

Анна Петрова

## «Русская опера» на парижской сцене

*Статья посвящена истории антрепризы «Русская опера в Париже», созданной русскими эмигрантами в 1929 году, и основана на материалах из французских и отечественных архивов и частных коллекций, а также на французской и эмигрантской периодике 1920–1930-х годов.*

*Ключевые слова: русская опера, русское зарубежье, Театр Елисейских полей, Фонд Монпансье, Алексей Церетели, Мария Кузнецова, Шаляпин, Коровин, Билибин, Бенуа.*

Парижские музыкальные критики, которым в начале 1930-х годов не раз приходилось рецензировать исполнения русских опер, порой сетовали на то, что им трудно понять, чем отличается труппа, называющая себя Opéra Russe de Paris («Парижская русская опера») от труппы Opéra Russe à Paris («Русская опера в Париже»).

Действительно, во французской столице, где насчитывалось свыше тридцати тысяч русских<sup>1</sup>, выступали несколько трупп из русских певцов-эмигрантов. «Парижскую русскую оперу» возглавлял дирижер Кирилл Агренов-Славянский<sup>2</sup>, «Русскую оперу в Париже» — антрепренер князь

---

<sup>1</sup> В 1931 г. во Франции числилось 82 908 русских, обладателей нансеновских паспортов, и 10 980 человек бывших русских, получивших французское подданство. В 1936 г. было их уже 77 767 и 13 810 соответственно. В Париже в 1937 г., по официальной статистике, проживало 32 915 русских беженцев, не получивших французского гражданства, еще 1582 имели советские паспорта. См.: Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия. История и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека. 1920—1970. В 2-х вып. Париж, 1971–1973. С. 32.

<sup>2</sup> Константин (Кирилл) Дмитриевич Агренов-Славянский (1885–1948) — композитор и дирижер. Артистический псевдоним Славянский унаследовал от отца — основателя хора «Славянская капелла». В эмиграции с 1922 г. Основанная на базе «Славянской капеллы» оперная труппа Агренова-Славянского устраивала с 1925 г. концертные исполнения русских опер, затем осуществила постановки «Бориса Годунова», «Хованщины», «Царской невесты». Гастролировала с ними в провинциальных французских театрах до 1940 г.

Алексей Церетели<sup>3</sup>. А еще были «Русская народная опера» и «Украинская опера».

Данная статья посвящена антрепризе Церетели, называвшейся «Русская опера». В момент создания в 1929 она называлась «Парижской частной оперой» (*Opéra Privé de Paris*), в 1930—1932-х выступала под именем «Русская опера в Париже» (*Opéra Russe à Paris*). В сезонах 1933 и 1934 года, и впоследствии, когда спектакли давались лишь от случая к случаю, значилась на афишах как «Русская опера» (*Opéra Russe*).

Антреприза Церетели была наиболее успешной и сумела просуществовать не один сезон. О ее спектаклях корреспондент газеты «Комедия» писал в октябре 1932 года: «Парижане ездят теперь в Русскую оперу, как когда-то ездили к итальянцам»<sup>4</sup>. Из этого лестного сравнения можно было бы заключить, что, подобно «Итальянской опере», которая в 1820—1870-е знакомила парижан с произведениями Беллини, Россини, Доницетти и Верди, «Русская опера» на рубеже 1920—1930-х произвела такой же фурор, поставив «Царя Салтана», «Китеж», «Снегурочку», «Русалку», «Руслана и Людмилу» и «Садко». Однако смелая параллель оказалась все же щедрым авансом. Труппа, созданная русскими эмигрантами, продержалась на плаву несколько лет, но после финансового краха распалась и впоследствии была забыта.

Деятельность русских музыкантов за рубежом в 1920—1940-е годы до сих пор мало изучена. По сравнению с библиографией исследований, посвященных русскому зарубежью в литературе, философии, политологии, изобразительном искусстве, архитектуре, кинематографии, список работ о музыкантах пока еще слишком короток — тем более, если обратиться к литературе о русской эмиграции во Францию<sup>5</sup>. И это при том, что

<sup>3</sup> Алексей Акакиевич Церетели (1864–1942). Первую оперную антрепризу Церетели основал в Харькове в 1895 г., она давала спектакли до 1916 г. (с 1905 г. — в Петербурге). В 1921 г. эмигрировал, создал в 1925 г. в Париже концертное агентство Zerbason («Цербазон»), ставшее посредником между русскими артистами и европейскими импресарио. К услугам Церетели неоднократно прибегал Дягилев, директор Гранд-опера Жак Руше, многие европейские театры.

<sup>4</sup> *Portier M.* La reprise de «Sadko» au Théâtre des Champs Elysées // *Comoedia*. 1932. 8 octobre.

<sup>5</sup> *Корабельникова Л. З.* Чайковский в самосознании русского Зарубежья 20—30-х годов // П. И. Чайковский: К 100-летию со дня смерти (1893—1993): Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 12. М., 1995; *Корабельникова Л. З.* Судьбы русского музыкального Зарубежья // *Русская музыка и XX век* / Ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 810–826; *Корабельникова Л. З.* Александр Черепнин. Долгое странствие. М., 1999; *Петр Сувчинский и его время* / Ред.-сост. А. Бретаницкая. М., 1999; *Мартынова С. С.* Русская опера в Париже: обзор фонда ГЦММК // *Русские музыкальные архивы за рубежом*. М., 2005. С. 130–137; *Матюшина Е. В.* Художественный мир Акименко.

в Русском музыкальном обществе за границей, организованном в Париже по образцу Императорского русского музыкального общества, в 1931 году состояло 1260 музыкантов<sup>6</sup> — среди них были первые величины революционного музыкального мира.

«Русская опера» упоминается в статьях Словаря оперных певцов Аркадия Пружанского<sup>7</sup>, в четырехтомной «Хронике культурной жизни русской эмиграции»<sup>8</sup>, в биографическом словаре «Российское зарубежье во Франции. 1919—2000»<sup>9</sup>, в монографиях о художниках Константине Коровине<sup>10</sup>, Иване Билибине<sup>11</sup>, Александре Бенуа<sup>12</sup>, сотрудничавших с антрепризой; эскизы декораций и костюмов воспроизведены в каталогах выставок и частных коллекций<sup>13</sup>. Но поскольку об этой антрепризе, как и о ее конкурентах, нет ни одного специального исследования, сведения, которые приводятся в перечисленных изданиях, часто противоречивы и неточны.

Проблема изучения деятельности антрепризы Церетели состоит в недостатке документов. Французские архивы неохотно принимали на хранения материалы, связанные с деятельностью эмигрантов. Исключения делались для знаменитостей, например для режиссера Николая Евреинова, который много работал во французских театрах. В его фонде, попавшем в Национальную французскую библиотеку, есть неопубликованные

---

Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2006; *Korabelnikova Ludmila, Winestein Anna, Suellen Hershman. Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Émigré Composer.* Indiana University Press, 2008.

<sup>6</sup> *Корабельникова Л. З.* Судьбы русского музыкального Зарубежья. С. 815.

<sup>7</sup> *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1750—1917: Словарь. Изд. 2-е испр. и доп., электронное. М., 2008. URL: [http://slovari.yandex.ru/~книги/Отечественные\\_певцы/](http://slovari.yandex.ru/~книги/Отечественные_певцы/) (дата обращения: 10.11.2013).

<sup>8</sup> *Русское Зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920—1940. Франция. Т. 1–4 / Под общей редакцией Л. Мнухина.* М., СПб., 1995–1997.

<sup>9</sup> *Российское зарубежье во Франции. 1919—2000: Биограф. словарь: в 3 т. / Под общей редакцией Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской.* Дом-музей Марины Цветаевой, 2008–2010.

<sup>10</sup> *Власова Р. И.* Коровин. Л., 1969; *Домитеева В. М.* Константин Коровин. М., 2007; *Беспалова Е. Р.* «Моя свеча еще горит». Работа К. Коровина в Парижской частной опере // К. Коровин. Живопись. Театр. Каталог выставки Третьяковской государственной галереи. М., 2012. С. 303–311.

<sup>11</sup> *Гольнец С. В., Гольнец Г. В.* Иван Билибин. М., 1972; *Климов Г. Е.* Поиски пера жарптицы: Жизнь и творчество русского художника И. Я. Билибина по материалам собрания Е. П. Климова. М., 1981; *Билибин И. Я.* Альбом / Автор-составитель Т. Верижникова. СПб., 2009.

<sup>12</sup> *Эткинд М. Г.* А. Н. Бенуа. 1870—1960. Л., 1966.

<sup>13</sup> *Художники русского театра. 1880—1930: Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских: Каталог-резюме / Вступ. ст. Н. Д. Лобанова-Ростовского; сост. и текст Дж. Э. Боулта.* М., 1994; *Они унесли с собой Россию... Русские художники во Франции. 1920—1970-е годы. Из коллекции Рене Герра.* Каталог выставки. М., 1995; *Bilinsky Boris.* Dessins pour le ballet, le théâtre et l'opéra. 1927—1947. Catalogue de l'exposition. Paris, 1999.

воспоминания его жены Анны Кашиной, в которых она рассказывает о работе Евреинова в «Русской опере»<sup>14</sup>.

Документы, связанные с участниками «Русской оперы» (письма Алексея Церетели, певицы Марии Кузнецовой, режиссера Александра Санина), мне удалось обнаружить в Национальном архиве Франции, в Фонде Жака Руше, директора Гранд-опера, но касаются они только выступлений на сцене этого театра<sup>15</sup>. В 1929—1931 годах «Русская опера» выступала в Театре Елисейских полей, но архив театра, из которого можно было бы почерпнуть в том числе сведения о сборах, расходах и бюджетном дефиците, не сохранился.

Вероятно, со смертью Церетели в 1942 году погиб и архив его концертного агентства «Цербазон». Единственные цифры, относящиеся к деятельности «Русской оперы» удалось найти в расходных ведомостях театра Опера-комик, где труппа выступала в 1932 году<sup>16</sup>.

Что касается отечественных архивов, то в 1950—1970-е годы, когда ушли из жизни многие артисты «Русской оперы», передать в Советский Союз личные собрания эмигрантов было крайне трудно. В русские фонды имели шанс попасть лишь документы реэмигрантов. Так, в кабинете рукописей РИИИ в фонде балерины Виктории Томиной хранится контракт, заключенный ею с «Парижской частной оперой» в 1929 году<sup>17</sup>.

В Русском музее находятся эскизы костюмов и декораций Ивана Билибина к спектаклям «Русской оперы». На родину был передан и архив Александра Бенуа<sup>18</sup>. Ценные сведения удалось найти в бумагах танцовщика Владимира Рекуненко: в протоколе общего собрания артистов «Русской оперы», на котором обсуждалось создание независимого от Церетели товарищества взаимопомощи, расписались все 55 человек, явившиеся на собрание — фактически, это единственный официальный список труппы<sup>19</sup>. Однако сложить из этих фрагментов историю «Русской оперы» непросто.

---

<sup>14</sup> Кашина А. Н. О частной Русской опере в Париже. 1929. Памяти М. Н. Кузнецовой. Машинопись, на рус. яз. 1964. Bibliothèque National de France, Département des Art et Spectacle, Collection Rondel, Fonds Nikolaï Evreinov. 4 Col 22 / 194.

<sup>15</sup> Les Archives Nationales. Fonds Jacques Rouché. Correspondance de Rouché avec Zeretelli. AJ / 13 / 1700; Correspondance de Rouché avec Maria Kouznetsoff AJ / 13 / 1706.

<sup>16</sup> Les Archives Nationales. Fonds Opéra Comique. Situation Financière du Théâtre de l'Opéra Comique. Mai 1932. AJ 13 / 1681.

<sup>17</sup> Томина В. В. Договор о найме на работу в «Русскую оперу Парижа». Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 116. Ед. хр. 8. В конце жизни Томина вернулась в Советский Союз и передала свой архив Институту театра, музыки и кинематографии. Документ составлен на двух языках — французском и русском.

<sup>18</sup> Государственный Русский музей, сектор рукописей. Ф. 137 (Александра Бенуа).

<sup>19</sup> ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 619 (Владимира Рекуненко). Ед. хр. 54. Л. 7.

Второй пласт источников — письма, дневники и воспоминания участников труппы и их современников<sup>20</sup>. Свидетельства многочисленны, но поверхностны. Исключение составляют воспоминания певицы Марии Давыдовой, постоянной солистки «Русской оперы», принимавшей участие почти во всех спектаклях антрепризы<sup>21</sup>. Рукопись, подробно рассказывающая предысторию возникновения «Русской оперы», ее расцвет и крах, была создана в 1966 году<sup>22</sup>.

Мемуарам Давыдовой, как и воспоминаниям балерины Нины Тихоновой<sup>23</sup>, в которых также много места отведено работе в «Русской опере», и неопубликованному интервью с Марией Кузнецовой<sup>24</sup>, присущи проблемы: авторы идеализируют прошлое, память их избирательна<sup>25</sup>. История «Русской оперы» представлена в мемуарах как череда триумфов, как возвышенное служение искусству.

Среди сотни бумаг, переданных Давыдовой в Музей Глинки, нет ни одного документа, регламентирующего ее отношения с «Русской оперой». Здесь есть контракт Давыдовой с «Цербазоном» на исполнение «Свадебки» в зале Плейель (1928), ее контракты с театром Лисео в Барселоне

---

<sup>20</sup> Константин Коровин вспоминает... / Авторы-составители И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М., 1990; Бенуа А. Н. Переписка с М. В. Добужинским (1903–1957) / Сост., подготовка текста и коммент. И. И. Выдрин. СПб, 2003; Купер Э. А. Статьи. Воспоминания. Материалы / Под общ. ред. Г. Я. Юдина. М., 1988; Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. В 2-х книгах / Сост. Ю. Ф. Котляров, В. И. Гармаш. Л., 1989; *Кинкулькина Н. М.* Александр Санин: Жизнь и творчество. М., 2001; *Прокофьев С. С.* Дневник. В 2-х тт. Т. 2. 1919—1933. Париж, 2002; *Озерецковский Г. Г.* Русский блистательный Париж до войны. Т. 1. Париж, 1973; *Гуль Р. Б.* Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. 2: Россия во Франции. 2-е изд. М., 2001.

<sup>21</sup> Мария Самойловна Давыдова (1889–1987) дебютировала в 1912 г. в петербургском Театре музыкальной драмы. В 1913—1914 была приглашена Дягилевым для участия в постановках «Бориса Годунова» и «Псковитянки» в Париже и Лондоне. С 1921 г. выступала в составе русской труппы в Барселоне, в «Русских сезонах» в театре Лисео. Первая исполнительница меццо-сопрановой партии в «Свадебке» Стравинского (13 июня 1923 г., под управлением Э. Ансермэ, Париж). Участвовала во всех спектаклях антрепризы Церетели в 1929—1943 гг. В 1955 г. осуществила постановки «Евгения Онегина» в Королевском театре Брюсселя, в 1959 г. «Бориса Годунова» в Лисео. С 1950-х преподавала в парижской Русской консерватории, в 1958 г. давала уроки сценического мастерства в Барселоне. Среди ее учеников Николай Гедда. В 1963 г. приезжала в СССР.

<sup>22</sup> *Давыдова М. С.* Мои артистические годы за границей: Воспоминания. Рукопись, 1966. ВМОНК им. Глинки. Ф. 305. Ед. хр. 1. Л. 1–26.

<sup>23</sup> *Тихонова Н. А.* Девушка в синем. М., 1992.

<sup>24</sup> France Martis. Maria Kousnezoff et sa triple carrière. Notes biographiques. 1946. Dossier d'artiste. Bibliothèque National de France. Département Opéra.

<sup>25</sup> Подробнее см.: *Литаврина М.* Мемуары актрис: театр памяти или «Памяти театра» (Субъективный аспект мемуаристики: было или не было) // Мемуары в культуре русского зарубежья. М., 2010. С. 240–249.

(1945), но историю «Русской оперы» документируют только программки спектаклей.

Возможно, Давыдова сознательно создавала свою версию истории антрепризы. По сей день ее мемуары остаются единственным ее подробным и связным описанием. На этот неопубликованный текст опирается оперный критик Евгений Цодоков в статье «Грузинский князь и русская опера» (2001)<sup>26</sup>. Конспективный пересказ Цодоковым воспоминаний Давыдовой, в свою очередь, служит единственным источником для исследователей и комментаторов, которые в поиске сведений о «Русской опере в Париже» прибегают к помощи Рунета<sup>27</sup>.

Поскольку Давыдова была одним из главных действующих лиц антрепризы и даже после ее распада продолжала работать в европейских театрах как консультант по постановкам русских опер, именно к ней в 1960-е годы обратился историк Павел Ковалевский с просьбой написать главу для составляемого им сборника о русской эмиграции, первого обобщающего труда по этой теме.

Раздел «Музыкальный театр» в антологии «Зарубежная Россия. История и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека. 1920 — 1970»<sup>28</sup> также является вариантом воспоминаний Давыдовой, где она предстает уже «главной вдохновительницей» предприятия. Даже машинописный текст воспоминаний о «Русской опере» Анны Кашиной, упомянутый выше, хранит следы правки Давыдовой. Совершенно очевидно, что ее повествование нуждается в проверке и уточнениях, в том числе с помощью перекрестных свидетельств.

Третий пласт, наиболее полно разработанный в исследованиях о русских музыкантах в эмиграции, — это отзывы эмигрантской прессы. Парижские русскоязычные газеты «Последние новости», «Возрождение», журналы «Иллюстрированная Россия», «Искусство и театр» охотно писали о выступлениях «Русской оперы». Но если опираться только на эмигрантскую прессу, результат получится несколько однобокий: все отклики соотечественников роднит восторженный тон. Возможно, в ситуации, когда успех национальной труппы мыслился как реванш изгнанников, по-другому и быть не могло. Вот, например, передовица журнала «Мир

---

<sup>26</sup> Цодоков Е. Грузинский князь и русская опера. Статья была опубликована на сайтах [www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru) и [www.operanews.ru](http://www.operanews.ru). URL: <http://www.operanews.ru/history25.html> (дата обращения: 09.11.2013).

<sup>27</sup> Левин Е. Русская опера в изгнании. <http://www.ruskiymir.ru/ruskiymir/ru/publications/articles/article0399.html> (дата обращения: 10.11.2013), [http://cyclowiki.org/wiki/Алексей\\_Акакиевич\\_Церетели](http://cyclowiki.org/wiki/Алексей_Акакиевич_Церетели) (дата обращения: 10.11.2013).

<sup>28</sup> Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия. История и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека. 1920—1970. В 2-х вып. Париж, 1971–1973.

и искусство», посвященная открытию третьего сезона «Русской оперы». Статья без подписи, вероятно, принадлежит главному редактору журнала Анатолию Вершховскому:

Говорят, президент близкой нам Чехословакии — Масарик несколько лет тому назад, после посещения спектаклей группы Художественного театра, растроганно сказал: «Если бы русские в области политики были теми же, что и в области искусства, — они покорили бы мир!» Когда думаешь об открывающемся оперном сезоне, невольно останавливаешься еще на той изумительной настойчивости, которая проявлена при осуществлении этого труднейшего из блестящих русских начинаний. Точно феникс из пепла, преодолевая неслыханные трудности, возобновляется русский оперный сезон во главе с самим Федором Ивановичем Шаляпиным. Чувство законной гордости охватывает русского изгнанника, пришедшего во Францию с жесткой тревогой в душе за свой завтрашний день. Это он, наладив героическим трудом свою ежедневную жизнь, выдвинул из своих рядов глашатаев русского искусства, заставив весь мир в горькие годы пренебрежения нашей родиной с уважением, с удивлением, с восторгом повторять имя России. Это он растревожил человечество, смутно отдававшее себе отчет в том, что такое Россия, — мыслью, что страна, достижения которой в области искусства столь высоки, не может не быть великой страной. И наконец, это он утверждает в человеческом сознании, что на родине нашей, захваченной шайкой негодяев-тюремщиков, воистину не осталось того необходимого воздуха, которым дышит и живет всякое искусство, требующее не казенных субсидий, а права свободного творчества. С этой точки зрения тернистый, но славный путь его является величайшим протестом, смысл и истинные размеры которого еще не поддаются учету, протестом, бесспорным по своему существу. Торжественные дни открытия русского оперного сезона в Париже совпадают со днями подневольного празднования тринадцатилетней годовщины горя и позора русских, и пророчески звучат со сцены слова плененного азиатской нечистью Игоря: «О дайте, дайте мне свободу, Я свой позор сумею испугать!»<sup>29</sup>

Более объективные мнения критиков, подробности спектаклей «Русской оперы», исполнительские составы автору статьи удалось установить благодаря многочисленным французским рецензиям на спектакли, собранным в Фонде Монпансье (Fonds Monpensier). Этот фонд был сформирован

---

<sup>29</sup> Мир и искусство. Le Monde et l'Art. № 14. 1930. 15 Nov.

рован Ассоциацией взаимодействия артистов (*Association d'expansion et d'échanges artistiques*), созданной в 1919 году по инициативе влиятельного парижского критика Робера Брюсселя (1874—1940).

Друг Поля Дюка и Габриэля Астриюка, Брюссель с 1906 года часто помогал Дягилеву, неоднократно бывал по его приглашению в России, подробно и доброжелательно рецензировал спектакли «Русского балета». Как критик, проработавший тридцать пять лет в ежедневной газете «Фигаро» (с 1900-го по 1935-й), он понимал важность подробного освещения спектаклей и концертов в прессе. Вероятно, ему принадлежит и идея составления базы данных на артистов на основе рецензий.

Ассоциация, которую Брюссель возглавлял с 1922-го по 1938 год, тесно сотрудничала с Министерством иностранных дел Франции и фактически выполняла некоторые функции будущего Министерства культуры (оно было создано во Франции лишь в 1959 году). В 1934-м Ассоциация взаимодействия артистов была переименована в Ассоциацию взаимодействия в сфере культуры (*AFFA, Association française d'action artistique*) и действует до сих пор — к ее помощи прибегают организаторы мероприятий, связанных с французской музыкой, кино, пластическими искусствами.

В 1920—1930-е собранием рецензий, которое составляли работники ассоциации, пользовались директора театров, антрепренеры — все, кто хотел узнать мнение профессиональной среды о том или ином артисте. Поскольку ассоциация существовала при Министерстве образования и изящных искусств, находившемся на улице Монпансье, ее собрание стало называться Фондом Монпансье.

С 1920-го по 1940-й год фонд разросся до 400 000 документов: статей и рецензий из газет и журналов. Это уникальное собрание документов о европейской музыкальной жизни между двух войн. В нем нет материалов из русских эмигрантских и советских изданий, но собраны тысячи рецензий на концерты русских музыкантов — как эмигрантов, так и гастролеров из Советского Союза — из французских, немецких, испанских, чешских, бельгийских и даже южноамериканских газет<sup>30</sup>.

В 1948 году Фонд Монпансье был передан в дар Французской национальной библиотеке. В 1990—2000-х годах библиотекой была организована программа *Profession Culture*, благодаря которой исследователи из разных стран составили электронную базу данных этой коллекции: итальянцы занимались отзывами на выступления итальянских артистов,

---

<sup>30</sup> К сожалению, это собрание не было использовано при создании двух фундаментальных справочных изданий, посвященных русским эмигрантам: «Хроники русской эмиграции» и биографического словаря «Российское зарубежье во Франции. 1919—2000», осуществленных под руководством Льва Мнухина.



чехи — чешских, поляки — польских. Автор статьи в 2006—2010 годах систематизировала русскую часть коллекции и составила перечни артистов, в которые вошли сотни русских певцов, инструменталистов, танцовщиков<sup>31</sup>. Многочисленные французские рецензии на спектакли «Русской оперы» представляют богатейший материал для исследователя.

Труппа, заявившая о себе как самостоятельный оперный театр — «Парижская частная опера», была обязана своим возникновением антрепренерскому опыту Церетели и капиталу банкира Альфреда Массне, мужа певицы Марии Кузнецовой. Красавица Мария Кузнецова<sup>32</sup> была настоящей оперной дивой; ее имя на афише было способно привлечь и русскую, и французскую публику. Парижане помнили ее выступления в Гранд-опера<sup>33</sup>, русская диаспора помнила ее как солистку императорского Мариинского театра.

Дочь известного художника Николая Кузнецова<sup>34</sup>, она дебютировала в 1904 году в антрепризе Церетели, на следующий год — в Мариинском театре. Кузнецова быстро стала ведущей солисткой Мариинского, где уже с третьего сезона (1907/1908) выступала наравне с прославленными сопрано Медеей Фигнер, Лидией Липковской и Марией Черкасской. Кузнецова была первой исполнительницей партии Февронии в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» (1907), первой русской Таис в одноименной опере Массне (1911), в Монте-Карло пела заглавную партию на премьере оперы Массне «Клеопатра» (1919).

---

<sup>31</sup> Bibliothèque National de France, Département de la Musique. Fonds Montpensier. Le répertoire de la partie russe, établi et annoté par Anna Petrova.

<sup>32</sup> Мария Николаевна Кузнецова (1880–1966). В разное время к девичьей фамилии Кузнецова прибавлялись фамилии ее мужей — Бенуа, Карепанова, Массне. В первом браке она была женой Альберта Альбертовича Бенуа (1879–1930), сына акварелиста Альберта Николаевича Бенуа и племянника Александра Николаевича Бенуа. Их сын Михаил (1902–?) участвовал в первом сезоне «Парижской частной оперы». Третьим мужем Кузнецовой был банкир Альфред Массне, племянник композитора, финансировавший «Русскую оперу».

<sup>33</sup> Кузнецова регулярно выступала в Париже с 1908 г. В ее репертуаре были ведущие партии итальянского, французского и немецкого репертуара. В сезоне 1910 г. Кузнецова пела в Ковент-Гарден, в 1913 году — в брюссельском Театре Ла Монне. Удачны были ее гастроли в Лондоне, Монте-Карло, Нью-Йорке, Чикаго, поездки по городам Италии, Испании, Южной Америки и Японии. Подробнее: Kutsch Karl J., Riemens Leo: Grosses Sängerlexikon, 5 band, Saur, 1999. S.2475–2476. Руденко В. Мария Кузнецова // Золотая книга. С. 317–320.

<sup>34</sup> Портрет Марии Кузнецовой в роли Джульетты, написанный отцом, был воспроизведен в буклетах «Русской оперы».

Кузнецова входила в десятку самых востребованных певиц Европы. Покинув Россию в 1918 году, она выступала в оперных театрах Стокгольма и Копенгагена. В Париже в 1921 году она организовала «Театр миниатюр» по образцу парижского кабаре Никиты Балиева «Летучая мышь». Это предприятие продержалась недолго. Созданием «Русской оперы» Кузнецова, как можно предположить, надеялась вернуть себе внимание публики. Примером ей могла служить балетная антреприза Иды Рубинштейн, дававшая спектакли в Гранд-опера с 1925 года.

В названии «Парижская частная опера» соотечественники должны были угадать параллели с Московской частной оперой Саввы Мамонтова, так много сделавшего для русского оперного театра.

Сохранившийся экземпляр контракта балерины Виктории Томиной позволяет уточнить юридические нюансы ангажемента. Договоры заключались в ноябре 1928-го на полгода: с 27 января 1929 года по 27 июня 1929-го, с возможностью продления срока. От лица антрепризы договоры подписывал ее директор Алексей Церетели. Жалованье артистки кордебалета составлял 1500 франков в месяц, что сопоставимо с жалованьем артистов государственных французских театров. Артисты были обязаны присутствовать на всех постановочных репетициях, даже если не участвовали в них. Дирекция полностью покупала артистов на полгода, гарантируя постоянный заработок и требуя жесткой дисциплины:

Во время службы в театре артист не имеет права отлучаться без письменного разрешения дирекции и принимать участие вне театра как в спектаклях, концертах, симфонических вечерах, ни в общественных, ни частных собраниях, ни под чужой, ни под своей фамилией, ни в качестве исполнителя, ни в качестве строителя, с какой бы целью таковые ни устраивались<sup>35</sup>.

В 1929 году труппа выступала в Театре Елисейских полей с 27 января по 18 июня с четырьмя спектаклями — «Князь Игорь» (постановка Василия Севастьянова, костюмы и декорации Константина Коровина), «Снегурочка» (Николай Евреинов — Константин Коровин), «Китеж» (Петр Мельников — Алексей Коровин<sup>36</sup>), «Царь Салтан» (Евреинов — Иван Билибин)<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Фонд Виктории Вениаминовны Томиной, № 116, ед. хр. 8.

<sup>36</sup> Алексей Константинович Коровин (1897–1950) — сын и ученик Константина Коровина. Мать, Анна Яковлевна Фидлер, — хористка Частной оперы Мамонтова. Алексей Коровин эмигрировал в 1923 г. Помогал отцу в оформлении спектаклей. В 1930—1940-е копировал поздние работы отца.

<sup>37</sup> Длинные названия русских опер были укорочены до «Китежа» и «Царя Салтана».

Партии Февронии, Ярославны и Снегурочки исполняла Мария Кузнецова. Церетели удалось собрать в Париже лучшие силы эмиграции: музыкальное руководство поручили Эмилю Куперу. Он долгие годы работал в Мариинском театре и в Петроградской филармонии, а в 1927 году был приглашен в Рижскую оперу. Костюмы и декорации были выполнены по эскизам Билибина и Коровина. Специально для постановки Половецких плясок из Буэнос-Айреса был вызван Михаил Фокин, из Берлина со своей балетной труппой прибыл Борис Романов<sup>38</sup>. Из Белградской оперы пять Милитрису в «Сказке о царе Салтане» приехала Ксения Роговская<sup>39</sup>.

Был нанят парижский Оркестр Страрама<sup>40</sup>. Спектакли давали полные сборы, получили восторженные отзывы прессы и успешно конкурировали в июне с последним сезоном дягилевского «Русского балета». Осенью «Русская опера» отправилась на длительные гастроли в Южную Америку (Бразилия, Аргентина, Парагвай, Чили, Куба). Турне, однако, закончилось неудачей. Кузнецова была вынуждена вернуться в Париж, оставив труппу на попечение своего сына — Мишеля Бенуа. Неподготовленные гастроли в маленьких городах западного побережья Южной Америки разорили антрепризу. Из Мексики артистов отправляли в Европу как беженцев. Церетели, обвинив Массне в провале гастролей, выиграл дело в суде и возобновил спектакли на следующий год. Теперь он дал своей труппе название «Русская опера в Париже» (*Opéra Russe à Paris*)

Репертуар второго сезона (Театр Елисейских полей, 17 мая — 27 июня) составили новые постановки: «Князь Игорь» (режиссер Александр Санин, декорации Билибина), «Садко» (Санин — Александр Бенуа) и впер-

<sup>38</sup> Борис Георгиевич Романов (1891–1957) — танцовщик, балетмейстер, педагог. Учился в Петербургском театральном училище, в 1909 году зачислен в Мариинский театр, где в 1914–1920 также работал как хореограф. Участник «Русских сезонов» Дягилева (Лучник в «Половецких плясках»), хореограф балета «Трагедия Саломеи» (1913), танцев в опере Стравинского «Соловей» (1914). В эмиграции с 1920. В Берлине в 1922 году организовал труппу «Русский романтический театр». Был балетмейстером в труппе Анны Павловой. Работал в театрах Парижа, Монте-Карло, Белграда, Рима, Чикаго; в 1934–1938 годах — в миланской «Ла Скала», в 1938–1942 и 1945–1950 годах — в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк).

<sup>39</sup> Ксения Ефимовна Роговская (1896–1961) — сопрано. Обучалась пению в Миланской консерватории. В 1914–1916 гг. пела в московском Оперном театре Зимина, затем в Большом театре. В 1920 г. эмигрировала в Белград, вскоре была приглашена в Национальный театр, где была сформирована оперная труппа из русских певцов. Выступала на сцене этого театра до 1943 г.

<sup>40</sup> Вальтер Страрам (Straram, 1876–1933) — дирижер. Straram — псевдоним, анаграмма фамилии Marrast. Страрам работал в Гранд-опера и в Опера комик, в 1925 г. основал свой оркестр, с которым выступал до 1933 г. Оркестр считался одним из лучших во Франции. Страрам смело включал в программы современную музыку — сочинения Равеля, Стравинского, Мессиана, Прокофьева.

вые показанная во Франции опера Глинки «Руслан и Людмила» (Евреинов — Борис Билинский<sup>41</sup>). К «Русской опере» примкнули звезды первой величины: певцы Лидия Липковская<sup>42</sup>, Дмитрий Смирнов<sup>43</sup>, Евгения Лучезарская<sup>44</sup>, Георгий Поземковский<sup>45</sup>. Спектаклями дирижировал Альберт Коутс, балетной труппой руководила Бронислава Нижинская.

Осенью 1930 года с «Русской оперой» начал выступать Федор Шаляпин. В осенне-зимнем сезоне (Театр Елисейских полей, 17 ноября 1930 — 27 февраля 1931) для него были поставлены «Русалка» Даргомыжского и «Борис Годунов» Мусоргского, репертуар пополнился также «Царской невестой» Римского-Корсакова. Спектакли готовил уже сложившийся коллектив: художники Константин Коровин и Иван Билибин, режиссер

<sup>41</sup> Борис Константинович Билинский (1900–1948) — художник театра и кино. В 1920 уехал в Берлин, где изучал режиссуру и сценографию, испытал влияние Макса Райнхардта. Работал декоратором в кабаре «Синяя птица» и театре «Радуга». В Париже брал уроки у С. Судейкина и Бориса Григорьева. В 1920-е и 1930-е участвовал в постановке более тридцати фильмов. В 1928 основал компанию кинематографической рекламы «Алборис». Для «Русской оперы» оформил спектакли «Руслан и Людмила», балеты «Этюды» и «Царевна-лебедь».

<sup>42</sup> Лидия Яковлевна Липковская (1884–1958) — сопрано. Обучалась пению в Петербургской консерватории в классе Натальи Ирецкой. В 1907, 1909 и 1914 г. совершенствовалась в Милане. Дебютировала в антрепризе Церетели в 1904 г. В 1914—1915 гг. солистка петроградского Театра музыкальной драмы, с 1916 г. — Мариинского театра. В 1909 и 1913 гг. была приглашена Дягилевым для участия в «Русских сезонах» в Париже и в Лондоне. В 1910—1912 гг. выступала в Ковент-Гарден и Метрополитен-опера. Много пела в Опера комик и Гранд-опера. Эмигрировала в 1919 г. В сезоне 1921/1922 выступала в Чикаго. В 1924—1927 гг. — солистка Румынского театра оперы и балета в Бухаресте. В 1929 г. в «Русской опере в Париже» пела партию Волховы в «Садко». Последний концерт Липковской состоялся в Париже в 1951 г.

<sup>43</sup> Дмитрий Алексеевич Смирнов (1882–1944) — тенор. Дебютировал в 1903 г. в труппе Мамонтова, где за полгода исполнил тринадцать партий. В 1904—1909 гг. — солист Большого театра. В 1905 г. совершенствовался в Париже и Милане. В Мариинском театре дебютировал в 1907 г. Постоянный участник всех дягилевских оперных проектов с 1907 по 1914 г. В 1920 г. уехал из России, выступал в Европе и Америке. В 1926—1930 гг. ежегодно вместе с женой Лидией Мальцевой приезжал на гастроли в СССР. В декабре 1930-го и январе 1931 г. пел вместе с Шаляпиным в спектаклях «Русской оперы» в «Русалке» и «Борисе Годунове». В 1935—1937 гг. вел концертную деятельность в Лондоне, позже преподавал в Риге.

<sup>44</sup> Евгения Владимировна Лучезарская (1886–1968) — меццо-сопрано. Ученица Натальи Ирецкой. Выступала в Петербурге (Мариинский театр; Народный дом), в 1912—1916 годах — в Большом театре. В эмиграции с 1923 года. Пела в оперных театрах Клуза и Бухареста (1923—1925), Неаполя, Барселоны, в 1929 г. примкнула к «Русской опере».

<sup>45</sup> Поземковский Георгий Михайлович (1890–1958) — тенор. Заслуженный артист Республики (1919). Обучался пению в Петербургской консерватории. Сололист Мариинского театра, первый исполнитель партии Рыбака в опере Стравинского «Соловей» (1918). Эмигрировал в 1919 г. Выступал в Ла Скала, театрах Ниццы, Монте-Карло, часто в ансамбле с Кузнецовой. Постоянный участник спектаклей «Русской оперы». В последние годы жизни преподавал в Русской консерватории в Париже.

Александр Санин, хореограф Бронислава Нижинская, дирижеры Михаил Штейман<sup>46</sup> и Александр Лабинский<sup>47</sup>.

Пиком успеха «Русской оперы» можно считать лондонский «Русский сезон» 1931 года (18 мая — 27 июня), когда в течение полутора месяцев антреприза Церетели шесть дней в неделю выступала на сцене театра «Лицей». В программе значились шесть опер и две балетные программы: «Этюд» на музыку Баха и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова в хореографии Брониславы Нижинской, «Половецкие пляски» Бородина и «Петрушка» Стравинского в хореографии Фокина<sup>48</sup>.

Несмотря на восторженные рецензии и успех у публики, финансовые дела труппы, очевидно, шли неважно. Экономический кризис, сложные правовые коллизии, обнищание русской диаспоры поставили «Русскую оперу» на грань выживания. В 1932 году на волне разногласий Церетели с труппой певцы создали товарищество взаимопомощи в попытке самостоятельно искать ангажементы<sup>49</sup>. Балетные артисты ушли в труппу «Русский балет Монте-Карло» (*Ballets Russes de Monte-Carlo*), которую организовал один из директоров «Русской оперы» Василий Воскресенский<sup>50</sup>. Бронислава Нижинская, балетмейстер «Русской оперы», в том же году создала собственную антрепризу «Балет Нижинской».

Серия спектаклей (23 мая — 29 июня) прошла уже не в Театре Елисейских полей, а в Опера комик как совместный русский сезон. Оркестром французского театра дирижировали Штейман и Лабинский, а также дирижеры Опера комик Ж. Ловерин и Ж. Варсегер.

---

<sup>46</sup> Михаил Осипович Штейман (1889–1949) — выпускник Петербургской консерватории 1912 г., работал в Европе в 1920-е гг. и в начале 1930-х гг. В 1936 г. вернулся в Советский Союз, работал в Ленинградской филармонии, Большом театре, в 1949 г. — в Новосибирском театре оперы и балета.

<sup>47</sup> Александр Иванович Лабинский (1894–1963) — композитор, дирижер, пианист, выпускник Петроградской консерватории. С 1921 г. жил в Париже, профессор Русской консерватории имени С. В. Рахманинова.

<sup>48</sup> Подробнее: *McN. W. Russian Opera and Ballet // The Musical Times, Vol. 72, No 1061. 1931. 1 July. P. 644–645.*

<sup>49</sup> Музей Бахрушина. Ф. 619 (Владимира Рекуненко). Ед. хр. 54. Л. 7.

<sup>50</sup> Василий Григорьевич Воскресенский (1888–1951) — участник Первой мировой войны и Белого движения, антрепренер, сотрудник Дягилева. В 1932 г., купив монопольное право на репертуар дягилевской антрепризы, создал совместно с французским импресарио Рене Блюмом труппу *Les Ballets Russes de Monte-Carlo*. В ней объединились танцовщики из *Opéra de Monte-Carlo* и *Opéra Russe à Paris*. С 1936 г. труппа Воскресенского называлась *Ballets Russes du Colonel de Basil*, с 1938-го — *Ballets Russes Originales*. Подробнее см.: Суриц Е. Я. Русский балет Монте-Карло // Русский балет. Энциклопедия. М., 1997. С. 267; Оригинальный Русский балет полковника де Базиля // Русский балет. Энциклопедия. С. 211; *Garcia-Marques V. The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte-Carlo. 1931—1952. N. Y., 1990.*

Из старых спектаклей в афише сохранились лишь самые успешные: «Князь Игорь» и «Борис Годунов» с участием Шаляпина. Для него также поставили одноактную оперу Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери»; во втором действии хор исполнял несколько частей из Реквиема Моцарта. Труппа Нижинской показывала несколько программ одноактных балетов.

В 1933 году в традиционный «Русский сезон в Париже» (на сцене Театра Шатле, 7 июня — 30 июня) труппа Церетели выступала уже как «Русская опера и балет под управлением М. Э. Кашука». Вероятно, все расходы взял на себя сам Михаил Кашук, антрепренер Шаляпина, управлявший его делами с 1918 года. Сезон включал лишь спектакли с участием Шаляпина — «Борис Годунов» и «Князь Игорь». Критики отмечали:

В исполнении чувствуются следы усталости. Хотелось бы верить, что это испытывают лишь те слушатели, кто помнит того же «Князя Игоря» в Театре Елисейских полей или в Опера комик. Оркестр играет вяло, а вокальным ансамблям не хватает нерва. <...> Наблюдая за игрой Шаляпина, который все время «тянет одеяло на себя», с грустью думаешь о многозначительных пометках на афише: «с Шаляпиным» или «без Шаляпина», от чего стоимость билетов резко меняется, — как опасно, когда спектакль зависит от звезды<sup>51</sup>.

Единственная премьера сезона — «Пиковая дама» Чайковского в постановке бывшего солиста Мариинского театра Александра Давыдова с балетными номерами Леонида Мясина — успеха не имела.

Последний сезон «Русской оперы» в июне 1934 года начался спектаклями «Балета Нижинской», но за долги Кашука все декорации, и оперной, и балетной трупп, были описаны. Сезон в Лондоне, на который надеялись артисты, не состоялся<sup>52</sup>.

В дальнейшем певцы, некогда составлявшие основу «Русской оперы», — Мария Давыдова, Георгий Поземковский, Капитон Запорожец, Константин Кайданов, Сандра Яковлева — давали лишь камерные спектакли под фортепианный аккомпанемент. В 1935 году они выступали в Лионе и на юге Франции<sup>53</sup>, в 1938 году исполнили «в узком кругу» «Женитьбу»

<sup>51</sup> Delaincourt J. Théâtre du Chatelet: Prince Igor // Ami de peuple. 1933. 18 juin.

<sup>52</sup> Тихонова Н. А. Девушка в синем. С. 172

<sup>53</sup> Мнухин Л. Русские эмигранты в Лионе: 1920—1945 // Доклад, прочитанный на конференции «Первые встречи Института Восток-Запад», Lyon, ENS LSH, 2–4 декабря 2004 г. URL: [http://russie-europe.ens-lsh.fr/article.php3?id\\_article=65](http://russie-europe.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=65) (дата обращения: 10.11.2013).

Мусоргского, в 1940-м, к столетию Чайковского, состоялось несколько спектаклей «Евгения Онегина» в зале Плейель. В 1943 году им удалось устроить целую серию спектаклей в зале Плейель: «Женитьба», «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» в сценографии Юрия Анненкова. Но говорить о существовании самостоятельной оперной труппы, способной организовать «сезон», после 1934 года уже не предоставляется возможным.

Огромный резонанс, который вызвали поначалу спектакли «Русской оперы» и постепенный спад интереса к ее деятельности, и к русской музыке вообще, можно объяснить следующими обстоятельствами.

Пик интереса к русской опере в Европе пришелся на 1920-е и начало 1930-х годов, когда оперы Мусоргского и Римского-Корсакова стали постепенно появляться на афишах оперных театров. Этот интерес, несомненно, вызвал Дягилев — постановками «Бориса Годунова» (1908, 1913, 1914), «Хованщины» (1913), «Псковитянки» (1909, 1914), «Золотого петушка» (1914), «Князя Игоря» (1914), а также балетами на музыку из русских опер: постановками «Половецких плясок» из «Князя Игоря», «Подводного царства» из «Садко», «Ночи на Лысой горе» из «Сорочинской ярмарки», «Полуночного солнца» на материале танцев из «Снегурочки».

Воодушевленные директора театров начали привлекать к участию в спектаклях стационарных театров русских певцов, режиссеров, художников, которые после 1917 наводнили Европу. Первые результаты были ошеломляющие. Так, поставленный в 1923 году в Гранд-опера «Борис Годунов» с участием Шаляпина и под управлением Сергея Кусевицкого принес за три первых спектакля сто двадцать с половиной тысяч франков, тогда как «Валькирия» Вагнера — дала всего сто десять тысяч, а французские оперы «Таис» Массне и «Самсон и Далила» Сен-Санса — лишь тринадцать и двадцать две тысячи франков соответственно<sup>54</sup>.

На эффект новизны рассчитывали в 1920-е годы в Париже и русские певцы-эмигранты, предлагая в концертах сцены из опер Мусоргского и Римского-Корсакова. «Парижская русская опера» Кирилла Агренева-Славянского исполняла оперы уже целиком<sup>55</sup>. Церетели же отважился проводить русские сезоны — как антрепренер он знал, каков спрос

---

<sup>54</sup> *Julien A. Grand Opéra // Comoedia. 1923. 12 avril.*

<sup>55</sup> Агрнев-Славянский выступал при поддержке концертного агентства Марселя де Вальмалетта (Valmalette). В 1927 г. Агрнев-Славянский организовал концертные исполнения опер «Царь Салтан», «Снегурочка», «Князь Игорь» и «Садко» в концертных залах Гаво, Трокадеро и Плейель. В концертах участвовали русские солисты и хор и парижский Оркестр Ламурё.

на русскую музыку, и был знаком с огромным количеством первоклассных русских певцов, способных участвовать в постановках.

До создания «Русской оперы» в Париже Церетели в течение пятнадцати лет организовывал «Русские сезоны» в барселонском театре Лисео, где с 1921 года до начала гражданской войны в 1936 каждую зиму в течение четырех недель сборная русская труппа исполняла оперы Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского. К 1929 году каталонцы познакомились с четырнадцатью (!) русскими партитурами. Был поставлен весь Мусоргский: «Борис Годунов», «Хованщина» и дописанная лишь в 1923 году «Сорочинская ярмарка», семь опер Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина, «Пиковая дама» и «Черевички» Чайковского, «Царь Эдип» Стравинского.

В Лисео русские певцы, разбросанные в эмиграции по разным европейским городам и театрам, регулярно собирались вместе. Здесь сложился ансамбль, которому под силу было стать самостоятельной труппой.

По опыту Барселоны Церетели знал, что европейцы равнодушны к Чайковскому и что современная музыка рискованна для антрепренера. Поэтому в Париже он не ставил ни Прокофьева, ни Стравинского, хотя оба композитора жили и творили под боком. Он не приглашал к сотрудничеству и художников-модернистов.

Поскольку и в Европе, и в Америке от русской музыки ждали национального колорита, «Русская опера» обратилась к произведениям, в которых легко было его подчеркнуть. Неудивительно, что наибольший успех выпал на долю «Князя Игоря». Опера Бородина давалась каждый сезон все шесть лет. Было осуществлено две постановки — в 1929 году в декорациях Коровина, на следующий год — в декорациях Билибина. «Половецкие пляски» ставил Михаил Фокин, затем Бронислава Нижинская.

Коровин и Билибин, как и их коллеги Сергей Чехонин, Дмитрий Стеллецкий и Борис Билинский, внесли свою лепту в закрепление экзотического образа Руси — с седыми старцами, боролатыми боярами, златокупольными соборами. Когда этот мифический образ насаждался Дягилевым в 1910-е годы, в России презрительно говорили: им нужен русский Таити<sup>56</sup>. Но Дягилев быстро ушел от него.

---

<sup>56</sup> «Французы, как известно, холодно воспринимают проявления европеизма на русской почве. За европейским нарядом они не замечают национального лика таких поэтов как Чайковский, Скрябин и др. Им нужна экзотика, русский Таити — это „настоящее“, на этом можно освежить дряхлеющую душу» ([Б.п.] [А. Н. Римский-Корсаков?] «Скифская сюита» Прокофьева. // Музыкальный современник. 1916. № //, С. //).



Коровин и Билибин работали для Дягилева только в 1908 и 1909 году. Бенуа, приехав в Париж в 1926 году, судя по его воспоминаниям и письмам, ожидал приглашения к сотрудничеству, но оно ограничилось лишь скромной работой по оформлению опер в Монте-Карло. Для Дягилева понимание сцены как картины с «дворцами и лестницами, по которым не ходили, с арками, под которыми не проходили, с дверьми, которые не открывались»<sup>57</sup> уже давно стало вчерашним днем, *vieux jeu*.

Однако если руководителя «Русского балета» подобный способ оформления спектакля не интересовал, это не означало, что публике он не нравился. Французы по-прежнему ценили экзотику, эмигранты же находили в ней предмет для ностальгии. Именно Билибин, Бенуа и Коровин воспринимались значительной частью эмиграции как хранители «России, унесенной с собой», если воспользоваться выражением Романа Гуля<sup>58</sup>. Сравнение декораций петербургских и парижских спектаклей показывает, что русские художники делали для Церетели реплики своих проектов двадцатилетней давности.

В плане театрального зрелища «Русская опера» начала свой путь там, где в 1913 году оставил русскую оперу Дягилев. Церетели делал ставку на красочность оформления, не экономя на костюмах и декорациях<sup>59</sup>. Критика радостно реагировала на витальную энергию и красочное «варварство» русской кисти. «Невообразимая роскошь постановок „Русской оперы“ напоминает о лучшей эпохе „Русского балета“»<sup>60</sup>, — повторяли рецензенты, радуясь тому, что постановки Церетели возобновляют традиции дягилевских спектаклей 1910-х годов, не испорченных модернизмом. В приведенной ниже рецензии музыковеда Эмиля Вюйермоза характерно критическое суждение о партитуре Глинки и ее исполнении, спектакль же вызывает восхищение:

«Русская опера» показала замечательный спектакль «Руслан и Людмила». Не хочу сказать, что он был безупречен. <...> Так же не могу сказать, что музыка Глинки потрясла меня. Это далеко не Бородин. Но постановка казалась настолько ослепительной,

---

<sup>57</sup> Козлинский В., Фрезе Е. Художник и театр М., 1975. С. 90–91.

<sup>58</sup> Гуль Р.Б. Я унес Россию. Апология эмиграции. Т.2: Россия во Франции. М.: Б.С.Г. Пресс, 2001.

<sup>59</sup> Прокофьев в «Дневнике» пишет: «Вечером премьеры „Снегурочки“ в Русской опере (Кузнецовой-Массне). Спектакль очень парадный. Мы в ложе у Дягилева. Но Купер тянет, и голоса так себе, кроме мужчин: Попова и Пиотровского. <...> На ложу Дягилева обращают внимание. Сам хозяин, Массне, подходит к нему справляться — хороши ли костюмы» (Прокофьев. Дневник. Т. 2. С. 672).

<sup>60</sup> Coeurie F. L'Opéra Russe // L'ami de peuple. 1930. 8 juin.

и еще более из ряда вон выходящей, чем «Князь Игорь». Глаз ласкало сочетание насыщенных цветов, роскоши и волшебной красоты. Костюмы отличаются оригинальностью, вкусом, поразительной фантазией. Какая смелость изобретения! Какая энергия и уверенность в себе!

<...>

Произведение, которое так дорого русским, нас мало очаровывает. Они, видно, никогда не поймут, почему Глинка и Чайковский нам не интересны. У нас, однако, есть веские причины предпочитать им других композиторов. Партитура «Руслана» слишком длинна и малооригинальна. Если вспомнить, когда она была написана, то многие детали оказываются пророческими, но мы ждем от русской школы большей ритмической рельефности и большей красочности. Тем не менее, эту музыку очень трудно петь, о чем прекрасно знает Липковская. <...> Дисбаланс между музыкальными темами и их декоративным развитием нас немного удивляет. <...> Мы вынуждены интересоваться в этой опере не музыкой, а чем-то другим, что мы обнаружим без труда. Эта постановка по своей смелости и красоте превосходит очень удачную постановку «Игоря». Там есть все, чем так радуется «Русская опера», чья смелость нас вдохновляет. <...> Картина свадьбы Людмилы просто чудо. Никогда еще золото и багрянец казались такими свежими и яркими. Гибкие танцы дев Наины, голова на мертвом поле, карлик Черномор, бороду которого несут двадцать рабов, все эти рыцари, воины, колдуны и монстры, — если бы такое пришлось ставить нашим театрам, вы бы содрогнулись от ужаса. Но здесь, напротив, нет никаких ошибок вкуса, решения простые и сильные. Такие спектакли — хороший урок французам. Вот как надо любить театр, оперу, чтобы спасти ее. Всем, кто сомневается в ее судьбе, надо идти в Театр Елисейских полей — и выразить наше восхищение и признательность артистам, стремящимся к идеалу, который мы почти потеряли!<sup>61</sup>

Французы не раз ставили русскую антрепризу в пример своим государственным театрам — Гранд-опера и Опера комик. Самоотдача артистов «Русской оперы» непрестанно вызывает восторги французских рецензентов. Вот что пишет Робер Дезарно в газете «Либерте»:

Русские преподают нам замечательный урок высокого искусства!.. И урок веры... Потому что они по-настоящему любят

---

<sup>61</sup> Vuillermoz E. L'Opéra Russe «Rouslan et Ludmila» // Excelsior. 1930. 26 mai.

театр. Каждый спектакль напоминает религиозный акт. Толпа хористов и статистов служат музыке так, словно они служат Богу!<sup>62</sup>

Русские эмигранты были счастливы услышать любимых певцов в их коронных партиях: Марию Кузнецову — Снегурочку и Ярославну; Шаляпина — Бориса, Кончака, Князя Галицкого, Мельника, Сальери; Дмитрия Смирнова — неподражаемого Князя в «Русалке» и Самозванца в «Борисе»; Лидию Липковскую — Людмилу и Волхову; Надежду Ермоленко-Южину — Наташу в «Русалке».

Однако если Дягилев, ознакомив парижан с русским репертуаром, отважно шел вперед — заказывал новые партитуры, рисковал, приглашая новых художников, хореографов, менял направления, стили и жанровые модели, то в «Русской опере» такое позволяла себе лишь балетная часть труппы, которую возглавляла Бронислава Нижинская.

Если «Русский балет» Дягилева смотрел вперед, то «Русская опера» оглядывалась назад. Дягилев работал только с молодыми и ориентировался на молодых, признаваясь: «Мне интереснее, что скажет мой внучек, чем что скажет дед, хотя тот неизмеримо мудрее»<sup>63</sup>. Возраст руководителей и солистов «Русской оперы» приближался к пятидесяти, и они лишь повторяли то, что делали двадцать лет назад в России.

Поскольку в условиях эмиграции сознание работает на консервацию наследия, «Русская опера» пыталась воспроизвести спектакль того времени, который непосредственно предшествовал исходу из России.

Антреприза Дягилева называлась «Русский балет», но была интернациональным коллективом, с которым сотрудничали испанские, французские, итальянские композиторы, художники, танцовщики. «Русская опера» сознательно ограничилась лишь русскими произведениями, русскими артистами и спектаклями на русском языке.

В эмиграции, неоднородной по своим политическим убеждениям, творческим интересам, финансовой обеспеченности, имена Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина были немногими объединявшими всех национальными символами, предметом национальной гордости и самоидентификации. «Русская колония встретила „Садко“ с чувством, с каким устремляются навстречу к старому другу, вернувшемуся из дол-

---

<sup>62</sup> *Dezarnaux R.* Opéra Russe à Paris // *Liberté*. 1930, 27 mai.

<sup>63</sup> *Бернштейн Л.Б.* Из беседы с Дягилевым (1929). Цит. По: Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью, переписка. В 2-х тт. / Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М., 1982. Т. 1. С. 260.

гого изгнания»,<sup>64</sup> — отмечал критик «Фигаро» Раймон Шарпантье. Ему вторил Анри Малерб:

Постановка «Садко» превосходит все самые пышные спектакли, это напоминает какой-то истовый религиозный обряд, полный благоговения. Смело и масштабно она прославляет славянский национальный гений. Немецкие артисты, выступавшие в «Валькирии», не продемонстрировали и сотой доли подобной преданности «германскому духу». Чтобы возбудить воображение и утолить наши национальные чувства, французской опере надо проникнуться тем же искренним и убежденным пафосом, но более современным и новым<sup>65</sup>.

Что осталось от «Русской оперы»? Когда в 1945 году в Барселоне были возобновлены «Русские сезоны», набрать только русских артистов для постановок «Китежа», «Садко», «Сорочинской ярмарки» уже не было возможности. По воспоминаниям Марии Давыдовой, в труппе «пели уже и русины, и югославы, испанцы, болгары, но еще по-русски». Также она пишет, что «режиссуру восстанавливали „по Санину“, по воспоминаниям»<sup>66</sup>. Нового притока певцов не было. В 1961 году петь русский репертуар пригласили югославскую труппу, в 1962-м — болгарскую.

Вместе с тем «Русская опера» сыграла крайне важную роль как бастион русского репертуара и русской исполнительской традиции. Когда в 1926 году в Ленинграде и Москве при постановках «Китежа» из текста вымарывали упоминания о Боге, купировали сцены и трактовали религиозную мистерию как историко-героическую оперу<sup>67</sup>, в Париже, Барселоне, Лионе, Буэнос-Айресе эмигранты исполняли «Китеж» в оригинальном виде.

С 1939 года в театрах Советского Союза опера Глинки «Жизнь за царя» шла исключительно под названием «Иван Сусанин», с новым либретто

<sup>64</sup> *Charpentier R.* «Sadko»: A l'Opéra Russe à Paris // *Chanteclair*. 1930. 21 juin.

<sup>65</sup> *Malherbe H.* «Sadko». Opéra Russe à Paris // *Temps*. 1930. 11 juin.

<sup>66</sup> *Давыдова М. С.* Мои артистические годы за границей.

<sup>67</sup> В 1926 г. опера под названием «Град Китеж» шла в Большом театре и ГАТОБе, как тогда назывался Мариинский театр, в Ленинграде по разрешению репертуарной комиссии не больше одного раза в месяц. В резолюции говорилось: «Сюжет и либретто проникнуты устарелой и плоской православной философией, которая при нынешнем культурном уровне публики должна быть признана вредной. Моральная тенденция фальшива и нелепа. Однако музыкальное оформление оперы представляет исключительный интерес... разрешить постановку этого спектакля не более одного раза в месяц. (Луначарский А. В. По поводу оперы «Град Китеж» // *Известия*. 1926. 23 октября).

Сергея Городецкого, где слова «Бог» и «царь» были заменены словами «Русь» и «Кремль». Оригинальная версия оперы была записана в 1957 году в Париже, где дирижер Игорь Маркевич собрал для этой цели хор Белградской оперы, парижский Оркестр Ламурё и солистов, которые учились у русских эмигрантов, — Бориса Христова и Николая Гедду<sup>68</sup>.

В 2004 году к двухсотлетию Глинки в Мариинском театре была поставлена «Жизнь за царя» с оригинальным либретто Розена. Режиссер спектакля Дмитрий Черняков признавался в интервью, что его никогда не волновали парадные спектакли «Ивана Сусанина» в Большом театре, они воспринимались как образцы большого стиля — помпезного и мертвого<sup>69</sup>. Концепцию постановки, избавившей оперу Глинки от советского официоза, определили впечатления от записи «Жизни за царя» 1957 года — эмигрантской альтернативы советскому «Сусанину».

## Литература

1. Беспалова Е. Р. «Моя свеча еще горит». Работа К. Коровина в Парижской частной опере // К. Коровин. Живопись. Театр. Каталог выставки Третьяковской государственной галереи. К 150-летию со дня рождения. М., 2012. 398 с. С. 303–311.
2. Давыдова М. С. Мои артистические годы за границей: Воспоминания. Рукопись, 1966. ВМОМК им. Глинки. Ф. 305. Ед. хр. 1. Л. 1–26.
3. Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью, переписка. В 2-х тт. / Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство. 1982. Т. 1. — 496 с., т. 2. — 576 с.
4. Кинкулькина Н. М. Александр Санин: Жизнь и творчество. М.: Искусство, 2001. 435 с.
5. Кашина А. Н. О частной Русской опере в Париже. 1929. Памяти М. Н. Кузнецовой. Машинопись, на рус. яз. 1964. Bibliothèque National de France, Département des Art et Spectacle, Collection Rondel, Fonds Nikolaï Evreinov. 4 Col 22 / 194.

---

<sup>68</sup> М. Глинка «Жизнь за царя». Солисты: Борис Христов (Иван Сусанин), Тереза Щтих-Рандалл (Антонида), Николай Гедда (Собинин), Мела Бугаринович (Ваня). Хор Белградской оперы, оркестр общества «Концерты Ламурё». Дирижер Игорь Маркевич. ЕМІ, 1957.

<sup>69</sup> «Есть одна вещь, благодаря которой я изменил свое отношение к этому произведению. <...> Сначала я относился к „Сусанину“ просто как к большому оперному стилю. <...> Я слушал одну запись 1957 года, сделанную в эмигрантских кругах в Париже: на старой виниловой пластинке. Дирижировал Маркевич, Борис Христов пел Сусанина. И вот из-за Христова и нескольких сцен оперы я понял, что это имеет ко мне какое-то непосредственное человеческое отношение. Одна из этих сцен — прощание Сусанина с детьми: „Давно ли с семьей своей я тешился счастьем детей“. Другая — квартет с тремя близкими ему людьми. В этом была такая искренность, что я поверил». (Интервью О. Манулкиной. URL: <http://www.afisha.ru/performance/66810/review/149078/> (дата обращения: 10.11.2013).

6. *Ковалевский П. Е.* Зарубежная Россия. История и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека. 1920—1970. В 2-х вып. Париж: Libraire des Cinq Continents, 1971. 347 с.; Доп. вып.: Paris, 1973. 147 с.
7. *Корабельникова Л. З.* Судьбы русского музыкального Зарубежья // *Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Арановский.* М.: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 810—826.
8. *Купер Э. А.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Под общ. ред. Г. Я. Юдина. М.: Советский композитор, 1988. 271 с.
9. *Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина:* В 2-х кн. / Сост. Ю. Ф. Котляров, В. И. Гармаш. Л.: Музыка, 1989. 390 с.
10. *Литаврину М.* Мемуары актрис: театр памяти или «Памяти театра» (Субъективный аспект мемуаристики: было или не было) // *Мемуары в культуре русского зарубежья.* М.: Наука, 2010. С. 240—249.
11. *Озерецковский Г.* Русский блистательный Париж до войны. Т. 1. Париж, 1973. 208 с.
12. *Прокофьев С. С.* Дневник. В 2-х тт. Т. 2. 1919—1933. Париж: sprkfv. 2002. 891 с.
13. *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1750—1917: Словарь. Изд. 2-е испр. и доп., электронное, 2008. URL: [http://slovari.yandex.ru/~книги/Отечественные певцы/](http://slovari.yandex.ru/~книги/Отечественные_певцы/) (дата обращения: 10.11.2013).
14. *Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции, 1919—1939 / Пер. с англ. и предисл. О. Казниной; М.: Прогресс-Академия, 1994. 295 с.
15. *Российское зарубежье во Франции. 1919—2000:* Биограф. словарь: в 3-х тт. / Под общ. ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М.: Наука, Дом-музей Марины Цветаевой, 2008—2010. Т. 1 — 800 с., т. 2 — 820 с., т. 3 — 760 с.
16. *Руденко В.* Мария Кузнецова // *Русское Зарубежье — Russia abroad: Золотая книга эмиграции: Первая треть XX века: Энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. В. Шелохаева.* М.: РосПЭН, 1997. С. 317—320.
17. *Русское Зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920—1940.* Франция: Т. 1. 1920—1929; Т. 2. 1930—1934, Т. 3. 1935—1940, Т. 4. Указатели / Под общ. ред. Л. А. Мнухина в сотрудничестве с Т. Л. Гладковой, Т. И. Дубровиной, В. К. Лосской и Н. А. Струве. М.: ЭКСМО, 1995—1997; 1940—1975. Франция: Т. 1 (5). 1940—1954, Т. 2 (6). 1955—1963, Т. 3 (7). 1964—1975, Т. 4 (8). Указатели / Под общ. ред. Л. А. Мнухина в сотрудничестве с Т. Л. Гладковой, В. К. Лосской, И. М. Невзоровой, А. И. Серковым и Н. А. Струве. М.: Русский путь; Париж: YMCA-PRESS, 2000—2002.
18. *Суриц Е. Я.* Русский балет Монте-Карло, Оригинальный Русский балет полковника де Базиля // *Русский балет. Энциклопедия.* М.: Согласие, 1997. С. 211, 267.
19. *Тихонова Н. А.* Девушка в синем / Послел. и коммент. В. Чистяковой. М.: АРТ, 1992. 372 с.
20. *Художники русского театра. 1880—1930: Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских:* Каталог-резоне / Вступ. ст. Н. Д. Лобанова-Ростовского; сост. и текст Дж. Э. Боулта. М.: Искусство, 1994. 112 с.
21. *Bilinsky V.* Dessin pour le ballet, le théâtre et l'opéra. 1927—1947. Catalogue de l'exposition. Paris, 1999. 46 p.
22. *Charpentier R.* «Sadko»: A l'Opéra Russe à Paris // *Chanteclair.* 1930. 21 juin.
23. *Coeruiе F.* L'Opéra Russe // *L'ami de peuple.* 1930. 8 juillet.
24. *Delaincourt J.* Théâtre du Chatelet: Prince Igor // *Ami de peuple.* 1933. 18 juin.

25. *Dezarnaux R.* Opéra Russe à Paris // *Liberté*. 1930. 27 mai.
26. *France M.* Maria Kousnezoff et sa triple carrière. Notes biographiques. 1946. Dossier d'artiste. Bibliothèque National de France. Département Opéra.
27. *Julien A.* Grand Opéra // *Comoedia*. 1923. 12 avril.
28. *Malherbe H.* «Sadko». Opéra Russe à Paris // *Temps*. 1930. 11 juin.
29. *Portier M.* La reprise de «Sadko» au Théâtre des Champs Elysées // *Comoedia*. 1932. 8 octobre.
30. *Vuillermoz E.* L'Opera Russe «Rouslan et Ludmila» // *Excelsior*. 1930. 26 mai.
31. *W. McN.* Russian Opera and Ballet // *The Musical Times*. Vol.72. No 1061. 1931. 1 July. Pp.644–645.