., 1983. С. 53.

[4] *Коллонтай А.* Дорогу крылатому Эросу! (Письмо к трудящейся молодежи) // Молодая гвардия. 1923. № 3. С. 11–124.

2. 1920-е: В РЯДУ СИМВОЛОВ ПАССЕИЗМА

Кармен - Л. Андреева-Дельмас

Опера Бизе зачастую воспринималась как символ самого оперного жанра. Опорой для этого служила ее широчайшая популярность, в том числе и в среде «нового» пролетарского зрителя. Конечно, новым для оперного театра его можно считать лишь условно и во многом с легкой руки советской пропаганды. На самом деле и с оперным жанром, так же как и со знаменитой оперой Бизе, дореволюционный рабочий мог познакомиться, например, благодаря просветительским и благотворительным инициативам Народных домов Общества попечительства о народной трезвости. Народные дома стали широко известны как театральные организации с начала XX века. Особое внимание они уделяли оперному жанру. В первые годы советской власти в афише Нардомов продолжал сохраняться репертуар, сформированный перед революцией. Например, как свидетельствуют анонсы в петроградской газете «Жизнь искусства» за 1918 год, в тогдашней столице «Кармен» шла именно на сцене бывшего Нардома (на Кронверкском проспекте), переименованного в Большой оперный театр.

О том, что «Кармен» была хорошо знакома самому широкому зрителю и столиц и провинциальных городов, как с сюжетной, так и с собственно музыкальной стороны, вполне наглядно свидетельствуют два курьеза периода Гражданской войны. В 1918 году в Самаре была издана брошюра революционных стихов, включавшая текст нового «Марша рабоче-крестьянской армии». В подзаголовке указывалось, что слова должны исполняться «на мотив Тореадора» из «Кармен» Бизе[5]. Другой эпизод датируется августом 1920 года и связан с именем Маяковского. В одном из «Окон» РОСТА «поэт революции» прибег к контаминации оперных названий, используя, надо полагать, наиболее популярные среди массовой аудитории, к которой и обращалась пропагандистская продукция такого рода. Среди них по праву оказалась и опера Бизе:

1. Смотрите делающееся у военных действий в театре.
2. Печальная мелодрама на Западе.
Смотрите с грустью, слезами не закапайте:
«Куда, куда вы удалились…»
3. На Востоке скушные арии – Семенов кончает «Жизнь за царя».
4. На фронте внутреннем, после стольких мен,
с большевиками меньшевистская Кармен. <…>[6].

В первых трех строфах дается комментарий к победоносному наступлению советских войск на Польшу[7] и ожесточенным боям войск атамана Г.М. Семенова с Народно-революционной армией пробольшевистской Дальневосточной республики. В четвертой делается намек на переход официального меньшевизма

[5] Перекати-поле. Первое мая. Интернационал. Л. Могилевский. Марш рабоче-крестьянской армии (на мотив Тореадора из «Кармен» Бизе). Самара: тип. губерн. земства, 1918. Л. Могилевский – псевдоним Лабори Гилелевича Кальмансона (Калмансона), одного из активных деятелей ВАПП (известен также под псевдонимом Г. Лелевич). Перекати-поле – псевдоним его отца Гилеля Моисеевича Калмансона.

[6] *Маяковский В.* Остановитесь минуты на три! [Окно сатиры РОСТА. 1920. № 228] // Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том третий: «Окна» РОСТА 1919–1922 / Подгот. текста и прим. В.Д. Дувакина. М., 1958. С. 140. В цитате воспроизводится авторская нумерация строк.

[7] Вскоре, однако, оно внезапно закончилось для них чудовищной катастрофой, получившей в польской истории название «Чуда на Висле».

к политике условной поддержки правящей партии РКП(б)[8]. Таким образом, здесь меньшевики уподобляются Кармен как женщине «легкого поведения».

Это обращение к «Кармен» не осталось для Маяковского единственным. Так, в 1928 году он вновь прибегает к этому мотиву в стихотворении, пропагандирующем «культурную жизнь», приходящую с помощью радио в дом рабочего в образе оперного театра:

<…> Накануне получки
пустой карман.
Тем более –
семейство.
Нужна ложа.
– Подать, говорю,
на дом
оперу «Кармен», –
Подали,
и слушаю,
в кровати лежа.
<…> Покончил с житьишком
пьяным
и сонным.
Либо –
с лекцией,
с музыкой либо.

Легко угадывающаяся здесь, пусть и добродушная, но все же ирония по поводу буржуазного времяпрепровождения, доступного отныне советскому «люмпену», нередко приобретала откровенно негативный оттенок и у самого Маяковского и у его окружения. В 1929 году в пьесе «Баня» музыка «Кармен» сопутствует образу советского бюрократа:

«Победоносиков: (<…> Мотивом тореадора) “Алло, алло!”»[10].

Подобное отношение органично вписывалось в контекст борьбы с «пассеизмом», развернувшейся во второй половине 1920-х годов в советской России.

Психологическая установка, стоящая за эстетизированным любованием прошлым, воспринималась как несомненная идеологическая крамола: «<…> с фронта воинствующего пассеизма льется, как из расслюнявившейся сопки, сладкая слизь довоенных норм в области искусства и быта», – возмущался в 1928 году лефовский идеолог, поэт и драматург Сергей Третьяков[11]. «Воинствующий пассеизм – вот первый главный враг»[12], – утверждал он.

«Довоенную норму искусства» лучше других его институций символизировал Большой театр. Этот же театр ассоциировался в общественном сознании и с «довоенной нормой быта», которая, как считалось многими, была реставрирована в советском обществе в результате НЭП. А. Блюмбаум показывает, что в нашумевшем фильме «Третья Мещанская» (1927)[13] участие главного героя Николая в реставрации Большого театра отражает его специфическую роль в любовном

[8] Поворот в стратегии меньшевиков обозначился в 1919 году и получил продолжение в программе «Мировая социальная революция и задачи социал-демократии», принятой в марте-апреле 1920 года на совещании РСДРП в Москве (однако намечавшаяся на август конференция РСДРП, которая должна была закрепить это компромиссное положение, не состоялась из-за массовых арестов меньшевиков).

[9] *Маяковский В.* Рассказ рабочего Павла Катушкина о приобретении одного чемодана // Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том девятый: 1928 / Подгот. текста и прим. В.А. Арутчевой. М., 1958, с. 317–320. С. 319.

[10] *Маяковский В.* Баня // Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том одиннадцатый: киносценарии и пьесы 1926–1930 / Подгот. текста и прим. А.В. Февральского. М., 1958. С. 34.

[11] Третьяков С. С Новым годом! С «Новым Лефом»! Первый год «Нового Лефа» пройден… // Новый Леф. 1928. № 1. С. 1.

[12] Там же.

[13] Сценарий В.Б. Шкловского и А. М. Роома. Режиссер А.М. Роом.

треугольнике, сложившемся между ним, его женой и его другом[14]. Николай – типичный собственник, проповедующий мещанскую мораль, а «в кругу лефовцев, к которому принадлежал один из сценаристов картины Виктор Шкловский, Большой театр (его ремонт был закончен именно в 1927 году) являлся почти плакатной эмблемой буржуазного прошлого»[15]. Исследователь подчеркивает, что в фильме Большому театру назидательно противопоставляется кинематограф: новый возлюбленный героини, Владимир, ведет ее именно в кинотеатр (а также «устраивает захватывающий полет на самолете»)[16]. В качестве близкой аналогии Блюмбаум приводит пример из статьи Ю. Цивьяна, который утверждает, что близкий к лефовцам Дзига Вертов в своем прославленном фильме «Человек с киноаппаратом» (1929) «взорвал» Большой театр именно потому, что считал его воплощением пассеистской, реставраторской эстетики[18].

Известно, что создателей фильма А.М. Роома и В.Б. Шкловского обвиняли в том, что они вывели на всеобщее обозрение коллизию, широко известную в их кругу: ménage à trois четы Бриков и Маяковского[19]. Для нас это важно тем, что аллюзия на Маяковского в образе Владимира заставляет вспомнить знаменитое обвинение поэта всем видам искусства, пришедшего из вчерашнего дня:

Это вам –
упитанные баритоны –
от Адама
до наших лет,
потрясающие – театрами именуемые – притоны
ариями Ромеов и Джульетт…
<…>
Это вам –
пляшущие, в дуду дующие
и открыто предающиеся
и грешащие тайком,
рисующие себе грядущее
огромным академическим пайком…
<…>
Пока канителим, спорим,
смысл сокровенный ища:
«Дайте нам новые формы!» –
несется вопль по вещам.
Нет дураков,
ждя, что выйдет из уст его,
стоять перед «маэстрами» толпой разинь.

[14] Молодой печатник Владимир приезжает в Москву. Он находит работу, но жить ему негде. Его боевой товарищ Николай устраивает Владимира в своей комнате, где живет с женой-домохозяйкой. Во время отъезда Николая в командировку у Владимира начинается роман с его женой. Вернувшийся муж обнаруживает друга на своей супружеской кровати. Попытка «тройственного союза» завершается крахом: беременная героиня покидает дом на «третьей Мещанской», чтобы начать новую жизнь современной самостоятельной женщины.

[15] *Блюмбаум А.* К поэтике римейка: «Третья Мещанская» и «Ретро втроем» // Критическая масса. 2006. № 1. С. 119.

[16] Там же.

[17] Оппозиция «театр – кинематограф» берет свое начало еще в дореволюционной эстетической полемике. Особенно активно ратовали за свержение театра кинематографом футуристы, в том числе будущий лефовец Маяковский (ср., например, его статьи 1913 года «Театр, кинематограф, футуризм» и «Уничтожение кинематографом “театра” как признак возрождения театрального искусства», тогда же напечатанные в «Кино-журнале». Републикация: Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том первый: стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М., 1955. С. 275–280).

[18] См.: *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России: 1896–1930. Рига, 1991. С. 360–362.

[19] См. об этом: *Зоркая Н.* Брак вроем – советская версия // Искусство кино. 1997. № 5. С. 93. Добавим, что сама Л. Брик работала ассистентом режиссера в предыдущей работе Роома – документальном фильме «Евреи на земле» (1927), чей сценарий был написан Шкловским и Роомом совместно с Маяковским.

Товарищи,
дайте новое искусство –
такое,
чтобы выволочь республику из грязи[20].

От трибуна революции досталось здесь всем – и своим и чужим: «имажинистикам», «акмеистикам», и даже «футуристикам» и «пролеткультовцам», «кладущим заплатки на вылинявший пушкинский фрак». Но первыми в череде «пентров»-художников и «мистиков» оказываются «упитанные баритоны» – оперные тореадоры, предвосхищающие явление жовиальных победоносиковых в творчестве поэта.

В свою очередь в 1932 году, как бы подхватывая от ушедшего поэтического учителя эстафету негативизма по отношению к оперному жанру, Семен Кирсанов тоже поминает недобрым словом оперу Бизе:

Прорехи войны еще недоделаны,
А тут довоенные носятся Демоны.
Заслуженные гении затягиваются и тянут,
Престарелые Онегины и застарелые Татьяны.
<…> После Демона утром в цех токарь пришел,
Мурлычит при всех – «О кто ты, речь твоя прекрасна!»
<…> Стоп, у нарезки выкушен край.
Стоп! Обломался резец у другого.
Вбегают завкомовцы, с браком знакомятся,
И в уши вчерашних альтов и басов,
Гнусивших Аиды, Кармены, и Тоски,
Впивается желтое слово «позор»[21].

Специфическую репутацию «Кармен» в советской культуре рубежа 1920–30-х годов подтверждает и знаменитая театральная миниатюра молодого Сергея Образцова – «Хабанера», в которой громоздкая Кармен угрожающе надвигалась на беззащитного карапуза Хозе. Характерно, что появлению этой сценки в творчестве начинающего кукольника сопутствовали пародии на популярные «жестокие» романсы («Минуточка», «Мы только знакомы», «Налей бокал», «Глядя на луч пурпурного заката») и даже на сочинение Чайковского («Мы сидели с тобой»), уравненное с ними таким образом. Кукольная «Хабанера» имела невероятно длительный успех. Она стала любимицей вождя и получила вторую жизнь в виде рисованного мультфильма, сделанного на основе этого концертного номера[22]. Возможно, что подобная интерпретация основной сюжетной коллизии являлась пародией не только на оперный жанр, но и на трансформацию гендерных отношений, имевших место в новой действительности.

3. ИЗ 1920-х В 1930-е: ОТ «ОПЕРНОЙ» ИСПАНИИ К «РЕСПУБЛИКАНСКОЙ»

Еще на заре своей сценической истории «Кармен» Бизе превратилась и в наиболее действенный символ Испании. Впоследствии опера французского композитора, не вписанная советским музыкознанием в жанровый контекст французского театра XIX века (который сам по себе остается маргинальной темой отечественной литературы о музыке и изучен чрезвычайно фрагментарно), тем

[20] Маяковский В. Приказ № 2 армии искусств // Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том второй: 1917–1921 / Подгот. текста и прим. Н.В. Реформатской. М., 1956. С. 86, 88. Впервые опубликовано без заголовка в журнале «Вещь» (Международное обозрение современного искусства), изд. под ред. И. Эренбурга (Берлин). 1922. № 1–2 (март–апрель), написано предположительно в 1921 году.

[21] *Кирсанов С.* Из поэмы «Пятилетка» (1932). Цит. по: *Житомирский Д.* Мифология «классового» искусства // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 148.

[22] Мультфильм «Хабанера» (1938, режиссеры С. Образцов, А. Мазур, А. Рыкачев, сценаристы А. Мазур, С. Образцов, художник С. Кузнецов). См.: Российская анимация в буквах и фигурах, интернет-ресурс URL: http://www.animator.ru/db/?p=show_film&fid=2904 Дата обращения 04.04.2012.

проще заняла место в испанской тематике, что имена самих испанских композиторов в афишах советских театров практически не значились[23]. Подобная репутация «Кармен» имела весьма романтичные и даже ностальгические подтексты. Увидеть настоящую Испанию нескольким поколениям советских людей (за редкими исключениями, к числу которых нужно отнести участников войны с Франко) так и не довелось. Образ Испании был маркирован лишь несколькими художественными образцами: среди них – «Гренада» Михаила Светлова (1926), получавшая впоследствии различные песенные воплощения, творчество Ф. Гарсиа Лорки, пришедшее в переводах к советскому читателю и зрителю в 1930-х годах[24], но все же наиболее прочно и длительно – опера французского композитора.

Эмблематичность «Кармен» Бизе–Мериме как «испанского» сочинения в 1930-х годах неоднократно пытались оспорить советские литераторы, противопоставляя «фальшивой» оперной Испании страну настоящего – неприкрашенно-суровую, стоящую на пороге жестоких исторических испытаний. В книге «Люди, годы, жизнь» Илья Эренбург вспоминал:

«Осенью 1931 года в моей жизни произошло важное событие: я увидел впервые Испанию. <…> Я писал в 1931 году: “Я хорошо знаю бедность, приниженную и завистливую, но нет у меня слов, чтобы как следует рассказать о благородной нищете Испании, о крестьянах Санабрии и о батраках Кордовы или Хереса, о рабочих Сан-Фернандо или Сагунто, о бедняках, которые на юге поют заунывные фламенко, а в Каталонии танцуют сардану, о тех, что безоружные идут против гражданской гвардии, о тех, что сидят сейчас в тюрьмах республики, о тех, что борются, и о тех, что улыбаются, о народе суровом, храбром и нежном. Испания – это не Кармен и не тореадоры, не король Альфонс и не дипломатия Лерруса, не романы Бласко Ибаньеса, не все то, что вывозится за границу вместе с аргентинскими сутенерами и малагой из Перпиньяна, нет, Испания – это двадцать миллионов рваных Дон Кихотов, это бесплодные скалы и горькая несправедливость, это песни, грустные, как шелест сухой маслины, это гул стачечников, среди которых нет ни одного “желтого”, это доброта, участливость, человечность. Великая страна, она сумела сохранить отроческий пыл несмотря на все старания инквизиторов и тунеядцев, Бурбонов, шулеров, стряпчих, англичан, наемных убийц и титулованных проходимцев!”»[25].

Война, начавшаяся в 1936 году, еще больше подчеркнула антитезу «русского мифа об Испании» и реально существующей страны. Семен Кирсанов в стихотворении «Испания», воспевавшем воюющих республиканцев, писал:

Но сегодня,
газету глазами скребя,
я забыл
другие искания,
все мечты о тебе,
все слова для тебя –
Испания!
Вот махнуть бы сейчас
через все этажи!
(Там –
окопы повстанцами роются…)
И октябрьское знамя
на сердце
зашить

[23] Исключением стала опера М. де Фальи «Жизнь коротка», о московской постановке которой конца 1920-х годов речь пойдет ниже.

[24] Отметим постановку в 1939 году пьесы Ф. Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» в Цыганском театре «Ромэн», вошедшую в число лучших за историю существования коллектива.

[25] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь // Илья Эренбург. Собрание сочинений в девяти томах. Том восьмой. М., 1966. С. 568, 574–575.

астурийцам
от метростроевцев. <…>
Не мерещатся мне
улыбки Кармен
и гостиничное кофе.
Мне б хоть ночь пролежать,
зажав карабин,
с астурийским шахтером
в окопе[26].

Символы «Кармен» с явной «доминантой» испанской темы исследователи обнаружили «зашифрованными» в интонационном комплексе Пятой симфонии Шостаковича, завершенной к концу 1937 года. Начатое наблюдением Л.А. Мазеля[27] сравнение двух партитур привело от констатации якобы случайного совпадения темы побочной партии первой части с рефреном «Хабанеры» к установлению более развитой системы связей симфонии и оперы и – в результате – к выводам о скрытой программности сочинения Шостаковича. По мысли А.С. Бендицкого[28], автобиографический повод для написания коренился в страстном увлечении композитора Еленой Константиновской и обстоятельствах ее отъезда в воюющую Испанию. Избранником молодой переводчицы стал кинодокументалист Роман Кармен, и совпадение фамилии соперника с нарицательным именем «женщины-вамп» объясняет ассоциативную связь замысла Шостаковича с оперой Бизе. Поддерживая эту расшифровку смысла кажущихся неожиданными аналогий, М.А. Якубов закрепляет в дальнейшем разветвленном интертекстуальном анализе соотношений оперы Бизе, симфонии и некоторых других сочинений Шостаковича связь с незадолго до того ошельмованной оперой композитора «Леди Макбет Мценского уезда», подытоживая смысл этих ассоциаций: «Значение таких реминисценций <…>, переключающих мысль из плана личного в социальный, переводящих повествование от темы любви к проблемам отношения художника и власти (времени), художника и вечности, думается, не требует комментариев»[29].

Нужно, однако, признать, что предложенная Бендицким трактовка программы Пятой симфонии представляется излишне «размашистой». При том, что факт цитирования Шостаковичем оперы Бизе несомненен, смысл его скорее заключается в шифровке «запретных» мыслей и глубоко интимных тем, доверить которые невозможно было бы даже дневнику, но которые вряд ли складываются в столь связную и однозначную по своим выводам «программу», как она сформулирована исследователем[30]. Тем более что он же указал на наличие многозначительной цитаты из «Кармен» и в следующей симфонии (Шестой), что, однако, не заставило его приписать ей какую-либо программу. Похоже, что появление упомянутых реминисценций носило исключительно интрамузыкальный характер.

---

[26] *Кирсанов С.* Испания // Семен Кирсанов. Собрание сочинений в четырех томах. Том третий: гражданская лирика и поэмы. М., 1975. С.57–58. Дата написания и публикации в сборнике отсутствует, но его тематика заставляет предположить, что стихотворение было написано в период с июля 1936-го по апрель 1939 года.

[27] *Мазель Л.* Шостакович. Побочная партия из Moderato 5-й симфонии (первый период) // Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 748.

[28] *Бендицкий А.* О Пятой симфонии Д. Шостаковича. Нижний Новгород, 2000.

[29] *Якубов М.* Пятая симфония Шостаковича. Автор и критика о симфонии // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений [Ноты]: в 150 т. Серия I. Симфонии. Т. 20. Симфония № 5, соч. 47. Переложение для фортепиано в 4 руки / Общ. ред Манашира Якубова. Клавир. М., 2007. С. 123.

[30] «Пятая симфония – художественное доказательство <…> тезиса “любовь свободна”. <…> Симфония – гимн любви. “Свобода любить” – это и свобода быть человеком, гражданином, личностью. Свобода от тоталитаризма, протест против надвигающейся тирании». Поэтому, утверждает исследователь, симфония «одновременно ответ на критику, отстаивание своей точки зрения, защита идеи “Катерины Измайловой”, ответ Сталину» (*Бендицкий А.* О Пятой симфонии Шостаковича. С. 42, 54).

4. ПОСТАНОВКИ 1920-х: МЕЖДУ «НАТУРАЛИЗМОМ» И «МХАТИЗАЦИЕЙ»

Первые появления «Кармен» на советской сцене – перенос спектакля И.М. Лапицкого и постановка 1920 года А.Н. Феона в ЛГАТОБ (бывшем Мариинском театре)[31] – были отмечены сугубой натуралистичностью решений: Лапицкий в Москве подчеркнуто разрабатывал тему «будней», на петроградской сцене появилась «простая фабричная работница».

Судьба оперы Бизе в двух постановках Лапицкого показывает, как переменились буквально за несколько лет и театр и публика. Некогда сенсационный петроградский спектакль 1913 года, будучи перенесен в 1921 году на сцену уже московского театра Музыкальной драмы (которую Лапицкий после переезда в Москву создал на основе Малой государственной оперы), утратил свою былую притягательность. Как констатировал впоследствии критик и историк театра П.А. Марков, «свежесть творчества исчезла»[32]. Возможно, это было связано и с переменой протагонистки Л. Дельмас.

На первый план вышла не «таинственность» заглавного образа, о которой писал Дельмас восхищенный ее интерпретацией Блок, а бытовая драма – такие детали постановки, которые раньше лишь сильнее подчеркивали необъяснимость, мистичность внутренней сущности событий и поступков, тогда как теперь становились знаком грубой натуралистичности сценического решения. Таков был, в частности, финал оперы, о котором с недоумением отзывались многие очевидцы московской постановки, когда «во время трагического объяснения Хозе и Кармен, врачи и санитары устремлялись за кулисы цирка (чтоб оказать “первую медицинскую помощь” тореадору)»[33]. Одно из наиболее значимых оперных событий Серебряного века внутренне переродилось в присутствии нового зрителя, в атмосфере идей и мыслей иного толка – «под влиянием» того «бескрылого Эроса», в поклонении которому Коллонтай укоряла пореволюционное поколение.

В свою очередь постановку Феона[34] постоянный рецензент газеты «Жизнь искусства» Игорь Глебов (Б.В. Асафьев) обвинял в отсутствии единой связующей и сплавляющей роли: представление, по его мнению, распалось на «ряд групповых картинок»[35]. «Получается непрестанное, настойчиво преследуемое усилие чем бы то ни было заполнить пространство»[36], – писал он. Перечисляя различные режиссерские «трюки», заполнявшие действие, критик подытоживал: «Подобные дешевые приемы вряд ли можно оправдать стремлением к реализму»[37]. На страницах того же критического обзора он предлагал свою интерпретацию оперы

---

[31] Мы имеем в виду новые постановки, поскольку после революции старые постановки «Кармен» оставались в репертуаре различных российских театров. Как уже указывалась, опера продолжала идти в Петрограде, в Москве же шла в оперном театре Зимина. Однако обращает на себя внимание тот факт, что в Большом театре ее прекратили давать в 1917 году, хотя с момента своей первой московской постановки на русском языке в 1898 году она не уходила из репертуара ни на один сезон (См.: *Федоров В.* Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. Т. II: 1856–1955. New York: Norman Ross Publ., 2001). В любом случае информация о том, что на советской сцене опера Бизе была впервые поставлена 13 мая 1922 года в Большом театре (имеется в виду постановка А. Санина, о которой речь впереди), является неверной (См.: Н. Гр. «Кармен» // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П.А. Марков. Т. II. М., 1963. Стлб. 1154). Как видим, спектакли А. Н. Феона в Петрограде и И.М. Лапицкого в Москве опередили ее.

[32] *Марков П.* Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960. С.56.

[33] *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр (1917–1941). Очерк истории. М., 1963. С. 8.

[34] Дирижер Э.А. Купер.

[35] *Игорь Глебов* «Кармен» // Жизнь искусства. 1920. № 413. С. 1.

[36] Там же.

[37] Там же. К этому спектаклю Асафьев возвратился в следующей своей рецензии «Еще о “Кармен”» (Жизнь искусства. 1920. № 417). В 1921 году он написал о «Кармен» Бизе статью, посвященную сравнению ее автора с Чайковским и Мусоргским. Последняя аналогия в те же годы неоднократно проводилась наркомом А.В. Луначарским, который относил и Мусоргского, и Бизе к «веристам» при общей довольно невысокой оценке самого веризма: «Следующим этапом рода, созданного Бизе, была веристская драма, которая у нас дала попытку Мусоргского “Женитьба”, [а] в Италии довела до Леонкавалло» (*Луначарский А.* О музыкальной драме // Луначарский А. В мире музыки. М.; Пг., 1923. С. 11).

Бизе, сводя ее к мифологии жертвы, приносимой ради достижения всеобщей гармонии. Здесь соединились различные мотивы и сюжеты его личного творчества и самой жизни: увлеченность солярным мифом, которая в ту пору проступала в трактовке им ряда других знаменитых классических опер, прежде всего «Снегурочки» («Симфонические этюды», 1922), подступы к исследованию творчества Стравинского («Книга о Стравинском», 1929), включавшие в контекст восприятия новых художественных событий незабываемое впечатление от «Весны священной», наконец, новое самоощущение русской интеллигенции, вполне созвучное Асафьеву?

Что касается Феона, Лапицкого и значительной части оперных режиссеров «предреволюционного призыва», то они пришли в музыкальный театр из драмы и находились под обаянием эстетики МХТ, с которым многие в этом поколении были связаны «биографически» с самого начала театрального пути[38].

Спектакль Большого театра 1922 года в режиссуре Санина[39], невзирая на крепкую «родовую» связь и этого режиссера с МХТ[40], полемически оспаривал заданную временем тенденцию, «сочетая привычные для него приемы работы с массой, идущие от метода МХАТ, с оперной условностью. <…> Постановка Санина была реакцией на подчеркнуто будничную трактовку оперы Лапицким <…> и Феона <…>»[41]. «Главным героем» спектакля стал художник Ф.Ф. Федоровский, поразивший публику экспрессивным сочетанием красок, выплеснувшихся на сцену, и конструкциями в виде площадок и лестниц. Он же и дал главный повод нареканиям. Среди недовольных оказались музыканты, обеспокоенные очередным посягательством новой режиссуры на приоритет музыкального начала в опере.

Так, в одном из публичных выступлений Николай Голованов сказал: «Я начну с Федоровского, которого мы все считаем очень талантливым художником. До него художники были не менее талантливые, однако такого засилья художественно-декоративной части никогда не было. Мы считаем это не плюсом, а минусом. <…> Когда открывается занавес, то вы не только не слышите ни одного отдельного певца, вы ничего не видите, кроме какого-то красочного аккорда, который на все так давит, что вы ничего другого воспринимать уже не можете»[42]. Аналогично оценивал увиденное и «сторонний наблюдатель» журналист Р. Фюлёп-Миллер, оставивший исключительно ценные воспоминания о советской повседневности 1920-х годов. Он причислял «Кармен» Санина к тем спектаклям, столь характерным, по его мнению, для основной тенденции советского театра, «где музыка рассматривалась только как фундамент, на котором должен быть построен “общий эффект”»[43]. Критика в свою очередь обвиняла художника в недостаточной реалистичности показа Испании. Луначарский парировал, защищая создателей спектакля: «Смешно <…> упрекать Федоровского и Санина в том, что они не дают реальной Испании. <…> Они дают Испанию идеальную. Испанию Бизе»[44]. Убежденный противник реализма на оперной сцене, он назвал спектакль Санина «сверкающим великолепием пряным цветком, как-то внезапно развернувшимся на нашей оперной сцене», оценив его как «первый шаг в деле реформы оперы»[45].

---

[38] А.Н. Феона окончил драматическую школу при петербургском Александринском театре у В.Н. Давыдова и с 1905-го по 1910 год был актером петербургского Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской. Как известно, ученица В.Н. Давыдова Комиссаржевская начинала свою сценическую биографию в спектаклях московского Общества литературы и искусства под руководством К.С. Станиславского. И.М. Лапицкий в 1900–1903 годах работал в Мюнхене в труппе Э. Поссарта, в 1903 году – в МХТ со Станиславским.

[39] Дирижер В.И. Сук.

[40] А.А. Санин с 1888 года был актером и режиссером Общества литературы и искусства под руководством Станиславского, с 1898-го по 1902 год работал режиссером МХТ.

[41] *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр (1917–1941). С. 67.

[42] Цит. по: Там же.

[43] *Fülöp-Miller R.* Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenzeugenbericht von R. v. F.M. / Hrsg. v. Eckhard Siepmann. Berlin (West); Hamburg: Elephanten Press Verlag, 1978. S. 116.

[44] Цит.по: *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр (1917–1941). С. 67.

[45] Цит.по: Там же.

Но Санину оказалось не по пути с советским театром: именно «Кармен» стала последней постановкой режиссера на родине[46].

Будущее советской сцены все же состояло в дальнейших поисках соответствия оперных решений эстетике МХТ, из натуралистической постепенно незаметно переименованной в реалистическую. Не сумев сполна овладеть для этих целей Большим театром[47], отцы-основатели МХТ создали музыкальные студии: Немирович-Данченко – Музыкальную студию при Художественном театре (1919), Станиславский – Оперную студию-школу при Большом (1920). На волне этих исканий Немирович и создает в 1924 году свою переделку оперы Бизе на текст поэта и переводчика Константина Липскерова под названием «Кармен-сита и солдат»[48].

Непосредственно перед предъявлением этой работы публике[49] Немирович в прессе заявил: «Я враг оперного натурализма и противник постановок А.А. Санина и отчасти И.М. Лапицкого. Новые формы для оперных постановок еще не найдены – я надеюсь найти их в процессе работы»[50]. На сохранившихся фотографиях обращает на себя внимание именно ярко выраженная сценическая форма этого представления: обостренная пластика персонажей, динамичные мизансцены хора, складывающиеся в особый графический рисунок и отвечающие линиям сценографии И.М. Рабиновича. Даже более четверти века спустя верный «Эккерман» Немировича, завлит Музыкальной студии П.А. Марков писал о том, что в этом спектакле режиссер обострил «формальные поиски до предела»[51].

Перечисление наиболее заметных изменений в партитуре занимает целую страницу книги Маркова[52]. Это не вызывает удивления, поскольку мода на «актуализацию» в советском оперном театре достигла своего пика: год 1924-й был богат на такие опыты[53]. Интересен сам характер изменений. Едва ли не самое существенное из них, прямо влияющее на драматургию и жанр сочинения, заключалось в том, что партия Микаэлы была передана хору. Действие в результате

---

[46] Как указывает исследовательница творчества режиссера, следующей работой Санина в опере – и первой после отъезда за рубеж – стала постановка «Бориса Годунова» в мадридской Королевской опере. Исполняли оперу русские солисты, испанский хор и оркестр. Дирижировал Н.Н. Черепнин» (*Кинкулькина Н.* Путь Санина // Санин А. Переписка. Статьи. Воспоминания / Сост., коммент., вступ. статья Н. Кинкулькиной. М., 2002. С. 70–71). В середине 1920х годов в барселонском театре Лисео Санин поставит 10 русских опер и назовет эту работу «художественным походом» (Там же).

[47] «В 1919 г. – в годы наибольшей внутритеатральной тревоги и неуверенности – одним из поисков выхода для МХТ оказалось распространение сферы влияния на оперу. <…> Оперный гигант, утерявший твердые сценические традиции и живший старой оперной рутиной, в целях своей реформы, намеревался отдать себя под протекторат Художественного театра. <…> Под председательством Немировича-Данченко была организована коллегия по руководству Большим театром. Даже балет предполагали подчинить влиянию МХТ» (*Марков П.* Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 10–11). Потерпев фиаско в работе над «Снегурочкой» Римского-Корсакова, которая так и не была поставлена, Немирович-Данченко отказался от реорганизации и «мхатизации» Большого театра.

[48] Литературный дебют К.А. Липскерова состоялся еще до революции и был замечен коллегами по поэтическому цеху, в частности В.Ф. Ходасевичем. После 1917 года он входил в группу «неоклассиков», был членом объединения «Круг», на рубеже 1920–30-х годов перешел к поэтическому переводу, прославившись на этом поприще и перестав публиковать собственные стихи. В качестве драматурга в 1920-х годах сотрудничал также с МХТ.

[49] Премьера состоялась 4 июня 1924 года. Художественный руководитель постановки В.И. Немирович-Данченко, режиссеры Л.В. Баратов, К.И. Котлубай. Дирижер В.Р. Бакалейников.

[50] [*Аноним*] В.И. Немирович-Данченко о том, почему и как поставлена «Лизистрата» // Зрелища. 1923. № 54. С. 7.

[51] *Марков П.* Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 97.

[52] Там же. С. 101.

[53] Переделка либретто с самого начала 1920-х оказывается главным способом адаптации классического оперного наследия к новым идеологическим условиям. Кульминацией той «эпидемии» актуализации традиционного оперного репертуара, которая имела неоднократные рецидивы на протяжении 1920–30-х годов, представляется 1924 год, когда в прессе было объявлено сразу о нескольких готовящихся премьерах: «Король забавляется» («Риголетто»), «В борьбе за коммуну» («Тоска»), «Жизнь за народ», «Серп и молот», «За власть народа» (все три – по «Жизни за царя»).

получило постоянное сопровождение: хор начал выступать в роли античного комментатора. В более поздней сценической редакции этот радикализм будет сглажен: партию поручат матери. Но изначально такое решение сообщало поведению хора особую логику существования, а событиям особый – трагедийный – масштаб осмысления. Режиссер «сводил драму к минимуму действующих лиц»[54]. Любовный треугольник действовал на фоне неотступно следящей за ним хоровой массы. Певец Н.Н. Озеров описывал свои впечатления от спектакля так: «Постановка <…> в духе античной трагедии, в которой герои драмы – игрушки в руках неумолимого “рока” <…>. Хор, неподвижный, симметрично расположенный по бокам сцены и словно изрекающий приговор героям драмы, неразумно идущим против рока, подчеркивал замысел режиссера, увлеченного классической драмой, своеобразной силой заложенного в ней мировоззрения и трагичностью ее сценического воплощения. <…> Любовь нависла над героями подобно грозовой туче и несла с собой либо счастье, либо смерть»[55].

Погружая действие во вневременную атмосферу, режиссер искал образ спектакля в «обобщенной» Испании, которая представала в этой бунтарской интерпретации страной фатальных страстей, землей, обильно политой кровью, ареной борьбы полов и мировоззрений. Единая декоративная установка, погруженная в «торжественный сумрак»[56], оказывалась средоточием красно-желто-коричневых тонов, как бы оспаривая выбор Санина и Федоровского, интерпретировавших в своем сценографическом решении конфликт красного и черного.

Все эти особенности театрального видения Немировича обнаруживают сходство с эстетикой экспрессионизма: деперсонализация хора, выступающего рупором авторской идеи, «масочность» актерского образа, запечатленная на сохранившихся фотографиях, абстрактность сценографии, активно использующей геометрический рисунок, в мизансценический диалог с которым вступали массовые сцены. Эти определяющие черты спектакля находили опору в специфике самого повествования, акцентировавшего идею фатальной обреченности персонажей, погруженного в мрачно-мистический колорит освещения, сопровождаемого заметно утрированным актерским жестом.

5. «КАРМЕНСИТА И СОЛДАТ» В КОНТЕКСТЕ ИДЕОЛОГИИ И ЭСТЕТИКИ 2-й ПОЛОВИНЫ 1920-х ГОДОВ

Направление поисков Немировича в постановке «Карменситы» параллельно не только устремлениям европейской и российской драматической режиссуры первой половины 1920-х годов (Вс.Э. Мейерхольда[57], Е.Б. Вахтангова[58], А.М. Грановского[59], А.Я. Таирова[60] и ряда других), но и эстетике западного (в первую очередь немецкого) немого кинематографа, который переживал тогда кульминацию экспрессионистских опытов[61].

Соседство кинематографа серьезно волновало в то время режиссера. Весной 1923 года он писал из Москвы за границу Станиславскому:

«Дела театральные вообще стремительно летят в пропасть. <…> Впереди кино, кино, кино! И может быть, – во всяком случае, все шансы, что можно удержать, – музыка! Интерес к театрам пал совсем. Публики нет, и она не собирается формироваться. Есть много богатых, способных наполнить Большой театр на

---

[54] *Марков П.* Режиссура Вл.Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С.100.

[55] *Озеров Н.* Оперы и певцы. Высказывания и впечатления. М., 1964. С. 174–175.

[56] *Марков П.* Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 106.

[57] «Человек-масса» и «Разрушители машин» в Театре революции (1921–22).

[58] «Гадибук» (1922) и «Голем» (1925) в студии «Габима».

[59] «Ночь на старом рынке» (1925) в ГОСЕТ.

[60] «Антигона» (1927) в Камерном театре.

[61] «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине (1919), «Усталая смерть» (1921) и «Доктор Мабузе-игрок» (1922) Ф. Ланга, «Носферату» Ф.-В. Мурнау (1922), «Паганини» Х. Гольдберга и К. Фейдта (1923), «Нибелунги» Ф. Ланга (1924), «Кабинет восковых фигур» П. Лени (1925), «Последний человек» Ф. Мурнау (1925), «Метрополис» Ф. Ланга (1926).

юбилей Собинова на 500 миллиардов (у Южина в сентябре был аховый сбор в 28 миллиардов. Полный сбор Большого театра около 50 млрд., Художественного – 23, Малого – 18… Так вот при таких условиях Собинов рассчитывает взять 520 миллиардов). <…>

Сейчас дела в театрах лучше, чем были в декабре. Но вот как: лучше всех идет Большой. Там часто полные сборы. И не падают ниже 75%…» [62].

Таким образом, Немирович-Данченко фиксирует именно лидерство музыкального (и даже оперного) театра по сравнению с драматическим и соперничество первого с кинематографом. Заметим, что решительное вторжение Немировича-Данченко и Станиславского в эти годы в сферу музыкального театра, возможно, вызвано именно описанной ситуацией. Более того, замысел сближения оперы Бизе с литературным первоисточником, как и само обращение к «Кармен», могли быть инспирированы популярной немой немецкой кинолентой «Кармен» по новелле Проспера Мериме, снятой в 1918 году режиссером Э. Лабичем, и в середине 1920-х имевшей чрезвычайно успешную прокатную судьбу в России под названием «Табачница из Севильи».

Свою роль в оформлении режиссерского замысла Немировича сыграла, по-видимому, и модная эстетическая ориентация на экспрессионизм, возникшая на оперной сцене. Европейский оперный театр к тому времени уже познал искус экспрессионизма, хронологически даже опередив в этом и драму и кино. Рихард Штраус, Арнольд Шёнберг, Пауль Хиндемит и Альбан Берг, каждый на свой лад, испробовали возможности новой эстетики на театральной сцене. Петербургский зритель смог оценить новинку уже в 1913 году, когда Мейерхольд поставил «Электру» Штрауса в Мариинском театре. Встреча советского театра с подобным репертуаром пришлась как раз на середину 1920-х годов[63].

На общеевропейскую эстетическую тенденцию отреагировали и советские композиторы. Премьера в 1930 году «Носа» Шостаковича в МАЛЕГОТ[64] выявила «западную» генеалогию сочинения на гоголевский сюжет. Эстетика “Sprechoper” открыто манифестировалась самим автором. Визуальной доминантой спектакля в свою очередь стали экспрессионистские образы персонажей с их подчеркнутым физиологическим уродством, роднящим живых людей с манекенами, также задействованными в некоторых сценах. Полемическим выпадом против традиционной оперной эстетики выглядело и появление жанра музыкально-драматических хроник. Премьера «Льда и стали» Владимира Дешевова состоялась на сцене ЛГАТОБ, и вскоре прошла следующая – в Москве в Оперной студии Станиславского. Параллельно в Музыкальном театре Немирович-Данченко поставил «Северный ветер» Льва Книппера, в Большом театре был показан спектакль «Вышка Октября» Болеслава Яворского, а в МАЛЕГОТ – «Фронт и тыл» Арсения Гладковского (новая редакция «музыкальных хроник» «За красный Петроград», ранее написанных Гладковским в соавторстве с Евгением Прусаком).

Все это события одного 1930 года, свидетельствовавшие об обострении борьбы с романтическим «большим стилем» на оперной сцене. Так, Марков писал о намерениях Немировича-Данченко: «Стремясь к созданию “советского музыкально-сценического произведения” он подчеркивал, что “умышленно не называет его оперой”» [65]. Эстетически постановки «музыкально-драматических хроник» в целом также сводились к некоему общему знаменателю. Постановочные

---

[62] Письмо Вл.И. Немировича-Данченко К.С. Станиславскому, март 1923 г. // Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие в четырех томах. Письма. Из прошлого. Том третий: письма [1923–1937]. М., 2003. С. 17.

[63] В 1924 году ЛГАТОБ, а на следующий год и Большой театр поставили «Саломею» того же автора, в 1925 году на сцене ЛГАТОБ появился «Дальний звон» Франца Шрекера; в 1926 году в Ленинграде (МАЛЕГОТ) впервые была показана опера Эжена д’Альбера «Долина» («В долине»), знакомая российскому зрителю по предвоенной поре; 1927 год ознаменовался легендарными постановками «Воццека» Берга в ЛГАТОБе и «Прыжка через тень» Эрнста Кшенека в МАЛЕГОТ; 1928 – появлением в МАЛЕГОТ оперы Кшенека «Джонни наигрывает».

[64] Дирижер С.А. Самосуд, режиссер Н.В. Смолич.

[65] *Марков П.* Режиссура Вл.Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. С. 207.

образы этих спектаклей – треугольник вздыбившихся льдин и вертикаль нефтяной вышки, непрестанное движение почти не персонифицированных человеческих масс, резкая «светотень» статики и динамики в мизансценическом рисунке – в каждом случае по-своему реализовали мотив исторического императива как по-новому ощущаемого старого романтического мотива фатума.

То, что сам Немирович осознанно разрабатывал экспрессионистскую стилистику в различных ее преломлениях, подтверждает и его обращение в 1929 году к опере Эрнста Кшенека «Джонни наигрывает». Впереди же была этапная работа возглавляемого им театра над «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича («Катерина Измайлова», 1934), партитура которой явственно отмечена разнообразными влияниями экспрессионистского толка. Таким образом, экспрессионистский модус постановки Немировичем «Кармен» был предуказан самой художественной атмосферой времени. Логика его движения, угадываемая режиссером, вела к осмыслению фатализма человеческой судьбы через призму экспрессионизма, будь то история испанской цыганки или русской купчихи. В центр спектакля Немировича по опере Бизе закономерно выступала тема смертельной борьбы полов.

В результате «Кармен» в постановке Немировича, воспринимаемая как символ оперного жанра, вступала в прямую полемику с привычными ожиданиями «среднего», обыкновенно консервативно настроенного посетителя оперного театра. Сомнению подвергался и традиционный образ Испании, олицетворяемый оперой Бизе. Как Немирович приступил к «Кармен» во внутреннем споре со спектаклем Санина, выдвигавшим новый образ оперного театра с помощью акцента на живописной составляющей целого, праздничности представления, словно гиперболизировавшем в свою очередь образ Испании, так и начинающий режиссер его театра Л.В. Баратов (выходец из драмы и воспитанник «МХАТовской» школы), взявшийся за новое «испанское сочинение» оперу Мануэля де Фальи «Жизнь коротка» («Девушка из предместья», 1928), пытался исподволь доказать право на существование отвергнутой Немировичем «солнечной» Испании: «Этого талантливого, изобретательного режиссера привлекала огненная и насыщенная Испания, которая, казалось, пропала в постановке “Карменситы”. <…> Он думал о кричащей и волнующейся Испании площадей и синего неба. Он замышлял пламенные краски. Он мечтал о буре кипящих чувств и брызжущем темпераменте. В соответствии с его намерениями художник Фальк написал первоначальные эскизы. Немирович-Данченко направил работу по другому руслу»[66].

Маститый режиссер продолжал искать новый образ оперного жанра и одновременно новый образ Испании на театральной сцене. Но теперь акцент был сделан на социальных мотивах, позволяющих показать «бедную, страдающую Испанию»[67]. Это направление, очевидно, представлялось более перспективным в контексте предполагаемых требований «новой» публики, формулируемых в первую очередь музыкально-критической прессой. Она все увереннее стала брать на себя роль организатора художественных процессов.

Пытаясь смоделировать некий обобщенный образ рабочей аудитории и суммировать ее возможные предпочтения, идеологи РАПМ, в частности, писали:

«Похвалы вызывает также “Кармен” Бизе.

Рабкор Никитин видел эту оперу в Замоскворецком театре в исполнении артистов Большого театра. Он называет ее “очень хорошей” и отмечает:

“Она очень часто прерывалась аплодисментами рабочей аудитории”

([“Рабочий зритель”]. № 21).

Итак, мы видим, что у рабкора вызывают одобрение лишь те оперы, которые так или иначе освещают взаимоотношения классов и социальную жизнь, хотя бы и не всегда четко»[68].

---

[66] Там же. С. 128.

[67] Там же. С. 129.

[68] *Крылова С., Лебединский Л., Ра-Бе (Бек А.), Тоом Л.* Рабочие о литературе и музыке. Л., 1926. С. 77.

Отмеченная «нечеткость» означенной интерпретации известного сюжета может быть объяснима в первую очередь тем, что подобная смысловая нагрузка возлагалась в данном случае на тот самый спектакль Санина, который ни в замысле своем, ни в ощущениях премьерной критики не содержал подобного потенциала. Но «социальный вектор» восприятия стал активно навязываться этому и другим классическим шедеврам.

Однако одной «социальностью» дело не ограничивалось. Зачастую различимая в составе экспрессионистского мироощущения она в условиях создания соцреалистической эстетики, заявленной в качестве первоочередной задачи советского искусства в начале 1930-х годов, должна была дополняться и другими значимыми свойствами. Важнейший идеологический тезис этого времени определили поиски «оптимистичного» искусства. Требования душевного «здоровья» настоятельно звучали уже в год постановки «Карменситы и солдата»: «Какой, в самом деле, здоровый человек станет любоваться тем, что перед ним развертывается картина ревности ("Кармен") или сумасшествия ("Пиковая дама")?»[69] . Аналогичные требования начали предъявляться и к сфере эроса. В том же 1924 году один из идеологов РАПМ публикует статью под названием «Об эротической музыке», требуя от музыки выражения «здоровой», общественно полезной эротики[70]. Немирович-Данченко, создавший на этом фоне бескомпромиссно трагическое зрелище, обрек свой спектакль на негативную реакцию большей части музыкально-критической прессы.

Оптимизм, сопрягаясь с бытовой достоверностью, понимаемой как «народность», и должен был породить феномен социалистического реализма в оперной режиссуре. Подходы к этой стилистике в оперном жанре были опробованы в 1935 году признанным создателем советского «реалистического» театра Станиславским именно на «Кармен»[71]. Как было давно заведено в отношениях двух основоположников Художественного театра, между ними и здесь продолжалось негласное соревнование. «Неизвестно, как отнесся Станиславский к "Карменсите и солдату", но его высказывания об опере Бизе, характер осуществленной им постановки "Кармен" убеждают в том, что позиция Станиславского была противоположна подходу Немировича-Данченко»[72]. Рецензенты же постановки, осуществленной под руководством создателя театральной системы, распространенную в эти годы на всю советскую театральную империю, не сговариваясь, варьировали одни и те же определения: «народность», «демократичность», «оптимистичность», «реалистичность»[73].

Эти постулаты параллельно отрабатывались в музыковедческой литературе, закрепляясь за классическими шедеврами разных авторов, школ и эпох. Особую значимость приобретали словесные интерпретации классики, которой таким образом навязывалось необходимое, идеологически «верное» и «современное» содержание. Они выполняли роль своего рода «вектора» сценической эволюции сочинения.

6. «КАРМЕН» КАК ОБРАЗЕЦ «СОВЕТСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ»

Проанализируем те словесные интерпретации, которые были выдвинуты в течение 1920–30-х годов на немногих страницах музыковедческих работ, посвященных на русском языке Бизе и его главному творению. Их «средним арифметическим», безусловно, можно назвать выдвижение этой оперы на недосягаемую для других французских композиторов высоту. На этом тезисе настаивал, например, Е.М. Браудо, писавший о Бизе, что «общих мест в стиле, излюбленной французами сентиментальной лирики у него совершенно не встреча-

[69] *Вилковир Е.* К вопросу о музыкальной науке // Музыкальная новь. 1924. № 5 (2-й). С. 15.

[70] *Калтат Л.* Об эротической музыке // Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 18.

[71] Художественный руководитель спектакля К.С. Станиславский, режиссер П.И. Румянцев, дирижер Б.Э. Хайкин, художник Н.П. Ульянов.

[72] Г*озенпуд А.* Русский советский оперный театр (1917–1941). С. 249.

[73] См.: Там же. С. 249–251.

ется»[74]. Более подробно он обосновывал свою позицию по отношению к французской оперной школе, вновь прибегая к нелестному для ее главных представителей сравнению с Бизе: «В области оперного творчества Франция, игравшая в конце 30-х годов руководящую роль в Европе, не смогла удержаться на этой высоте. <…> Французские музыканты предпочитали идти по традиционным путям, воспринимая те или иные технические приемы других национальных школ. <…> Если Гуно и Тома объединяли в своем творчестве различные влияния и принадлежали, в сущности говоря, к эпигонам, то гениальному Жоржу Бизе удалось найти самостоятельный подход к бытовой опере, чуждой показной эффектности»[75]. Ю.А. Кремлев заканчивает свой монографический очерк о Бизе утверждением: «<…> из всех французских музыкантов XIX века никто, кроме него, не изображал жизнь с такой потрясающей правдивостью, никто не проникал так глубоко в толщу бытовой, массовой, повседневной психики, никто так горячо не верил в неистощимые силы и мощные жизненные импульсы человека»[76]. На том же настаивает и И.И. Соллертинский: «Именно этот углубленный музыкальный реализм бесконечно возвышает Бизе над всеми его оперными современниками – Тома, Гуно, Масснэ, Сен-Сансом и прочими <…>»[77].

Определение «реалистическая», опиравшееся, по-видимому, на характеристику этой оперы как «бытовой», прочно закрепляется за сочинением Бизе на протяжении 1930-х годов, хотя само по себе понятие «музыкальный реализм», как в историко-конкретном, так и в стилистическом плане, с годами так и не прояснится в советской литературе о музыке. Так, в 1927 году Браудо еще называет «Кармен» «крестьянской трагедией»[78] и настаивает на ее идеологической и стилистической автономии: «При такой творческой обаятельности лучшего произведения Бизе невольно отпадает мысль о какой-либо его обусловленности извне»[79]. К середине 1930-х он уже утверждает, что «в своей деятельности Бизе тесно связан с французской реалистической литературой своего времени. В его творчестве последовательно замечается отход от позиций романтической оперы к утверждению жизненной правды. Его лучшая опера – “Кармен” – яркое художественно-законченное произведение из жизни городского пролетариата»[80]. Более того, по его версии, «нет сомнения в том, что неуспех “Кармен” у парижского обывателя вызван был организационным классовым сопротивлением против пролетаризации оперного сюжета. <…> Опера “Кармен” написана через четыре года после падения Парижской коммуны, и провал ее был триумфом торжествующей крупной буржуазии»[81].

Тезис о связи оперы Бизе с историей Парижской коммуны также становится с середины 1930-х годов расхожим. Исключения редки и показательны как последние попытки «инакомыслия» в сфере интерпретации этого шедевра. Таким исключением предстает брошюра о Бизе Кремлева, который, в частности, писал:

«Элементы стихийного протеста, анархического бунтарства не исчерпывают сути “Кармен” и даже, пожалуй, не являются в ней главным. По своему объективному смыслу, несмотря на свои поразительные жизненность, реализм и демократизм, “Кармен” – антиреволюционное произведение <…> “Кармен” силами и средствами художественных образов вскрывает исторический крах как индивидуалистического романтизма (Хосе), так и мелкобуржуазного бунтарства-анархизма (Кармен). Они вытесняются новой могучей, самоуверенной силой (Эскамильо). <…> И в “Кармен” симпатии Бизе остаются на стороне контрабан-

[74] *Браудо Е.* Всеобщая история музыки. В трех томах. Том третий: от середины XIX столетия до наших дней. М., 1927. С. 58.

[75] *Браудо Е.* История музыки (сжатый очерк). Второе дополненное и исправленное издание. М., 1935. С. 239, 240.

[76] *Кремлев Ю.* Бизе. Л., 1935. С. 46.

[77] *Соллертинский И.* Кармен. Опера Жоржа Бизе. Л., 1937. С. 32.

[78] *Браудо Е.* Всеобщая история музыки. Том третий. С. 56.

[79] Там же. С. 56.

[80] *Браудо Е.* История музыки (сжатый очерк). С. 240.

[81] Там же. С. 242.

дистов, богемы, на стороне романтического анархизма. <…> Он не видит и не понимает пролетариата. Он хоронит мелкобуржуазное бунтарство под поступью новой “героики”»[82].

Кремлев даже делает парадоксальный и по-своему неожиданный вывод о «капитуляции» Кармен перед новым «сильным» человеком, имея в виду ее интонационное «подчинение» Эскамильо в финале: «<…> не заметили того, что в четвертом действии Кармен – не сильная, а слабая фигура, что ее смелость перед смертью есть смелость отчаяния, а не убежденного героизма. <…> Конец третьего действия и все четвертое действие суть этапы падения анархической автономии Кармен»[83]. В духе вульгарно-социологических сближений, все еще характерных для этого периода, он утверждает даже, что «в этом плане “Кармен” соприкасается с идеями французского реваншизма (после поражения в войне 1871 г.) и с идеями французского предъимпериализма»[84]. Однако, сама его трактовка взывает к более близким историческим аналогиям: мысль о приходе «сильного человека» и поражении индивидуального анархизма могла быть порождена размышлениями о недавней российской истории, испытавшими явное влияние Ницше, на которого ссылается попутно Кремлев, хотя тот в эти годы стремительно утрачивал популярность у советских идеологов.

Неожиданно остро полемичным предстает и заключение автора о том, какими путями могло бы пойти искусство французского композитора, если бы не его ранняя смерть. Его прогноз весьма неутешителен: «<…> ни опера “Сид”, ни оратория “Женевьева” не были записаны Бизе. Но, несомненно, в них должен был наметиться резкий творческий поворот. <…> Вероятнее всего, творчество Бизе двинулось бы в сторону гуманистической религиозности Цезаря Франка, отражая этим новый этап шатаний и мучительных поисков мелкобуржуазной идеологии»[85].

Однако даже в контексте подобных размышлений основополагающие характеристики детища Бизе соотносятся с общепринятыми в это время. Показательно, что они включают в себя все основные идеологические «пароли» того классического искусства, которое отбирает из прошлого советская культура. Это «здоровье», «простота» («доступность массам», «запоминаемость»), «опора на бытовые жанры» (танец, марш, песня), «реализм», «классическое мастерство», «симфонизм»:

«Автор “Кармен” – глубоко здоровый композитор – ему чужды и болезненный невроз и изощренная чувственность того же Вагнера <…>. Здоровье Бизе вытекает из его крепкой связи с демократическими низами <…>. Здесь же коренятся причины изумительной доходчивости, общепонятности музыки Бизе. Вряд ли во второй половине XIX века можно найти другого композитора, который при столь же высоком качестве музыки, был бы столь же доступен широким массам, как Бизе. Мелос Бизе обобщает огромное количество бытовых интонаций и именно поэтому обладает исключительной выпуклостью, яркостью, запоминаемостью. Его гармонии в огромном большинстве случав чужды всякой изысканности и, в то же время, сочны, рельефны, выразительны: его ритмика отличается замечательной упругостью, чеканностью и моторной напряженностью. Бизе любит завораживающий вихрь бурного танца <…> или энергичную акцентированную поступь марша <…>. Оркестровка Бизе – мастерская, блестящая – опять-таки поражает своей простотой и доходчивостью. Ясные, классически рельефные комбинации тембров сочетаются тут со смелым употреблением, казалось бы, самых банальных звуковых красок. <…> “Вульгарное”, “шаблонное” постоянно возводится Бизе на вершины высококвалифицированного и ярко впечатляющего искусства. <…> Реализм музыки Бизе коренится опять-таки в широкой, типической обобщенности его интонаций, мелодий, ритмов, выхваченных из

[82] *Кремлев Ю.* Бизе. С. 37, 41, 42.
[83] Там же. С. 39.
[84] Там же. С. 41.
[85] Там же. С. 42.

самой гущи быта. Однако одними реалистическими тенденциями его творчество не исчерпывается. <…> Два лейтмотива, пронизывающих все действие оперы (мотив “судьбы” Кармен и мотив Тореадора) как бы воплощают борьбу некоторых отвлеченных начал. Поэтому можно говорить о симфонизме “Кармен”, поглощающем в ряде мест конкретные жизненно-сценические ситуации»[86].

В характеристике Кремлева, как уже говорилось, отсутствует только тезис о прямом (и позитивном!) влиянии на композиторский замысел «революционных» событий Парижской коммуны, ставший общим местом советской литературы о Бизе. Ясно, что коннотация «революционности» выполняла вполне актуальные задачи. Именно она позволяла надеяться на то, что опера Бизе сможет выполнить в новой культуре роль отсутствующей «советской классической оперы», к созданию которой вожди призывали современных композиторов. Этот популярный у публики и театров, полностью приемлемый в эстетическом отношении (как это видно, например, из перечисления его достоинств Кремлевым) и постепенно приспосабливаемый советскими интерпретаторами в идеологическом отношении шедевр должен был с помощью последних превратиться в некую «советскую Кармен»: «песенную оперу» с опорой на бытовые жанры и доходчивым мелосом, творчески преломляющим фольклорные влияния[87], построенную на принципах симфонизма и блестяще инструментованную, в центре которой социальный конфликт с участием представителей фабричного пролетариата и народной массы, но одновременно – на близкую сердцу публики всех времен и народов любовную тему и обладающую отчетливым оптимистическим зарядом. Даже если сами постановки не всегда дотягивали до этого «идеального» представления об актуализированной «Кармен», оставалась возможность их правильно словесно интерпретировать в критическом жанре. Так, о постановке Н.В. Смолича 1933 года в МАЛЕГОТ рецензент писал: «Освобожденная от буржуазных традиций, раскрывающая оптимистичность эмоций Бизе, полнокровная Кармен превращена в женщину капиталистического города, пытающуюся сбросить его путы и со всей силой жизнью своей и смертью восстающую против кулацко-собственнической психологии, выразителем которой является наивный и жалкий Хозе»[88].

Тезис о «революционности» «Кармен» пытались использовать и для того, чтобы более прочно вписать ее и в контекст отечественной истории, когда наметился процесс реабилитации российской культуры и истории. Режиссер А.Я. Таиров в своей экспликации, возникшей в связи с замыслом постановки «Кармен» в ленинградском ГАТОБ в июне 1934 года писал: «Любопытно, что “Кармен” написана Бизе в 1845 году. Меня интересует здесь не просто дата. А то, что опера написана за три года до второй французской революции[89]. Я совсем не собираюсь приписывать революционность произведению Бизе отнюдь не был революционером, несмотря на то, что был радикальным человеком, но у него было предчувствие революции. Он знал, что вольность уже была необходима, вольность, которая является выражением всех сложных процессов, возникающих в структуре общества, в его социально-экономической структуре, и эту вольность ему захотелось воплотить. Интересно, кого же он выбрал как олицетворение вольного духа? Женщину-цыганку. Он, европеец, француз, не видел в своей среде такого человека, мужчину или женщину, который мог бы выразить эту

[86] Там же. С. 43–45.

[87] Соллертинский, например, замечал, что автор «Кармен» «не раз создает иллюзию подлинно испанской музыки» (*Соллертинский И.* Кармен. Опера Жоржа Бизе. С. 31). А двумя десятилетиями позже А.А. Хохловкина развивала эту тему в пользу неосознанного родства авторского материала с народным: «Как и в “Арлезианке”, мало подлинных народных мелодий. <…> Но странно! – чем дальше углубляются фольклористы в изучение музыки “Кармен”, тем больше обнаруживают они в ней испанских народно-музыкальных элементов» (*Хохловкина А.* Бизе. М., 1959. С. 54).

[88] Цит. по: *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр (1917–1941). С. 249.

[89] Очевидно, здесь имеется в виду революция 1848 года, которая положила начало Второй республике, но исторически эта революция не была второй: ей предшествовала Июльская революция 1830 года.

стихию вольности, и нашел ее в цыганке… Занятно, что несколько раньше, в 1824 году, наш великий поэт А.С. Пушкин за год до восстания декабристов тоже обратился к теме вольности и тоже не нашел для выражения ее никого, кроме цыганки, и написал изумительную поэму "Цыганы" с образом Земфиры» [90].

«Любопытно» и «занятно» здесь, однако, другое, а именно то, что в 1845 году была написана не опера Бизе (год ее завершения – 1875й), а одноименная новелла Мериме, ставшая ее сюжетной основой. Но Таиров, бессознательно подменяя дату, в то же время вполне целенаправленно одним махом сближает музыкальный опус с французской революцией 1848 года, а Бизе, приписывая ему «радикальность» (свидетельств которой категорически невозможно отыскать на страницах биографии композитора), – с Пушкиным, другом декабристов. И слово «вольность» в качестве ключевого для понимания основной интриги оперы, применено несомненно для включения оперы Бизе в пушкинский контекст. Традиция восприятия «Кармен» в контексте освободительной борьбы в «разные эпохи, в разных странах, классах и т. д.» останется действенной на многие годы. Достаточно сказать, что экспликация Таирова по «Кармен» опубликована в книге «Записки режиссера», вышедшей в 1970 году, и прошедшей по правилам того времени изрядную редактуру, но вопиющая ошибка режиссера никак и никем не прокомментирована, поскольку вписывается в структуру представлений об опере Бизе и ее героине.

В этих сформированных в течение десятилетий представлениях важное место заняло, вслед за отказом от темы Эроса (закономерно последовавшим в пореволюционные годы), отрицание уже с 1930-х годов какой бы то ни было эротики в образе главной героини и гендерной проблематики как таковой в самом сочинении. В 1934 году М.С. Брук категорично заявляла: «Манящий образ Кармен как бы олицетворяет собою идею, культ свободной любви, свободы, несвязанной ни с какими рамками и нормами буржуазной морали. В ее характеристике нет эротики, созерцания, томления или эстетического психологизирования. Все ее поступки, порывы и движения естественны и непосредственны. Это – натура необычайно цельная, она живет, любит, увлекается и страдает, не рассуждая. Она всегда в движении. Не случайно большинство ее появлений в опере связано с воплощением этого движения в песнях и танцах. И – пусть это не кажется парадоксом – от всего ее образа веет каким-то целомудрием» [91]. С ней был полностью солидарен и Кремлев: «Кармен полна страстных порывов, но совершенно лишена эротизма (как справедливо замечает Мирра Брук)» [92].

Подобный взгляд на образ Кармен закрепился в советской культуре прочно и надолго. Так, по воспоминаниям М.М. Плисецкой, на обсуждении балета Р.К. Щедрина «Кармен-сюита» в 1969 году министр культуры Е.А. Фурцева произнесла: «Сплошная эротика. <…> Надо пересмотреть концепцию. <…> Вы <…> сделали из героини испанского народа женщину легкого поведения…» [93]. Для участников дискуссии Кармен к этому времени уже соотносилась с образом, по меньшей мере, – Долорес Ибаррури, а вовсе не с героями романов Эмиля Золя или новелл Ги де Мопассана, современников Бизе.

7. «ХАБАНЕРА» КАК ЗЕРКАЛО ГЕНДЕРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

На примере критических рецензий в музыкальной прессе очень хорошо видно, как постепенно меняется характер театральных воплощений знакомого до последней ноты сочинения. Если на страницах периодики 1920-х годов еще находится место характеристикам индивидуальных особенностей режиссерского стиля или актерской игры, пусть даже не всегда встречающим одобрение рецензента, то начиная с 1930-х годов описание спектаклей все больше сводится

[90] *Таиров А.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 355.
[91] *Брук М.* Бизе и проблема реализма в опере // Советская музыка. 1934. № 12. С. 49.
[92] *Кремлев Ю.* Бизе. С. 24.
[93] *Плисецкая М.* Я, Майя. М., 2008. С. 347, 350.

к «общему знаменателю» пресловутой идеологической триады «реалистичность – народность – оптимизм»; любой выход за ее границы сурово карается. Постепенно рецензии становятся все менее и менее информативными, отнимая у историка возможность сколько-нибудь адекватно судить о характере постановки. Но вряд ли этот процесс был односторонним: становившаяся все более нетерпимой критика, предполагавшая, как правило, жесточайшие оргвыводы, наверняка добивалась в результате единообразия режиссерского стиля советской сцены. Впрочем, об этом можно судить и по тем спектаклям, которые дожили до конца советской эпохи, десятилетиями оставаясь в афишах театров.

Что касается постановочного канона «Кармен» Бизе, то он, судя по рецензиям, начал утверждаться с середины 1930-х годов. Тогда же оформляется канон исполнения заглавной роли. Этапы его становления связаны с творчеством нескольких выдающихся певиц. Подлинной легендой уже с 1920-х годов стала Кармен Фатьмы Мухтаровой.

Кармен - Ф. Мухтарова

Биография Мухтаровой приводит на память мелодраматические сюжеты романов Лидии Чарской: она родилась в Персии, в страшной нищете провела детство и юность, зарабатывая на жизнь уличной певицей по прозвищу «Катя-шарманщица», но по счастливому стечению обстоятельств с помощью меценатов смогла получить музыкальное образование и с благословения самого Шаляпина попасть на сцену[94]. В московской Опере Зимина, куда ее приняли, она сыграла свои первые партии и подготовила партию Кармен. Наставниками ее стали одна из известнейших русских Кармен В.Н. Петрова-Званцева, не менее знаменитая сопрано М.Н. Кузнецова-Бенуа, научившая молодую певицу танцам с кастаньетами, и начинающий тогда режиссер Л.В. Баратов, впоследствии ставший одним из ведущих мастеров советского оперного театра. Дебют Мухтаровой в роли Кармен состоялся 31 декабря 1918 года в Саратове[95]. В представлении публики она абсолютно слилась с этим образом, во что нетрудно поверить, глядя на ее фотографии.

Воспоминания зрителей о «Кармен» Мухтаровой – сплошной поток восклицаний и восторгов. Режиссер Н.Н. Боголюбов писал, что ее спектакли поставили его «лицом к лицу с редчайшим феноменом, когда, казалось, сама природа избрала человеческую индивидуальность, чтобы через нее дарить человечеству свои откровения»[96]. Между тем успешный дебют Мухтаровой в Опере Зимина, многократные выступления на ленинградской сцене в 1920-х годах (в том числе в «Кармен» вместе с Н.К. Печковским и Г.М. Нэлеппом) не привели к устойчивой столичной карьере – артистическая жизнь певицы прошла в основном на периферии (Астрахань, Саратов, Свердловск, Харьков, Киев, Одесса, Баку, Тбилиси и др.). С конца 1930-х она стала солисткой Азербайджанского театра оперы и балета в Баку, где 12 ноября 1953 года при огромном стечении публики состоялся ее прощальный спектакль – «Кармен».

«Провинциальной певицей» называет Мухтарову выступавший с ней в Тбилиси и Ленинграде Н.Н. Озеров, а после дает захватывающее описание ее игры. По его характеристике, Мухтарова создавала образ, в котором «было много своеобразия. Ее Кармен – уверенная в себе, нахальная, своенравная, бесстыдная

---

[94] Эти сведения содержится в статье: *А–въ [Алексеев П.]* У Ф.С. Мухтаровой // Театр. 1916. № 1805. 24 и 25 января. С. 8–9.

[95] См.: *Грачева Л.* Судьба певицы / Годы и люди. Вып. 3. Саратов, 1988. С. 164–174. URL: http://library.sgu.ru/elcol/0115.htm Дата обращения 17.05.2012.

[96] *Боголюбов Н.* Шестьдесят лет в оперном театре. Воспоминания режиссера. М., 1967. С. 257.

и в то же самое время вкрадчивая, ловкая и заманчивая. Она была немного вульгарна, но не груба. <…> Это уже была не игра, а сама жизнь <…> Страстный порыв, восторг, отчаяние охватывают Кармен и уносят ее, как вихрь, без оглядки, без возврата <…>. То бледность, то краска беспрестанно сменялись на ее лице, голос звучно вибрировал… Такой подъем актрисы захватывал зрителя, заставлял забывать все недочеты ее вокального исполнения. В провинции эта самобытная, непосредственная актриса имела большой успех»[97], – завершает певец свои воспоминания.

Певец С.Ю. Левик в своей холодновато-объективной оценке ее артистических данных пытался дать объяснение бросающемуся в глаза несоответствию успеха у зрителей с официальным признанием: «<…> певица с яркой внешностью, неплохой дикцией, хорошим темпераментом, с задатками сценических способностей, но не отличающаяся ритмической устойчивостью. Возможно, что ей не хватало трудолюбия, и на академической сцене она удержаться не могла, хотя и имела успех у слушателей»[98].

Рецензия конца 1920-х годов отчасти проливает свет на причины подобной сдержанности: «Новый театральный год Нардом открыл выступлением известной провинциальной оперной артистки Фатьмы Мухтаровой в партии Кармен. Благодарная сценическая внешность, хорошие вокальные средства и драматическая живость исполнения выдвигают Мухтарову в первые ряды наших оперных певиц. Роль Кармен трактуется артисткой в натуралистических тонах. Быть может, в связи с этим в исполнении Мухтаровой замечаются некоторые неточности против партитуры (в частности “цыганизмы”)»[99]. Очевидно, что в глазах критики Мухтарова не вписывалась в принятые границы сценического образа. Под излишней натуралистичностью и «цыганизмами» пения могла подразумеваться и ярко выраженная сексуальность ее героини, находившая выражение в самой вокальной манере.

Даже соперницы по сцене и, в частности, претендентки на звание «лучшей Кармен» были куда щедрее в своих оценках:

«Действительно, Мухтарова была просто неотразима, особенно в роли Кармен, для которой, казалось, она просто родилась. Она совершенно не нуждалась в гриме, для того чтобы зрители поверили в ее героиню. Прекрасно сложенная, с шапкой густо вьющихся волос цвета воронова крыла, с огромными сверкающими глазами, она производила большой эффект с первого же своего появления на сцене. Трудно даже было сказать. что она “играет”. <…> От Кармен Мухтаровой словно исходили флюиды упрямого непокорства, свободолюбия и редкой непосредственности. Она могла грызть апельсин и бросать его корки в Хозе или Цунигу, могла так тряхнуть головой, что волосы рассыпались по плечам и делали ее похожей на ведьму – лет ей было немного, от силы двадцать шесть или двадцать семь. Или по-настоящему дралась и плевалась, когда солдаты ее связывали. Словом, всегда можно было ожидать, что она выкинет какой-нибудь непредвиденный фортель. На сцене действовал какой-то клокочущий вулкан – иначе о ней не скажешь»[100]. Так вспоминала о Мухтаровой другая знаменитая Кармен – Мария Максакова.

Дебют самой Максаковой в этой роли состоялся в 1923 году. Если исполнение Мухтаровой отличал стихийный темперамент и природная органичность совпадения с персонажем, то образ Максаковой был отделан до мелочей (под руководством супруга – баритона и известного оперного импресарио, режиссера, педагога М.К. Максакова) и, по воспоминаниям очевидцев, шлифовался всю жизнь. Она спела Кармен около 700 раз практически со всеми выдающимися дирижерами своего времени, работавшими в этот период в России. Среди них –

---

[97] *Озеров Н.* Оперы и певцы. Высказывания и впечатления. С. 179.

[98] *Левик С.* Четверть века в опере. М., 1970. С. 106.

[99] *АКР.* Фатьма Мухтарова в «Кармен» // Жизнь искусства. 1928. № 42. С. 8.

[100] Мария Максакова. Книга о великой русской певице Марии Петровне Максаковой / Сост. М. Литвин. СПб., 2005. С. 76.

Кармен - М. Максакова

в провинции, Москве и Ленинграде – были А.В. Павлов-Арбенин, Я. Позен, Б. Врана, А.Э. Маргулян, В.А. Дранишников, А. Коутс, Ф. Штидри, Э. Клайбер, В.И. Сук, Н.С. Голованов, А.Ш. Мелик-Пашаев, Л.П. Штейнберг, А.М. Пазовский, В.В. Небольсин…

В 1930-х годах в этой роли дебютировала ее постоянная соперница сначала по ленинградскому ГАТОБ, затем по Большому театру – Вера Давыдова.

Именно с участием Давыдовой в 1937 году была сделана запись спектакля Большого театра[101], поставленного годом ранее – в 1936-м[102], хотя в премьерный состав вошла тогда Максакова. У каждой из певиц был свой круг поклонников, отдававших предпочтение «максаковской» или «давыдовской» Кармен. Миниатюрная, подвижная Максакова по своей психофизике была ближе героине Мериме. Давыдова, воплощавшая русский тип статной, почти скульптурной красоты (она была из рода Пожарских), несмотря на княжеское происхождение, всем своим гармоничным обликом отвечала складывающейся моде на образ советской женщины: матери, работницы, друга, верного товарища. «Веселость, игра, лукавство» – важные характеристики сценического самочувствия Максаковой в этой роли. Ее партнер по спектаклю Н.Н. Озеров применительно к этой работе с удовольствием использует эпитеты «изящно и умно», «логически обосновано», «разнообразно»[103]. Давыдова, скорее, воплощала душевное здоровье, цельность, внутренне и внешне была более монолитна. Различными были и звуковые образы.

Кармен - В. Давыдова

Вспоминая Максакову, Б.А. Покровский писал о разговоре с Голованом, состоявшемся на прослушивании в Большом театре. Дирижер сказал ему:

«Если бы сейчас вошла певица и спела бы нам голосом Максаковой, приняли бы мы ее? Нет! Определили бы, что это не меццо, а сопрано без верхушек, что… Словом, нашли бы сотню минусов!»[104]. Не опровергая этих, казалось бы, нелестных для певицы замечаний, Покровский констатировал: «ее сила – единство художественного комплекса»[105].

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 1

Действительно, само по себе качество голоса Максаковой в записи не впечатляет. Современный слушатель скорее будет ассоциировать его тембр с опереточным репертуаром. Очевидна и его сопрановая природа, о которой говорил Голованов. В этом смысле характерно замечание, адресованное Максаковой своей предшественнице: «Голос Мухтаровой носил характер лирического меццо-сопрано, приятного тембра, с красивыми грудными нотами и свободный вверху. Но певица в ней неотделима от актрисы, оба начала – вокальное и драматическое – сочетались у Мухтаровой гармонично»[106]. Это «но» примечательно в устах Максаковой. Такие свойства, как всего лишь «приятный» тембр или «лирическая»

[101] Дирижер А.Ш. Мелик-Пашаев.

[102] Режиссер М.Г. Квалиашвили, дирижер Э. Клайбер, художник В. В. Дмитриев.

[103] *Озеров Н.* Оперы и певцы. Высказывания и впечатления. С. 177–178.

[104] *Покровский Б.* В чем очарование искусства Максаковой? // Мария Петровна Максакова. Воспоминания. Статьи. М., 1985. С. 229.

[105] Там же.

[106] Мария Максакова. Книга о великой русской певице Марии Петровне Максаковой, указ. изд. С. 76.

окраска меццо-сопрано, далеки от принятого представления о необходимых данных для этой партии. Однако вопреки этой характеристике как раз Мухтарова, по-видимому, была ближе к подобному вокальному идеалу. Критично настроенный по отношению к ней Левик характеризует ее, однако, как обладательницу «прекрасного контральтового меццо-сопрано»[107], что и требуется для партии Кармен. Акцентируя значение актерского темперамента и чрезвычайно благодарной внешности в успехе Мухтаровой, Максакова в своих воспоминаниях, похоже, нивелирует ограниченность собственных вокальных возможностей применительно к этой роли.

И Мухтарова, и Максакова, несомненно, обладали выдающимся сценическим комплексом, но принципиально различного рода. Внешность, голос и темперамент Мухтаровой были самой природой словно созданы для этой роли. Максаковой приходилось преодолевать и звуковое, и визуальное несовпадение с ней. Ей невозможно было бы предъявить обвинение в недостаточной работе над собой. На сцене в молодости она оказывалась даже излишне субтильной, воспринималась как «девчонка», не сразу выхватываемая взглядом из пестрой толпы миманса. Но неустанно совершенствуя пластический рисунок роли, пришла к весьма убедительным сценическим результатам.

Кармен - М. Максакова

То же касалось и работы над вокальной стороной образа. И все же: если Мухтарову можно было обвинить в «недостаточной ритмической устойчивости», то Максакова в записи «Хабанеры», напротив, кажется порой излишне привязанной к однообразию обусловленной танцевальным жанром ритмики. Это вкупе со скандированием слогов придает несколько дидактичный характер всему высказыванию. Нисходящие начальные фразы, которые в западной традиции подчеркнуто исполняются кантиленой, у Максаковой дробятся вследствие акцентированной подачи текста. Предпочтение слову наносит известный ущерб вокальной линии. При этом заданный темп и неукоснительность ритмического движения не всегда соблюдаются певицей в этой записи: «швы», возникающие на смене дыхания создают легкое и не вполне оправданное несовпадение с оркестром.

Но слушая фрагменты партии Кармен в исполнении Максаковой, важно иметь в виду ее принципиальный подход, унаследованный от супруга и учителя: «<…> еще Макс Карлович мне говорил, что не столько арии определяют этот образ, сколько умело окрашенный эмоциями речитатив, представляющий действенное начало»[108]. Сравнивать же сегодняшнему слушателю приходится именно по ариям (полной записью партии в исполнении Максаковой мы не располагаем). И, возможно, отчасти также поэтому, сопоставляя записи Максаковой и ее прямой соперницы по сцене Большого театра Веры Давыдовой, ощущаешь бóльшую органичность голоса последней для данной партии и заметно более богатую вокальную природу.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 2

Однако с точки зрения особенностей интерпретации поклонники каждой из певиц могут выдвинуть свои доводы в пользу первенства одной из самых известных советских «Кармен». Лукавство, кокетливо проскальзывающие «кошачьи» фразы, разнообразят интонационную палитру Максаковой. Вместе с тем общий тон ее монолога серьезен, даже немного суров. Она словно отчитывает Хозе, недооценивающего силу любовной страсти. Звуковой облик Кармен Давыдовой более лапидарен и однотонен, но при этом светел. Едва ли не определяющими

[107] *Левик С.* Четверть века в опере. С. 106.
[108] Мария Максакова. Книга о великой русской певице Марии Петровне Максаковой. С. 167.

его чертами становится открытая жизнерадостность, душевное здоровье, оптимизм, приобретающие откровенно «советские» обертоны. Для нее характерно «открытое», так называемое «русское» звукоизвлечение, провоцируемое самим характером фонетики при исполнении на родном языке. «Хабанера» поется ею как будто на улыбке, напоминающей о белозубых героинях советского кинематографа 1930-х. Интерпретация Давыдовой – в полном смысле слова «жизнеутверждающая». Именно такой женский образ, наделенный коннотациями победной героики, несгибаемости и жизненной силы, закономерно определил атмосферу постановки Большого театра 1945 года[109].

В. Давыдова

Но невзирая на очевидные различия индивидуальностей обеих певиц, между ними есть и сходство. Тембр Давыдовой, при наличии действительно полного по объему меццо-сопрано, в данной партии скорее «светлый», «сопрановый». Голос Кармен и у Давыдовой, и у Максаковой облегчается в нижнем регистре, лишаясь важнейшей краски – чувственности. К обеим вполне приложимо замечание: «Неповторимая особенность Максаковой заключалась в очаровании женственности, лишенной даже привкуса секса»[110]. Широко известное прозвище «Кармен Петровна», закрепившееся за Максаковой, хорошо иллюстрирует это замечание. Невзирая на все различие между обеими актрисами и их героинями, речь шла о рождении некоего нового образа «советской Кармен», сила которой была не в сексуальной притягательности, а в здоровой и жизнерадостной витальности «восходящего класса», как трактовало смысл сюжета советское «слово о музыке».

На этом фоне складывающейся исполнительской манеры поистине «беззаконной кометой» сверкнула Кармен Н.А. Обуховой.

Надежда Обухова, дебютировавшая в партии Кармен поразительно (и непростительно!) поздно (в 1930-м, когда ей было уже 44 года), как умная и опытная артистка не пыталась зримо воплотить на сцене различные ожидаемые грани изменчивого образа. Сама фактура не позволяла ей быть на сцене кокетливой или шаловливой, подвижной или чарующе грациозной. И.С. Козловский вспоминал: «Дома во время нашей совместной работы она демонстрировала удивительную гибкость, танцевала, словом, делала все, что как будто необходимо в этой роли. Но на сцене подобные приспособления ей были не нужны. Она не вытанцовывала хабанеру, ее плечи не содрогались под аккомпанемент кастаньет, но спето все было так, что для меня до сих пор вне всяких сравнений. Так что дело тут не в талии и не в танцах»[111].

Интересно, что Обухова впервые узнала «Кармен» в исполнении зарубежных певиц Сесиль Кеттен (когда была на обучении в Ницце) и Марии Гай (на сцене Большого театра). «Вот эти два образа подлинно “испанских” Кармен до сих пор у меня перед глазами. <…> Каждая из них воплощала правдивый образ фабричной девушки из народа. Как бы сама жизнь вступала на сцену. <…> Вспоминается, как в первом действии Мария Гай грызла апельсины и швыряла корки на землю. Это было так естественно!», – писала она в воспоминаниях[112]. Сравним исполнение Марии Гай с трактовкой Обуховой.

---

[109] Режиссер Р.Н. Симонов, дирижер А.Ш. Мелик-Пашаев, художник П.П. Кончаловский.

[110] *Яцинина Л.* Незабываемое // Мария Петровна Максакова. Воспоминания. Статьи. С. 229.

[111] *Козловский И.* Памяти друга // Надежда Андреевна Обухова. Воспоминания. Статьи. Материалы / Общ. ред. и вступ. статья И. Бэлзы. Ред.-сост. О.К. Логинова. М., 1970. С. 138.

[112] *Обухова Н.* Мои воспоминания // Там же. С. 105.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 3

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 4

Очевидно, что Обухову с Марией Гай (испанкой по крови, но представительницей итальянской школы) роднит гораздо больше черт, чем со своими соотечественницами и современницами. Ничуть не жертвуя «контральтовой» «темной» окраской голоса, Обухова в того же время не педалирует и не выпячивает ее (как это стало принято позже среди российских певиц с легкой руки Е.В. Образцовой), но виртуозно облегчает, словно невзначай бросая концовки фраз. Она создает умелую и многозначительную смысловую «светотень» кокетства и затаенных страстей, ничего не значащей игры и смертельной опасности. Фразировка ее – исключительно тонкая и многообразная, органично совмещающая речевое богатство интонации в ее русской природе с изяществом французской стилистики музыкального языка. Сам же характер героини вполне коррелирует с темой «испанского характера», непреклонного, гордого, крупного в своих внутренних движениях.

Именно преемственность от западной певческой школы особенно остро ощущалась современниками в исполнении этой партии Обуховой. «Преимущество Обуховой состояло в непринужденной свободе, гибкости, теплоте и бархатистости голоса, который, так и кажется, пел сам по себе, словно самый редчайший прекрасный инструмент старинного мастера», – писал ее партнер по «Кармен» Николай Озеров. «Поразительная виртуозность и техническое совершенство пения Н.А. Обуховой выражались, между прочим, в том, что она путем неустанных упражнений блестяще побеждала трудности регистровых переходов, и голос ее от низов до верхов казался сделанным как бы из одного слитка»[113]. Другой Хозе Обуховой, Николай Печковский, писал: «Н.А. создавала образ Кармен исключительно при помощи вокала и фразы. Ведь еще в ранней молодости она долгое время пела за границей, где постигла все совершенство вокальной техники. Она была единственной певицей, исполнявшей гаданье в третьем действии “Кармен” звуком, в котором слышался рок»[114]. При этом Обухова отчасти основала традицию той сценической трактовки образа, которая в конечном счете возобладала на советской сцене. «Моя Кармен была горда, царственна, величава в своей простоте», – объясняет она свое решение образа, и нельзя не признать, что не Мухтарова или Максакова, а скорее Давыдова, Обухова, Вельтер (в Ленинграде) и даже Софья Преображенская, которая по особенностям своей фактуры и вовсе не могла выйти на сцену в этой роли, но пела фрагменты партии в концертах, определили специфический для советской сцены образ Кармен – женщины монументальной и властной.

Но канон вокальной трактовки этой партии определился записью спектакля с Давыдовой (ее переиздания продолжались до 1987 года). Ее исполнение соответствовало сформированным представлениям о русском народном характере, вольная повадка становилась знаком свободолюбия, жесткость решений – знаком цельности характера (в отличие от непредсказуемости и изменчивости, которые акцентировались, например, европейскими певицами, кумирами Обуховой. Пластически это отражалось в характерной статуарности героини. Вокально – в крупном мазке, пренебрежении деталями, в выровненном «школьном» голосоведении, не нарушаемом ради гибкости и прихотливости фразировки, приверженности ритмической мерности музыкального движения. Отсутствие контакта с западным исполнительством и с иными культурами, ментальностями в их живом проявлении (о чем в этих случаях принято забывать!) прямо влияло на направленность изменений. И, конечно, сами постулаты «народности», «революционности», «реалистичности» непосредственно изменили ощущение того, чем был «легкокрылый Эрос» для первых создательниц образа Кармен, и как овеян он был в их представлении «гением места» Испании.

---

[113] *Озеров Н.* Оперы и певцы. Высказывания и впечатления. С. 178.

[114] *Печковский Н.* Моя Кармен // Надежда Андреевна Обухова. Воспоминания. Статьи. Материалы. С. 142.

Наглядный пример того, насколько разошлись пути вокальных школ, предъявило легендарное представление «Кармен» на сцене Большого театра с участием Марио дель Монако в 1959 году. Противостояние двух традиций было почти демонстративно предъявлено языковой «разноголосицей» гастролера в роли Хозе и «хозяев» (хора и исполнителей сольных партий).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 5

Но принципиальный антагонизм заключался, конечно, не в «разноязычии» исполнителей (хотя фонетика языка является одним из решающих факторов в формировании вокального стиля). Отчетливо заметно другое: дель Монако интерпретировал свою роль под несомненным влиянием веристского репертуара, возможно бессознательно (и вполне справедливо!) осознавая «Кармен» как его прямую предтечу. Он воплощал трагедию жертвы собственных страстей и неумолимого фатализма судьбы. Ирина Архипова являла императив прямодушия, правды, предельной честности и душевной силы. Она создавала в своем роде непревзойденный по законченности и непротиворечивости образ «советской Кармен», органичный во всех своих составляющих. Ее скульптурный торс, русская стать, крупная пластика лица, брутальность сценических эмоций абсолютно совпадали с металлическим оттенком тембра, безупречностью вокальной школы, непреклонностью ритма, особого рода «объективностью» исполнительской манеры, не предполагающей ничего случайного. К ее пониманию образа, кажется, вполне приложим тезис, сформулированный по другому, хотя и родственному поводу: «Действительно, женская тема (и женский образ) в русском кино (советского периода в особенности), как правило, оказывается связанной с темой мужской слабости или, во всяком случае, каких-то душевных изъянов мужских персонажей в сравнении с литым женским идеалом»[115].

Этот «литой женский идеал» явно укоризненно сопоставлялся с образом «слабого мужчины» не только в советском кинематографе, но и иногда на советской сцене, в том числе музыкальной. Пытаясь воплотить его современными средствами в своей опере «Не только любовь» (1961), Щедрин вывел в ней председателя колхоза, «родную сестру» героини Нонны Мордюковой из кинофильма «Простая история» (1960)[116], поставив в центр ее высказываний своеобразный русский аналог Хабанеры – «Частушки Варвары». Но эта новая Кармен, отрекающаяся от своего «слабого» партнера не во имя другого, «сильного», а ради общего дела и (не в последнюю очередь) во имя сохранения своей собственной душевной силы и цельности, вступила в неравное соревнование с героиней старой классики. В отечественном театре Кармен к тому времени стала вполне советской женщиной, по-хозяйски выходя на сцену в окружении субреточных работниц и их невыразительных кавалеров, подобно крупной чиновнице, председателю завкома или директору табачной фабрики, – по крайней мере такими они представлялись автору этих строк в большинстве позднесоветских интерпретаций.

Безусловно, постановка Вальтера Фельзенштейна в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (1969) выбивалась за пределы этой основной смысловой парадигмы. Удивленным рецензентам внезапно открылась неоднозначность и этическая сомнительность поведения Кармен (Эмма Саркисян) в отношении Хозе[117]. Очевидно, не только министр культуры тогда представляла ее себе как исключительно положительную героиню.

Новый поворот в судьбе «советской Кармен» в 1970-е годы явственно обозначила Елена Образцова. С присущим ей ярко выраженным личностным началом она впервые за многие годы реабилитировала мотив сексуальности, в то же время смыслово уравновесив его верностью героини своему «слабому» избран-

[115] *Зоркая Н.* Брак вроем – советская версия. С. 91.

[116] Сценарий Б.А. Метальникова, режиссер Ю.П. Егоров.

[117] См., например: *Орджоникидзе Г.* Кто ты, прекрасная цыганка? // Советская музыка. 1970. № 7.

нику. Согласно многократно озвученной Образцовой концепции этого образа, Кармен провоцирует Хозе на поступок, который сделает его мужчиной в ее глазах, и погибает, благословляя и продолжая любить его. Эта «бабье» сострадание, демонстрируемая певицей в финальной сцене русская «жаль», столь типично для женского национального характера сменяющая любовную страсть, продолжила перипетии «народной» ипостаси «советской Кармен» и предъявила по-своему вполне реалистический модус его воплощения.

В составляющую исполнительской палитры Образцовой в полном согласии с демонстрацией «гендерного превосходства» сильной женщины логично вошел и крупный вокальный штрих, пренебрегающий разнообразием динамических градаций, и подчеркивание грудных обертонов, столь богатых у певицы. Покоряющая полнота тембра заставляла прощать заметные огрехи дикции, недостаток рафинированной работы со словом и некоторую «рыхлость» звучания, смазывающую фонетические нюансы. Исключительная харизматичность певицы отчасти восполняла отсутствие той тонкости нюансировки как вокальной интонации, так и психологического рисунка роли, которые предполагает ее французский «первоисточник».

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 6

Особое качество победительности, присущее Образцовой как мало кому из легендарных исполнительниц этой роли, позволило ей восторжествовать над не менее вокально одаренными от природы соотечественницами-современницами и остаться в истории музыкального театра последней «советской Кармен».

И это определение, проходящее через весь наш краткий экскурс, не содержит в себе ничего оценочного, кроме того, что все, кто созидал судьбу этой героини на советской сцене, участвовали в продолжении «русского мифа» об оперной Кармен и об Испании, в продолжающейся полемике об оперном жанре и о борьбе полов. Очевидно и то, что их искания свидетельствуют не только о различии артистических индивидуальностей, но и о самой эпохе.

Иногда нам кажется, что тенденции оперной режиссуры, критические интерпретации сценических решений, «слово о музыке», находящее себе выражение в разных контекстах культуры, и тому подобные явления оказываются лишь посторонними, сопутствующими музыке обстоятельствами, а исполнительская практика идет своими путями, не оглядываясь на них. Это широко распространенное, но отчасти снобистское представление может быть опровергнуто многими фактами. Так и история сценической жизни «Кармен» в советскую эпоху представляет убедительный пример того, как смысловые, идейно нагруженные интерпретации постепенно преображали постановочный и музыкально-исполнительский канон трактовки шедевра: «легкокрылый Эрос» покинул советскую Кармен, оставив на месте, некогда являвшемся средоточием мистического духа Испании и фатальной борьбы полов, фундамент для возникновения еще одного скульптурно вылепленного образа «советской женщины» с отчетливо выраженным русским национальным психотипом, пусть в красочных псевдоиспанских одеждах и с веером в руках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

А–въ [Алексеев П.] у Ф.С. Мухтаровой // Театр. 1916. № 1805. 24 и 25января.

АКР. Фатьма Мухтарова в «Кармен» // Жизнь искусства. 1928. № 42.

[Аноним] В.И. Немирович-Данченко о том, почему и как поставлена «Лизистрата» // Зрелища. 1923. № 54.

Бендицкий А. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. Нижний Новгород, 2000.

Блок А. Кармен // Александр Блок. Собрание сочинений: В 6 тт. Том второй: стихотворения и поэмы.1907–1921 / Сост. и примеч. Вл. Орлова. Л., 1980.

Блюмбаум А. К поэтике римейка: «Третья Мещанская» и «Ретро втроем» // Критическая масса. 2006. № 1.

Боголюбов Н. Шестьдесят лет в оперном театре. Воспоминания режиссера. М., 1967.

Браудо Е. Всеобщая история музыки: В 3 тт. Том третий: от середины XIX столетия до наших дней. М., 1927.

Браудо Е. История музыки (сжатый очерк). Второе дополненное и исправленное издание. М., 1935.

Брук М. Бизе и проблема реализма в опере // Советская музыка. 1934. № 12.

Вилковир Е. К вопросу о музыкальной науке // Музыкальная новь. 1924. № 5 (2-й).

Глебов Игорь. «Кармен» // Жизнь искусства. 1920. № 413.

Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917–1941). Очерк истории. М., 1963.

Грачева Л. Судьба певицы / Годы и люди. Вып. 3. Саратов, 1988 URL:http://library.sgu.ru

Житомирский Д. Мифология «классового» искусства // Музыкальная Академия. 1993. № 2.

Зоркая Н. Брак вроем – советская версия // Искусство кино. 1997. № 5.

Калтат Л. Об эротической музыке // Музыкальная новь. 1924. № 10.

Кинкулькина Н. Путь Санина // *Санин А.* Переписка. Статьи. Воспоминания / Сост., коммент., вступ. статья Н. Кинкулькиной. М., 2002.

Кирсанов С. Испания // *Кирсанов С.* Собрание сочинений: В 4 тт. Том третий: гражданская лирика и поэмы. М., 1975.

Коллонтай А. Дорогу крылатому Эросу! (Письмо к трудящейся молодежи) // Молодая гвардия. 1923. № 3.

Кремлев Ю. Бизе. Л., 1935.

Крылова С., Лебединский Л., Ра-Бе (Бек А.), *Тоом Л.* Рабочие о литературе и музыке. Л., 1926.

Левик С. Четверть века в опере. М., 1970.

Лесс А. Тита Руффо. М., 1983.

Луначарский А. О музыкальной драме // *Луначарский А.* В мире музыки. М.; Пг., 1923.

Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.

Мария Максакова. Книга о великой русской певице Марии Петровне Максаковой / Сост. М. Литвин. СПб., 2005.

Марков П. Режиссура Вл.Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960.

Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 тт. Том первый: стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М., 1955.

Маяковский В. Приказ № 2 по армии искусств // *Маяковский В*. Полное собрание сочинений: В 13 тт. Том второй: 1917–1921 / Подгот. текста и примеч. Н.В. Реформатской. М., 1956.

Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 тт. Том третий: «Окна» РОСТА 1919–1922 / Подгот. текста и примеч. В.Д. Дувакина. М., 1958.

Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 тт. Том девятый: 1928 / Подгот. текста и примеч. В.А. Арутчевой. М., 1958.

Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 тт. Том одиннадцатый: киносценарии и пьесы 1926–1930 / Подгот. текста и примеч. А.В. Февральского. М., 1958.

Н. Гр. «Кармен» // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П.А. Марков. Т. II. М., 1963.

Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: В 4 тт. Письма. Из прошлого. Том третий: письма [1923–1937]. М., 2003.

Озеров Н. Оперы и певцы. Высказывания и впечатления. М., 1964.

Орджоникидзе Г. Кто ты, прекрасная цыганка? // Советская музыка. 1970. №7.

Перекати-поле. Первое мая. Интернационал. *Могилевский Л.* Марш рабоче-крестьянской армии (на мотив Тореадора из «Кармен» Бизе). Самара: тип. губерн. земства, 1918.

Плисецкая М. Я, Майя. М., 2008.

Покровский Б. В чем очарование искусства Максаковой? // Мария Петровна Максакова. Воспоминания. Статьи. М., 1985.

Российская анимация в буквах и фигурах, интернет-ресурс URL: http://www.animator.ru

Соллертинский И. Кармен. Опера Жоржа Бизе. Л., 1937.

Таиров А. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

Третьяков С. С Новым годом! С «Новым Лефом»! Первый год «Нового Лефа» пройден… // Новый Леф. 1928. № 1.

Федоров В. Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. Т. II: 1856–1955. New York: Norman Ross Publ., 2001.

Хохловкина А. Бизе. М., 1959.

Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России: 1896–1930. Рига, 1991.

Шостакович Д. Новое собрание сочинений [Ноты]: В 150 тт. Серия I. Симфонии. Т. 20. Симфония № 5, соч. 47. Переложение для фортепиано в 4 руки / Общ. ред М.А. Якубова. Клавир. М., 2007.

Эренбург И. Люди, годы, жизнь // Илья Эренбург. Собрание сочинений: В 9 тт. Том восьмой. М., 1966.

Fülöp-Miller R. Fantasie und Alltag in Sowjet-Russland. Ein Augenze ugenbericht von R. v. F.M. / Hrsg. v. Eckhard Siepmann. Berlin (West); Hamburg: Elephanten Press Verlag, 1978.