



«ИЩУ ЭТИХ
ГЕРОЕВ ЖИВЫХ,
В КРОВИ
И ПЛОТИ...»

Образ Лоэнгрина в опере Р. Вагнера «Лоэнгрин» стал этапной ролью в творческой биографии Л. В. Собинова.

«Лоэнгрин» — романтическая опера, стоящая особняком среди сочинений Вагнера. Это произведение отличается удивительной цельностью музыкальной драматургии, мелодизмом, почерпнутым композитором из традиций итальянского бельканто.

Основой оперы явилась поэма «Парсифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, который, творчески переработав материал старинных преданий, саг и поэм, создал произведение, этически и философски перекликающееся с проблемами современности.

«Лоэнгрин» стал одной из популярных опер, к которой обращались крупнейшие исполнители, прежде всего немецкие певцы — драматические тенора. Они и заложили традицию исполнения заглавной роли, связанной с воинственным, рыцарским, героическим началом. В образе Лоэнгрина утверждалась тема величия и мощи Германии, подчеркивались воинственный дух германского милитаризма, националистическая патетика. Именно такая трактовка оперы дается в сатирическом описании представления «Лоэнгрина» в «Верноподданном» Г. Манна.

В соответствии с канонизированными традициями и главный герой оперы представлял сильным, смелым рыцарем, героем. Весь его внешний облик — могучая фигура, борода, энергичная, резко очерченная пластика, так же как и вокальная трактовка партии, подчеркивали мужественную суровость образа. Именно такими выглядели зарубежные исполнители Лоэнгрина — знаменитый Э. ван Дейк, известный тенор Я. Решке и другие. Исключение составлял лишь А. Мазини, пение которого было, по словам Собинова, «вокальным кружевом исключительной красоты звука» и произвело на будущего певца огромное впечатление проникновенностью исполнения и виртуозным мастерством. Что касается внешнего облика героя, то, глядя на фотографию Мазини в роли Лоэнгрина, убеждаешься, что и он следил уже сложившимся канонам.

Традиция драматизированной героико-патетической трактовки Лоэнгрина была настолько сильна, что, когда в газетах появились сообщения о предполагаемом участии Собинова в «Лоэнгрине», многие усомнились в их достоверности. Сомнения высказывали не только любители оперы, но и артисты-профессионалы, в их числе Н. Н. Фигнер и знаменитый исполнитель вагнеровского репертуара И. В. Ершов, незадолго до того с успехом дебютировавший в роли Лоэнгрина. Даже многоопытный С. Н. Кругликов, высоко ценивший Собинова, скептически отнесся к его намерению.

Но Собинов смело взялся за партию, уже неотступно манившую его своей поэтической красотой и театральностью. В его воображении вырисовывался характер совсем иной, чем у предшествовавших исполнителей: «Я думаю, что у меня просто инстинктивно намечается еще неиспользованный Лоэнгин, очень юный и чистый и мечтательно-грустный», — писал Собинов Е. М. Садовской 3 декабря 1907 года.

В общей сложности Собинов готовился к дебюту в

течение двух лет, хотя ария Лоэнгрина была уже давно в его концертном репертуаре. Артист настойчиво разыскивал литературные и исторические сведения, связанные с легендой о рыцаре Граала, находил и внимательно анализировал материалы, служившие Вагнеру источником текста либретто. Он скрупулезно изучал труды прекрасного толкователя Вагнера бельгийского музыковеда М. Кюфферата, труды русского историка академика А. Н. Веселовского, знакомился с другими исследованиями и убедился, что легенды о Граале носят не узкогерманский, а интернациональный характер. В них нашли отражение элементы кельтского эпоса, а первые зачатки легенды встречаются даже в древнеассирийских сказаниях.

Интересовал Собинова и внешний облик посланца Монсальвата. Гастролируя в 1907—1908 годах в Германии и других странах Западной Европы, певец приобрел множество рисунков, характеризующих быт и одежду древних германских рыцарей. Об этих рисунках Собинов писал: «...сослужили мне только одну службу: я убедился, как не следует делать Лоэнгрина». Артист беседовал на эту тему со знакомыми художниками, и особенно подолгу с учеником К. А. Коровина художником-декоратором Большого театра В. В. Дьячковым, которому заказал рисунки грима и костюмов Лоэнгрина.

По замыслу Собинова, посланец небес Лоэнгин — юный мечтательный рыцарь и в то же время человек, движимый любовью к людям. В музыкально-сценической трактовке Лоэнгрина Собинов объединил идеально-возвышенный образ легенды с земными чувствами и отношениями людей. Собинов по-своему толковал идею образа, утверждая, что Лоэнгину недоставало веры и он «пришел на землю, чтобы найти эту веру». От возлюбленной он и требует прежде всего веры. Трагедия заключается в том, «что знание и вера несовместимы».

Собинов готовился дебютировать в партии Лоэнгри-

на в Мариинском театре, поскольку петербургская публика, как он считал, способна была с большим пониманием оценить проделанную им работу. К тому же певец, как всегда, рассчитывал на поддержку Э. Ф. Направника. Однако случилось так, что дебют состоялся в Большом театре.

Московская и петербургская премьеры «Лоэнгрина» прошли с интервалом чуть больше месяца: в Большом театре под управлением В. И. Сука — 10 декабря 1908 года, в Мариинском театре под управлением Э. Ф. Направника — 17 января 1909 года.

Выступление Собинова в партии Лоэнгрина стало выдающимся событием в музыкальной жизни обеих столиц.

Все самые авторитетные критики и знатоки Вагнера — Н. Д. Кашкин, В. П. Коломийцов, сомневавшийся С. Н. Кругликов, Ю. С. Сахновский, Ю. Д. Энгель, — прекрасно знавшие исполнительские традиции Вагнера, неоднократно бывавшие на байрёйтских вагнеровских фестивалях*, высоко оценили выступление артиста.

«...Едва ли в настоящее время найдется певец в Европе, который мог бы соперничать с ним в партии Лоэнгрина. В исполнении талантливого артиста было столько теплоты и красоты, что им можно было положительно восхищаться», — писал скромный на похвалы Н. Д. Кашкин в Москве.

«В самом Байрёите пришли бы от него в восторг», — вторил скрупулезно придирчивый В. П. Коломийцов в Петербурге.

Восхищены Собиновым были и присутствовавшие на первых спектаклях «Лоэнгрина» крупнейшие зарубежные музыканты — А. Никиш, О. Фрид, Ф. Штидри, А. Коутс и другие.

* Фестивали вагнеровской музыки с участием крупнейших немецких и зарубежных музыкантов в оперном театре Байрёйта (Бавария), созданном по замыслу Р. Вагнера и открытом в 1876 году.

Созданный Собиновым образ поражал прежде всего исключительной гармонией музыкальной, вокальной и сценической интерпретации. Вокальную партию Собинов стал исполнять в более медленном темпе, чем сразу оттенил мелодическую красоту музыки Вагнера и придал исполнению характер одухотворенной поэтичности, подчеркивавшей лиризм посланца Грааля. Прекрасно владея и кантиленой, и искусством декламации, Собинов гармонично объединил кантилену и речитатив Вагнера, создав вокальную ткань безупречной красоты. «Вся партия зазвучала в голосе Собинова так, — писал современник артиста критик Э. А. Старк, — как она никогда не звучала у драматическихтеноров, которые экспрессивностью своего звука невольно огрубляли те мягкие тона, в какие она вся окрашена... через присущую Собинову лучезарность звука раскрылась подлинная сущность этой легендарной личности, весь образ... получил у Собинова большую углубленность... тонкую одухотворенность и, благодаря предельной музыкально-драматической выразительности, крайнюю убедительность...»

И внешний облик Лоэнгрина — Собинова находился в удивительной гармонии с внутренним замыслом. Здесь артист с помощью художников В. Дьячкова и Г. Бушбека добился поразительного сценического эффекта. До Собинова исполнители Лоэнгрина появлялись в блестящих латунных латах, которые ослепительно сверкали в лучах светильников, создавая этим «самоварным» блеском ощущение какой-то назойливости. Костюм же Собинова состоял из кольчужного типа чехла, облегавшего статную фигуру артиста и еще больше подчеркивавшего его стройность. Чехол покрывали небольшие металлические чешуйки, придававшие костюму мягкое матово-серебристое сияние. На плечи был наброшен плащ, на котором, так же как и на груди, был изображен не традиционный лебедь, а голубь (результат кропотливых исследований Собинова): ведь Лоэнгрин скорее рыцарь голубя,

а не лебедя, ибо именно голубь, по легенде, ежегодно спускался с неба, чтобы одарить святой Грааль. Костюм завершал сферический шлем с поднятыми крыльями, придававшими волшебному рыцарю еще более величественный вид.

«Головин все время говорил комплименты за то, что я выдержал стиль», — писал Собинов Садовской после петербургской премьеры спектакля.

Уже первое появление Лоэнгрина — Собинова было подобно сказочному видению. Юное лицо в ореоле белокурых волос, ниспадавших на плечи, светилось красотой и отвагой. Мягкие и плавные линии наброшенного на плечи плаща подчеркивали торжественность и спокойную уверенность посланца Монсальвата. Когда же звучало изумительное по красоте и прозрачной чистоте обращение Лоэнгрина — Собинова к лебедю, весь зал завороженно замирал. Это тончайшее пианиссимо у Собинова было каким-то волшебством. Возникало ощущение неземной, сказочной чистоты, далекой от реального мира, от бурных человеческих страстей.

Выдающийся дирижер Артур Никиш, с именем которого связана целая эпоха мировой музыки, после одного из спектаклей «Лоэнгрина», которым он дирижировал в Мариинском театре, вспоминал: «Знаменитое A-dur alla breve — фортиссимо общего восторга переходит в тающее пианиссимо, в священную тишину, в благоговейное молчание,— прибывший рыцарь обращается к лебедю и прощается с ним... Какое небесное видение! Какой небесный голос! Я диригирую и чувствую, что невольная слеза катится по моей щеке... Скольких Лоэнгринов пересмотрел я на своем веку, но никогда не переживал такого глубоко поэтического, захватывающего момента».

Петербургская пресса, так же как и московская, высоко оценила это выдающееся создание артиста. Пожалуй, впервые рецензии на собиновские выступления в

«Лоэнгрине» изобилуют эпитетами «идеальный», «бесподобный», «поразительно глубокий», «органичный», «исключительный», «превосходный», «великий»...

«Петербургские ведомости» от 5 января 1911 года после одного из спектаклей «Лоэнгрина» в Мариинском театре писали, что вагнеровский образ «имеет в лице Собинова исключительно проникновенного толкователя... Собинов принадлежит к числу тех немногих представителей bel canto,— отмечала далее газета,— для которых нет необходимости прибегать к поддельным приемам пения. Постоянное же стремление Собинова придать партии осмысленное музыкальное содержание выступает с особенной яркостью в передаче музыкальных страниц «Лоэнгрина», обработанных им с вокальной точки зрения с замечательнейшим искусством».

«Собинов велик именно в этих отношениях,— заключала газета свою обширную статью,— он — воплощенная пластичность с внешней точки зрения и олицетворенная стильность в смысле музыкальном, и потому его Лоэнгрин проникнут такой идеальной, неземной красотой».

Исполнение Собиновым партии Лоэнгрина стало событием в мировой музыкальной культуре. Своей интерпретацией роли Собинов разрушил бытовавшую трактовку Лоэнгрина как героического образа, овеянного воинственным пафосом и мистицизмом. Артист создал одухотворенно-возвышенный образ, исполненный величавой красоты, поэзии, глубокого лиризма и в то же время человеческой теплоты и жизненной правдивости, носителя идеалов добра и справедливости. Собиновское толкование партии Лоэнгрина положило начало новой интерпретации образа как на русской, так и на зарубежной сцене.

* * *

* * *

...Еще 29 апреля 1908 года «Петербургская газета» сообщила: «Дирекция императорских театров заказала новый перевод «Орфея» Глюка, возобновляемого в будущем сезоне на Мариинской сцене. Декорации для этой оперы будет писать А. Я. Головин». Однако премьера оперы состоялась лишь в конце 1911 года. Откладывалась она по ряду причин, связанных с поиском постановочной концепции, сложностью декорационного оформления, работой над музыкальной редакцией, выбором исполнителей, прежде всего на роль главного действующего лица оперы — легендарного певца Эллады.

Первоначально роль Орфея предназначалась для контральто Е. И. Збруевой, которую поддерживал Э. Ф. Направник. Однако художник отказался, как он выразился, «одеть» исполнительницу в античный костюм Орфея, ввиду ее не подходившей к этой роли внешности. Перед зрителями должен был появиться артист, который не только пением, но и внешним обликом, античной пластикой олицетворял бы мифического певца. Все сомнения отпали, когда на главную роль был приглашен Собинов.

Спектакль «Орфей и Эвридика» в Мариинском театре явился одной из примечательнейших вех в истории музыкального театра; быть может, впервые осуществлялась постановка оперы как спектакля, синтезировавшего в себе музыку, театр, живопись, танец, пантомиму. К участию в спектакле были привлечены крупнейшие художественные силы: ставил оперу В. Э. Мейерхольд, постановку танцев осуществлял М. М. Фокин, декорации писал А. Я. Головин, дирижировал Э. Ф. Направник; в ролях кроме Собинова были заняты А. Ю. Больска, М. Н. Кузнецова-Бенуа, Л. Я. Липковская, Е. К. Катульская.

В письме от 12 июля 1911 года Мейерхольд писал об одном из первых творческих совещаний, касающихся

«Орфея»: «В 4 часа в мастерской Головина сходимся я, Собинов, Терещенко*, Головин, Мосолов**. Беседа об «Орфее». Собинов охотно согласился спеть, ему дан уже клавир, то есть то издание, которое написано для тенора. С ноября Собинов будет, вероятно, у нас, «Орфей» пойдет в декабре».

Как музыкальный режиссер В. Э. Мейерхольд дебютировал в 1909 году, с выдающимся успехом осуществив постановку на Мариинской сцене «Тристана и Изольды» Р. Вагнера. Именно в этом спектакле начали формироваться художественные принципы Мейерхольда как оперного режиссера, которые нашли дальнейшее развитие в «Орфее и Эвридице». «В своих постановках, осуществленных до революции в бывшем Мариинском театре,— говорил Мейерхольд впоследствии своему секретарю и биографу А. Гладкову,— яставил задачей подчинить режиссуру и актерскую игру не тексту либретто, а музыке, искал сценических решений в оркестровой партитуре». Сложные задачи стояли перед всеми участниками спектакля, и разумеется, перед Головиным, которому, как писал режиссер, «надо было не только сплести облака в звучащую гармонию, но еще заставить фигуры действующих лиц так разместиться, чтобы узор, по какому расположатся красочные пятна, не мог быть разорван случайным переходом или невзвешенным жестом актера».

Этот замысел оказался чрезвычайно близок Головину, стремившемуся в своей работе над «Орфеем» перевести язык звуков на язык красок. Кроме великолепных декораций художник создал для спектакля знакомый сегодняшним зрителям голубой с золотом занавес в тон

* Терещенко М. И.— чиновник особых поручений при дирекции императорских театров, организатор издательства писателей-символистов «Сирин», в 1917 году— министр финансов, затем министр иностранных дел.

** Мосолов Б. С.— филолог, литературовед, редактор издававшегося Мейерхольдом журнала «Любовь к трем апельсинам».

с меблировкой театра и впервые в практике театра применил тюлевые завесы, благодаря которым достигалась мгновенная перемена места действия.

«Выдающиеся достижения «Орфея»,— вспоминал старейший ленинградский балетмейстер Ф. В. Лопухов,— в том и заключались, что его вынашивали три замечательных художника; постановка же принадлежала одному — Фокину». Он не только создал яркую хореографию, но и явился подлинным автором всего пластического решения спектакля, выразительно, самобытно и глубоко раскрывавшего его драматургию. Не только балетные артисты, но и солисты, и хор исполняли поставленные Фокиным движения. Фокин и Мейерхольд убедили Направника в целесообразности пения хора в ряде эпизодов за кулисами с тем, чтобы пластический рисунок на сцене соответствовал характеру музыки, не противопоставляя поющих и танцующих.

Главным выразителем и истолкователем идеино-художественного замысла постановщиков спектакля был Собинов — Орфей. Артист готовился к «Орфею» в течение 1911 года и за такой короткий срок проделал поистине гигантскую работу.

При утверждении ролей кандидатуру Собинова активно поддержали и Мейерхольд, и Фокин, и Головин. Направник, несмотря на дружеские отношения с Собиновым, высказался против, утверждая, что авторской редакции оперы для тенора вообще не существует.

Посетив Париж, Собинов установил, что из двух авторских редакций вторая, парижская, редакция «Орфея», сыгравшая историческую роль в развитии оперного театра, написана самим Глюком именно для тенора и первым ее исполнял в 1774 году известный тенор Легро. Позже Берлиоз переделал самую раннюю партитуру Глюка, написанную для soprаниста, в так называемую итальянскую редакцию,— для контральто, а именно для знаменитой певицы Полины Виардо. Поэтому в Италии

и понятия не имели о французской теноровой редакции оперы.

После того как Направнику было доказано, что кроме берлиозовской редакции оперы для контральто существует более ранняя авторская редакция — для тенора, Собинов уехал в Милан для подготовки партии по итальянски с Делли-Понти.

Готовясь к дебюту, Собинов прослушал оперу в обеих редакциях — в Италии с Марией Гай в роли Орфея и в парижской «Гранд-опера», где главную роль исполнял тенор Муратор. В дирекцию императорских театров Собинов представил новый вариант, явившийся образцом глубокого творческого подхода к работе над вокальным образом. Взяв за основу французскую редакцию оперы, Собинов транспонировал некоторые эпизоды партии Орфея, где встречаются чисто колоратурные пассажи, достигающие ре третьей октавы.

По сути дела, Собинов явился создателем новой редакции партии Орфея. Однако противником этой редакции снова выступил Направник, считавший невозможным нарушение единства тональности во втором акте оперы.

В поисках аргументации Собинов второй раз в том же 1911 году отправился в Италию, где вместе с Делли-Понти изучил историю первых исполнений «Орфея», обе авторские редакции, и, возвратившись, доказал Направнику, что в итальянской редакции, которую тот признавал авторитетной, единство тональности второго акта, как и в варианте Собинова, не сохраняется. «...Та простота и естественность исполнения, которых требовал Глюк, возможны только при удобствах для голоса,— доказывал Собинов в письме от 11 сентября 1911 года переводчику либретто В. П. Коломийцову.— И прежде чем остановиться на той или иной тональности, я перепробовал их все и выбрал ту, где мое исполнение может быть спокойным и естественным».

Большую работу проделал Собинов над русским переводом оперы и сценическим воплощением образа. По свидетельству домашнего врача Собинова Л. Г. Левина, он специально выписал из Британского музея книжные фолианты с изображением греческих фресок. В квартире певца много лет висела большая фотография с древнегреческой фрески с изображением Орфея, подаренная ему московским искусствоведом П. Д. Эттингером. Скульптору М. А. Керзину, сыну А. М. Керзина, Собинов поручил сделать рисунки, на которых была бы показана пластика движений античного певца. По рассказам М. А. Керзина, в основу грима Орфея Собинов положил маску Гермеса работы Праксителя. Артист очень много работал над пластикой своего героя, особенно над первой сценической позой Орфея, в скорбном молчании склонившегося над гробницей Эвридики.

Много творческой выдумки, вкуса, новизны внес Собинов в костюмы, эскизы которых разработал Головин. Орфей Собинова был облачен в легкую белую тунику, белый, отделанный золотом плащ и позолоченные сандалии. Голову артиста в парике с рыжеватыми кудрями украшал золотой венок, в руках была кифара. Казалось, на сцену выходил подлинный эллинский певец в ореоле своей легендарной красоты, обаяния и славы.

Премьера «Орфея и Эвридики» Глюка состоялась в Мариинском театре 21 декабря 1911 года.

...Открылся прекрасный головинский занавес. Скорбные, плачущие звуки огласили вечнозеленую оливковую рощу в Древней Элладе. У беломраморной гробницы, словно античное изваяние, в скорбной позе застыл Орфей — Собинов. Пастухи и пастушки в белых хитонах и траурных накидках, размеренно-плавно перемещаясь вокруг саркофага, совершали возлияния в память безвременно умершей Эвридики и под скорбные мелодии хорасы осыпали гробницу пунцовыми розами и фиалками. Всеобщая скорбь выражалась общей статикой

действия. «Несколько ритуальных движений, возлияние, возложение венков на могилу... и затем медленный, печальный уход хора» — так запомнил первый акт постановщик танцев М. М. Фокин.

«Мраморный» Орфей — Собинов ожидал вместе с музыкой. Его тоскующие призывы к Эвридице были полны невыразимого отчаяния. Скорбно и поэтично звучала его ария «Где ты, любовь моя?». Взволнованным мольбам Орфея отвечал небольшой оркестр за сценой, имитировавший эхо. Вся сцена воспринималась как классически законченное воплощение безмерной скорби и страданий Орфея.

Второе действие оперы — мрачный Аид. На всем пространстве сцены — дикие скалы и утесы, окружающие берега реки Стикс. На скалах то тут, то там в хаотическом беспорядке громоздились группы грешников, словно живая иллюстрация дантовской «Божественной комедии». Поражая своей бесчисленностью, они лепились по скалам, свешивались в пропасти-люки, сплетались в судорожных позах. Во время пения хора подземных духов «Кто здесь, блуждающий, страха не знающий» вся эта страшная масса тел делала одно медленное движение, напоминавшее движение внезапно потревоженного огромного чудовища. Затем все они, застыв на несколько минут в новом сплетении, так же медленно начинали съеживаться и передвигаться: одни из люков лезли на скалы, другие скрючивались и сползали в пропасти-люки.

Когда, по воспоминаниям очевидцев, на высоких скалах серо-коричневого цвета появлялся весь в белом Орфей — Собинов, это было таким контрастом, он был так ослепительно красив, что по всему залу прокатывалась волна восхищения.

Очень красиво и выразительно исполнял Собинов две небольшие арии Орфея — «Вашей скорби не сравниться» и «Заклинаю, умоляю», — раскрывавшие безмерность

страданий Орфея и прерывавшиеся протестующими возгласами хора в ответ на мольбу Орфея пропустить его в ад.

Великолепно была решена ярко освещенная, словно залитая солнцем, картина Элизиума. «Эллинская» фигура Собинова, с безупречно красивым лицом, с золотой лирой в руках, в лавровом венке, здесь производила особенно яркое впечатление.

Петербургские и московские газеты дали высокую оценку всему спектаклю, подчеркивая, что роль Орфея Собинов «провел с неподражаемым искусством».

«...Краса и гордость нашей сцены г. Собинов,— писали «Биржевые ведомости»,— начиная с глубоко печальной позы у саркофага Эвридики и кончая феерическим апофеозом под скипетром Эроса, держит публику в своей чарующей власти».

«Никто не сомневается в том, что Л. В. Собинов сумеет дать яркий образ мифического Орфея», — говорил в интервью «Обозрению театров» накануне премьеры М. М. Фокин, придававший первостепенное значение в этом спектакле пластике и мимике поющих и танцующих актеров.

И, подтверждая этот фокинский прогноз спустя полстолетия, замечательный советский балетмейстер Ф. В. Лопухов констатировал: «Собинов двигался как балетный артист в лучшем смысле этого слова».

«Мне трудно вспомнить еще спектакль, в котором так же были органично слиты все искусства: живопись, скульптура, музыка, поэзия, драма и гениальное пение Собинова», — писала участница спектакля народная артистка СССР Е. К. Катульская.

Партию Орфея Собинов пел только в Петербурге и сравнительно непродолжительное время — с 1911 по 1913 год, — однако значение созданного им образа велико для всего русского искусства. Собинов еще раз доказал, что для творчески мыслящего и активно работающего ху-

дожника нет границ совершенства. Он вернул к жизни теноровый вариант редакции Глюка, блестяще воплотив сложнейший вокально-сценический образ.

Даже такой скромный на похвалы знаток театра, как художник Головин, вспоминая премьеру «Орфея и Эвридики», писал в 1926 году на страницах ленинградского журнала «Рабочий и театр»: «Первый спектакль — бенефис хора б. Маринского театра прошел с такими овациями Собинову, какие я даже и не предполагал; по совести сказать, Собинов был действительно чудесен».

А. Я. Головина и Л. В. Собинова связывало многолетнее творческое общение, которое еще более укрепилось в период работы над «Лоэнгрином» и «Орфеем». Иногда после спектаклей артист поднимался под самый купол театра, где находилась мастерская выдающегося театрального художника. Головин любил работать по ночам, и Собинов, надо полагать, не раз присутствовал в мастерской художника, интересуясь эскизами к «Лоэнгрину» и «Орфею», специфической живописной техникой Головина, который писал не маслом, а смешивал четыре разных материала: клеевую краску, которой пишут декорации, темперу, гуашь и пастель.

А. Я. Головин известен не только как замечательный художник-декоратор, но и как пейзажист и выдающийся портретист. Но и в жанре портрета Головин оставался по сути театральным художником. Поэтому и большинство портретов Головина — это портреты актеров и музыкальных деятелей, в их числе шесть портретов Ф. Шаляпина в ролях Бориса Годунова, Мефистофеля (два), Демона, Фарлафа и Олоферна, портреты Д. А. Смирнова в роли Де Грие и М. Н. Кузнецовой-Бенуа в роли Кармен, а также портреты В. Э. Мейерхольда, В. П. Далматова, К. А. Варламова, Ю. М. Юрьева и других.

А. Я. Головину хотелось написать портреты Собинова в ролях Лоэнгрина и Орфея, однако Леонид Виталье-

вич, не любивший позировать, все откладывал сеансы, и намерение художника так и не осуществилось. Рукой Головина сделана лишь гравюра Лоэнгрина — Собинова, выполненная для программы юбилейного спектакля артиста в Мариинском театре в 1923 году.

Собинов высоко ценил творчество художника. В коллекции произведений живописи и скульптуры, собранных артистом, были и картины кисти Головина. Сохранилось и письмо Собинова к Головину, которое артист написал художнику после генеральной репетиции во МХАТе «Женитьбы Фигаро» П. Бомарше в декорациях Головина.

Дорогой Александр Яковлевич,— писал Собинов,— после вчерашней генеральной репетиции «Женитьбы Фигаро» не могу не написать Вам и не выразить моего бесконечного восхищения перед Вашим новым блестящим созданием. Это был действительно незабываемый spectacle по творческой изобретательности, богатству и нежности красок, по тонкости рисунка и изяществу всего замысла.

Невольно вспоминался мне Ваш божественный «Орфей», и я не удержался, чтобы не написать Вам».

В период репетиций «Орфея» Собинов часто встречался с В. Э. Мейерхольдом. «Орфей» был третьей по счету оперой, постановку которой осуществил выдающийся режиссер в Мариинском театре после «Тристана и Изольды» с И. В. Ершовым в главной роли и «Бориса Годунова» с Ф. И. Шаляпиным в том же 1911 году. Обращение Мейерхольда к опере не случайно. Он сам был из музыкальной семьи, страстно любил музыку и одно время даже собирался стать скрипачом. «Свое музыкальное воспитание я считаю основой своей режиссерской деятельности»,— говорил Мейерхольд.

О творческом общении Собинова и Мейерхольда не написано исследований, не сохранилось даже более или менее подробных свидетельств их связей — уж слишком,

на первый взгляд, разными кажутся эти художники сцены. Вот почему так важны воспоминания скульптора М. А. Керзина, который в период постановки «Орфея» исполнял по просьбе Собинова обязанности его секретаря. Михаил Аркадьевич рассказывал, что Мейерхольда и Собинова связывали товарищеские отношения, в основе которых лежали во многом сходное восприятие музыкального спектакля, понимание его специфических законов, роли певца-актера в опере, где, как считал Собинов, главным «является музыка и дирижер, а не режиссер и сценическая сторона партии...».

В период репетиций «Орфея» Мейерхольд заходил в гостиницу «Английская» (впоследствии «Англетер», «Ленинградская») на Исаакиевской площади, где жил тогда Собинов. М. А. Керзин рассказывал, что Мейерхольд и Собинов обсуждали многие вопросы, связанные с постановкой оперы Глюка, причем мысли и высказывания Собинова находили полную поддержку Мейерхольда. Выдающийся режиссер, как известно, был человеком огромного темперамента, выражений по принципиальным вопросам не терпел. Тем показательнее его отношение к Собинову, в искусстве которого он видел ту театральную правду, которая, как он неоднократно заявлял, несколько приподнята над жизнью и в то же время является высшей правдой искусства.

Товарищеские контакты артиста и режиссера сохранились и в последующие годы. Е. И. Тиме вспоминала, что Собинов, бывая у нее, встречался и с Мейерхольдом, и с Юрьевым, и с другими ленинградскими актерами и музыкантами, горячо обсуждая текущие события, новые театральные премьеры.

С выступлением Собинова в «Орфее» связан еще один петербургский адрес — дом 45 по Знаменской улице (ныне улица Восстания), где жил известный адвокат Н. П. Карабчевский. Особняк, построенный в 40-х годах XIX века по проекту А. П. Гимелиана, принадлежал

крупному петербургскому промышленнику Варгунину, на дочери которого был женат Карабчевский. Балы, благотворительные концерты, театрализованные представления, проходившие в доме Карабчевского, собирали цвет аристократического Петербурга. Здесь бывали Савина и Комиссаржевская, Давыдов и Варламов, Юрьев и Шаляпин, самые выдающиеся музыканты, певцы, актеры, а также государственные и общественные деятели столицы.

Выступление в благотворительном концерте в особняке на Знаменской улице расценивалось как общественное признание артиста. Достать билеты на такой концерт было чрезвычайно трудно. Посетители платили огромные деньги за право входа, так как могли увидеть в непринужденной обстановке, часто в шутливой программе и необычном амплуа, самые яркие артистические знаменитости города.

После дебюта Собинова в «Орфее» Карабчевский устроил ужин в его честь. Хозяин дома, блестящий оратор, внешностью напоминавший римского патриция, обратился к артисту с приветственной речью, в которой превозносил певца, восхищаясь созданным им образом. Е. И. Тиме вспоминала о своеобразной адвокатской дуэли, разыгравшейся на вечере. Свою речь в честь Собинова Карабчевский закончил шуточной фразой, обыграв в ней повторяющийся рефрен центральной арии Орфея «Потерял я Эвридику».

«Конечно, дорогой Леничка,— сказал он,— твоя ария, в которой ты оплакиваешь Эвридику, исполнена тобой мастерски, но твои постоянные повторения «Потерял я Эвридику, потерял я Эвридику» — согласись — звучат несколько скучновато».

Собинов не растерялся. Он встал с ответным словом и, поблагодарив Карабчевского за высокую оценку исполнения партии Орфея, в тон хозяину дома закончил свою речь словами: «Конечно, Николай Платонович, с

тобой нельзя не согласиться, но в данном случае речь идет о потере Эвридики — личности в общем-то довольно примечательной. А вот третьего дня, когда мы с тобой возвращались из симфонического собрания, ты в гардеробе выронил двугривенный и всю дорогу домой повторял: «Потерял я двугривенный, потерял я двугривенный» — согласись — это выглядело намного скучнее». Единодушный смех присутствовавших был наградой остроумному ответу артиста. Больше всех, казалось, был доволен хозяин дома.

* * *

Партии Лоэнгрина и Орфея знаменуют собой новый этап в творчестве Собинова. Артист воплотил образы этих героев, внеся в их трактовку принципиально новое гуманистическое содержание. Эти роли Собинова, отмеченные глубокой исполнительской культурой, высокой поэзией, синтезом музыки и театра, стали заметным достижением русского, да и не только русского, музыкального искусства. Собинов предстал подлинным певцом-актером, художником-новатором, органично объединившим все стороны оперного исполнительства на заре становления оперного театра XX века. Трактовка Собиновым образов Лоэнгрина и Орфея положила начало новой исполнительской традиции, без которой трудно представить сегодня исполнение опер Глюка и Вагнера.

В эти годы Собинов продолжал записываться на пластинки.

Еще в 1904 году в Москве для компании Gramophone Turpewrite (так с 1901 года стала называться Berliner Gramophone) певец записал под аккомпанемент замечательного пианиста Д. Г. Корнилова 19 арий и один романс, вышедшие на односторонних дисках среднего (гранд) и большого (гигант) формата с красной этикеткой.

В 1908 году Собинов записал в Петербурге 10 арий из своего репертуара на 5 дисках французской фирмы Pathé.

Наконец, в 1910 и 1911 годах для Gramophone Turpewrite Собинов записал, пожалуй, наиболее удачные в техническом и художественном отношении 20 односторонних дисков «гигант» с розовой этикеткой, получивших наибольшее распространение. Кроме арий русских и зарубежных композиторов и двух дуэтов с А. В. Неждановой были записаны русская народная песня «Последний нонешний денечек» и романс П. И. Чайковского «Средь шумного бала». Это последние коммерческие записи певца.

Дискография Собинова насчитывает 74 пластинки с 80 названиями арий и романсов (с вариантами), включая два уникальных миниатюрных диска, вмонтированных в почтовые открытки, с записями арии Вертера (имеется в собрании автора) и фрагмента баритоновой арии Онегина из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин».