

«ФАЛЬСТАФ» ВЕРДИ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ. ИЗ ИСТОРИИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПРЕМЬЕРЫ

Плахотина Т.Ю.

СПБ ГУК «Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета им. Мусоргского – Михайловский театр», Санкт-Петербург, Россия (191011, г. Санкт-Петербург, пл. Искусств, 1), e-mail: malegot@mail.ru

В статье реконструирована и проанализирована первая петербургская премьера оперы Джузеппе Верди «Фальстаф» в Мариинском театре 17 января 1894 г., предложен комплексный искусствоведческий подход к изучению спектакля, позволяющий рассматривать «Фальстафа» как целостное сценарно-музыкальное явление с точки зрения не только музыковедческой, но и театроведческой науки, использован ряд документальных и периодических материалов. Анализ дебютного исполнения оперы в Петербурге произведен с точки зрения сценической практики и театрално-исторического контекста последней четверти XIX века, даны актерские характеристики участников премьерного спектакля и детали постановки, реконструирован образный строй спектакля. На примере «Фальстафа» выявлены постановочные тенденции, главенствовавшие в русском оперном театре последней четверти XIX века, показано состояние отечественной оперной режиссуры в период дорежиссерского театра 1890-х годов. Доказывается, что постановщик спектакля режиссер О. Палечек и дирижер Э. Направник стремились воспроизвести на императорской сцене максимально точную копию итальянской версии «Фальстафа», мировая премьера которого прошла в La Scala всего за год до петербургской. Постоянные декораторы театра Г. Левот, П. Ламбин, М. Бочаров, И. Андреев воссоздали декорации каждой картины «Фальстафа» по миланским эскизам. Функция О. Палечека, как режиссера первого русского «Фальстафа», заключалась в номинальной разводке певцов на сценической площадке и точному следованию ремаркам композитора и автора либретто. Поэтому содержание спектакля 1894 года, а вместе с тем и его идейный конфликт в полной мере отражал замысел его первой сценической версии.

Ключевые слова: «Фальстаф», Верди, премьера, Мариинский театр.

FALSTAFF GIUSEPPE VERDI ON THE RUSSIAN STAGE. THE HISTORY OF THE ST. PETERSBURG PREMIERE

Plakhotina T.Y.

A cultural Establishment Supported By The St. Petersburg Government Budget The St. Petersburg Mussorgsky State Academic Opera and Ballet Theatre – Mikhailovsky Theatre, St. Petersburg, Russia (191011, Saint-Petersburg, Arts Square, 1), e-mail: malegot@mail.ru

In the paper, the premiere of the first St Petersburg production of Giuseppe Verdi's Falstaff at the Mariinsky Theatre that took place 17 January 1894 is reconstructed and analysed. Complex artistic approach to analysing of a performance which allows us to take Falstaff as a full scenic and music phenomenon with relation to musicology and theatre critics is provided; large documental and periodical data is used. Analysis of the first St Petersburg performance of the opera is carried out taking stage practices and theatre and historical context of the last quarter of the 19th century into account; characteristics of the actors who took part in the premiere performance and the production's details are provided, the visible structure of the production is reconstructed. Stage approaches of Russian opera theatre in the last quarter of 19th century are illustrated with Falstaff. Ways of Russian opera direction in the pre-director's theatre period in the 1890-s are shown. It is being proved that the authors of the production – stage director Osip Palechek and conductor Eduard Napravnick – were eager to reproduce the Italian version of Falstaff premiered at La Scala the year before the St Petersburg premiere at the Imperial stage as accurate as possible. The regular stage designers of the Theatre – Genrikh Levot, Petr Lambin, Mikhail Bocharov, and Ivan Andreev – reconstructed the sets for every scene of Falstaff using the sketches for the Milan production. The main function of Palachek was to locate the performers on stage and to follow the notes made by the composer and librettists. That's why the content of the production premiered in 1894 as well as its conflict reflected the conception of the first scenic version of the opera in full.

Keywords: Verdi, Falstaff, premiere, Mariinsky Theatre.

Громкая известность Джузеппе Верди, начавшаяся буквально 9 марта 1842 года с постановки «Набукко» в миланском театре La Scala, открыла перед композитором лучшие

сцены Италии. Он был приглашен писать для La Fenice в Венеции, San Carlo в Неаполе, Argentina в Риме, La Pergola во Флоренции. В Италии второй половины XIX столетия не было ни одного, даже небольшого провинциального театра, где не ставились оперы самого популярного в стране композитора. Верди буквально преследовали иностранные издатели и театральные предприниматели. Предложения о постановках приходили из всех уголков Европы – Мадрида, Парижа, Лондона, Петербурга.

Русские любители музыкального театра всегда с нетерпением ожидали появления в репертуаре новых сочинений итальянского маэстро. Начиная с 1840-х годов оперы Верди возникали в Петербурге одна за другой, спустя всего несколько лет после их первого появления на сценах итальянских театров Милана, Венеции, Неаполя, Рима. Не была исключением и последняя опера композитора «Фальстаф». Впервые исполненная в La Scala 9 февраля 1893 года, она была поставлена в Мариинском театре уже через год после мировой премьеры, 17 января 1894.

Однако большинство статей, посвященных последнему сочинению Верди, пестрели сведениями о том, что опера прошла без успеха, публика скучала, не одобряя новой декламационной манеры автора знаменитой триады «Риголетто» – «Трубадур» – «Травиата».

Так, рецензент «Петербургского листка» В. Ладов писал: «Произведение столь знаменитого композитора, о котором так долго говорилось еще задолго до вчерашнего спектакля, не могло, конечно, не заинтересовать публику и всех вообще поклонников итальянского маэстро. Но, увы! Ожиданиям и надеждам наших меломанов не суждено было сбыться, и их постигло значительное, если не полное разочарование. Опера “Фальстаф” прошла без успеха, лишь изредка вызывая одобрение зрительной залы, и она едва ли обречена на долговечность» [5].

Практически все рецензенты, писавшие о премьеры, сошлись во мнении: опера почти полностью написана в речитативном стиле, грешит монотонностью и отсутствием какой бы то ни было оригинальности, попытка композитора создать комическую оперу окончилась провалом.

В «Русской музыкальной газете» была опубликована статья, в которой говорилось: «популярность Верди спасла “Фальстафа” от фиаско на родине и, к сожалению, открыла ему доступ на все оперные европейские сцены. <...> “Фальстаф” не только у нас, но и на остальных оперных сценах долго не продержится. О музыке его скоро забудут и этого, конечно, Верди вполне достоин» [6]. Весьма критично разбирая музыкальные особенности вердиевской партитуры, рецензент сравнивал «Фальстафа» с «Каменным гостем» А.С. Даргомыжского, отмечая напрасное стремление Верди «к стилю чисто декламационному,

именно к тому стилю, который 25 лет тому назад гениально разрешил Даргомыжский в своем «Каменном госте»» [6].

Подобные высказывания как нельзя лучше характеризуют исторический контекст того времени. С 60–70-х годов XIX века в России обострилась напряженная борьба за русскую национальную культуру, за русское музыкальное искусство, и соответственно резкой критике подвергалась итальянская опера. Против популярной «итальянщины» и «италомании» в свое время выступали А.Н. Серов, В.В. Стасов, В.Р. Зотов, Ф.М. Толстой, П.И. Чайковский. Засилье итальянской оперы в России расценивалось как преграда на пути развития оперы русской. «Италомания» той части публики, для которой музыка была на уровне «приятной забавы, легкой услады слуха», мешала внедрению художественных идеалов русского самобытного искусства. Острота полемики, возникавшей вокруг итальянской оперы, нередко мешала русской критике оценить по достоинству и оперы Верди. Не стала исключением и его последняя опера.

Постановку «Фальстафа» в Мариинском театре осуществили дирижер Эдуард Направник и режиссер Осип Палечек. В премьерном спектакле были заняты известные певцы того времени: Аркадий Чернов (Фальстаф), Федор Стравинский (Форд), Евгения Мравина (Алиса Форд), Мария Славина (миссис Куикли) и другие [3].

В соответствии со сценической практикой последней четверти XIX века в императорских театрах действовала система так называемого поактного оформления спектаклей, главным принципом которой было участие в работе над декорациями музыкальных постановок сразу нескольких художников. Каждый из них оформлял только одно оперное действие или картину. В соответствии с этим принципом в оформлении «Фальстафа» была задействована группа из четырех театральных мастеров с вполне индивидуальной манерой и принципами подхода к декорационному оформлению спектаклей. Это постоянный декоратор Дирекции, работавший над большинством балетных постановок Мариуса Петипа, французский художник Генрих Левот – создатель архитектурных декораций, отличающихся, по свидетельствам современников, особой пышностью, чрезмерной детализацией и сухостью исполнения; выпускник петербургской Академии художеств, превосходный мастер декорационной пейзажной живописи, большой знаток архитектуры и законов перспективного письма Петр Ламбин; художник, следовавший традициям создания романтического пейзажа и ярчайших апофеозов, добивающийся исторической достоверности и в то же время стремящийся внести эмоциональное начало в оформление спектаклей Михаил Бочаров; а также Иван Андреев – мастер помпезных архитектурно-перспективных декораций с детально достоверной трактовкой исторических архитектурных стилей.

По мнению критиков, спектакль был сделан «ловко, умно, пикантно, с тонким артистическим вкусом и чутьем, но настоящего, неподдельного, веселого и искрящегося комизма не чувствовалось в нем» [5]. Впрочем, отсутствовал он, по мнению строгих оперных ценителей, и в самой вердиевской партитуре. Зато занятые в спектакле артисты отнеслись к своей задаче «чрезвычайно старательно» [3]. Так, «заглавную роль исполнил г. Чернов, и был в ней достаточно оживлен по игре и типичен по гриму, от начала до конца оперы» [5]. Создав превосходный яркий тип Фальстафа, «сохраняющего веселость и чувство известного превосходства над другими, несмотря на все свои невзгоды» [5], Чернов показал себя прекрасным исполнителем вердиевской музыки.

«В целом, – писал рецензент «Нового времени», – постановка – хорошая, как всегда в опере <...> Кажется только, что в финальной сцене чересчур много народа на сцене: можно думать, что потешаться над Фальстафом явился весь Виндзор, а не одни только соседи Форда» [3].

В работе над спектаклем русские постановщики «Фальстафа» стремились воспроизвести на императорской сцене максимально точную копию постановки La Scala. Художники театра до малейших деталей скрупулезно воссоздали декорации каждой картины по миланским эскизам. Вот почему подробные детали сценического воплощения итальянского оригинала «Фальстафа» позволяют реконструировать и визуальную составляющую постановки Мариинского театра.

Несмотря на то, что премьерный спектакль «Фальстафа» 1893 года получил весьма разноречивые отклики со стороны театральной общественности, режиссерская функция автора в нем никем не ставилась под сомнение. И сегодня, рассматривая последнюю оперу Верди с позиции театроведения, становится очевидным: «Фальстаф» ознаменовал собой качественно новую ступень сценического мышления композитора, создавшего шедевр не только с музыкально-драматургической, но и с театральной точки зрения. Первое издание клавира оперы изобиловало такими средствами композиторской режиссуры, как многочисленные сценические ремарки, пометы и комментарии. Разумеется, подобно большинству практиков, Верди вовсе не стремился подробно отразить наряду с нотным текстом все нюансы собственного режиссерского решения. Поэтому, оценивая сохранившиеся пометы в партитуре «Фальстафа», нужно иметь в виду их основную функцию. Для Верди они были своего рода «памяткой», в которой он обозначил лишь некоторые, наиболее важные для него детали сценического замысла, в развернутом виде существующего лишь в голове композитора. Более того, его практическая режиссерская деятельность оказалась гораздо шире и объемнее того, что зафиксировано в его рукописи. На это указывают и большинство воспоминаний современников о технике вердиевских

репетиций и колоссальном объеме его постановочной работы в период подготовки премьеры. Тем не менее ремарки, рассматриваемые в комплексе с некоторыми документально-фактологическими материалами, в частности письмами композитора, а также частично сохранившимися эскизами декораций, выполненными художником первой постановки «Фальстафа» Адольфом Гогенштейном, сегодня дают возможность частично реконструировать образный строй премьерного спектакля.

В переписке с Джулио Рикорди, постоянным нотоиздателем композитора, в 1892 году, всего за несколько месяцев до премьеры, Верди, рассуждая об особой природе театральности «Фальстафа», выдвинул основное требование к декораторам, задействованным в оформлении спектакля: *«Чтобы создать сценические декорации для “Фальстафа”, – писал он, – необходимы театральные художники, самым большим желанием которых было бы не просто нарочито выставить напоказ свое вычурное мастерство, но послужить главному – драме»* [7]. Либреттист оперы Арриго Бойто, судя по переписке, выражал похожее мнение. В стремлении избежать нарочитой «красивости» и «театральщины» он даже предлагал одеть Бардольфа и Пистоля в лохмотья, подобно мурильским нищим. Очевидно, ни Верди, ни его либреттист не доверяли Гогенштейну, постоянному декоратору La Scala, склонному к романтическим «излишествам». *«Относительно машинерии, – продолжал свою мысль Верди, – не нужно ничего кроме корзины, которая в свою очередь не доставит никаких затруднений. Поэтому нет необходимости в сложных нагромождениях. Что касается световых эффектов, то все, что потребуется – это немного темноты в сцене в парке. Но давайте проясним суть, она должна выделить лица исполнителей. Не стоит прибегать к дополнительным световым эффектам, как в последней сцене “Виллисов”. Очень красиво, конечно, но совершенно разрушает драматический эффект, делая спектакль плоским»* [7].

В этих словах композитора ясно читается его стремление раздвинуть рамки привычного оформления оперных постановок второй половины XIX столетия. Уйти от устойчивого канона пышного декоративного представления, избежать костюмированного концерта, выдвинув на первый план требования сценического реализма, способствующего не столько раскрытию музыкальной драматургии произведения, сколько созданию современного оперного спектакля с использованием всего комплекса театральных выразительных средств, доступных Верди как постановщику. Связь композитора с реальной практикой различных оперных театров Европы, в частности с дирекцией La Scala, выразившаяся в совершенном владении профессией режиссера-практика, привела к тому, что все его требования были выполнены до малейших нюансов.

Так, декорация 1 картины I действия представляла собой внутреннее убранство типичной английской таверны. Мрачные каменные своды, освещаемые тусклым

светом горящей свечи, массивный деревянный стол, заставленный полупустыми бутылками вина со следами недавней пирушки, большое кожаное кресло, несколько грубо сколоченных скамей и дворовая метла в углу. При поднятии занавеса Фальстаф оказывался пойманным на месте преступления. Закончив написание писем, отложив в сторону перо и чернильницу, он массивным перстнем накладывал на конверты сургучную печать, после чего, развалившись в удобном кресле, наливал себе большую кружку вина. Прерываемый внезапным появлением разъяренного Каюса, чтобы проявить хоть какое-то участие в беде «обобранного до нитки» доктора, Фальстаф хватал метлу и нарочито театрально вышвыривал из таверны прохвостов Пистоля и Бардольфо.

Во 2 картине I акта на подмостках появлялся «большой и настоящий сад с аллеями [группа из нескольких деревьев располагалась в самом центре сцены – Т.П.], насаждениями и частым кустарником, расположенным так, чтобы за ним можно было прятаться, появляться и опять скрываться, когда действие и музыка этого требовала» [1].

Картина в доме Форда из II действия решалась в спектакле наиболее пышно. Светлую парадную залу с изящным столовым гарнитуром в английском стиле украшал расположенный в глубине сцены писанный задник с изображением большого двухстворчатого окна, с видом на живописные аллеи и подстриженным на французский манер кустарником из предыдущей картины. По обеим сторонам сцены располагались резные двери. Одна из них, около камина, открывала широкую винтовую лестницу на второй этаж, другая – вела в гардеробную.

В финале этого акта сцена была почти совершенно пустой. Как писал Верди, «для того, чтобы ничто не мешало действию и для того, чтобы были четко видны все три группы действующих лиц: те, что у ширмы, те, что у корзины, и те, что у большого окна» [1].

Последняя картина оперы проходила в Виндзорском парке, с расположенным в центре в натуральную величину развесистым дубом и цветущим кустарником с густой листвой. Освещение сцены, как этого требовал Верди, создавало иллюзию наступления ночи.

Спектакль Мариинского театра, внешне являясь, казалось бы, точной копией миланской постановки, не мог избежать влияния роскошного оперного академизма русского императорского театра. Функция Осипа Палечека – режиссера первого русского «Фальстафа» – сводилась к номинальной разводке певцов на сценической площадке и точному следованию ремаркам композитора и автора либретто, укладываясь в режиссуру своего времени. Поэтому, можно предположить, что и содержание спектакля 1894 года, а вместе с тем и его идейный конфликт, по крайней мере, не искажал замысла самого произведения и его первой сценической версии.

Несмотря на это, исторический контекст последнего десятилетия XIX века, напряженная борьба за русскую национальную культуру и русское музыкальное искусство, резкая критика итальянской оперы, и в первую очередь опер Верди, не могли не отразиться на судьбе спектакля. Впрочем, и на последующую сценическую историю последнего вердиевского сочинения в России лег неизгладимый отпечаток. В дни премьеры и позже «Фальстафа» упрекали в отсутствии мелодики, излишней речитативности, бесчисленном нагромождении вокальных ансамблей, именуя попытку создания комической оперы не чем иным, как «старческой немощью» [6].

Прошло всего несколько представлений, и спектакль был снят с репертуара. Будучи не оцененным по достоинству современниками, «Фальстаф», ознаменовавший собой качественно новую ступень сценического мышления композитора, создавшего шедевр не только с музыкально-драматургической, но и с театральной точки зрения, лишь в сознании следующих поколений был осмыслен как шедевр мировой оперной культуры.

Список литературы

1. Верди Дж. Избранные письма. - Изд. 2-е. - Л. : Музыка, 1973. - С. 256-258.
2. [Б. а.] Театральный курьер // Петербургский листок. - 1894. - № 20. - 21 янв. - С. 5.
3. [Б. а.] Театр и музыка // Новое время. - 1894. - 18 янв. - С. 6.
4. Кругликов С. «Фальстаф» Верди // Артист. - 1893. - № 29. - С. 131–135.
5. Ладов В. Театральный курьер: Опера «Фальстаф» // Петербургский листок. - 1894. - № 17. - 18 янв. - С. 4.
6. Л. «Фальстаф» Верди // Русская музыкальная газета. - 1894. - № 2. - 24 янв. - С. 17.
7. Verdi's Falstaff in letters and contemporary reviews. – Bloomington : Indiana University Press, 1997. - P. 263.

Рецензенты:

Барбой Ю.М., д. искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, г. Санкт-Петербург;

Мальцева О.Н., д. искусствоведения, профессор, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, г. Санкт-Петербург.