

Анна Сидякина

Николай и Медея Фигнер

Случалось ли Вам, дорогой читатель, прогуливаясь в антракте по лестницам и фойе Мариинского театра, забредать на третий ярус? А может быть, с третьего яруса и начиналось ваше знакомство с оперой? Тогда, конечно, ваше внимание не раз привлекали стоящие в фойе бюсты и картины, украшающие его стены. Вы подходили, читали немногословные таблички и, быть может, гадали: кто эти люди? чем знамениты? почему среди стольких славных артистов Мариинки именно они заслужили честь стоять здесь, в фойе?

Выбор был сделан неслучайно. Ибо всех этих артистов объединила эпоха, которую по правде можно назвать золотым веком русской оперы: эпоха, когда под управлением своего дирижера и художественного руководителя Эдуарда Францевича Направника Мариинский театр стал вровень с лучшими оперными театрами мира. Но все же, мы начнем наше знакомство с Императорской русской оперой не с Направника, а с тех артистов, чье появление на петербургской сцене заставило публику впервые взглянуть на отечественный оперный театр, как на театр европейского масштаба, артистов, без которых развитие русской оперы могло пойти совсем по другому пути...

Санкт-Петербург, апрель 1887 года. Единственный оперный театр столицы — Императорский Мариинский — только-только открыл свои двери после великопостного перерыва. В репертуаре — традиционные весенние дебюты претендентов на место в императорской труппе. Скука необычайная, и зал пустует. Позабыв об опере, петербуржец мечтает о даче и летней оперетке.

Понедельник, 13 апреля. В театре — заигранная «Аида» Верди, как обычно, по-русски. В партии Радамеса дебютирует как ой-то заезжий тенор по фамилии Фигнер. Приехал спехом из Италии, ради чего, как объявили зрителям, ему и было позволено исполнить партию на итальянском языке. Немногочисленная публика с удивлением прислушивается к звукам речитатива: «Se quel guerrier io fossi...» Чеканная дикция молодого певца доносит до зрителя каждое слово, неожиданные модуляции его голоса превращают короткий речитатив в драматический, насыщенный нюансами монолог. Певец начинает арию — «Celeste Aida», и происходит чудо: обычно холодный и равнодушный зал кипит от восторга, возбужденно аплодируя и заставляя певца повторить арию... Спектакль проходит с возрастающим успехом. Тенор, точно драматический актер, обыгрывая каждую фразу, приковывает к себе внимание зрителя, точно итальянский соловей, пленяет великолепными верхними нотами, безупречной интонацией, чарующей кантиленой...

На утро, придя на службу, петербуржец услыхал от коллеги: «А не слышали ли вы, батенька, тенора Фигнера? Говорят, фурор произвел...» На «Аиду», в которой еще совсем недавно стодичный зритель признавал только итальянских певцов, билеты были распроданы за несколько часов. Главный дирижер театра Э.Ф. Направник записал в своем дневнике: «24 апр. Faust, Фигнер (полный сбор). 25 апр. Гугеноты, Фигнер (полн. сбор). 29 — Гугеноты — полн. сбор».

Конечно, пошли разговоры: кто такой? откуда взялся? Оказалось, Николай Фигнер в Петербурге не впервые. Он приехал сюда из Казани еще мальчишкой, поступил в престижное Морское училище, которое и окончил в чине гардемарина. Как многие молодые дворяне, охотно пел романсы на вечерах у знакомых и в училищных концертах, начал заниматься вокалом, а потом даже поступил в консерваторию. И тут начались неприятности: профессора решили, что тенор молодого офицера годится разве что для второстепенных партий. Ему бы послушаться старших, заняться военной карьерой — дослужился бы до адмирала. А он решил иначе: вышел, к ужасу знакомых, в отставку, занял у матери 1000 рублей на дорогу и уехал. Куда? В Италию, пению учиться.

Италия, как известно, родина бельканто. Певческое дело там всегда было поставлено на широкую ногу. Профессоров пения — не перечесть, каждый свою школу расхваливает, а правда или нет — кто знает? Плату за учебу брали вперед, а вот испорченный голос назад не вернешь... Много лет спустя Фигнер вспоминал: «В Милане итальянские профессора очень скоро вытянули у меня не только деньги, но и голос: он у меня совсем пропал... Размышления мои сводились к вопросу, что же мне делать: повеситься или застрелиться? Ни денег, ни голоса, никакого положения... Однажды, когда я сидел за стаканом граниты, уже окончательно мрачный, неизвестный мне итальянец выразил предположение, нет ли у меня какой-нибудь дряни на уме, судя по моему виду. Разговорились. Я откровенно рассказал ему свои злоключения. Он оказался оперным антрепренером и указал мне в качестве учителя своего приятеля — Дероксаса». Дероксас преподавал пение в Неаполитанской консерватории. Молодой русский чем-то ему понравился, он взялся учить его бесплатно, и через несколько месяцев голос чудесным образом вернулся. Николай дебютирует: сперва на частной сцене, потом на сцене прославленного неаполитанского Сан-Карло, в «Fauste».

Звонкий голос с металлическими верхними нотами. Красивая фигура и изящные манеры. Музыкальность и зажигательный сценический темперамент. Все эти достоинства сделали бы честь и любому из современных теноров. Италия XIX века знала немало великих певцов. В 80-е годы, когда дебютировал Фигнер, на ее сценах блистали, по крайней мере, пять теноров экстра-класса: А. Мазини, Ф. Маркони, Р. Станьо, Х. Гайар, Ф. Таманьо. У всех прекрасный голос, музыкальность, умение поразить силой звука и, наоборот, нежнейшим кантибile. Как молодому тенору выдержать такую конкуренцию?

Что в опере главное для певца? Конечно ария — красивая, эффектная, с высокими нотами. У Фигнера арии всегда были тщательно отделаны с первой до последней ноты и наполнены множеством нюансов: он стремился в самом запетом шлягере найти что-то новое, незамеченное другими, отчего ария начинала звучать непривычно, свежо. Но, кроме арий, есть еще и речитативы, и на них-то большинство певцов внимания не обращало: немелодичны и голос показать негде. Вместе с тем, именно в речитативах проходит все действие оперы. Фигнер вслушивается в каждую фразу, ищет смысл, вложенный в нее либреттистом и композитором, и

пытается донести этот смысл до слушателя: интонацией, фразировкой, динамикой звука, даже тембром голоса — по этому же пути впоследствии пойдет и Шаляпин. И вот, его персонаж уже не кажется составленным, точно из кубиков, из отдельных арий и дуэтов: это цельный, логично развивающийся характер. Но и этого недостаточно, если певец все время будет стоять столбом или позволит себе лишь пару неловких жестов. И Фигнер начинает жить на сцене: «Певец должен хорошо спеть, что ему полагается, во-первых, — говорил он, — сыграть должен не что-нибудь вообще, а то самое, что поет, во-вторых; всей своей внешностью должен производить гармоническое впечатление, в-третьих». Для того времени (да и в наши дни) это было совсем не очевидно: так поступали очень немногие певцы и почти никто изтеноров. Поэтому молодой русский тенор сразу же обратил на себя внимание требовательной итальянской публики. Его приглашают в различные театры Италии, всюду его ждет успех и богатые подарки поклонников. Но не только славу нашел Фигнер на итальянских сценах: в 1883 году, спустя год после своего дебюта, он встречает подругу жизни и партнершу по сцене — итальянскую певицу Медею Мей.



**Медея Фигнер
в роли Тоски**

Судьба Амедеи Мей-Дзоваиде (таково было настоящее имя певицы) складывалась совсем иначе. Она родилась в семье бедного флорентийца, рано потеряла мать. С ранних лет музыка и театр наполняли всю жизнь Амедеи: она на все голоса распевала услышанные арии и буквально болела, когда во Флоренцию приезжал кто-нибудь из знаменитых актеров. Девочка была очень музыкальна, и профессора Флорентийской консерватории охотно приняли ее «на казенный кошт». К 15 годам у юной флорентийки сформировался редкий голос: глубокое контратанго; уже в 16 лет, в 1875 году, Амедея дебютирует на оперной сцене в партии Азучены в опере Верди «Трубадур». Восторженно приветствовавшая этот дебют публика не могла поверить своим

глазам, когда оказалось, что страшная старуха-цыганка Азучена — на самом деле хорошенькая девчонка с косичками... Ко времени знакомства с Фигнером, Медея Мей была широко известна не только в Италии, но и за ее пределами — в Испании, где обожали ее дерзкую, но очень женственную Кармен. Она была очень красива: яркая брюнетка небольшого роста, но хорошо сложенная, с классически правильными чертами лица и бархатными черными глазами... И голос был столь же хорош: превратившийся к тому времени в меццо-сопрано с мягкими низами и звонким верхом, гибкий и богатый нюансами. Мужчины сходили с ума.

Николай и Медея выступают вместе. Найдя друг друга в жизни, они были удивительно хороши и на сцене: в дуэтах их голоса буквально вливались один в другой, виртуозностью Фигнер ни в чем не уступал итальянцам, а темперамента Медеи хватило бы на троих. Они дважды гастролируют в Южной Америке в составе итальянских трупп. Первое их путешествие через Атлантику едва не оказалось последним. Посреди океана разразился шторм, пароход захлестывало

волнами, машина встала, и беспомощное судно швыряло из стороны в сторону. Из всех пассажиров не потерял голову лишь один человек — моряк-Фигнер: он подбадривал других артистов и даже помог антрепренеру труппы, которого едва не смыло в море... Но в конце концов, наши артисты прибыли в Америку, хотя и на месяц позднее срока.

Артистическую чету охотно принимали и в частных домах Европы, и при королевских и княжеских дворах. А в декабре 1886 года пришло приглашение из России, от Дирекции Императорских театров: спеть четыре спектакля на сцене Мариинского театра. Медея отправляется в Россию вместе с Фигнером, но ей и в голову не приходит, что с этой страной отныне будет связана вся ее жизнь. Впервые русская публика увидела их вместе в «Гугенотах» Мейербера и была очарована. Сопротивление Дирекции оказалось недолгим. Воля императорского Двора и требования зрителей совпали: Николай Фигнер и Медея Мей были ангажированы на следующий сезон с немалой платой по 500 рублей за спектакль. Так русская сцена приобрела сразу двух в высшей степени неординарных артистов итальянской школы. Глядя на них, подтягивалась и вся труппа. Студенты-вокалисты и артисты российских городов, где им приходилось гастролировать, стремились им подражать и специально ходили на их выступления, чтобы поучиться. А ведь и в самом деле было чему учиться. С приходом Фигнера и Медеи Мариинский театр — лучший в ту пору театр страны — получил возможность представить публике лучшие оперы европейских композиторов.

Но неужели на русской сцене никогда не шли ни «Травиата», ни «Риголетто», ни «Фауст»? Разумеется, шли. Но вопрос не в том, *что* спеть, а в том *как* спеть. А с хорошими певцами, способными на должном уровне исполнить то, что им предлагала Дирекция, в Мариинском театре, как и в московском Большом, было очень сложно. Были прекрасные певицы-сопрано: Е. Мравина, М. Сионицкая, Э. Павловская, в расцвете своего дарования находилась меццо-сопрано М. Славина — одна из крупнейших русских артисток. Появились в театре молодые талантливые баритоны — А. Чернов и Л. Яковлев. Надежной опорой труппы были басы: стареющий И. Мельников и неподражаемый певец-актер Ф. Стравинский. А вот с тенорами было совсем плохо. Конечно, они были — М. Васильев З-й и М. Михайлов — и даже очень голосистые: Михайлова называли «маленьkim Мазини», так его голос напоминал тенор «божественного» итальянца. Но оба они как раз и были представителями той категории певцов, для которой смысл оперного действия заключался в эффектной арии (а спеть ее, не пропустив ни одной нотки и не разойдясь «на версту» с оркестром, им, вдобавок, удавалось далеко не всегда). Ни о какой игре, ни о какой декламации и речи не было: но к этому давно уже все привыкли. В XIX веке по Европе ходила поговорка, не раз проверенная на практике: «*Bête comme un ténor*» — «Глуп, как тенор». Знали ее и в России, а потому никого не удивляло, когда Михайлов выходил на сцену, чтобы эффектно, высокой ноткой закончить «Сердце красавицы», а рядом с ним Стравинский-Спарафучиле приводил зал в трепет каждой своей фразой. Времена менялись, в конце 80-х годов уже почти никто не считал оперу «концертом в костюмах», но для теноров почему-то делалось исключение. Пока не появился Фигнер.

Мастерство подлинного итальянского бельканто, которым Фигнер и Медея владели в совершенстве, привлекло публику в пустующий театр. Поначалу они выступали только в операх «плаща и шпаги»: Фигнер сразу же по-русски, а к сезону 1888/89 годов русский язык освоила и Медея (как писали в петербургских

«Новостях», русскому произношению артистки могли бы позавидовать и иные отечественные певцы). Пока это было лишь прекрасное пение и выразительная декламация. Но в конце 1887 года Мариинский театр впервые поставил новую оперу Верди «Отелло». Фигнер исполнил заглавную роль так, что публика поняла: перед ней не просто искусный певец, а крупный драматический талант. Можно сказать, что Фигнер, исполнив 26 ноября 1887 года партию Отелло, поставил крест на «только поющих» тенорах и утвердил новый тип тенора — поющего актера, тип, который развивали в своем творчестве крупнейшие тенора XX века: Ершов, Собинов, Печковский, Карузо, дель Монако... Фигнер был первым в этом ряду.

Впечатление, произведенное Фигнером-Отелло и Медеей-Дездемоной было так сильно, что его не смогла поколебать даже вернувшаяся зимой 1888 года в Петербург итальянская труппа с самим Мазини. К изумлению прессы, петербургской публики хватило, чтобы до отказа заполнить оба театра. Однако в газетах все чаще раздавались недовольные голоса: какую, мол, пользу отечественному искусству может принести певец, выступающий только в итальянском репертуаре? И Фигнер в первый же свой сезон решает выступить в русской опере. Какую партию выбрать? Конечно Ленского!

Привычного нам Ленского — юношу с кудрями черными до плеч, томным взглядом и губками «бантиком» — ввел в обиход Леонид Собинов, через 10 лет после первого исполнения Фигнера. Фигнер выступил в этой роли без парика, который уж очень был ему не к лицу, и со своей обычной небольшой бородкой (за это его 20 лет ругала критика: но все дело было в том, что в эти годы врачи запрещали ему бриться из-за воспаления на подбородке), и, тем не менее, петербургская публика, даже познакомившись в 1901 году с «московским Ленским» Собиновым, снова и снова приходила слушать «нашего Ленского». И Москва, так настороженно принимавшая все питерское, находила вполне возможным — и даже приятным — смотреть и слушать этого Ленского, столь непохожего на пушкинского героя. Первоначальный успех Фигнера объясняется достаточно просто: до него эту партию исполнял Михайлов. Поэтому, когда на сцену вышел пылкий, изящный, непосредственный молодой человек, публика с удивлением отметила, что Онегин, оказывается, может совсем и не быть главным героем одноименной оперы. Фигнер открыл русскому зрителю все красоты этой партии, которая долгое время считалась второстепенной. Все, что было наработано им в предыдущих ролях — декламация, интонационная выразительность, игра тембров и просто игра — вошло в Ленского. Со следующего сезона в партии Татьяны выступила Медея. Это была южная Татьяна, быть может, более страстная, чем мечтательная, но она сумела тонко почувствовать стиль Чайковского, а в третьем действии, видя перед собой великосветскую красавицу, зритель вместе с изумленным Онегиным воскликнул: «Ужель та самая Татьяна?» О трактовках Фигнера и Медеи критики спорили на протяжении многих лет, но, кажется, лучшее свидетельство того, насколько точным было их понимание, — фотография Чайковского, подаренная им Фигнеру с надписью «от ревностного почитателя» и нотной строчкой «Я люблю вас, я люблю вас, Ольга».

Петр Ильич Чайковский. Единственный человек, чей авторитет оставался для Фигнера священным до конца дней, чьей дружбой он так дорожил. Игорь Стравинский со своим пристрастием к афоризмам, может быть, лучше всего выразил мнение общества тех лет о Фигнере, назвав его: «друг Чайковского и король оперы в Петербурге». Их знакомство, по всей вероятности, состоялось

в 1887 году, незадолго до премьеры «Отелло». Композитор быстро сходится с четой Фигнер (в январе 1889 года перешедшая в православие Медея и Николай без всякого шума обвенчались: с этого времени Петербург зовет их не иначе как «Фигнеры»). Чайковский бывает у них в гостях на Офицерской 16, посещает их концерты. «И он, и она мне ужасно симпатичны», — писал композитор брату. В конце 1889 года Петр Ильич задумывает новую оперу — «Пиковая дама», уже зная, что главную партию, Германа, исполнит Фигнер. В целях успеха оперы, Чайковский был вынужден написать партию максимально удобно для певца: какое счастье, что этим певцом оказался Фигнер!

Анализируя партию Германа, поражаешься, как точно Петр Ильич, быть может, сам не вполне это осознавая, воплотил исполнительский стиль Фигнера: партия выдержана в достаточно напряженной тесситуре, выше, чем, например, партия Ленского; наряду с широкими кантиленными номерами изобилует своеобразным — даже для Чайковского — драматическим речитативом. Есть в партии и моменты, идея которых принадлежит самому Фигнеру: это ария последней картины, а также сцена в казарме, вся построенная на декламации и игре. Образ Германа, с его страстной любовью и надвигающимся безумием, удивительно многогранный и психологически глубокий, оказался очень близок Фигнеру. Неслучайно, наверное, закончив оперу, Петр Ильич написал брату Модесту следующие замечательные строки: «Когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жалко Германа, что я вдруг начал сильно плакать. Потом я сообразил — почему... Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или иную музыку, — а все время настоящим, живым человеком, притом мне очень симпатичным. Так как Фигнер мне симпатичен, и так как я все время воображал Германа в виде Фигнера, — то я и принимал самое живое участие в его злоключениях». Премьера прошла с большим успехом. «Пиковая дама» в первый же сезон выдержала 11 представлений с полным сбором и навсегда вошла в число любимейших опер русского зрителя. Творческие контакты с Чайковским продолжались. В 1892 году Николай и Медея принимают участие в премьере «Иоланты» (партии Водемона и Иоланты), а на следующий год Петр Ильич создает последнюю серию романсов оп. 73 и посвящает ее Н.Н. Фигнеру. Смерть Чайковского была для супругов большим ударом. В январе 1894 года Фигнер дает благотворительный концерт для сбора средств на памятник Чайковскому, как некогда сам Петр Ильич принимал участие в благотворительных концертах Фигнера.

Общественная деятельность Фигнера не ограничивается театром и концертами. Он активный участник всех артистических собраний, благотворительных вечеров — в пользу студентов или Красного Креста, член общества защиты животных (как почти все артисты Мариинского театра), предприниматель и антрепренер... Он желанный гость в домах петербургской интеллигенции; среди его близких знакомых — историк В.А. Бильбасов, врач Л.Б. Бертенсон, издатель А.С. Суворин, великий писатель Л.Н. Толстой. Но в центре всего — семья: большая и шумная. К 1895 году у Николая и Медеи родилось четверо детей — две девочки и два мальчика. Все четверо росли сорванцами (отцовская черта), так что, в конце концов, сбегали все гувернантки. Николай Николаевич охотно тратил деньги на сладости и игрушки детям и роскошные подарки любимой жене — за что



Николай Фигнер в роли Германа

ему, естественно, попадало. В 90-х годах. Фигнер приобретает экипаж, а вскоре — одним из первых в России — автомобиль. Весной, когда кончался театральный сезон, супруги гастролировали по России, заезжая в самые далекие губернии и всюду назначая на свои концерты низкие цены. Летом всей семьей отдыхали в имении Лобынское в Тульской губернии, неподалеку от Ясной Поляны. Фигнер стремился поддерживать добрые отношения с крестьянами соседнего села: построил там новую церковь и за свой счет покрыл все крыши железом. Зато в 1905 году, когда страна всколыхнулась бунтами и мятежами, Лобынское осталось нетронутым. Август-сентябрь проводили в Италии, на побережье Лигурского моря, где Фигнер приобрел виллу. Купались, принимали гостей, устраивали домашние концерты и прогулки на велосипедах или в автомобиле. Эти путешествия не всегда проходили благополучно. Младшая дочь Фигнеров, Евгения, вспоминает, как однажды, когда они всей семьей ехали в автомобиле, на крутом спуске отказали тормоза. Катастрофа была неминуема, но отец не растерялся: подвел машину к скале так, что она терлась бортом о камень. Скорость уменьшилась... и все остались живы. Это была особенность Фигнера: в критических ситуациях сохранять присутствие духа. Ибо во внешне спокойной и привольной жизни артиста мужество порой было ему просто необходимо.

У солиста Его Императорского Величества Н.Н. Фигнера была очень неудобная родня — сестры-революционерки. Лидия и Евгения попали в Сибирь еще совсем молоденькими девушками, а вернуться в Петербург им было позволено лишь в 1895 году. А со старшей, Верой, дела обстояли совсем плохо. Судьба Веры Николаевны Фигнер и ее участие в убийстве Александра II хорошо известны — по крайней мере, читателям старшего поколения. Однако далеко не все знают, что освобождение Веры Фигнер в 1903 году, после 20 лет заключения в Шлиссельбурге, произошло благодаря многолетним хлопотам младшего брата — Николая. Рискуя своей карьерой и благополучием семьи, певец Императорской оперы добивается для сестры сперва права переписки, потом освобождения, потом позволения уехать за границу. А сын убитого Императора Александр III и его внук, Наследник Цесаревич, а потом и царь Николай II приближают к себе и осыпают подарками любимца публики, родная сестра которого *убила* их отца и деда...

Во второй половине 90-х годов ситуация в российском оперном мире постепенно меняется. Вместо Чайковского и «итальянцев» — бесспорных кумиров эпохи Александра III, все большую популярность у публики приобретают оперы Римского-Корсакова и Вагнера. На оперной сцене появляются новые звезды: в Петербурге — Ершов, в Москве — Шаляпин и Собинов. Однако говорить о закате фигнеровской славы на рубеже веков, пожалуй, рановато. Он по-прежнему собирает полные залы, выступая если не в операх Римского-Корсакова и Вагнера, чего старался избегать, то в «Кармен», «Паяцах», «Богеме», «Русалке», «Опричнике» Чайковского. А Медея, пленившись красотами Вагнера, берется за Брунгильду. Супруги всерьез подумывали о том, чтобы оставить Мариинский театр и основать свою труппу... Пока не грянул гром.

В конце 1902 года Фигнер узнает о романе между Медеей и педагогом-аккомпаниатором Марти. Марти, красавец-баритон и талантливый испанский вокальный педагог, был приглашен Фигнером в середине 90-х годов для занятий и с тех пор жил в их семье. Уроки с Марти приносили голосам супругов ощущимую пользу, и благодарный Фигнер всячески рекомендовал своего испанского друга знакомым. Когда разразилась катастрофа, Фигнер оказался к ней совершенно

не готов. Сезон был в самом разгаре, и ему едва ли не каждый вечер приходилось выступать вместе с женой. В начале января 1903 года, в последней сцене «Кармен» Фигнер, переживая трагедию разбитой любви вместе со своим героем, так сильно ударили Кармен-Медею бутафорским ножом, что порвало ей платье и корсет и чуть не убил на самом деле. Весь Петербург охотно обсуждал трагедию семьи Фигнер. 13 января Николай Николаевич отказывается петь в «Кармен», 16 января — в «Франческе да Римини», а в начале февраля подает в Дирекцию прошение: «Не имея возможности проживать в г. Санкт-Петербурге по домашним обстоятельствам, честь имею покорнейше просить Ваше Превосходительство разрешить мне отпуск». После кратковременных весенних гастролей, Медея отправляется в турне по Южной Америке с Карузо и Тосканини, а Фигнер — на юг России, где находит свою новую любовь и будущую жену, певицу Рене Радину. Год спустя начинается бракоразводный процесс. Николай Николаевич берет всю вину на себя, оставляет Медею все недвижимое имущество, требуя для себя лишь права видеться с детьми. На несколько лет имя Фигнера исчезает с петербургских афиши.

Дальнейшая судьба Николая Николаевича Фигнера и Медеи Ивановны Мей-Фигнер сложилась по-разному. Марти сбежал за границу еще до развода. Медея, завершив в 1912 году свою театральную карьеру, еще почти два десятилетия выступает в концертах и преподает вокал в учебных заведениях Петрограда-Ленинграда. В 1931 году она покидает нашу страну и уезжает к дочери в Париж. Ей было суждено прожить долгую жизнь (Медея Ивановна умерла 8 июля 1952 года, в возрасте 93 лет), но вместе с тем — и пережить обоих своих сыновей и человека, вместе с которым провела лучшие годы своей жизни и карьеры.

Николай Николаевич в декабре 1907 года простился с императорской сценой. В 1911 – 1915 годах он — директор и солист петербургского Народного дома, где занимается с молодыми артистами и, вместе со сподвижником Станиславского режиссером А.А. Саниным, ставит оперы классического и отечественного репертуара, в том числе «Бориса Годунова», в котором блестяще исполняет партию Самозванца. Война застает его в столице. Проводив на фронт обоих сыновей, Фигнер постоянно появляется в генеральской форме (соответствует его гражданскому чину действительного статского советника), устраивает благотворительные концерты для солдат. В 1917 году, Фигнер, несмотря на опасность, грозящую жене с двумя маленькими дочерьми и ему самому, дворянину и близкому знакомому императорской семьи, принимает решение остаться в России. 1918 год. Он в Киеве, преподает пение и актерское мастерство, готовится перевезти семью. Осенью того же года верному своим убеждениям Фигнеру чудом удается избежать расстрела из-за белогвардейского кителя: банда «зеленых», захватившая поезд, в котором он ехал, приняла его за настоящего генерала. В Киев он возвращается совсем больным. 13 декабря 1918 года Николай Николаевич Фигнер скончался в Киеве, вдали от родных и друзей, в окружении лишь немногих знакомых. По воспоминаниям детей, Медея Ивановна, человек глубоко верующий, регулярно заказывала по нему панихиды, и в семье больше никогда не слышали дурного слова об отце...

Вместе они достигли вершин славы. Вместе создали счастливую семью. Равнодушная судьба разделила их, но объединила историю, и летописи оперной сцены всегда будут вспоминать блестательную чету Фигнер, как вспомнили сегодня и мы, прогуливаясь по фойе Мариинского театра.