

А. ЛЕСС

ТИТТА РУФФО

жизнь и творчество



СР

А. ЛЕСС

**ТИТТА
РУФФО**



Il mio amico
con la
la decisione più efficace
la sua democrazia
l'unità

W
74

А. ЛЕСС

ТИТТА РУФФО

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО



МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
• СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР •
1983

*На фронтисписе помещен портрет Титта Руффо
работы художника Вербоффа
Флоренция, 1947*

Лесс А.

Л 51 Титта Руффо. Жизнь и творчество. Повесть. — М.,
«Советский композитор». 1983.

162 с., с илл.

Автор книги — журналист и фотокорреспондент Александр Лесс — пишет о Титта Руффо с настоящим увлечением, основываясь на многочисленных, порою впервые рассказанных фактах. Читатель узнает о творчестве великого итальянского певца, обладавшего поразительным по красоте и диапазону голосом и владевшего в высшей степени техникой вокального искусства и актерским мастерством. В книге рассказывается о высокой гражданственности, о подлинном гуманизме прославленного артиста. Книга представляет интерес для любителей вокального искусства.

782

Л 4905000000—339 471—83
082(02)—83

© Издательство «Советский композитор», 1983 г.

Предисловие



Титта Руффо вошел в историю художественной культуры человечества как один из самых блистательных оперных певцов, создавших галерею незабываемых музыкально-сценических образов, преимущественно в произведениях Россини, Верди, Пуччини и других итальянских мастеров. Если Шаляпин был «первым басом» (да и вообще ни с кем не сравнимым певцом), Карузо — «первым тенором», то Титта Руффо был поистине «первым баритоном» мира. В книге Александра Лесса собраны воедино различные черты облика прославленного итальянского певца, наделенного поразительным по красоте и диапазону голосом, овладевшего вокальной техникой до самых потаенных ее глубин, первоклассного актера, подлинного строителя художественной культуры и человека, который мог бы сказать о себе словами Николая Тихонова: «Я из тех, которых, может, сто».

Речь идет не только о том обаянии, которое ощущалось и в артистической деятельности, и в жизни великого артиста, но и о высокой гражданственности, побудившей его стать в ряды борцов за мир. Титта Руффо был подлинным, благороднейшим гуманистом, и об этом тоже говорится в данной книге, автор которой отнюдь не ограничился вокальным или вокально-сценическим творчеством певца.

Для того чтобы написать такую книгу, понадобилось скрупулезное изучение многочисленных источников — книг, журнальных и газетных статей, архивов и частных собраний, а также иконографических материалов. Автору приходили на помощь и другие лица, благодаря чему повесть жизни Титта Руффо приобрела характер не официальной биографии, а взволнованного эссе, на страницах которого как бы раздаются голоса многочисленных почитателей того, кто столько лет был украшением оперной сцены, а затем и глашатаем передовых светлых идеалов человечества.

Книга написана с настоящим увлечением, основывающимся на многочисленных, порою впервые вводимых в обиход фактах, которые изучил Александр Лесс, встречаясь с людьми, знавшими Титта Руффо, писавшими о нем автору, откликаясь на его замысел, потребовавший громадного труда. Итогом этого труда явилась яркая, своеобразная повесть, в полной мере воссоздающая образ великого певца. Многим людям предоставляет автор слово на страницах этой книги, и голоса эти сливаются в стройный хор, приобретающий порой патетическое звучание.

Ибо Титта Руффо много сил отдал не только вокально-сценическому искусству, но и служению людям, мирный труд которых он защищал так же вдохновенно, как художественную правдивость искусства. Сочетанием этих черт и характеризуется прежде всего незабываемый облик Титта Руффо, который раскрывается на страницах первой русской книги о нем; книги, прекрасно документированной и помогающей понять, каким удивительным человеком был этот знаменитый итальянский певец.

*Профессор Игорь БЭЛЗА,
доктор искусствоведения*



На IV Международном конкурсе имени П. И. Чайковского (1970) я познакомился с членом жюри вокалистов Тито Гобби. Я спросил знаменитого баритона, каково его отношение к Титта Руффо? Он ответил: «Что-то непостижимое для человеческого разума кроется в личности Титта Руффо, этом удивительном сплаве великого певца, великого артиста и великого человека. Бесполезно было бы ему подражать: получится жалкая пародия на недостижимую вершину.

Но что же делать артистам, которых природа не наградила столь щедро? Остается, на мой взгляд, только одно: тщательно изучая жизнь Титта Руффо, стремиться к максимальному раскрытию и приумножению собственных сил. А ведь очень часто певцы сходят со сцены, не сумев и наполовину использовать природные данные. Примеры? Сколько угодно!

Для меня Титта Руффо был, есть и всегда будет святыней».

Пройдя сквозь фильтры эпох и
поколений, только чистое золото
достигает отдаленнейших потомков...

Леонид Леонов

Когда артист уже преодолел
технический
барьер своего искусства, и, вкладывая
сокровища своей души в написанное
кем-то
произведение, создает его как бы заново,
его творчество представляет собой явление
волшебное и непостижимое...

Камилл Моклер

1

Весна 1949 года выдалась в Париже необыкновенно жаркой, парижане говорили, что такой весны не было сто лет: раньше обычного распустились листья, зазеленели деревья, и Париж казался гигантским цветником. В эти весенние дни в Париже собирався Первый Всемирный конгресс сторонников мира.

К середине апреля начали съезжаться делегаты конгресса. Они летели на самолетах, мчались на поездах, плыли на пароходах, они спешили сюда, в Париж, чтобы заявить твердую и безоговорочную волю к миру.

Конгресс открылся 20 апреля речью Фредерика Жолио-Кюри. В Большом концертном зале «Плейель», расположенном в центре делового Парижа, собрались 1784 делегата и множество гостей — люди различного цвета

кожи, говорящие на всех языках мира, в пестрых национальных одеждах.

Стены зала, слышавшие самых знаменитых музыкантов нашего века, были украшены лозунгами: «Защита мира — задача всех народов», «Единение для защиты мира является священным долгом».

На утреннем заседании 25 апреля председательствующий предоставил слово итальянскому антифашисту Титта Руффо.

На трибуну поднялся коренастый, выше среднего роста, седой человек. Внимательно оглядев зал, он заговорил. Его неторопливая речь была выслушана с громадным вниманием. Она произвела неизгладимое впечатление своей искренностью, глубиной, проникновенностью. Когда он кончил, делегаты проводили его овацией.

И лишь немногие знали, что этот старый, седой человек был не только убежденным и страстным итальянским антифашистом, последовательным и непоколебимым борцом за мир Руффо, а и великим певцом Италии, баритоном Титта Руффо, который три десятилетия блистал на мировых оперных сценах, восхищая своим голосом и своим искусством всех, кто имел счастье его слышать...

2

Широко известна картина польского художника Тадеуша Стыка — групповой портрет Федора Шаляпина, Энрико Карузо и Титта Руффо. Написанная в 1912 году, затем воспроизведенная на почтовых открытках, эта картина в тысячах экземпляров разошлась по всему свету.

Почему художник изобразил именно этих трех великих артистов?

Ответ на этот вопрос дает в книге «Параллельные голоса»¹ выдающийся итальянский певец, педагог и теоретик вокального искусства Джакомо Лаури-Вольпи: «...Титта Руффо был единственным в своем роде певцом, отличавшимся от всех певцов того времени. Он возвел баритон на высшую ступень на бирже театральных ценностей. «Исторический голос» среди баритонов, так же как... Карузо среди теноров, Шаляпин среди басов».

И все трое — Шаляпин, Карузо, Руффо — представители своего народа в самом прямом и точном смысле этого слова.

Шаляпин — сын вятского крестьянина, бурлак и грузчик; Карузо — «постеджатори», мальчик-певец, зарабатывавший себе кусок хлеба пением на улице; Руффо — сын кузнеца и сам кузнец, который «никогда не пользовался благом посещать школу, хотя бы даже начальные классы»².

Ни один из них не был баловнем судьбы. Всем, чего они добились, они обязаны только собственной энергии, целеустремленности, одержимости. Гениально одаренные от природы, Шаляпин, Карузо, Руффо сумели ценой лишений и невероятного труда приумножить эти благодатные дары природы.

Талант продолжает традиции и развивает их.

Гений разрушает традиции и прокладывает новые пути.

Гениями оперного искусства были Федор Шаляпин, Энрико Карузо и Титта Руффо.

Подобно Шаляпину, который остался одиноким гигантом, подобно Карузо, который также остался одиноким гигантом, остается одиноким гигантом и Титта Руффо. Он «замкнул» треугольник, образовав «великую триаду», ставшую для певцов последующих поколений недостижимым мерилом совершенства.

Но если о Шаляпине и Карузо существует громадная биографическая, мемуарная и исследовательская литература, то о Титта Руффо почти ничего нет. Биографический очерк В. Тимохина, две заметки в журналах и справки в энциклопедиях — не в счет.

Только в 1968 году появилась в переводе А. Д. Бушен книга воспоминаний Титта Руффо «Парабола моей жизни»³, вышедшая в Италии еще в 1937 году. Но и эту книгу нельзя считать полной: описываемые в ней события обрываются на июне 1924 года, а Титта Руффо умер в 1953 году.

Автор этих строк поставил перед собой скромную задачу — написать маленькую документальную повесть изумительной жизни Титта Руффо, рассказать о его гастролях в России и связях с русскими певцами и музыкантами, о его триумфальном шествии по сценам оперных театров всего мира и о том, как достойно закончил он свою большую, интересную жизнь.

В этой работе использованы не только мемуары самого Руффо, но и различные, неизвестные читателям документы, найденные мною у частных лиц, в архивах и хранилищах, забытые газетные и журнальные рецензии, а также воспоминания современников как уже напечатанные, так и публикующиеся впервые.

Знаменитый певец родился 9 июня 1877 года на севере Италии, в городе Пизе. Отец Руффо — Оресте Титта — имел небольшую кузнечную мастерскую, в ней с юных лет работал и его сын.

Настоящее имя певца было Руффо Кафиеро Титта. Вступив на артистический путь, он поменял местами имя и фамилию и стал Титта Руффо.

Необычны обстоятельства, при которых Руффо получил свое имя. У отца был превосходный охотничий пес по кличке «Руффо» (по-итальянски «Руффо» — «Рыжик»). Как-то на охоте случайный выстрел смертельно ранил собаку, и, спустя несколько дней, она погибла. Когда через некоторое время родился мальчик, отец, несмотря на протесты матери, назвал сына в память любимого пса именем Руффо.

В семье, кроме Руффо, был старший брат Этторе и сестры Фоска, Нелла, Сеттима и Велия⁴. С Фоской мы еще встретимся, она тоже станет оперной певицей, и в сезоне 1906/07 года вместе с братом будет гастролировать в России. Но любовь отца всецело сосредоточивалась на старшем сыне. К младшему он был холоден. Крутой и вспыльчивый, он часто беспричинно бранил Руффо, и между отцом и сыном нередко возникали ссоры.

Иные отношения были у Руффо с матерью. Он ее обожал, и у него никогда не было от матери никаких секретов. До последнего дня ее жизни Титта Руффо нежно и трогательно о ней заботился.

Однажды, не выдержав очередного скандала, во время которого отец в порыве гнева замахнулся на него, четырнадцатилетний Руффо, имея в кармане всего лишь двадцать пять центезими, ночью тайно ушел из дома.

Несколько месяцев он проработал у каретника маэстро Пеппе в Альбано, и здесь проявились блестящие способности Руффо как мастера по художественной ковке железа. Он подарил хозяину, в благодарность за его доброту, «прекраснейшую розу с бутонами и листьями, не купленную у продавца цветов... но созданную ударами молотка по железу». Увидев сюрприз, маэстро Пеппе ошеломился. Он был растроган подарком, но не поверил, что такой шедевр мог сделать пятнадцатилетний мальчишка. Второе художественное изделие — рог изобилия, — тоже выкованное из железа, Руффо преподнес «как талисман на счастье» сэру Джульяно, хозяину остерии в Альбано. Старичок Джулья-

но всей душой привязался к Руффо, постоянно расхваливал его посетителям, называя «золотым мальчиком, серьезным, воспитанным, настоящим художником», и предвещал, что он станет «великим человеком».

Затем Руффо устроился на ферму «Покой» к сэру Ромоло. Он отремонтировал старые, давно бездействовавшие станки, побелил кабинет фермера, починил его письменный стол и, к величайшему удовольствию сэра Ромоло, переделал еще множество других мелочей.

И в Альбано, и на ферме «Покой» Руффо не переставал думать о матери. Он ограничивал себя во всем, довольствуясь самым необходимым. Почти все зарабатываемые деньги он откладывал, мечтая, когда вернется домой, отдать их матери. Некоторое время спустя отец, однако, разыскал Руффо и, несмотря на то, что мальчику жилось очень хорошо у бездетных супругов Ромоло, относившихся к нему, как к родному сыну, уговорил его вернуться домой.

А тем временем любимец отца Этторе, занимавшийся живописью в Академии Святого Луки, увлекся музыкой, поступил в консерваторию «Санта Чечилия», где учился игре на флейте и на фортепиано. Но музыкальные интересы брата мало занимали Руффо, который с утра и до вечера тянул лямку в кузнечной мастерской.

Когда Руффо исполнилось семнадцать лет, он впервые попал в римский театр «Костанци»⁵. Его взял с собой Этторе. Давали «Сельскую честь» — оперу Масканьи. Руффо впервые увидел сцену, впервые услышал симфонический оркестр, впервые услышал таких изумительных певцов, как Роберто Станьо и Джемма Беллинчиони, исполнявших партии Турриду и Сантуццы. Опера произвела на него ошеломляющее впечатление. Это, вероятно, и определило его дальнейшую судьбу.

«Артистов вызывали несчетное число раз, — вспоминал Титта Руффо. — Энтузиазм был так велик, что казался проявлением некоего коллективного безумия. Я, между тем, не аплодировал, не мог произнести ни слова, не мог встать с места. Смотрел на брата молча, тщетно пытаюсь что-нибудь выговорить...»

Мог ли тогда подумать Руффо, что пройдет более десяти лет, и он сам станет знаменитым певцом и будет гастролировать в России одновременно с очаровавшей его Сантуццей — Джеммой Беллинчиони?»⁶

Придя домой, Руффо стал просить брата сыграть на флейте только что слышанную серенаду. Вначале Этторе отказывался, так как было уже поздно, но потом согласился. Следуя за флейтой, Руффо запел. Он пел серенаду «тено-

ром такой красоты и стихийной силы», что они переглянулись — Этторе и Руффо, одинаково потрясенные: Этторе не мог понять, откуда взялся у брата такой голос?

Этот ночной концерт перевернул все планы юноши. «Я уже видел себя на сцене перед толпами народа, — пишет Титта Руффо. — Мне хотелось петь еще... Я чувствовал, что голос у меня бьет ключом, без тени усилия, естественно, чисто и могуче... У меня явилось предчувствие полной перемены в моей судьбе. Меня ждет иное, чем мастерская. Иное, чем жизнь на ферме. Иное, чем молот и резец... Передо мною открылся новый, необъятный горизонт...»

Но вскоре тенор его пропал, и о голосе своем Руффо вспоминал «только ради того, чтобы оплакивать его исчезновение».

В июне 1895 года Руффо исполнилось восемнадцать лет, и в том году в жизни юноши произошло еще одно важное событие. В рождественский сочельник отец привел с собой какого-то молодого человека, случайно встреченного им в кафе, где тот пел. Звали его Оресте Бенедетти.

«У него — замечательный баритон, — с увлечением рассказывал отец. — Он приехал из Пизы, чтобы немного поучиться пению. Давайте послушаем его!...»

Этторе открыл клавишную оперу Доницетти «Фаворитка», которую знал Бенедетти, и тот запел.

Вся семья собралась в комнате и с благоговейным вниманием слушала пение Бенедетти. Особенно сильное впечатление произвел его голос на Руффо. «Вспоминая свой тенор, — признается Титта Руффо, — я понимал, что по сравнению с голосом, только что звучавшим, он был не больше самого слабого дуновения ветерка, и сердце мое наполнилось самым горьким сожалением... Божественный голос! Никогда и нигде в мире не встречал я больше подобного...»

Отец довольный тем, что семье понравился голос Бенедетти, предложил ему жить у них, а Этторе помог Бенедетти поступить в консерваторию «Санта Чечилия». Теперь Руффо каждый день стремился как можно раньше прийти домой, чтобы еще и еще раз насладиться «божественным голосом» Бенедетти. Он старательно копировал его пение, запоминал интонации, его манеру подавать звук.

Интересно, что через несколько лет они будут в одно и то же время гастролировать в России: в Петербурге — знаменитый, не имеющий соперников Титта Руффо, а в Херсоне, в оперной труппе, руководимой Массимо Кревер и Леопольдом Россини, — заурядный баритон Оресте Бенедетти. Недавний кумир Руффо не смог приумножить

свои исключительные природные данные и, застав в штампах оперной рутины, остановился в музыкальном и сценическом развитии.

4

Руффо по-прежнему продолжал работать в мастерской. Он обладал феноменальным слухом, изумительной музыкальной памятью и без труда запоминал множество мелодий, которые почти каждый вечер слушал в исполнении Бенедетти, — запоминал настолько точно, словно разучивал по клавиру. Часто, работая в кузнице, он напевал про себя полюбившиеся мелодии. Об исчезнувшем теноре он теперь не вспоминал, ни с кем об этом не говорил, не желая «бередить свою незаживающую рану».

И вот однажды, раздувая кузнечные мехи, Руффо начал рассказывать своему приятелю Пьетро о голосе Бенедетти, стараясь показать, как он поет. И вдруг Руффо в самом деле запел. Запел огромным, вулканическим голосом. Вначале он даже испугался этой звуковой волны, разливавшейся подобно наводнению. Затем, увлекшись, стал подражать Бенедетти, то сгущая звук, то расширяя его, то давая крайние в регистре баритона верхние ноты. Пьетро замер в изумлении, а Руффо, не помня себя от радости, побежал домой, бросился к матери, и задыхаясь от волнения, проговорил: «Мама... у меня голос... баритон!»

Мать выслушала это сообщение со слезами умиления и восторга. Несколько успокоившись, Руффо попросил брата открыть клавиру «Велисария» и проаккомпанировать ту самую фразу, которая ему так нравилась в исполнении Бенедетти:

Я видел сон, как будто
Вдруг появился воин....

Мать, сестры и Бенедетти проявили живейший интерес к пению Руффо, к его громадному голосу красивейшего тембра, бившему, как фонтан.

«Черт возьми, — с радостным удивлением воскликнул Бенедетти, — вот так голос!.. Завтра же войдем к Андреоли!»

Маэстро Кайо Андреоли, у которого учился Бенедетти, прослушав Руффо, пришел от его голоса в восторг и, об-

рашаясь к Бенедетти, сказал: «Это голос, который через несколько лет составит конкуренцию твоему».

Между тем, отец ничего не знал ни об открывшемся у Руффо голосе, ни о визите к Андреоли... Удивительно и странно, что отец будущего певца, приютивший у себя постороннего человека и проявивший столь большое внимание к его вокальным данным, с такой любовью поддерживавший художественные и музыкальные устремления старшего сына, совершенно иначе отнесся к Руффо: он не только не захотел ему помочь, но даже возмутился, когда узнал о желании Руффо учиться пению.

Через год Руффо, продолжая работать в кузнице, пришел на экзамен в консерваторию «Санта Чечилия». Он спел только одну арию — арию из «Диноры» Мейербера — и тотчас был принят. Но занятия у маэстро Персикини по существу ничего ему не дали. Персикини не смог разгадать голос новичка и был убежден, что у него бас. Между тем, Руффо, считая себя баритоном, никак не принимал методику преподавания Персикини. Постепенно между учителем и учеником возникли отношения взаимной неприязни.

Получив несколько уроков драматического искусства у знаменитой актрисы Вирджинии Марини и несколько уроков сольфеджио, молодой певец ушел с первого курса консерватории — ушел, повздорив с Персикини, который «на прощанье» наградил Руффо эпитетами: «бездарность» и «антимузыкальный невежда». (Но не потому ли имя Персикини осталось в истории, что он выгнал Титта Руффо из своего класса?!)

Расставшись с консерваторией, Руффо начал заниматься с бывшим баритоном Спарапани. По словам Руффо, один час занятий со Спарапани давал ему больше, чем месяц с Персикини. Однако по прошествии двух месяцев занятия пришлось прекратить: у Руффо не было денег, чтобы платить за уроки.

Одержимый неотвязчивой мыслью стать оперным артистом, Руффо вскоре отправился в Милан к известному певцу Лелио Казини.

Казини сразу же оценил голос Руффо. Но он успел дать ему только несколько уроков и уехал на гастроли. К этому времени Руффо исполнился двадцать один год, и он заключил свой первый контракт — на исполнение партии Герольда в опере Вагнера «Лоэнгрин», в театре «Костанци».

Было это в 1898 году, и год этот следует считать началом артистической деятельности Титта Руффо.

Во второстепенной партии Герольда почти невозможно себя показать. Но стоило Руффо спеть две-три музыкальные фразы, как всем стало ясно: на оперном небосводе зажглась новая звезда. Партия Герольда, исполненная Титта Руффо на сцене театра «Костанци» семнадцать раз, не осталась незамеченной. Имя молодого певца приобрело некоторую известность. Им заинтересовались импресарио, и контракты следовали один за другим. Правда, ему, начинающему, импресарио платили ничтожно мало, считая, что одним своим вниманием оказывают ему честь...

За шесть лет — с 1898 по 1903 год — Титта Руффо бывал в Ливорно и Пизе, в Болонье и Парме, в Падуе, Ферраре и Генуе. Затем пересек океан и выступал в столице Чили — Сантьяго. Вернувшись на родину, снова пел в Пизе, Сиене и Палермо, потом совершил поездку в Египет, вновь пересек океан и гастролировал в Буэнос-Айресе, а по возвращении в Европу пел в лондонском «Ковент-Гардене».

И всюду — невероятный, фантастический успех!

Успех, который даже очень одаренным натурам дается с громадным трудом, пришел к Титта Руффо сразу, с первых шагов артистической карьеры.

Он исполнял главные баритоновые партии в «Трубадуре», «Риголетто», «Лючии ди Ламмермур», «Богеме», «Балет-маскараде», «Джоконде», «Фаусте», «Травиате», «Эрнани», «Африканке», «Тоске», «Отелло»...

Невозможно даже представить себе, что столь большой, поразительный по сложности репертуар нес на своих плечах артист, которому не было еще и двадцати шести лет.

Какое же нечеловеческое напряжение должен был проявить Титта Руффо, чтобы в кратчайший срок разучить такое громадное количество труднейших опер, «прочитать» драматургию, актерски осмыслить роль, создать собственную трактовку образа?! А ведь он ни разу не переступил порога школы, ушел с первого курса консерватории и взял всего лишь несколько уроков пения!.. Прав был Амшель¹: «Сделать то, что трудно другим, — в этом талант; сделать то, что невозможно таланту, — в этом гений».

Когда в 1901 году Титта Руффо оказался на борту корабля, следовавшего с итальянской оперной труппой в Южную Америку, он познакомился с певицей, ангажиро-

ванной в это же турне, — «обаятельно-прекрасной темноволосой синьорой», — ей было тридцать лет.

«Она, — признается Титта Руффо, — вызвала во мне с первого взгляда самую горячую симпатию в сочетании с самым возвышенным, почти священным преклонением. Я ревниво, как тайну, хранил в себе это сложное чувство, пробудившееся во мне... и боялся признаться в нем даже самому себе. Я ощущал ее настолько совершенной, до такой степени далекой и недостижимой, что надежда завоевать ее сердце или хотя бы ее внимание, казалась мне нелепой фантазией...»

Титта Руффо скрывает имя этой женщины, называя ее в своих мемуарах «Бенедеттой», что в переводе с итальянского означает «Благословенная». Она и впрямь была для него «Благословенной».

Подлинное имя Бенедетты — Аделина Фэнтон-Фонтана. Она родилась в Венеции, но ребенком была увезена родителями в Андалусию, где прожила долгие годы. «И, может быть, именно поэтому во внешности Бенедетты так удивительно сочетались красота венецианки с таинственным волшебством очарования андалусских женщин».

«Мне, — пишет Титта Руффо, — выпало в жизни редкое счастье встретить женщину, осветившую мой путь, как лучезарная звезда».

Умная, образованная, обладавшая прекрасным голосом, высокой певческой культурой и тонким вкусом, она пленяла публику на сценах многих оперных театров Италии, в том числе и на сцене «Ла Скала». Бенедетта вскоре почувствовала в двадцатитрехлетнем Руффо не только бесконечно преданного ей человека, полюбившего ее глубокой и возвышенной любовью, но и певца, наделенного недюжинным талантом. Она отлично понимала достоинства и недостатки Руффо, как оперного артиста, понимала, чего не хватает ему для того, чтобы его дарование развернулось во всю силу и мощь. В течение почти семи лет она была верным и любящим другом Титта Руффо. Она помогала ему своими знаниями и опытом, поддерживала его в тяжелые минуты, а было их, этих тяжелых минут, не так уж мало!

Пожертвовав ради Руффо сценической карьерой, Бенедетта никогда не афишировала своих с ним отношений, хотя, по собственному признанию Руффо, она была тем ангелом, который охранял «в самые трудные годы моей артистической деятельности и уверенной рукой направляла мои шаги к высокой цели». Скромная и самоотверженная, она никогда не пользовалась славой и почестями, выпа-

давшими на долю Руффо. Она гордилась успехами любимого человека, и в его триумфах находила удовлетворение и радость.

«Ее просветленная преданность, — подчеркивает Титта Руффо, — тончайшее понимание и, главное, высокая жертвенность, — ведь она жила в самые трудные годы моей жизни всегда в тени, захваченная взятой на себя высокой задачей, — сумели сделать из меня, разумеется, не на пустом месте, человека и артиста».

Под влиянием советов Бенедетты и ее частых писем, — то ободряющих, то нежных и ласковых, то порицающих или предостерегающих, в которых она неустанно призывала Руффо «свято хранить благоговейную любовь к искусству», — он все эти годы много работал над собой, над совершенствованием готовых партий и над разучиванием новых.

Титта Руффо остро ощущал недостаток знаний, недостаток общей культуры. Недаром Бенедетта настойчиво внушала ему, чтобы он «учился, читал, упорствовал в творческих намерениях и развивал в своем сознании все то, что могло обогатить и украсить духовную жизнь». Руффо и сам сознавал, что если он всерьез не приобщится к сокровищам духовной культуры, накопленным человечеством в области литературы, живописи, драматургии, он никогда не поднимется над средним уровнем певца-ремесленника, никогда не станет настоящим художником, Артистом с большой буквы, к чему он так стремился!

И осуществлению этой «сверхзадачи» Руффо отдал жизнь.

Все свободное время он посвящает чтению: увлекается Толстым и Достоевским, изучает драматургию Шекспира, мечтая воплотить на сцене один из самых сложных образов мировой драматургии — образ Гамлета, читает Мопассана, Гюго, Бомарше, Руссо, заучивает наизусть многие стихи Мюссе, Кардуччи, Пасколи... «После каждой прочитанной книги, — подчеркивает Руффо, — перед моим духовным взором открывались новые горизонты...»

Но не только книги были его «университетами». На жизненном пути Руффо, в особенности, на первых порах карьеры, ему встречались образованные музыканты, и он черпал знания в общении с этими людьми.

Вот как описывает Титта Руффо знакомство в Катании с адвокатом Джиджи Макки, человеком высокой культуры, наделенным тончайшим музыкальным вкусом: «Мы обсуждали интерпретацию различных образов, и Макки с большим тактом, нисколько не настаивая и не подавляя

меня своим культурным превосходством, давал мне очень ценные советы. Я внимательно к ним прислушивался, и мое исполнение ролей с каждым днем заметно совершенствовалось... Когда закончился сезон в Катании, мои знания по литературе, истории и искусству значительно расширились, и обязан я был этим драгоценному общению с Макки. Как я радовался, когда он своим ясным и живым словом открывал мне новые горизонты, и я узнавал множество вещей, о которых не имел ни малейшего понятия...»

В Египте он встретился с Джованни Пароли — артистом, которого сам Верди выбрал для исполнения роли Кассио в опере «Отелло». Джованни Пароли, — вспоминает Руффо, — «давал мне мудрые советы. И, поскольку они действительно бывали мудрыми, я следовал им безусловно».

Во время гастролей в Одессе Руффо познакомился с Дельфино Менотти, одним из самых знаменитых баритонов предыдущего поколения. «Он, — пишет Руффо, — отличался незаурядной разносторонней культурой... Мы стали лучшими друзьями. Когда он бывал свободен от занятий, мы проводили вместе целые часы, беседуя об искусстве пения...»

Руффо обладал удивительной способностью отделять главное от второстепенного и значительное от несущественного. Его острый ум, как губка, впитывал в себя все, что могло повысить его культурный уровень, раздвинуть горизонт мышления, помочь ему в сложной работе артиста.

Руффо учился постоянно, учился всю жизнь. Приезжая на гастроли в новый город, он непременно осматривал его достопримечательности, посещая музеи и картинные галереи, наслаждаясь шедеврами живописи и скульптуры. Эти прогулки будоражили ум, волновали воображение, вызвали ассоциации, настраивали на творческий лад.

Зерна, брошенные Бенедеттой, попали на благодатную почву, проросли и дали обильные всходы.

Накануне сезона 1903/04 года Титта Руффо удостоился чести, о которой только мог мечтать оперный артист: сам Артуро Тосканини предложил ему шестимесячный контракт на выступления в театре «Ла Скала» в трех операх: «Риголетто» Верди, «Германия» Франкетти и «Гризельда» Массне.

Титта Руффо блестяще провел этот сезон, выступив в общей сложности в тридцати двух спектаклях. Только партию Риголетто он спел семнадцать раз. Ему удалось завоевать солидное положение в лучшем оперном театре мира вопреки закулисным козням, рожденным завистью

некоторых «весьма прославленных артистов». Ревниво относившиеся к успеху молодого певца, они пытались вытеснить Руффо из «Ла Скала» и, таким образом, затормозить его дальнейшую карьеру. Через полтора года Титта Руффо познакомится в Киеве с известным дирижером и музыкально-общественным деятелем профессором А. Н. Виноградским и будет приглашен к нему в гости. Виноградский попросит артиста «расписаться» в его «Альбоме почетных гостей», и Руффо, вспомнив закулисные интриги, которые плелись вокруг его имени в театре «Ла Скала» и стоили ему немало сил и нервов, запишет такую мысль: «Если ревновать женщину — значит любить ее, если быть ревнивым в искусстве — значит не любить его вовсе».

В это время в Милан приехала Мария Мечиславовна Лубковская — импресарио и директор городского театра в Одессе, чтобы пригласить незнакомых одесской публике итальянских певцов на будущий «великопостный сезон». Вместе с Лубковской приехали дирижер городского театра И. В. Прибик (по национальности чех) и кассир Я. Н. Шварцман. Последний был весьма уважаемой личностью, и в его честь даже устраивались бенефисы.

М. М. Лубковская предложила контракт Баттистини, но знаменитый баритон ответил отказом.

«Неэтично, — заметил он, — одному и тому же артисту каждый год появляться в одном и том же городе... Очень рекомендую послушать в «Ла Скала» молодого баритона Титта Руффо...»

Мария Мечиславовна услышала Титта Руффо на одном из последних представлений «Риголетто». Очарованная его голосом и созданным им образом, Лубковская во время антракта пришла в уборную Титта Руффо, поздравила артиста с блестящим успехом и тотчас же предложила контракт на выступления в Одессе. Когда она случайно обмолвилась о разговоре с Баттистини, Руффо задумался и сказал:

«Я не решаюсь ехать в город, в котором пел Баттистини...»

Но Лубковская все-таки уговорила его. В контракте, между прочим, было обусловлено, что, помимо участия в операх Верди, Титта Руффо должен выступить в опере Леонкавалло «Заза» и в «Демоне» Рубинштейна, — опере, которую он не знал.

Титта Руффо подписал контракт.

Напомним, что в Одессе итальянская опера обосновалась в начале XIX века. Она органически вошла в жизнь и культуру города и впоследствии успешно конкурировала

с итальянской оперой, гастролировавшей в Петербурге. Потомок основателя Одессы Александр де Рибас замечает в своих мемуарах, что Пушкин, отбывая ссылку в Одессе, посещал итальянскую оперу, слушал певицу Морикони, которая «была божественна», и увлекся ею. И — кто знает — может быть, именно посещения итальянской оперы в Одессе и навеяли Пушкину эти строки:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упительный Россини,
Европы баловень — Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые...

По требовательности, энтузиазму, пылкости темперамента одесские меломаны не уступали публике, посещавшей лучшие театры Италии. Вот почему Одесса исстари считалась своеобразным оперным «чистилищем»: получив одобрение одесситов, итальянские певцы могли рассчитывать на успех во всех городах России, в том числе в Петербурге и Москве. Но для этого надо было быть действительно выдающимся певцом и артистом.

М. М. Лубковская — в прошлом талантливая оперная певица, — уйдя со сцены, уже несколько лет держала антрепризу в Одессе. Она не принадлежала к числу тех дельцов-антрепренеров, которые ради денег приносили в жертву интересы театра, интересы искусства. Она стремилась к созданию спектаклей, отвечающих самым требовательным вкусам. Газета «Одесские новости» в одной из статей отмечала, что «в деятельности М. М. Лубковской доминирует над всем артистическая натура. Здесь нет антрепренерской меркантильности, нет стремления к «срыванию» сборов скандальными затеями. Искусство не любит суеты, а г-жа Лубковская ведет антрепризу Городского театра как нельзя более солидно. Деятельность ее недаром пользуется такими искренними симпатиями среди населения, в думе и у прессы...»

Современный читатель вряд ли знает, что в то время «великопостный сезон» был единственным временем года, когда все русские театры были закрыты, и русским акте-

рам играть запрещалось. «И в это же самое время, — свидетельствует Н. Д. Телешов⁸ в «Записках писателя», — в эти «постные недели» — в Москву устремлялись многочисленные итальянские певцы, иностранные знаменитые трагики, а также новоявленные в то время гипнотизеры, угадыватели чужих мыслей и прославленные фокусники, увешанные орденами и звездами — наградами восточных владык — эмиров, шахов и ханов. Всем этим заезжим артистам дозволялось давать представления, были бы только эти артисты не русскими и не православными. И публика, забывая о спасении своих душ, валом валила на такие представления и вечера, в те же самые театры, где русскому актеру семь недель работать было не дозволено...»

В течение сорока девяти дней «великого поста» в Москве, Петербурге, Киеве, Одессе, Харькове и в других крупных городах России можно было увидеть и услышать всемирно известных иностранных драматических и оперных артистов. В Россию неоднократно приезжали Элеонора Дузе и Томмазо Сальвини, Сара Бернар и Эрнст Поссарт, Аделина Патти и Виктор Морель, Лина Кавальери и Франческо Таманьо, Анджело Мазини и Франческо Маркони, Энрико Карузо и Антонио Котоньи, и многие другие корифеи драмы и оперы.

Некоторые из них, полюбив Россию, прочно связали с ней свою жизнь и творческую судьбу. Замечательная итальянская певица Олимпия Боронат, выйдя замуж за графа Ржевусского, стала помещицей в Киевской губернии, не прерывая, разумеется, своей блистательной артистической карьеры. Выдающийся баритон Дельфино Менотти, расставшись с театром, обосновался в Одессе и открыл собственную школу пения. Маттиа Баттистини пел в России подряд двадцать шесть сезонов, — с 1888 по 1914 год. А знаменитого баритона Эудженио Джиральдони⁹ за его любовь к России, где он часто и успешно гастролировал (старые оперные артисты до сих пор по привычке уважительно называют его «Евгением Львовичем»), Куприн в рассказе «Соловей» помянул такими словами: «...два или три раза пообедал с нами добрый ласковый Джиральдони: вот уж к кому было бы удачно применено пушкинское словечко «из русских распрорусский».

Список прославленных «русских итальянцев» был бы не полон, если бы я не упомянул прекрасную итальянскую певицу Медею Мей. Она вышла замуж за выдающегося оперного артиста Николая Фигнера, стала Медеей Ивановой Фигнер, и с гордостью называла себя «русска ар-

тиста». Она полюбила русскую музыку, старательно изучала русский язык и все оперы пела по-русски. В течение многих лет чета Фигнер была подлинным украшением Мариинского оперного театра. В штате того же Мариинского театра долгие годы состоял и Джероламо Пикаллуга — один из «сорока четырех» знаменитых теноров своего времени.

В этой связи не могу не привести слова великого итальянского тенора, «сладчайшего» Анджело Мазини, сказанные о Шаляпине и характеризующие отношение самого Мазини к России: «...слушая его, я испытывал двойное наслаждение оттого, что этот певец — русский певец, из той России, с которой я сроднился и которую люблю...» А гениальный Гектор Берлиоз за год до смерти писал из Парижа в Москву своему другу В. Ф. Одоевскому¹⁰: «...Сегодня вечером я жду Листа. Я расскажу ему о Вас, дорогой друг, о русских людях с золотым сердцем, ...я расскажу ему о Москве — городе, где мне хотелось бы закончить свою жизнь...» И в другом письме: «...Москва, Москва... Милая Москва — вторая моя родина. Я даже могу сказать — единственная моя родина, так как никакое воспоминание не связывает меня с моей родной страной...»

И не случайно Куприн в том же рассказе «Соловей» восклицает: «Ах, было, было в душе нашей варварской, нашей отсталой, нашей некультурной, нашей старорежимной родины какое-то могучее очарование, которое пленяло и акклиматизировало души коренных иностранцев, чему доказательство — многие сотни известных имен и тысячи неизвестных...»

«Паузу», образовавшуюся между концом сезона в «Ла Скала» и отъездом в Россию, Титта Руффо решил использовать для того, чтобы отдохнуть, повидаться с матерью и сестрами, а главное — заняться тщательным изучением оперы «Демон», центральную партию которой ему предстояло вынести на суд русской публики.

Чем больше Титта Руффо углублялся в драматургию и музыку этой оперы, тем сильнее нравилась она ему, и в конце концов он «безгранично влюбился» в роль Демона — «один из наиболее сложных театральных образов» русской оперной классики.

Приехав в Рим, где жила семья, Титта Руффо застал мать в тяжелом состоянии. Ее здоровье катастрофически ухудшалось. Бледная, похудевшая, она еле передвигалась по комнате. Правда, радость встречи с горячо любимым

сыном и гордость за его успехи несколько взбудрили ее, но не надолго — через два дня она скончалась.

Руффо глубоко переживал смерть матери. Он провел с сестрами в Риме почти месяц, потом снова перевез семью в Пизу, а сам отправился в Рекоаро, — там жила Бенедетта, она ждала его.

Несколько месяцев, проведенных в Рекоаро, прошли в неутомимой работе. Вставал Руффо, как обычно, очень рано, совершал небольшую прогулку, затем садился к роялю и два-три часа пел вокализы, стараясь восстановить природные особенности своего голоса. Они были частично утеряны вследствие того, что Титта Руффо, не получивший систематического музыкального образования, прислушивался, по молодости лет, к советам многих педагогов, а эти советы иногда оказывались противоречивыми. Но гениально одаренный, Руффо обладал удивительным слуховым самоконтролем. Он безошибочно чувствовал ту единственно правильную голосовую линию, которая и позволила ему развить феноменальные природные данные до масштабов почти невероятных.

Пройдет немного времени, и Титта Руффо на вопрос корреспондента петербургской газеты «Музыкальный мир»: «Кто ваш профессор? У кого вы учились петь?» — серьезно ответит: „*Molto studio, signor!*“ * Я не имею профессора. Все, что я имею, досталось мне громадной работой над собой. Мне часто приходится повторять сотни раз одну и ту же фразу, чтобы добиться необходимой выразительности...

И в этом не будет преувеличения.

Живя в Рекоаро, он терпеливо, изо дня в день, пел вокализы, расширяя и обогащая голосовую «палитру», упорно добиваясь все новых голосовых оттенков, — постепенно он не только восстановил утерянное, но научился извлекать из своего «золотого» голоса богатейшую гамму душевных настроений — от страсти до издевки, от иронии до патетики, от лирики до пафоса.

После такой «распевки» к нему приходил аккомпаниатор, и снова — несколько часов напряженного труда. Сначала он пел некоторые арии из опер Россини и Моцарта, считая произведения этих композиторов великолепным вокальным «тренажером», затем переходил к «Демону» и «Гамлету», не оставляя мечты когда-нибудь исполнить эти партии.

«...Удалось овладеть богатейшей и очень подвижной

* Много работаю, синьор!» (итал.).

сменной голосовых оттенков как в пианиссимо, так и в фор-тиссимо. Я стремился создать, — пишет Титта Руффо, — при помощи вокальной техники подлинную палитру коло-ритов. При помощи определенных изменений я создавал звук голоса белый; затем, затемняя его звуком более на-сыщенным, я доводил его до колорита, который называл синим; усиливая тот же звук и округляя его, я стремился к колориту, который называл красным, затем к черному, то есть к максимально темному. Чтобы добиться этой, пе-реливавшейся цветами радуги палитры, я извлекал звуки, которые называл звуками полости рта, то есть звуками речевыми, а не вокальными. Что касается этого, то я, ос-новываясь на своем богатом опыте, могу утверждать, что певец, желающий долгие годы не сходиться со сцены, не пе-регружая голос и дыхательный аппарат, должен применять как можно больше звуков полости рта, даже если он ода-рен от природы небывало выдающимся голосом».

В течение всей артистической деятельности (а пел Тит-та Руффо непрерывно тридцать три года) он каждый день, пользуясь малейшей возможностью, работал над улучше-нием своей «звуковой палитры», и его феноменальный го-лос, не идущий ни в какое сравнение ни с тем, что было до него, ни после, служил ему безотказно.

«...Прилежание — разве надо призывать к прилежанию талант, одержимость талантом? Они ведь составляют еди-ное целое: талант подгоняет, прилежание — средство для выполнения. Гений, конечно, маниакально прилежен». Эти слова Томаса Манна, обращенные к знаменитому не-мецкому дирижеру Бруно Вальтеру, полностью применимы к Титта Руффо.

6

С каждым днем, приближавшим отъезд Титта Руффо в Россию, волнение все больше охватывало артиста. Он не знал нашей страны, но много слышал о ней от знакомых певцов, не раз гастролировавших в Москве и Петербурге. Их восторженные рассказы о широте и гостеприимстве русских, об энтузиазме публики, о том, как тонко чувствует она подлинное искусство, не могли не произвести на него сильнейшего впечатления.

Титта Руффо приехал в Одессу в начале декабря 1904 года. М. М. Лубковская, с нетерпением ожидавшая ангажированных артистов, встретила Титта Руффо со

всем радушием и теплотой, свойственными ее натуре. Она сразу же сумела создать необходимую певцу обстановку покоя и сосредоточенности.

Сезон итальянской оперы открывался 15 декабря, и в Одессу почти ежедневно прибывали все новые представители славного актерского воинства: сопрано Эуджениа Бурцио¹¹, Амедея Сантарелли, Янина Вайда-Королевич, Аида Гонзаго, меццо-сопрано Мария Вержер, Джемма Рафаэле Де-Роза, басы Антонио Сабеллико, Джиованни Бриациони, тенора Джузеппе Ансельми, Марио Жильон, Гравина — все, как на подбор, молодые, красивые, обладавшие превосходными голосами, виртуозной вокальной техникой и уже успевшие завоевать признание на европейских сценах.

Зима в том году выдалась в Одессе ранняя, снежная и морозная. Вид заснеженного города, по тихим улицам которого со звоном колокольчиков иногда проносились сани, запряженные рысакми, поразил воображение Руффо своей необычностью, но снег и холод подействовали на него угнетающе.

В свободное от репетиций время Титта Руффо ненадолго отлучался из дома, чтобы погулять по Приморскому бульвару. Он любовался деревьями, покрытыми инеем, задумчиво смотрел на свинцово-черную воду моря, на стоящие вдали суда, окутанные морозным туманом. В эти минуты им овладевали сложные и противоречивые чувства: как примут его в России, удовлетворит ли взыскательных театралов его пение, его трактовка Демона? При этом он, конечно, ни на минуту не забывал, что здесь, в Одессе, русская публика слышала почти всех величайших певцов Италии и что скоро ему придется держать серьезный, может быть, даже непосильный для него экзамен.

Дебютировал Титта Руффо в «Риголетто». Премьера прошла с огромным успехом. Драматическая актриса Т. А. Снежинская, в то время молоденькая студентка, в письме к автору этих строк вспоминает, что она слышала Титта Руффо на первом представлении «Риголетто»: «В этой роли он был великолепен. Публика долго не отпускала Руффо по окончании оперы, забрасывая артиста цветами, а потом студенты понесли его на руках...»

«Незаметная, но могучая связь, установившаяся между артистом и публикой, все росла и росла, и к концу 3-го действия, наконец, проявилась во всей своей силе, — отмечала газета «Одесские новости». — Кто слышал и видел г-на Титта Руффо в роли Риголетто, тот испытал за это время столько чудно-прекрасных и глубоких чувств, пере-

жил столько самых разнообразных ощущений, что долго, долго этот образ Риголетто будет жить в душе каждого из нас...»

После премьеры об итальянском певце заговорили не только одесские, но и петербургские газеты. Корреспондент газеты «Музыкальный мир» (№ 4 за 1905 год) в телеграмме из Одессы предсказывал:

«Молодой баритон Титта Руффо свергнет с престола Баттистини...»

С таким же успехом прошли и остальные спектакли: «Севильский цирюльник», «Бал-маскарад», «Трубадур», «Заза», «Паяцы» и «Демон», которыми дирижировали И. В. Прибик и А. А. Бернарди. Исполнением партии Демона Титта Руффо окончательно покори́л слушателей. После третьего представления «Демона» Титта Руффо был преподнесен лавровый венок.

12 февраля состоялся бенефис Титта Руффо. В то время бенефисы были распространенным явлением. Они устраивались обычно в честь знаменитых артистов, главным образом, гастролеров, и весь сбор от спектакля поступал в их пользу. Артист получил более двадцати ценных подарков: два серебряных венка, громадный лавровый венок, роскошный чайный сервиз, корзины цветов. Многочисленные любители итальянской оперы вручили Титта Руффо адрес, в котором говорилось: «Примите этот адрес, как слабое выражение нашей признательности за то наслаждение, какое Вы нам доставили Вашим дивным голосом...»

Князь Алексей Акакиевич Церетели¹², державший антрепризу Итальянской оперы в Петербурге, заинтригованный восторженными отзывами прессы о Титта Руффо, вызвал к себе дирижера Эудженио Эспозито¹³ и хормейстера Ахилла Кавалини — мрачного, неразговорчивого итальянца.

— Что это за новый баритон у Лубковской — Титта Руффо? — спросил он. — Вы ничего о нем не знаете?..

Эспозито и Кавалини переглянулись в недоумении.

— Сегодня же отправляйтесь в Одессу, — сказал Церетели, обращаясь к Кавалини. — Послушайте его и, если найдете нужным, пригласите к нам...

В тот же день Кавалини выехал в Одессу. Впечатление, произведенное на него Титта Руффо, было столь велико, что Кавалини, не задумываясь, предложил артисту контракт на выступления в опере Церетели, которая давала

спектакли в помещении театра Петербургской консерватории.

«Итальянскую» оперу князя Церетели правильнее было бы назвать «полуитальянской», так как в ней наряду с итальянцами (Паоли, Келотти, Сабеллико, Маццери, Ферраиоли) пели и русские артисты (Сибиряков, Камионский, Платонова, Беляева, Тихомирова, Карповский, Генахов). Делалось это в целях «экономии», до которой князь Церетели был большой охотник. Он опирался на исполнителей главных партий, приглашал первоклассных итальянских и русских певцов и оплачивал их хорошо. Исполнителям же вторых партий, будь то русский или итальянец, князь платил отнюдь не по-княжески.

В Петербурге Титта Руффо познакомился и подружился с Леонидом Собиновым, вместе с ним он пел в «Риголетто» и в «Фаусте».

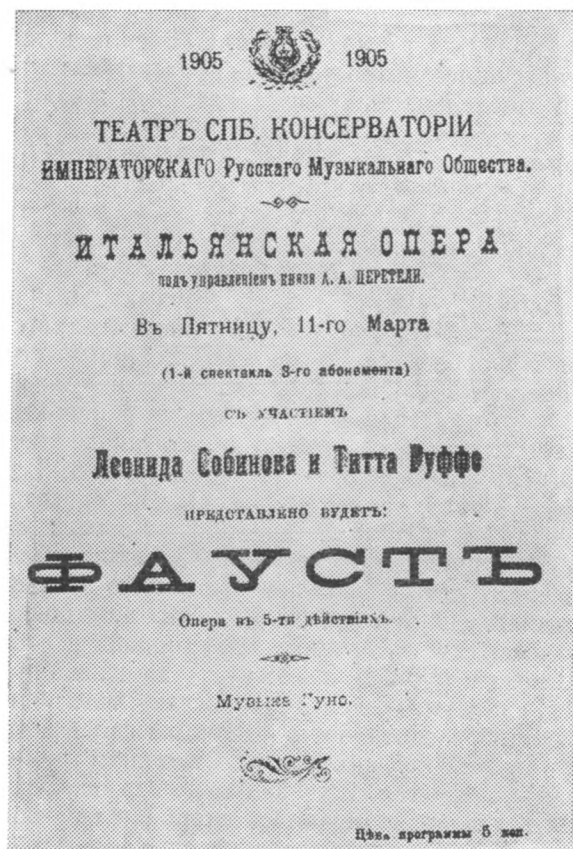
Надо иметь в виду, что ежегодно в Петербурге гастролировала постоянная итальянская опера, в которой выступали звезды первой величины — Олимпия Боронат, Энрико Карузо, Анджело Мазини, Маттиа Баттистини, Франческо Маркони, Джузеппе Ансельми и многие другие. Таким образом, положение молодого Титта Руффо было тем более трудным, что ему волей-неволей пришлось вступить в соревнование с хорошо известными петербуржцам артистами, многие из которых давно уже стали кумирами столичной публики.

Забегая несколько вперед, скажем, что успех Титта Руффо был столь грандиозным, что совершенно затмил успех его соотечественников.

И с тех пор, в течение трех лет, каждый «великопостный сезон» Титта Руффо проводил в России. Он полюбил эту страну и никогда не забывал, что именно здесь, в России, и в частности в Петербурге, в невольном соревновании со знаменитыми итальянскими артистами родилась его всемирная слава.

Титта Руффо пел в антрепризах М. М. Лубковской, А. А. Церетели, в антрепризе Е. Н. Кабанова, К. Я. Яковлева и В. П. Валентинова, М. М. Бородая, в частной опере С. И. Зимина¹⁴.

Его могучий баритон звучал в театре Петербургской консерватории и в петербургском театре «Аквариум», в киевском театре Соловцова, в стенах Одесского и Харьковского оперных театров, в Никитском (Интернациональном) театре и в театре Солодовникова в Москве, в Мариинском театре в Петербурге и в Большом театре в Москве.



*Афиша оперы «Фауст»
с участием Леонида Собинова и Титта Руффо
в Итальянской опере князя А. А. Цертели.
Петербург. 1905 г.*

Он спел десятки спектаклей в разных городах России — в Москве и Петербурге, в Киеве, Одессе и Харькове. Почти никого уже не осталось в живых, кто бы явственно помнил выступления Титта Руффо, кто мог передать атмосферу той торжественной взволнованности и приподнятости, в которой неизменно проходили спектакли с его участием.

Но целы, к счастью, комплекты газет и журналов. Их ветхие, запыленные страницы — безмолвные свидетели триумфального пути Титта Руффо в России. Я читаю эти

газеты и журналы, и в бесчисленных рецензиях, интервью, корреспонденциях, заметках ощущаю биение пульса времени, — вездесущие театральные репортеры изо дня в день с завидной тщательностью вели летопись жизни искусства.

Но вернемся к дебюту Титта Руффо в Петербурге.

Первым спектаклем, в котором он выступил, был «Риголетто».

Музыкальные критики восторженно отзывались о его выступлении.

«...г. Собинов, — писала газета «Музыкальный мир» в номере от 12 марта 1905 года, — выгодно выделяется среди всех других теноров неизменным стремлением смягчить условность оперного жанра обдуманностью и правдивостью сценической игры. Перед вами не мертвый оперный манекен, а живое лицо. Артист имел, по обыкновению, огромный успех. Но истинным героем спектакля был баритон Титта Руффо... Обладая феноменальным по красоте и силе голосом, которым он владеет с неподражаемым мастерством великих представителей итальянского *bel canto*, г. Руффо, кроме того, поражает пылкостью темперамента и вдумчивостью сценической игры. Это не только первоклассный певец, не имеющий... соперников в вокальном искусстве, но и крупный художник, зажигающий сердца слушателей захватывающей горячностью исполнения. Овладев зрителем с первой ноты, он силою своего огромного дарования держит публику в напряженном внимании в течение всего спектакля. Весь зал трепетал от восхищения, по мере того, как разворачивалась скорбная трагедия королевского шута. Такого певца мы не слыхали...»

От спектакля к спектаклю росла увлеченность петербуржцев искусством Титта Руффо.

В короткий срок Титта Руффо стал любимцем петербургской публики, и билеты на спектакли с его участием достать было невозможно. По словам корреспондента «Биржевых ведомостей», «билеты брались с бою, у кассы стояли целые вереницы опечаленных меломанов, получивших отказы. Ложи, кресла, проходы за ложами были заняты публикой. Зал был полон публикой, публика — восторга».

Руффо выступал три, а то и четыре раза в неделю. Он пел в «Трубадуре», «Риголетто», «Фаусте», «Севильском цирюльнике», «Отелло», «Демоне», и каждое его выступление становилось значительным событием музыкальной жизни столицы. Особенно велик был его успех в «Демоне»: он принужден был по несколько раз бисировать не только



*«Отелло» Дж. Верди в Итальянской опере
в театре СПб консерватории.*

арии, но даже отдельные фразы. Газеты единодушно расточали похвалы его голосу, таланту, артистизму.

В рецензии на «Риголетто» и «Трубадур», говоря об артистах Итальянской оперы князя Церетели, «Русская музыкальная газета» писала:

«...Головой выше всех из них стоит молодой баритон Титта Руффо. Такого голоса, превосходно поставленного, с громадным дыханием, ровного во всех регистрах и блестящими высокими нотами, Петербург после Котоньи¹⁵ давно уже не слышал. Трафаретные фигуры Риголетто и графа Луна в «Трубадуре» ожили в его вокальной и сценической передаче...»

Музыкальный критик В. К.¹⁶ в статье, посвященной «Отелло» и опубликованной в газете «Русь» 31 марта 1905 года, писал:

«...Героем спектакля был ... Титта Руффо, исполнивший партию Яго. Прекрасное в звуковом отношении и в то же время очень выразительное пение в соединении с обдуманной игрой произвели отличное, цельное впечатление. В изображении талантливого артиста это был мелкий негодяй, дрянной сплетник и трусливый, угодливый лицемер, ловко притворяющийся честным малым: именно подобное «дрянце» и в жизни способно надеть массу бед, и такое толкование типа Яго, хотя бы и оперного, представляется мне наиболее правильным. Голос г. Руффо свободно преодолевал массивность инструментовки этой партии; в *Credo*, например, не пропало ни одной ноты. В смысле фразировки особенно хорошо вел г. Руффо свой диалог с Отелло во втором действии: сколько гнусной хитрости было тут в каждой фразе!..»

В Петербурге, как и в Одессе, Титта Руффо был устроен бенефис. Артист получил целую коллекцию серебра: вазу, венок, кубки, шкатулку с художественным барельефом...

«Перед первым выходом, — сказал Руффо корреспонденту «Биржевых ведомостей», — я волновался, боялся, что меня освищут, и вдруг — такой успех, о котором я никогда не мечтал. Для полученных мною подарков у вас и в Одессе я сделаю специальную витрину... Вот такую! — и артист показал рукою на стене площадь приблизительно в квадратную сажень».

7

Громадный интерес для характеристики Титта Руффо как певца и артиста представляют воспоминания знаменитой певицы Янины Вайды-Королевич¹⁷.

С именем Вайды-Королевич (1880—1955) связана целая эпоха польского оперного искусства. Дебютировав в 1893 году, она пела в течение сорока лет, имея в репертуаре шестьдесят девять опер. Прекрасная певица и актриса, она с триумфальным успехом гастролировала почти во всех странах земного шара. Ее партнерами неоднократно бывали Федор Шаляпин, Титта Руффо, Энрико Карузо, Адам Дидур, Нелли Мельба. Дважды (1917—1918 и 1934—

1936) Вайда-Королевич возглавляла Варшавский оперный театр, будучи первой в мире женщиной-директором столичной оперной сцены.

Последние годы ее жизни были наполнены горечью и страданиями. Вторая мировая война застала Вайду-Королевич в Варшаве. Она пережила ужасы фашистской оккупации, смерть горячо любимого мужа, с которым прожила сорок два года...

«...Я оставалась в Варшаве до последнего дня, — пишет она. — Тяжелобольная, я блуждала под землей, ища хоть какого-нибудь подвала, в котором можно было бы в безопасности провести ночь. В последний день, когда всем жителям приказали оставить город, я находилась в таком нервном состоянии и в такой апатии, что уже ни на что не реагировала. Я вышла на улицу в ветхом платье и старом плаще, в которых два месяца спала на голой земле в разных подвалах, взяв с собой лишь сумочку, куда, уходя из дому, машинально сунула лежавшую на столе чайную ложечку...» Умерла Вайда-Королевич на семьдесят девятом году жизни и, согласно ее воле, похоронена рядом с мужем на Повонзковском кладбище в Варшаве.

В своей книге Вайда-Королевич с чувством искреннего восхищения подчеркивает, что для нее незабываемой была совместная работа в Одесском театре с Титта Руффо. «Воспоминания оперной певицы» написаны с такой непосредственностью и теплотой, что я приведу их почти полностью.

«...Руффо обладал безусловно феноменальным голосом, великолепным баритоном, — свидетельствует Вайда-Королевич. — Мощь его голоса просто трудно представить, а еще труднее описать. Легкость пения и концентрированная мощь голоса — изумительного и ровного по звучанию во всех регистрах — были несравненными. Всегда чрезвычайно спокойный, Руффо преодолевал все вокальные трудности с неправдоподобной свободой. Слушая его, я испытывала блаженство от возможности наслаждаться чем-то бесконечным, что могло продолжаться часами, без всякой усталости со стороны певца.

В «Демоне» Рубинштейна Руффо был так велик, что с ним не мог сравниться абсолютно никто из других баритонов, а я пела эту оперу почти со всеми крупнейшими (как русскими, так и итальянскими) исполнителями. Когда в последнем акте, после смерти Тамары, он посылал проклятья миру — в этих фразах финала гремело что-то вулканическое, казалось, что эти могучие звуки сотрясают стены. Я, уже «умершая», лежа на тахте, умоляла его: «At-

tenzione!»* — я боялась, что эта лавина звуков угрожает его здоровью.

Вне всякого сравнения был Руффо — Яго в «Отелло» Верди. Это партия необычайно... трудная, а Руффо пел ее с такой свободой, с таким бурлящим каскадом звуков, что буквально «уничтожал» всех теноров, которые как главные герои этой оперы должны были первенствовать и вокально.

А каким великолепным Барнабой был он в «Джоконде» Понкиелли! Я не говорю уже о партии Нелюско в «Африканке» Мейербера, в которой он просто ужасал непостижимой мощью своего голоса... И одновременно, каким несравненным торреадором был он в «Кармен»! Партия эта... низка по tessiture¹⁸, но в знаменитой арии Эскамильо, кончающейся финалом, в котором участвуют все солисты, хор и играющий фортиссимо оркестр, он «покрывал» всех, выделяясь на фоне звучания всего ансамбля...»

Вот как описывает Вайда-Королевич атмосферу, в которой проходили гастроль Титта Руффо:

«...Помню, как в Харькове мы пели с ним «Трубадура». После дуэта третьего акта публика безумствовала (энтузиазм русской публики нельзя сравнить ни с каким иным в мире!). Буквально никто не двинулся с места, крики «браво», «бис» продолжались до бесконечности. Повторить дуэт на сцене было невозможно, так как ее уже подготовили к следующему акту. Поэтому нам пришлось спеть дуэт перед занавесом.

А что делалось всегда по окончании спектакля! Вся публика с верхних ярусов сбегала в партер и здесь начинала овацию. Вместо цветов на сцену сыпались десятки фуражек, которые приходилось подбирать и бросать обратно. Молодые и наиболее проворные быстро пробирались через ложи просцениума и оркестр на сцену, где, обступив любимых артистов, хватали их за руки и буквально принуждали своими бесконечными просьбами спеть что-нибудь из опер, какой-нибудь романс или песню. За кулисами всегда стояло фортепиано. Молодые энтузиасты моментально вытаскивали его на сцену. Среди них было много прекрасных пианистов. Садясь за фортепиано, они по слуху подбирали самые разнообразные арии и играли их в необходимой тональности. Своим энтузиазмом они настолько трогали нас, что часто после спектакля мы устраивали импровизированный концерт, который длился обычно с полчаса и кончался тем, что гасили свет, а это было уже опасно!

* Здесь: «Осторожно!»; дословно: «Внимание!» (итал.).



Карузо, Шаляпин, Руффо



*Титта Руффо
в опере «Навуходоносор»*



Оперный сезон в Монте-Карло.
Сцена из оперы Г. Доницетти
«Дон Паскуале».
Слева направо: Леонид Собинов,
Розина Сторкьо, Титта Руффо
и Антонио Пиникорси. 1907 г.



*«Риголетто» Дж. Верди в Итальянской
опере в театре СПб консерватории.
Титта Руффо в роли Риголетто.
Петербург. 1905 г.*



Опера М. П. Мусоргского
«Борис Годунов».
Титта Руффо в роли царя Бориса



*Титта Руффо
и знаменитые русские оперные
певцы Лидия Липковская
и Е. Э. Виттинг (в центре)*



*Титта Руффо
Петербург. 1905 г.*





*Справа налево: Титта Руффо,
Николай Фигнер и Александр Давыдов,
1907 г.*



Титта Руффо и Н. А. Большаков. 1906 г.





*Титта Руффо и его
семья.*

*Слева направо: дочь
Велия, Титта Руффо, его
жена синьора Леа и
сын Руффо, 1930 г.*



*Опера Р. Леонкавалло
«Заза».*

*Титта Руффо
в роли Каскара*

*Опера Дж. Верди
«Отелло».*

Титта Руффо в роли Яго.



Титта Руффо
в роли Мефистофеля
в опере Ш. Гуно «Фауст»



Титта Руффо
в опере Франкетти
«Германия»



*Титта Руффо
и дирижер А. Э. Маргулян*



Слева направо:
Титта Руффо, директор
«Метрополитен-опера»
Джулио Гатти-Казацца
и дирижер Джорджо
Поллако



Титта Руффо
в роли Гамлета



Вилла Титта Руффо в Риме



Портрет Титта Руффо,
 подаренный им с дарственной надписью
 Леониду Собинову
 Петербург. 1905 г.

Помню, как однажды после «Кармен» поклонники, пользуясь темнотой, пообрывали себе на память золотые грелетки, которыми были обшиты рукава и болеро великолепного испанского костюма Титта Руффо.

Выйдя из театра, поклонники ожидали нашего выхода на улице, часто на сильном морозе. Когда их разгоняла полиция, что случалось нередко, они бежали к гостинице, где жили артисты, и тут уж никакая сила не могла предотвратить их вторжения на лестницу и в холлы. Гостиница наполнялась таким шумом, что буквально все поднималось на ноги. Чуть ли не из каждого номера высывалась какая-нибудь физиономия и с ужасом вопрошала: «Что, пожар?»

И действительно, горел великий огонь, полыхало чудное пламя восторга перед вечным искусством... которое мы любили всем сердцем.»

8

В конце апреля 1905 года Титта Руффо, закончив гастролы, неохотно расставался с Петербургом, где он был так обласкан и где ему был оказан необыкновенно теплый и дружелюбный прием, и «покаялся приехать туда опять».

Из Петербурга Руффо отправился в Париж для участия в сезоне итальянской оперы. Здесь его ждали новые триумфы. Он пел в «Севильском цирюльнике» и в двух операх Джордано — «Сибирь» и «Федора».

Наибольший успех выпал на долю Титта Руффо в «Севильском цирюльнике» (в этой опере партию Альмавивы пел «сладчайший» Анджело Мазини)¹⁹, и в «Федоре», в которой он участвовал вместе с Энрико Карузо и Линой Кавальери.

Как сообщает В. Торторелли в книге «Энрико Карузо», «трио — Энрико Карузо — Титта Руффо — Лина Кавальери» — было самым замечательным из всех, какие выступали до сих пор в опере «Федора». Это трио покорило пресыщенную удовольствиями и зрелищами парижскую публику.

Лина Кавальери также гастролировала в России. С громадным успехом выступала в Москве, в частной опере С. И. Зимина.

О гастролях Кавальери живо и ярко рассказывает С. И. Зимин в неопубликованных дневниках, с которыми

меня познакомила его вдова Антонина Петровна Зимина: «...Не могу обойти молчанием, — пишет он, — гастроль знаменитейшей, всемирной красавицы Лины Кавальери. Да, она была действительно необыкновенно красива! Стройная фигура, лицо Мадонны, очаровательная улыбка... К тому же Кавальери обладала великолепным голосом и шармом первоклассной артистки. Когда в 1905 году я на время великого поста снимал Солодовниковский театр, мой друг Баттистини предложил мне вместе с ним пригласить и Кавальери. Они пели в «Травиате», дав сбор 10.000 рублей, что по тому времени было неслыханно.

Я встречал Лину Кавальери сам, помню, в карете, преподнес ей роскошный букет роз; и так проехал с ней всю дорогу молчком-дурачком, глаза на нее и почти не проронив ни слова, так как из-за плохого выговора стеснялся говорить по-французски. Думаю, что и у Кавальери тоже осталось странное впечатление об этой поездке: небось, никогда она не видела такого молчаливого импресарио!..

На репетиции артисты оркестра более смотрели на нее, чем в ноты, и М. М. Ипполитов-Иванов, дирижировавший оперой, сдерживая раздражение, вынужден был сказать ей, чтобы она не смущалась, что все оркестранты глазят на нее и любят ее, а на спектакле, дескать, все будет в порядке...

Во время представления крупные художники, такие, как В. И. Суриков, К. А. Коровин, В. А. Серов, стоя за кулисами, делали ее наброски.

А что творилось после спектакля!.. Публика встала, рукоплеская шпалерами у барьера оркестра. Кто любовался Линой, кто изучал ее туалеты, кого поражало обилие и блеск настоящих бриллиантов!.. Короче: публика была побеждена и последующие выступления Кавальери в «Богеме», «Тоске» и «Манон» прошли с возрастающим успехом. А «Травиату», по настоянию публики, пришлось даже повторить»...

Через шесть месяцев, зимой 1905/06 года Титта Руффо снова пел в Петербурге, ангажированный все тем же князем Церетели, создавшим на этот раз так называемую «Новую оперу».

Однако приезд Титта Руффо в Петербург был довольно драматичным и потребовал от певца и мужества, и настойчивости. Еще в Милане Руффо узнал из газет о революции в России, и о забастовках, охвативших чуть ли не всю страну.

Знакомые Титта Руффо, зная о его непоколебимом желании снова отправиться в Россию, всячески уговаривали повременить с поездкой. Они предлагали ему выгодные ангажементы, но, связанный договором с князем Церетели, Руффо выехал в Петербург.

На пограничной станции ему сказали, что в России забастовка железнодорожников, сообщение с Петербургом прервано, и проехать в столицу невозможно. В отчаянии Руффо показал начальнику станции свои документы, контракт с князем Церетели, полученный от него аванс и принялся с жаром доказывать, что ему во что бы то ни стало надо быть в Петербурге. После длительных переговоров начальник станции предложил артисту отправиться в поезд, который обслуживался полицейскими, предупредив, что снимает с себя всякую ответственность за его безопасность.

Руффо безоговорочно согласился на это предложение. В поезде, сопровождаемом штрейкбрехерами-полицейскими, он оказался единственным пассажиром.

Прибыв в Петербург в двадцативосьмиградусный мороз, Руффо вошел в совершенно пустой вокзал. Он не нашел ни одного носильщика и не увидел ни одного извозчика, — вокруг не было никого, кто бы помог ему отнести вещи в театр. Несколько минут Руффо постоял на привокзальной площади в полной растерянности, а затем, схватив два своих тяжелых чемодана, пошел по улицам опустевшего Петербурга, через весь город, в театр, увязая по колено в снегу, давно не убиравшемся.

В театре, куда он пришел смертельно усталый, Руффо, разумеется, не ждали и были поражены его неожиданным появлением. О приезде Титта Руффо узнал князь Церетели. Он тотчас же явился в пансион, в котором остановился артист, и выразил восхищение его мужественным поступком — приездом в столь тревожное время.

Газета «Русь» в номере от 25 ноября 1905 года опубликовала следующую заметку:

«...Вслед за Ливией Берленди, едва ли не самой даровитой из современных драматических певиц, приехал к нам снова баритон Титта Руффо, в минувшем сезоне своим чудесным голосом сразу завоевавший себе нашу публику. На этот раз «доброжелатели» усиленно уговаривали его не ехать, запугивая революцией, но он не проявил излишнего малодушия и приехал...»

В «Новой опере» Титта Руффо выступал в окружении первоклассных русских артистов. Он пел с таким превосходным тенором, как Лев Михайлович Клементьев, счи-

1906



1906

Мариинскій театръ.

Въ Субботу, 21-ю Января.

Въ пользу дневного убѣжища на Карповѣ Общества
попеченія о бѣдныхъ и больныхъ дѣтяхъ.

Артистамъ „НОВОЙ ОПЕРЫ“ Кн. А. А. Церетели.

съ участіемъ знаменитаго артиста

г. Титта Руффо

и артиста ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

Л. М. Клементьева

данъ будетъ

СПЕКТАКЛЬ.

Цена 5 коп.

*Афиша благотворительного спектакля
с участіемъ Титта Руффо и Л. М. Клементьева.
Мариинскій театр. Петербург. 1906 г.*

тавшимися одним из лучших исполнителей партий Нерона, Канио, Садко²⁰. Пел Титта Руффо и с такой замечательной певицей, как Мария Ивановна Долина, умевшей слить пение с выразительной драматической игрой и обладавшей великолепным контральто — голосом, почти совсем ныне исчезнувшим. Наконец, партнером Титта Руффо был богатый бессарабский помещик Александр Петрович Антоновский, обладатель баса-профундо — голоса, тоже ныне исчезнувшего. Чуть выше среднего роста, к тому же худой, он никак не производил впечатление человека, наделенно-

го столь мощным голосовым аппаратом. Между тем, он буквально потрясал слушателей невообразимой силой своего баса, от звуковой волны его голоса гасли керосиновые лампы, — казалось, в горле Антоновского находится иерихонская труба...

В те далекие годы в России, как и за границей, существовало множество частных антреприз. Нередко они прогорали так же быстро, как и возникали, и часто обанкротившиеся антрепренеры кончали жизнь самоубийством. Бывали случаи, когда один антрепренер перепродавал спектакль другому, а тот, «прихватив» выручку, исчезал бесследно. Причем итальянских гастролеров, певцов с мировыми именами, антрепренеры-эксплуататоры окружали, как правило, незначительными актерами, которым платили безбожно мало.

О художественной стороне спектаклей антрепренеры почти не заботились. Да и стоило ли особенно заботиться о постановке, о декорациях, о хорошем оркестре и хоре, когда все равно театр будет переполнен благодаря выдающимся певцам?! Старейший наш оперный режиссер Н. Н. Боголюбов (1870—1951) в своих мемуарах²¹ приводит такое высказывание старого оперного помощника режиссера: «Зачем в опере дорогие и пышные постановки? Дайте мне в состав труппы Мазини, Зембрих, Руффо, Баттистини, Медведева и Тартакова, — так я на сцене вместо ваших декораций и очень сложных постановок поставлю ведро и метелку — и театр каждый вечер будет полон».

Иногда антрепренеры в целях «экономии» предоставляли дебюты молодым, неопытным артистам. В таких случаях пресса откликалась незамедлительно и резко. Весьма характерна заметка, помещенная в журнале «Театр и искусство» в № 50 за 1905 год:

«Недоумеваем, какими соображениями руководилась дирекция «Новой оперы», давая дебют г-же Борзаковской, к тому же в ответственной роли Джильды в опере «Риголетто». Это — совсем еще юная певица, обнаружившая плохую школу и полное незнание сцены, — птенец, выпавший из гнезда, жалкий и беспомощный. Плохую услугу оказали ему те, кто должен еще был пещись о его развитии. Вместо пения — «лепет», вместо игры — «трепет» — вот чем приходилось «наслаждаться» публике, присутствовавшей при дебюте г-жи Борзаковской... Положение молодой певицы было тем более отчаянное, что ей пришлось выступать наряду с опытными, вполне законченными артистами, как г-жа Долина, гг. Титта Руффо, Клементьев и др.».

Когда через год — в ноябре 1906 года — Титта Руффо вновь приедет в Киев, ангажированный на этот раз М. М. Бородаем, газета «Киевская речь» опубликует обзор, посвященный его гастролям. В этом обзоре будут такие строки: «...г. Бородай... заботится лишь о том, чтобы сбор достигал максимума. На остальное ему наплевать. Полагаясь на то, что Титта Руффо все равно делает большие сборы, г. Бородай окружал порой талантливого гастролера невозможно слабым антуражем. В «Паяцах», например, в ответственной партии Канию выступил «тенор» г. Шувалов. Почему он именуется «тенором», а не «басом», «баритоном» или «сопрано»?.. Слушать пение этого артиста в «Паяцах» могли люди только с очень крепкими нервами, но таковых в наше время почти нет... Титта Руффо — превосходный артист, а Тит Титыч Бородай — недобросовестный антрепренер, ежели он заботится лишь о максимальных сборах...»

...Титта Руффо, как и в первый свой приезд, работал много и напряженно. Он выступал в «Риголетто», «Трубадуре», «Демоне», «Тоске», «Севильском цирюльнике», «Джоконде», «Заза», «Паяцах», «Сельской чести».

«Русская музыкальная газета» в первом номере за 1906 год опубликовала рецензию на три спектакля, в которых участвовал Титта Руффо:

«...Последняя сцена между Джокондой и Барнабой [Джоконду пела Ливия Берленди, Барнабу — Титта Руффо. — А. Л.], очень живо и ярко проводимая талантливыми гастролерами, оставляет большое впечатление. Нельзя не отметить также выход г. Руффо в «Сельской чести», где из небольшой роли Альфио он создает удивительно живой и законченный тип, и в «Паяцах», где им дана прямо великолепная фигура Тонио, в полукомических нюансах которой рельефно проступает ущемленная, искаженная человечность...»

С. Ю. Левик в «Записках оперного певца» следующим образом передает впечатление, которое произвело пение Титта Руффо на него, тогда двадцатидвухлетнего молодого человека, готовившего себя к оперной деятельности:

«...Среди баритонов резко выделялся Титта Руффо... Титта Руффо открывал большой рот и буквально извергал лаву звука — красивого и громадного, необыкновенно хлесткого.

Голос Титта Руффо был огромный и беспредельный не только в силе, но и в мягкости. Голос звонкий и звучный. Голос рокочущий, как небесный гром, и ласковый, как шепот матери...



*Баритоны Марио Саммарко и Титта Руффо.
Дружеский шарж Энрико Карузо.*

Титта Руффо к тому же был довольно щедро одарен от природы всем тем, что нужно первоклассному артисту. Он был очень музыкален... Титта Руффо был доступен любой нюанс. Когда он карикатурно зажатым теноровым пианиссимо в «Риголетто» произносил фразу «Шут, я давно не смеялся», слушатель невольно начинал искать на сцене герцога Мантуанского, — до того точно баритон копировал голос и манеру его исполнителя — тенора.

Настоящее волнение, почти страх внушал Титта Руффо слушателям, когда в третьем акте «Бал-маскарада» грозил отомстить за поруганную честь.

...Этот голос был неповторимым, явно был природным феноменом».

Из Петербурга Титта Руффо отправился в большую гастрольную поездку по городам юга России, — поездку, организованную антрепренерами Кабановым, Яковлевым и Валентиновым.

Это турне, в котором участвовали Янина Вайда-Королевич и Мария Гальвани, прошло с огромным успехом.

Харьковская газета «Южный край» в номере от 5 апреля 1906 года поместила рецензию своего музыкального критика, подписывавшегося псевдонимом Дон-Дизз. Не-

многие знают, что за этим псевдонимом скрывался прокурор Харьковской судебной палаты и в то же время известный пианист, музыкальный критик и композитор Владимир Иванович Сокальский.

Он писал: «...Для первого спектакля был дан «Риголетто»... Главный интерес сосредоточился на двух новых для нас артистах: г-не Т. Руффо — Риголетто и г-же Гальвани — Джильде²². На их долю выпал самый шумный успех; им достались в этот вечер лучшие лавры.

Титта Руффо сравнительно давно подвизается на сцене... Но у нас, в России, его узнали только два года, не более. Он сразу сумел очаровать петербургскую публику. Для него забыт был прежний любимец Баттистини... К нам г. Титта Руффо явился уже знаменитостью. Громкое имя авансом предрасполагает публику к восторгам. Но не всегда громкое имя вполне себя оправдывает. В данном случае никакого разочарования, однако, не пришлось испытать. Г. Титта Руффо действительно оказался настоящим артистом, отличным во всех отношениях.

Таких «настоящих» артистов не так много, как кажется. Природа не слишком щедра, с одной стороны, с другой — и люди не так внимательны к ее дарам. Много ли вообще оперных артистов, наделенных не только хорошим голосом, музыкальным и сценическим талантом, но также настойчивостью и трудолюбием, необходимыми для тщательной обработки этих ценных даров природы?.. Г. Титта Руффо — один из редких в этом отношении артистов, имя его можно поставить наряду с такими корифеями сценического искусства, как Шаляпин...

У г. Титта Руффо голос редкий по силе и красоте тембра, изумительный по гибкости и разнообразию звуковой окраски. И как он им владеет! Ни малейшего намека на дешевый крик. Это настоящее, благородное пение, то самое *bel canto*, в тайну которого проникли, кажется, одни только итальянцы, да и то не все, а лишь немногие из них... Если прибавить к этому выдающийся сценический талант, благодаря которому на сцене все время движется не шаблонный оперный манекен, а живое лицо, невольно захватившее зрителя всеми своими радостями и страданиями, наконец, искренность и увлечение, которыми проникнуто все исполнение артиста, то станет понятным то чарующее обаяние, под какое подпадает публика, слушая г. Титта Руффо. Это настоящий мастер, необыкновенно одаренный от природы, цельный, законченный артист...»

Но еще больший восторг критика вызвала опера «Демон», в которой партию Демона пел Титта Руффо, а пар-

тию Тамары — Янина Вайда-Королевич. Рецензия эта была опубликована в газете «Южный край».

«Это был на редкость удачный спектакль, — писал Дон-Дизз. — В главных партиях выступили лучшие силы нынешнего весеннего сезона: Демон — г. Титта Руффо, Тамара — г-жа Вайда-Королевич... Г. Титта Руффо — очень интересный Демон во всех отношениях. Правда, лицо его слишком простое, «человеческое», в первую минуту кажется как будто мало подходящим к титаническому образу «мрачного духа сомнения», каким привыкло его рисовать себе наше воображение. Но первое впечатление вскоре рассеивается: невольно поддаешься гипнозу музыкального и сценического таланта и чувствуешь, что именно такое простое, хорошее, доброе, «человеческое» лицо и должно быть у того Демона, каким его изображает итальянский артист.

Г. Титта Руффо значительно смягчает образ Демона, сводит его с эфирных, но холодных высот, приближает к земле и людям, придает ему более понятные, чисто «человеческие» черты...

С момента увлечения Тамарой Демон резко преобразается. Прежний «бич рабов земных», «враг небес, зло природы» внезапно, словно пробужденный от тяжелого кошмара, начинает тосковать о потерянном рае, готов отречься от самого себя, от «старой мести», от «гордых дум» и, смягченный страданием, жаждет примирения с небом, чтобы хоть чем-нибудь наполнить «немую пустыню» своей души и снова познать «святыню любви, добра и красоты»... Эти черты лермонтовского Демона особенно выдвигаются в исполнении г. Титта Руффо, и образ Демона, теряя немного в своей фантастичности и грозном величии, выигрывает зато в смысле понятности и симпатичности.

И как чудесно пел этот страдающий симпатичный Демон, какими нежными кружевами бархатных звуков оплетал он доверчивое сердце Тамары при первых с нею встречах; каким чувством, страстью, огнем дышали его речи в конце, перед самой роковой развязкой. Интересный костюм, как бы сотканный из прозрачных туманных нитей, разнообразная мимика и оживленные, чисто итальянские, жесты дорисовывали как нельзя лучше образ этого Демона, очень характерного и очень оригинального...

Надо ли говорить о выдающемся успехе, который имел г. Титта Руффо в этой роли. Арию «Не плачь, дитя...» он спел три раза подряд, причем второй раз спел ее по-русски. Произношение вызывало улыбки, но на любезность артиста публика отвечала взрывом единодушных оваций...»²³

Следующий после Харькова город, в котором выступала оперная труппа Кабанова, Яковлева и Валентинова, был Киев, и спектакли давались в театре Соловцова.

Вот как оценивает первый спектакль — оперу «Демон» — музыкальный критик газеты «Отголоски жизни» Б. Яновский²⁴:

«Приманкой первого спектакля было знаменитое в настоящее время имя — Титта Руффо. Этот превосходнейший певец, обладатель огромного, изумительно красивого голоса, действительно имеет все данные на то, чтобы заслуженно пользоваться той славой, какая выпала на его долю. Голос г. Титта Руффо исключительной красоты. Я не знаю другого певца, который производил бы такое сильное впечатление самым звуком голоса, сочного, полного, расширяющегося до бесконечности, свободно, легко поддающегося желанию певца на всем протяжении до крайних верхов... Г-н Титта Руффо выступил в «Демоне». Смело можно сказать, что никогда еще у нас эта партия не имела исполнителя с таким поразительным голосом, как голос г. Титта Руффо... Ансамбль подобран был удачно. В партии Тамары и Синодала выступили наши старые знакомые г-жа Вайда-Королевич и г. Махин, г-жа Добржанская (ангел), г. Сергеев (Гудал), г. Рябинов (слуга); — все это певцы с голосами и с очень добросовестным и внимательным отношением к делу...»

Газета «Свободная мысль» поместила следующую рецензию на второй спектакль — «Риголетто» — с участием Титта Руффо:

«...Заигранная и надоевшая всем опера получила особый интерес благодаря участию в ней блестящих гастролеров.

Великолепный, огромный голос г. Титта Руффо развернулся во всей силе в благодарной партии Риголетто. Диапазон певца поражает своим богатством; это не баритон, а какая-то энциклопедия голосовых средств — у него и сочные басовые ноты и изумительные верхи, которым мог бы позавидовать тенор... Прибавьте к этому всему кристальную ясность дикции, нервную выразительность мимики и силу вдохновения в игре, и вы поймете, почему после каждого номера партии Риголетто раздавались такие бешеные рукоплескания. Успех г. Титта Руффо делила с ним и выдающаяся колоратурная звезда г-жа Гальвани, певшая Джильду... К сожалению, приходится говорить о третьем гастролере — г. Винченцо Кополло, названном в афише «известным тенором». Не знаем, где и чем этот певец известен, но думаем, что известностью своей он обязан

только необыкновенной неприятности своего резкого голоса, неумению петь, удивительному упорству в форте и фортиссимо и детонированию в ансамблях. В заключение несколько слов о постановке. Неужели дирекция не могла хоть для блестящих гастролеров дать более подходящий фон, а не выпускать хористов в жалких обтрепанных трико и выстроить их в шеренгу, как солдат? Театр был совершенно полон».

Та же «Свободная мысль» следующим образом отозвалась на третий спектакль с участием Титта Руффо — оперу «Севильский цирюльник»:

«...Безупречно хорош был только г. Титта Руффо, типичнейший Фигаро, с блестящей виртуозностью проведший свою партию и внесший в игру бездну юмора и самого неподдельного реализма. Он действительно жил на сцене, и его выразительное лицо отражало, точно зеркало, все мысли хитрого цирюльника. О голосе г. Титта Руффо излишне повторять: он звучал так же прекрасно».

Во время киевских гастролей Титта Руффо с ним вместе пел в «Риголетто», «Севильском цирюльнике» и «Трубадуре» Ариостодемо Джорджини — молодой тенор, бывший венецианский гондольер. Голос у него был исключительной красоты и силы, но знал он твердо лишь арии, все же остальное — едва-едва, чем не раз навлекал на себя гнев дирижеров.

В неопубликованных дневниках С. И. Зимин рассказывает о Джорджини, приглашенном на гастроли в Москву: «Помню, на репетиции «Манон» дирижер М. М. Ипполитов-Иванов, заметив, что я сижу в последнем ряду партера, остановил оркестр и кричит мне со своего места через весь театр:

— Сергей Иванович, ничего не знает... У него, кроме души и голоса, нет никаких знаний... Что с ним делать?...

— А как поет арии? — спрашиваю.

— Арии поет божественно, — отвечает Ипполитов-Иванов.

— Ну, что ж, Михаил Михайлович, давайте приложим все усилия, дадим уроки и постараемся, чтобы он пел.

Так и сделали. Спектакли прошли с успехом, хотя Ипполитов-Иванов и ругался за речитативы, которые в исполнении Джорджини были ужасны. Но этому человеку все пришлось ради его голоса...»

Из Киева Титта Руффо отправился с Марией Гальвани в Одессу. Здесь, в городском театре, 27, 28 и 30 апреля они выступили в «Демоне», «Риголетто» и «Севильском цирюльнике». А через несколько дней — в мае 1906 года —

Титта Руффо снова пел в Киеве. Последний раз он гастролировал в Киеве в ноябре 1906 года.

Известный советский писатель, литературовед и критик Александр Дейч рассказывал мне, что, будучи пятнадцатилетним гимназистом, он часто посещал театр Соловцова в Киеве, когда там гастролировал Титта Руффо.

— Приезжая в Киев, — говорил А. Дейч, — Титта Руффо был постоянным предметом обожания меломанов, особенно нас, гимназической и студенческой молодежи. Несмотря на то, что с тех пор прошло более шестидесяти лет, у меня и сейчас «на слуху» его чарующий голос. Почтовые открытки с изображениями Титта Руффо в ролях и в жизни были необыкновенно ходким «товаром» и мгновенно раскупались, а потом их робкие обладатели пробирались за кулисы или в гостиницу «Континенталь», где жил Титта Руффо, и просили у артиста автограф. Не сомневаюсь, что в Киеве сохранились до наших дней у внуков и правнуков поклонников Титта Руффо эти следы восторженного отношения киевлян к изумительному итальянскому певцу.

Гастроли в Петербурге, Харькове, Киеве и Одессе закончились не только большим художественным успехом, но и материальным: Титта Руффо привез в Милан чек на колоссальную по тому времени сумму — 100 тысяч лир (около сорока тысяч рублей золотом). «Конечно, — пишет он, — я впоследствии зарабатывал суммы значительно большие, чем привезенная мною тогда из России, но ни одна не принесла мне более острого, более захватывающего удовлетворения...»

9

В зимнем сезоне 1906/07 года Титта Руффо в третий раз приехал в Россию. Ангажированный князем Церетели, он пел в Петербурге в «Новой опере», которая давала спектакли в театре «Аквариум».

О том, как работал Титта Руффо, свидетельствуют афиши и программы. С 12 ноября по 31 декабря 1906 года он спел семнадцать спектаклей: 12 ноября — «Паяцы», 15 ноября — «Демон», 17 ноября — «Трубадур», 23 ноября — «Севильский цирюльник», 24 ноября — «Паяцы» и «Сельская честь», 27 ноября — «Демон», 1 декабря — «Африканка», 3 декабря — «Бал-маскарад», 6 декабря — «Риголетто», 9 декабря — «Севильский цирюльник» и концерт.

Затем — три спектакля в Москве, в опере С. И. Зимина: 16 декабря — «Севильский цирюльник», 17 декабря — «Демон», 19 декабря — «Риголетто». И снова — Петербург: 29 декабря — «Демон», 31 декабря — отрывки из «Эрнани» и «Паяцы».

За пятьдесят дней — двадцать спектаклей! Конечно, такое количество труднейших опер Руффо никогда бы не спел, если бы его жизнь не была подчинена строжайшему режиму, строжайшей самодисциплине.

В «Параболе моей жизни» Титта Руффо ни слова не говорит о том, что его сестра Фоска стала оперной артисткой. Между тем, она пела во многих оперных театрах Италии, а в сезоне 1906/07 года гастролировала в Петербурге вместе с братом и выступила с ним в «Трубадуре» и «Сельской чести».

Правда, Фоске Титта у нас не очень повезло. Требовательные и строгие театральные критики тотчас же открыто высказали свое мнение о гастролерше:

«...В Новой опере», — писала «Русская музыкальная газета», — появилось новое сопрано — г-жа Фоска Титта — сестра славного Т. Руффо. Вероятно, только этим «родственным» обстоятельством и можно объяснить приглашение на гастроли певицы, каких, без сомнения, немало на второстепенных оперных сценах Италии. Г-жа Ф. Титта выступила в партии Леоноры в старом вердиевском романтическом драбанте — «Трубадуре», вместе со своим знаменитым братом, с таким благородством и красотой голоса передающим роль графа Луны. Г-жа Ф. Титта оказалась певицей с темпераментом, но и достаточно расшатаанным голосом, не обширным по диапазону и не выдающимся ни по силе, ни по выразительности. Дальше обычного шаблона оперных «Леонор» новая гастролерша также не пошла. Публика все-таки заинтересовалась ею и участием Т. Руффо и г. Клементьева...»

После ряда блестящих выступлений на сцене театра «Аквариум» Титта Руффо был устроен бенефис.

«Для бенефиса г. Титта Руффо возобновилась «Африканка» Мейербера, — сообщал журнал «Театр и искусство».

Рецензент, нелестно отзываясь об исполнителях этого спектакля, писал, что «исключение представлял сам бенефициант, великолепно спевший отдельные номера в партии Нелюско... и бисировавший молитву в 1-м действии, балладу во втором и всю сцену в последнем акте... Бенефи-

циант получил много подарков и был весь вечер предметом бурных оваций по его адресу...»

Крупнейший наш оперный режиссер, народный артист Советского Союза Н. В. Смолич рассказывал мне о впечатлении, которое произвело на него пение Титта Руффо: «Будучи студентом первого курса театрального училища при Александринском театре, я, по счастливой случайности, попал однажды в театр «Аквариум» на спектакль, в котором пел Титта Руффо. Этого певца я слышал впервые. Его изумительный голос, манера подачи фразы, точность интонаций, темперамент огромной артистической силы в соединении с тонким вкусом, чувством меры и тщательной отделкой нюансов произвели на меня неизгладимое впечатление, которое за шестьдесят лет ничуть не стерлось».

...Несмотря на большой успех, с которым проходили спектакли в «Аквариуме», финансовое положение «Новой оперы» непрерывно ухудшалось. Выручка не покрывала громадных расходов, львиную долю которых составлял гонорар первоклассных русских артистов и гастролеров.

Князь Церетели всеми силами пытался сохранить театр: он собирался показать петербургским меломанам редко исполнявшиеся оперы — «Луизу» Шарпантье, «Мессалину» Де Лара, «Саломею» Р. Штрауса, «Наль и Дамаянти» Аренского; он закупил для оперы «Мессалина» декорации и костюмы, в которых она шла в Париже, и пригласил автора дирижировать первыми спектаклями; князь обещал петербуржцам поставить оперетту Планкетта «Корневильские колокола» с Титта Руффо в роли маркиза; наконец, 9 декабря Церетели дал в «Аквариуме» «особо экстраординарный спектакль»: после оперы «Севильский цирюльник» лучшие силы «Новой оперы» — русские и гастролеры — Олимпия Боронат, Титта Руффо, Гуго Коломбини, Александр Давыдов и Иоаким Тартаков выступили как исполнители цыганских романсов. Специально для этого спектакля Олимпия Боронат выучила на русском языке романс «Очаруй меня». Титта Руффо — «Очи черные» и «Скажите ей», а Гуго Коломбини — «Я хочу, все хочу» и «Быть или не быть»...

Но и это «сенсационное мероприятие» не помогло. С каждым спектаклем дефицит увеличивался, — крах был неизбежен. 16 декабря представления прекратились. Церетели задолжал большую сумму. Хор, оркестр и артисты оказались в безвыходном положении. Тогда актеры задумали создать «Товарищество» во главе с А. Антоновским и Е. Макаровой. Однако владелец «Аквариума» Александр

ров не только не пошел навстречу артистам, но поставил им особо тяжелые условия. Он потребовал уплаты за вечер 250 рублей вместо 80 рублей, которые платил ему Церетели, и предложил за пять спектаклей внести деньги вперед.

Условия эти артистам были не под силу, и «Новая опера» закрылась.

Закончив гастролы в Петербурге, Титта Руффо приехал в Москву. Он дебютировал в Никитском (Интернациональном) театре в опере «Севильский цирюльник», и публика с энтузиазмом встретила артиста.

А через несколько дней — 17 декабря 1906 года — газета «Русские ведомости» писала: «Вчера в «Интернациональном» театре г. Титта Руффо выступил в первый раз в «Демоне», в заглавной партии... Успех был огромный, артиста заставляли бисировать много раз...»

В Москве Титта Руффо гастролировал в частной опере С. И. Зимина — мецената, бесконечно преданного «величавому искусству», как называл он оперное искусство.

Сергей Иванович родился в 1876 году в купеческой семье. Обладая обширным по диапазону и красивым по тембру басом-профундо, он смолоду увлекся пением и учился у известных педагогов А. И. Барцала и Н. П. Миллера. Однако артистическая карьера у него не получилась: он не смог преодолеть весьма распространенной среди актеров боязни публики. В 1905 году в Большом театре состоялся благотворительный концерт в пользу пострадавших от наводнения. В этом концерте участвовал и С. И. Зимин, в то время уже владелец оперного театра. Но чтобы не быть на сцене одному, он пригласил «для подбодрения духа» своего друга, оперного артиста, баса Михаила Шуванова и с ним исполнил дуэт из оперы Беллини «Пуритане». Это был, кажется, единственный случай, когда Зимин выступал как певец. Зато всю свою страстную любовь к опере он отдал созданному им театру.

Добрым словом должен быть помянут Сергей Иванович, так много сделавший для развития русской оперы. За тринадцать лет деятельности своего театра — с 1904 по 1917 год — он сумел поставить сто пятьдесят опер. Он показал московской публике все лучшее, чем был богат актерский мир — как русский, так и иностранный. Зимин не гнался за прибылями, он оберегал театр от пошлости и рутины. Он постоянно обновлял репертуар, выискивал молодые, красивые голоса, талантливых режиссеров, ху-

дожников, дирижеров, привлекал их в свой театр, всячески поддерживал и поощрял. И не удивительно, что при таком ведении дела Зимин редкий сезон заканчивал, сводя концы с концами. Обычно же дефицит был довольно большой (оперный театр, как никакой другой, требует огромных затрат!). За время существования театра Зимин вложил в него около полутора миллионов рублей собственных денег.

В этом неразговорчивом, внешне флегматичном, тучном человеке неумная энергия, широта кругозора, самозабвенная любовь к искусству уживались с манерами и нравами вполне в купеческом духе. Зимин бывал на всех репетициях гастролеров-итальянцев. Он не пропускал ни одной репетиции с участием Титта Руффо, в которого был влюблен. Сергей Иванович говорил, что испытывает ни с чем не сравнимое наслаждение от самого звука голоса Руффо.

— Меня, — признавался он, — особенно поражают его верхние ноты. А как даст фермато, так впечатление такое создается, будто в колокол ударили...

Сергей Иванович всегда присутствовал на пробах молодых артистов, и если ему кто-нибудь понравится, то он принимал в судьбе этого певца самое горячее участие: и педагогов пригласит, и о деньгах торговаться не станет, лишь бы они «сделали из него толк».

Скончался С. И. Зимин в 1942 году, будучи инспектором сцены Большого театра, окруженный любовью и уважением всех, кто его знал.

К сожалению, имя Зимина теперь почти забыто, и образ этого бескорыстного человека, отдавшего жизнь отечественному оперному театру, благодарно хранят в сердцах и памяти лишь доживающие век старые оперные артисты. Что же до театроведов и музыковедов, то они — в неоплатном долгу перед Зиминим, который терпеливо ждет своих биографов.

О гастролях Титта Руффо в опере С. И. Зимина пишет в «Воспоминаниях кинорежиссера» Александр Викторович Ивановский. За свою долгую творческую жизнь он поставил двадцать восемь фильмов, в том числе — «Иудушка Головлева», «Дубровский», «Солистка балета», «Евгений Онегин». Воспоминания Ивановского, который служил в опере Зимина в качестве помощника режиссера, ярко передают обстановку гастролей и облик Руффо — человека, певца, актера.

«...Если Баттистини можно было назвать артистом-аристократом, — свидетельствует Ивановский, — то Титта Руф-

фо был демократ. Во всем его поведении, в неистощимой веселости, в чувстве товарищества дышала демократическая жилка. С ним приехала жена — сеньора Джульетта²⁵, толстушка-хлопотунья. Это была его заботливая, строгая нянька. Выступал Руффо в «Риголетто». В первом акте он хорошо провел сцену насмешек над Монтероне. Публика дружно хлопала, но я заметил, что артист недоволен. Во втором акте, во время арии Риголетто, шут, сознавая свое унижительное положение при дворе, поет: «Если я так пал — вы всему виною!». И тут прокатилось такое могучее ми-бемоль, что зал не мог не ответить громом аплодисментов. Но вот конец арии, Риголетто прячет от взоров мужчин свою дочь Джильду, он волнуется за нее, но гонит от себя сомнения: «О нет! Страх напрасен!». Я слышал много хороших голосов, но такой динамичности голоса не было ни у кого. Как раскаленная лава двинулась в зрительный зал нота соль. Секундное молчание, оцепенение публики — и такая же ответная лава аплодисментов.

Публика настойчиво потребовала повторения финала. Небывалый случай!.. Титта Руффо от радости танцевал, носился по сцене за закрытым занавесом. Его жена стояла за кулисами и низким контральто кричала: «Браво, Титта! Браво, сынок!». А Титта в порыве благодарности чуть не задушил в объятиях маленького, тшедушного дирижера Палицына²⁶. Жена Руффо по секрету говорила, что Титта очень боялся выступать в Москве, ему много рассказывали о требовательности русской публики.

На нашу труппу Руффо произвел сильное впечатление. Артисты приходили слушать его не только на спектакли, но и на все репетиции и даже во время его уроков с дирижером под рояль. Таким вниманием товарищей, незнакомым ему доселе, Руффо был тронут до глубины сердца. В благодарность он на всех репетициях пел полным голосом.

По окончании спектакля среди аплодирующей, восторженной публики у рампы толпились и наши артисты. Бесподобно спел Руффо партию Демона. Он с легкостью преодолел все вокальные трудности партии, заполняя зрительный зал звуками своего чудного голоса.

Зимин подписал с ним контракт и на будущий сезон, но Руффо не приехал. Его жена, его нежная нянька скончалась... Злые языки, однако, сплетничали, что Руффо предпочел Москве американский ангажемент на значительно бóльшую сумму...»

Возвратившись вместе с Руффо в Милан из поездки в Россию, Бенедетта все чаще стала жаловаться на нездо-

ровые. Врачи дали тревожное заключение и потребовали операции. Бенедетта не выдержала сложной операции и умерла в одной из клиник Милана весной 1907 года. Ей было 37 лет.

Когда умерла Бенедетта, Титта Руффо едва не лишился рассудка.

«Я провел месяцы в такой горе, — пишет он, — названия которому нет. Состояние мое граничило с безумием... Единственное, что играло для меня роль утешения, был алкоголь и главным образом абсент. И я, почти трезвенник, отравлял себя проклятым напитком только потому, что он оглушал меня и давал искусственное забвение. Целые часы я проводил на ее могиле, предаваясь безысходному горю... После постигшего меня несчастья я на много месяцев забросил театр. Шатался без цели по Италии, без цели и поддержки... Куда девалось мое прежнее горячее стремление к искусству? Огонь во мне погас... Однажды ночью, когда мне никак не удавалось заснуть, я подошел к окну своей комнаты, выходившей на Корсо. Было поздно. Я стал наблюдать за редкими прохожими, и самые странные картины начали возникать в моем затуманенном сознании. Я следил глазами за немногими ночными гуляками, и они казались мне мертвецами. Галлюцинируя, я снимал с них не только одежду, но и всю телесную оболочку так, что я видел прогуливающихся скелетов и до меня доносилось даже лязганье их костей».

Через шесть месяцев после смерти Бенедетты, Титта Руффо, решив «поставить на якорь свою мятушуюся жизнь» и чувствуя «необходимость в собственной семье», женился. Его женой стала дочь Бенедетты от первого брака — двадцатилетняя Леа.

Их свадьба состоялась 26 сентября 1907 года.

От этого брака родилось двое детей: дочь Велія и сын Руффо, которых Титта Руффо называл «источником самой подлинной радости, жизнью и светом» его семейного очага²⁷.

Много лет спустя Титта Руффо скажет о своей женьтибе:

«Непосвященным не известно, из какого сурового ограничения, из какого великодушного самопожертвования, из какого скрытого героизма соткано существование подруги человека, всецело посвятившего себя искусству. Жена соответствовала моей мечте и реальным запросам, и я никогда не перестану благословлять судьбу, наградившую меня подругой, никак не принадлежащей к числу заурядных женщин».

В поисках материалов о пребывании Титта Руффо в России, в поисках свидетелей его гастролей я приехал поздней осенью 1968 года в Ленинград. В консерватории имени Римского-Корсакова я встретился с одним из старейших вокалистов — профессором Е. Г. Ольховским.

Уединившись в деканате вокального факультета, мы долго разговаривали, и все, что я услышал от Ольховского, запомнилось в мельчайших деталях.

Вот этот разговор:

— Евгений Григорьевич, вам, кажется, приходилось встречаться с Титта Руффо, наблюдать его, слушать в опере?

— Да, я неоднократно слышал Титта Руффо и даже находился с ним на одной сценической площадке. В студенческие годы — с 1906 по 1910 год — я часто работал статистом в Итальянской опере, наблюдал Титта Руффо и во время репетиций, и за кулисами, слышал его из зрительных залов Мариинского театра и театра «Аквариум».

— Каков он был внешне? Что отличало Руффо от его соотечественников?

— Если у кумиров петербургской публики Маттиа Баттистини и «душки тенора» Джузеппе Ансельми были «барские» наружность и манеры, то ничего подобного не замечалось у Титта Руффо. В его внешнем облике преобладала простота, полное отсутствие позерства. Если Баттистини называли «королем баритонов», то Титта Руффо был похож на его скромного оруженосца. Но какая же гениальность, сколько скрытой мощи и огромного темперамента таилось в этом коренастом, «ладно скроенном и крепко сшитом», типичном итальянском парне?!

— Запечатлелся ли в вашей слуховой памяти голос Руффо? Не могли бы вы его описать?

— Мне не пришлось, к сожалению, слышать Карузо, Таманьо, Котоньи. Но я слышал множество других певцов, в том числе и знаменитых баритонов, таких, скажем, как Джузеппе де Лука или наш Георгий Бакланов. По звуковой мощи, красоте тембра, по разнообразию и богатству звуковой палитры Титта Руффо был на много голов выше всех. На втором году обучения я услышал Титта Руффо и после этого недели две не посещал своего профессора — так неприятно мне было слушать свой голос. Но в дальнейшем я все же примирился с судьбой!

— Не расскажете ли о пении Титта Руффо более подробно?

— Первые звуки голоса Руффо в прологе оперы «Демон» производили впечатление мощного органа. Они клубились бархатной волной, заполняя каждый уголок зрительного зала. Они неслись широким потоком, эти звуки, скорбные и вместе чарующие в своей красоте. Во фразе Демона: «К тебе я стану прилетать...» (верхнее *sol*) голос Титта Руффо походил на «взрывную волну». И как пленительно и завораживающе звучало пиано арии «На воздушном океане...» Сколько прелести было в этом льющемся *bel canto*! Титта Руффо в совершенстве владел тончайшими динамическими ресурсами голоса — от *pianissimo* до *fortissimo*. В сцене у монастыря, например, в последней картине «Демона» Руффо продемонстрировал огромную силу звука — его исполнение клятвы Демона производило на слушателей потрясающее впечатление.

В третьем действии «Риголетто», в знаменитой арии «Куртизаны, исчадь порока...» и в «Вендетте» голос Руффо напоминал звуковую лавину, все сокрушающую на своем пути.

И наряду с этим в «Севильском цирюльнике», в каватине Фигаро и в дуэте с Розиной Титта Руффо демонстрировал стихию лирическую. Его голос временами звучал, как *tempore di grazia*, и только в середине и в финале каватины Титта Руффо разворачивал всю мощь своего баритона.

— А запомнился ли он вам как артист?

— Огромное разнообразие интонационных и динамических средств своего голоса Титта Руффо постоянно подчинял воплощению музыкально-сценического образа. Его сценическое поведение, мимика и жесты всегда были оправданы, его громадный талант драматического артиста приближался к гениальному Шаляпину. Для русских баритонов Руффо был образцом не только вокального, но и драматического исполнения партий Демона, Риголетто, Нелюско, Тонио, Яго.

— Кстати, как относился Шаляпин к Руффо?

— Шаляпин высоко ценил талант и мастерство Титта Руффо. С 1919 по 1922 год я неоднократно был партнером Федора Ивановича в Мариинском театре, в частности, много раз пел вместе с ним в «Севильском цирюльнике» партию Фигаро. Помню советы Шаляпина по поводу фразировки Фигаро: «Вот Руффо в этом месте делал так», — говорил Шаляпин и вполголоса напевал ту или иную фразу.

— Встречались ли на вашем пути артисты, которые напоминали бы вам Руффо?

— В свое время чем-то напоминали его Дмитрий Головин и Тийт Куузик.

Руффо, Карузо, Шаляпин — гении оперной сцены, и пока что-то не заметно ни в Италии, ни в Америке, ни у нас хотя бы частично сходных с ними певцов и артистов.

Серый ленинградский день, дождь со снегом, пронизывающий ветер с Невы. Вот уже два часа, как я в гостях у Любви Александровны Андреевой-Дельмас²⁸, знаменитой в прошлом оперной певицы, искусством которой восхищался А. А. Блок, посвятивший ей цикл стихов «Кармен»:

Сердитый взор бесцветных глаз.
Их гордый вызов, их презренье.
Всех линий — таянье и пенье.
Так я Вас встретил в первый раз.
В партере — ночь. Нельзя дышать.
Нагрудник черный близко, близко...
И бледное лицо... и прядь
Волос, спадающая низко...

С интересом рассматриваю «Двенадцать» в издании «Алконост». Многозначительная дарственная надпись: «Любови Александровне Дельмас от ее неизменного поклонника. Если бы Вы и не сочувствовали этой книге, я все-таки хотел бы подарить Вам и ее, потому, что Вы — артистка милостию Божией — и, служа Новому Миру Вашим искусством, сжигаете старый мир Вашим огнем. Александр Блок. Январь 1919 года. Петроград».

Некогда блистательная Кармен, Любовь Александровна выступала в разных странах Европы с Шаляпиным, Карузо, Баттистини и другими корифеями оперного искусства. Она показывает мне портреты Блока и Шаляпина с их дарственными надписями, рукописи посвященных ей стихотворений Блока, костюмы, в которых она пела Любашу в «Царской невесте», Марину Мнишек в «Борисе Годунове», графиню в «Пиковой даме»...

Любовь Александровна, пожалуй, единственная, оставшаяся в живых артистка, которая пела в антрепризе князя Церетели в те далекие годы, когда в Петербурге гастролировал Титта Руффо.

— С Титта Руффо, — вспоминает она, — я пела в «Риголетто», в «Линде из Шамуни» и в «Сельской чести».

Он был прекрасным человеком и отличным товарищем, каких редко можно встретить в актерской среде. Знаменитый гастролер, он никогда не подчеркивал своей исключительности, своего «премьерства». Любя собственный успех, который он добывал тяжким трудом, Руффо одновременно всеми силами способствовал и успеху своего партнера.

А какой он был певец и артист! Чуть ли не после первого спектакля Руффо стал неизменным кумиром петербургской публики. А это — удел настоящего таланта.

Припоминаю забавный эпизод. Однажды Титта Руффо услышал, как некоторые актеры перед выходом на сцену напутствовали друг друга: «Ни пуга, ни пера!».

— Что означают эти слова? — спросил Руффо.

Я ответила, что они предохраняют артиста от «этта-туры», от «дурного глаза».

С того дня он перед началом спектакля непременно подходил к актерам и, слегка дотронувшись до каждого из них, произносил абсолютно серьезно:

— Ни пуга, ни пера!

Руффо никак не мог выговорить предательскую букву «х» и говорил «г». Это вызывало улыбки. Руффо стал допытываться, почему артисты смеются над ним? Я объяснила его ошибку, он от души расхохотался, но по-прежнему вместо буквы «х», произносил «г». А так как спектакли с его участием проходили с громадным успехом, то суеверный, как все актеры, Руффо окончательно уверился в магической силе этих слов...

Я была в хороших отношениях не только с ним, но и с его женой, Аделиной Фэнтон, тоже оперной певицей, обаятельной и красивой женщиной, обладавшей изумительным голосом...

Но я хочу вернуться к Титта Руффо, — после некоторого раздумья говорит она. — Конечно, это был гениальный артист, создававший незабываемый образ в каждой из своих партий!.. Появится ли когда-нибудь новый Титта Руффо? Вряд ли. Природа скупа. Она не балует человечество такими людьми...

Живы еще старые оперные артисты и меломаны, которые в дни своей молодости слышали Титта Руффо. Их память благодарно хранит пережитые когда-то светлые мгновенья.

Лишь только я заговаривал с ними о Титта Руффо, как они с радостью переносились в воспоминаниях к «делам

давно минувших дней». Оперные певицы В. И. Павловская-Боровик, Е. В. Петрова-Званцева, В. С. Соловьева; артист оркестра Большого театра Н. П. Осин, любительница оперы Е. П. Асланова, профессор Одесского медицинского института И. Л. Дайлис говорили о Титта Руффо, как о неповторимом явлении в оперном искусстве.

По словам В. И. Павловской-Боровик, слышавшей Титта Руффо в 1906 году в Петербурге в «Риголетто», «Джоконде» и «Севильском цирюльнике», певец «обладал изумительным и выразительным голосом, передававшим малейшие движения души, и к тому же был чудеснейшим и обаятельнейшим артистом».

И. Л. Дайлис рассказывал:

— Восемнадцатилетним студентом я слышал в 1905 году в Одессе Титта Руффо в «Риголетто» и в «Демоне». Исполнение им этих партий произвело на меня неизгладимое впечатление — сколько красоты и захватывающей экспрессии было в его пении, в его игре! В продолжении долгой моей жизни я множество раз слышал и «Риголетто» и «Демона», но никогда не встречал артиста, который хотя бы отдаленно мог сравниться с Руффо!

Я вижу и слышу этого необыкновенного певца-артиста до сих пор...

— В Одессе, — продолжал И. Л. Дайлис, — было много католиков, и итальянские артисты почитали за честь служить мессу. Легко представить себе, что творилось в костеле на бывшей Екатерининской улице! И в костеле, и возле него стояли несметные толпы народа. Я слышал «Аве Мария» Шуберта в исполнении Титта Руффо, слышал «Стабат матер» Россини в исполнении итальянских певцов. Передать впечатление от этого концерта невозможно. Скажу только, что изумительная музыка и великолепное пение в сочетании со строгостью католического богослужения рождало торжественную и величественную картину.

Чем же отвечал Титта Руффо на любовь и внимание, каким окружала его русская публика?

В дореволюционной России часто устраивались благотворительные концерты и спектакли, сбор с которых поступал в пользу «недостаточных студентов», в фонд убежища защиты детей от жестокого обращения, в пользу пострадавших от неурожая, в фонд детских приютов...

В этих концертах и спектаклях Титта Руффо принимал самое живое участие, проявляя любовь к людям.

Фелия Васильевна Литвин, великая вагнеристка, искусством и голосом которой на протяжении ее сорокалетней артистической деятельности восхищались Гуно и Равель, Направник и Тосканини, Рубинштейн и Рахманинов, в книге «Моя жизнь и мое искусство» пишет: «...Мне выпало счастье выступать с несравненным Барнабой²⁹. Это был Титта Руффо, мой дорогой товарищ, артист с золотым голосом и большим трагическим дарованием...»

По словам известного итальянского музыкального критика Эудженио Гара, «Титта Руффо один обладал столькими данными, что их вполне хватило бы на трех или четырех певцов».

Итак, все газеты, журналы, все авторы воспоминаний единодушно расточают по адресу Титта Руффо только одни восторги.

Читатель может задать справедливый вопрос: нет ли здесь преувеличений?

Ответ может быть только один: нет!

Надо иметь в виду, что Титта Руффо — явление в истории вокального искусства беспримерное. Помимо феноменального голоса, громадного актерского дарования, помимо изумительной музыкальной одаренности, он обладал еще и железной волей. С самых первых шагов на сцене он понял, что при той колоссальной затрате нервной энергии, при той огромной нагрузке, которую ему придется нести, он должен подчинить свою жизнь строжайшему режиму, должен вести жизнь почти аскетическую.

Титта Руффо, верный своему убеждению, отказывался от всякого рода житейских соблазнов ради любимого искусства, ради сцены, ради голоса, к которому относился с величайшей бережливостью, как к «дару великой Матери». Он постоянно находился в состоянии творческой собранности, и достаточно было повелительного внутреннего толчка, чтобы голос его зазвучал во всю свою красоту и силу.

Десятилетиями жизнь Титта Руффо проходила между номером гостиницы и сценой, между залом для репетиций и номером гостиницы. Ни капли вина, ни одной папиросы! Никаких компаний, никаких вечеринок! Сцена и дом. Дом и сцена. Это был великий жизненный подвиг, «рожденный страстной убежденностью и сосредоточенной нравственной силой»³⁰. Не всякий способен на это. Но кто оказывается способным на такую жизнь, тот становится победителем.

Мы не случайно уделяем столь большое внимание само-дисциплине, которой была подчинена жизнь Титта Руффо,— это краеугольный камень творческой деятельности каждого оперного артиста.

Надежда Андреевна Обухова говорила мне, что главное для успешной работы певца — строжайшее соблюдение им гигиены певческой жизни, подразумевая под словом «гигиена» комплекс многих элементов, из которых складывается жизнь вокалиста.

«...Человеческий голос — живой инструмент — является самым сложным из всех остальных существующих, — пишет Вайда-Королевич. — Этот инструмент живет в нас, является нашей органической частью, о которой нельзя забывать ни на минуту.

Выступление любого солиста требует его наилучшего психофизического состояния, однако [...] инструменталисты могут выступать спокойнее, чем [...] вокалисты, даже тогда, когда они не совсем здоровы — простужены, утомлены, с невысокой температурой. А может ли певец, головные связки которого являются нежнейшей частью его организма, издавать в подобных обстоятельствах безупречные по чистоте звуки?

Никакой инструменталист не должен в такой степени лишать себя массы жизненных удовольствий, обращать внимание на любое изменение температуры, на папиросный дым, на малейшую физическую усталость, отказывать себе в танцах, занятиях спортом, словом, не должен, как певец, вести невольнический, почти аскетический образ жизни...»

В «Параболе моей жизни», описывая турне по Южной Италии, Титта Руффо рассказывает о знакомстве с Джованни Грассо, знаменитым сицилианским трагиком, который, придя в восторг от голоса Руффо, всячески предостерегал его от увлечений «прекрасным полом». Руффо пишет, что Джованни Грассо давал ему «советы для сохранения голоса, советы, главным образом, характера физиологического...»

«Брат мой, — сказал он, — прошу тебя держись подальше от «этого дела». Оно погубило Чиччо Карди. Он влюбился в бабенку и оставил во всем этом свои сибемоли. Весь секрет певца — в воздержании».

Мы не погрешим против истины, если скажем, что Титта Руффо ревностно исполнял шесть «заповедей» великих певцов Италии — шесть «заповедей», с которыми обычно каждый итальянский маэстро знакомит своего ученика на первом занятии:

Niente donne. niente fumo, niente vivo,
Molto mangiare, molto dormire, molto riposare.*

Да и сам Титта Руффо в той же «Параболе» подчеркивает, что он, бесконечно преданный искусству, «вел самый скромный образ жизни, без случайных связей и любовных походов», что он работал «при том суровом образе жизни, к которому был приговорен...»

Эти слова Титта Руффо подтверждает и замечательный русский оперный артист А. М. Давыдов³¹. В неопубликованных мемуарах, которые хранятся в семье артиста, он пишет: «...Я был лично знаком с Титта Руффо и, присматриваясь к его образу жизни, должен сказать, что он был рабом своего голоса, отказывался от всяких излишеств и никогда не ложился спать позже двенадцати часов ночи...»

Говоря о гигиене певческой жизни как основе успешной деятельности вокалиста, нельзя не рассказать о весьма оригинальной личности в истории отечественного оперного театра.

Звали эту оригинальную личность Вася Гагаенко.

...После гастролей в опере Зимина Титта Руффо возвратился в Петербург. Он не подозревал о крахе антрепризы Церетели и только здесь, в Петербурге, узнал, что «Новая опера» больше не существует. Группа русских певцов предложила Титта Руффо выступить вместе с ними на сцене театра Консерватории в трех операх: «Демоне», «Паяцах» и «Эрнани».

Титта Руффо с удовольствием принял это предложение.

В «Демоне» и «Эрнани» с Титта Руффо пел бас-профундо Вася Гагаенко — бывший хорист Киевской оперы, выбившийся в компримарии. Он обладал таким голосом, какой, без сомнения, рождается раз в сто лет. Титта Руффо был потрясен вокальными данными своего партнера, рядом с которым всемирно известный итальянский бас Танчини казался мальчиком.

Вот что пишет о Гагаенко В. П. Шкафер³² в мемуарах «Сорок лет на сцене русской оперы»:

«...Это был феноменальный голос по красоте и необъятной силе звука. Среднего роста, коренастый... с красным круглым лицом, волосы щетиной... выражение глаз годо-

* Ни женщин, ни табачного дыма, ни вина. Но много еды, много сна и много отдыха (итал.).

вало го ребенка, наивная улыбка... Актеры то и дело просили его: «Вася, спой, покажи голос, дай ноту!» — и уводили его на сцену в укромное место. Вася, откашлявшись, пробовал сначала на низах, контр-фа — как орган, не нота — масло, льется звук, сколько влезет, потом — легкое мычание и любимое из «Гугенот» — песня Марселя: «Пиф-паф!». Ноты выкатывались, как из двенадцатидюймового орудия, свободно и легко. Вася входил во вкус и разворачивал: «Пощады не ждите, она не придет, нет, нет, не придет, нет!» — и финальное «нет», как громы небесные, потрясало здание театра и всех оглушало, ошарашивало, убивало наповал. «Браво, Вася, молодчина! Ну и голос, дьявол ты, не человек!» — хвалили Васю и подходили его целовать...»

А о том, какого «режима» придерживался Гагаенко, сообщает Н. Н. Боголюбов в воспоминаниях «60 лет в оперном театре»:

«...Съесть три тарелки борща с салом, уничтожить за один раз полпоросенка, тарелку вареников, соленый арбуз и все это залить солидным количеством спиртного — таков был артистический режим этого украинского «Фальстафа». Гагаенко многим напоминал мне классического героя шекспировской комедии, тем более, что он, как и сэр Фальстаф, имел достаточное количество приключений с... «виндзорскими кумушками»...»

И как обидно, что из Гагаенко так ничего и не вышло. Кому известно его имя? Что говорит оно современному поколению? А ведь этот человек мог стать отличным оперным артистом, если бы понимал, каким богатством одарила его природа, если бы совершенствовался, работал над собой, стремился к высотам искусства.

Секрет многолетней творческой деятельности великих вокалистов прошлого столетия, как мне кажется, не только в безупречной школе, не только в исключительно бережном отношении к голосовому аппарату, не только в тщательном отборе репертуара, что чрезвычайно важно³³, но и в ритме личной жизни, принятом раз навсегда и неукоснительно соблюдавшемся в течение всей артистической карьеры. Может быть, именно поэтому все они доживали до глубокой старости, сохраняя при этом голос³⁴.

Конечно, большую роль играли тем п жизни того времени. Отправляясь на гастроли в другую страну, артист находился в пути довольно длительное время, в дороге мог отдохнуть и обрести необходимую профессиональную

форму. Иное дело — сейчас, когда из любой европейской столицы можно долететь, например, до Москвы за три-четыре часа. Технический прогресс, уничтоживший расстояния, со всей неумолимостью ставит перед певцами задачу так организовать свое время и работу, чтобы не перенапрягать связки, не растрачивать силы, не перегружать себя лишними спектаклями и концертами.

В связи с этим вспоминается поведение Марио дель Монако в Москве в июне 1959 года. Почти все время певец проводил в номере. Когда Юрий Волков — друг и переводчик Монако — предлагал ему погулять, благо стояли чудесные дни, артист отвечал:

— Я экономялю силы. Они понадобятся мне на сцене...

Я счел это «рисовкой», свойственной многим артистам, но, послушав «Кармен», почувствовал, какое колоссальное количество нервной энергии отдавал Марио дель Монако. В тот памятный вечер в Большом театре мне стал понятен истинный смысл его слов.

Но есть и другие примеры.

Один иностранный гастролер рассказывал мне, что прибыл на концерт в Зал имени Чайковского прямо с аэродрома, и в первом отделении не слышал своего голоса: в ушах стоял гул авиационных моторов.

Другой зарубежный гастролер летел в Харьков для участия в «Травиате». Самолет опаздывал, и дирекция еще в воздухе запросила артиста, сможет ли он петь? Вместо того чтобы перенести спектакль, зная, что у него не будет ни минуты отдыха, гастролер согласился выступить.

Весьма известный артист откровенно признавался, что иногда поет в разных «точках» земного шара если не в день прилета, то уж наверняка на следующий, не успевая, конечно, ни отдохнуть, ни акклиматизироваться.

А как губительно отражаются на голосе частые концертные выступления, особенно в предпраздничные дни, эти «перебежки» с концерта на концерт при непрерывной смене температур!.. К тому же о какой творческой собранности, о каком вдохновении можно говорить при этих условиях?!

Я не могу себе представить подлинного артиста, выступающего в один вечер (с перерывом в 30—40 минут) в трех разных концертах, в трех разных помещениях, перед тремя разными аудиториями! Это — не Искусство. Это уже нечто другое...

Речь идет о том, чтобы забота о жизненных благах, о преуспевании не становилась для артиста основной, домини-

нирующей над тем, что должно быть главным в его жизни: Искусством! Ведь сколько певцов в погоне за материальным благополучием (оно, оказывается, тоже требует душевных сил!) сходят со сцены раньше времени, оставшись без голоса и не сумев утвердить себя на театре.

Для молодого артиста, особенно если он одарен от природы голосом и сценическими способностями, гораздо важнее употребить все силы на то, чтобы создать в себе Художника, Артиста, непрерывно стремиться к совершенствованию, ибо, по словам Стефана Цвейга, «искусство — это священная страда, апостольское служение недостижимому на земле идеалу... оно — не подарок случая, а заслуженная милость, не легкое развлечение, а подвижнический труд...»

К счастью, у нас давно не существует проблемы «куска хлеба», и времена печальной памяти Аркашки Счастливецца и Шмаги никогда не вернутся (впрочем, почему бы здесь не вспомнить молодого Титта Руффо, голодного, в отчаянии бродившего с утра до вечера по знаменитой миланской Галерее в ожидании хоть какого-нибудь контракта и не имевшего денег даже на самую дешевую почтовую марку?!).

11

...Смерть Бенедетты, казалось, сломила Титта Руффо. Он потерял веру в себя, в свои силы, в свою власть над душами людей.

Могущественный издатель и импресарио Эдоардо Сондзоньо однажды вызвал артиста к себе.

Обычно сухой и неразговорчивый, Эдоардо Сондзоньо на этот раз казался мягче, человечнее.

— Как вам не стыдно? — с места в карьер стал респекать он Титта Руффо. — После стольких побед, одержанных на сценах многих стран, вы перестали быть артистом!.. Вы гибнете!.. Неужели вы не можете взять себя в руки?!.

Голос его стал теплее:

— Я готов оказать вам любую помощь... Только вернитесь в театр!.. Ради нашего искусства!.. Ради нашей оперы!..

Титта Руффо не ждал ниоткуда помощи и не рассчитывал ни на чье участие. Напротив, многие его коллеги в эти дни со злорадством говорили, что своими успехами он был обязан Бенедетте, и что теперь он — артист конченный. Вот почему неожиданное предложение Сондзоньо взволновало Титта Руффо до глубины души. Внезапно в нем снова проснулся певец и артист. Он с радостью принял это предложение и обратился к импресарию с просьбой прежде всего поставить «Гамлета» — поставить в память Бенедетты, которая была «светом, вдохновлявшим его в этой роли».

Сондзоньо помолчал, подумал и нехотя согласился — он не верил в успех этой оперы.

— Делаю это только для вас... — сказал он на прощанье, крепко пожимая руку Титта Руффо.

«Гамлет» Амбруаза Тома, поставленный в Милане, в театре «Лирико», прошел с необыкновенным успехом. Все выдающиеся певцы, которые в тот момент были в Милане, в том числе такие знаменитые баритоны, как Морис Рено, Марио Саммарко, Эудженио Джиральдони, Паскуале Амато, пришли на это представление и после спектакля поздравляли Титта Руффо с победой.

«Гамлет» явился кульминационной точкой блистательной карьеры Титта Руффо. Теперь к нему пришла подлинная мировая слава, которую нельзя было уже ни умалить, ни замолчать.

Лучшие оперные театры мира наперебой предлагали ему контракты, и с каждым годом расширялась «география» его гастрольных поездок.

Нелегкая жизнь у гастролеров! Нелегкая, несмотря на преимущественность положения, внимание прессы, повышенный интерес публики к новому имени. Непрерывно гастролирующий артист, чья жизнь обычно «расписана» на два-три года вперед, должен все время быть в идеальной певческой форме и находиться в состоянии постоянной готовности выступить на сцене. Какого же труда это стоит! То и дело — новые страны, новые города, новые театры, новая публика. Малейшая оплошность, и — непоправимый удар по репутации.

К этому следует прибавить, что во времена Карузо и Руффо в любой стране, а тем более в Италии, было множество первоклассных артистов, и каждый импресарию, подбирая гастрольную оперную труппу, получал возможность колоссального выбора. В те годы только в одной Италии, в специальном «Артистическом альбоме», было официально зарегистрировано 460 сопрано, 150 меццо-

сопрано, 360 теноров первого класса, 200 баритонов, 150 басов, 170 оперных дирижеров. (Заметим в скобках, что сейчас в той же Италии ощущается острый недостаток в хороших певческих голосах. Нет не только избытка оперных певцов, нет даже необходимого количества их. Такое положение постепенно привело к тому, что постановка многих великолепных произведений оперного искусства стала по существу невозможной.) А это в свою очередь не могло не отразиться на оперных театрах, репертуар которых стал необычайно ограничен.

За двадцать четыре года — с 1907 по 1934 год — последний год карьеры Титта Руффо (мы исключаем три года, проведенных им в армии), он пел в Румынии и Польше, Португалии и Испании, в Уругвае и Монако, во Франции и Бразилии, на Кубе, в Мексике, Англии и Италии. В сезоне 1921/22 года он гастролитировал в Будапеште, где впервые исполнил партию Мефистофеля в «Фаусте» Гуно... Не было ни одного мало-мальски известного оперного театра, на сцене которого не появлялся бы Титта Руффо.

Он совершил большое турне по Северной Америке, с блеском выступив в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, несмотря на закулисные интриги и явное недоброжелательство директора театра Джулио Гатти-Казацца. Директор был недоволен тем, что импресарио подписал с Титта Руффо договор на такой большой гонорар, который, якобы, подрывал финансовое состояние театра.

Перед премьерой «Гамлета» в Нью-Йорке все ждали провала Титта Руффо. В зале сидели многие известные артисты. Никто из актеров не прошел за кулисы и не поздоровался с ним. Только Джеральдина Фаррар, прекрасная певица, тайком проникла в уборную Титта Руффо и от всей души пожелала ему успеха. Я говорю «тайком» — потому, что Титта Руффо в тот вечер был «персоной нон грата», окруженной заговором молчания и находившейся под неусыпным наблюдением злопыхателей.

Но успех «Гамлета» разрушил и заговор молчания, и все интриги врагов Титта Руффо.

На следующий день после премьеры знаменитый театральный критик Андерсон писал: «Послушав нового итальянского артиста Титта Руффо в спектаклях «Риголетто», «Бал-маскарад» и «Трубадур» в Филадельфии, я, прежде чем высказаться о нем, ждал его появления в роли Гамлета на сцене нью-йоркского «Метрополитена»... В голосе Титта Руффо мощь Таманьо³⁵ соединяется с красотой Карузо и классическим совершенством Яндеревского».

«Сказочный певец», «Удивительный голос», «Вокальный титан» — под такими заголовками нью-йоркские газеты поместили рецензии на выступление артиста, подчеркивая, что «Титта Руффо своим пением покори́л Манхеттен».

Впоследствии Титта Руффо часто и успешно выступал на сцене «Метрополитен-опера».

Беньямино Джильи свидетельствует:

«...Итальянцев с годами становилось в «Метрополитен» все больше и больше... Я пел с Титта Руффо на премьере «Ужина шуток»³⁶ 2 января 1926 года. Опера эта гораздо больше подходила ему, чем мне. Он обладал великолепным драматическим баритоном и сам был к тому же прекрасным актером. Его Нери (это поразительное исследование по психиатрии) казался по-настоящему сумасшедшим. Я убежден, что именно благодаря ему эта опера имела в Нью-Йорке большой успех».

Известный итальянский поэт Эудженио Монтале, рассказывая о том, как глубоко «вживался» Титта Руффо в образ героя, которого ему предстояло воплотить на сцене, приводит забавную историю: в период работы над ролью Яго в опере Верди «Отелло», слуга Титта Руффо неожиданно попросил у него расчет, сказав при этом, что ему «хорошо жилось с Титта Руффо, но он совершенно не может жить с Яго».

Мысль Эудженио Монтале подтверждает и Фелия Литвин, вспоминая совместные с Титта Руффо выступления в «Джоконде»: «...Однажды Титта Руффо, исполнявший свою роль с большим увлечением, ранил меня в последнем акте. Как известно, Джоконда в этом акте закалывается и падает наземь мертвой. Тогда жестокий Барнаба бросается на нее, чтобы в последний раз поцеловать ее и насладиться местью... В этот момент острая застежка его костюма как кинжал впилась мне в бок; боль была ужасная! Я с трудом могла петь на следующий день! Опасаясь повторения инцидента, я уже лежа на полу, начала нервно подергивать ногой, чтобы предупредить Титта, что на самом деле я еще жива и способна испытывать боль...»

В Буэнос-Айресе, в новом здании театра «Колон», Титта Руффо пел подряд пять сезонов — с 1908 по 1913 год, и в каждом сезоне выступал по меньшей мере в сорока спектаклях. Подобно тому, как Карузо был «идолом» Северной Америки, Титта Руффо был «идолом» Америки Южной. И не случайно один из залов громадного театра «Колон» носит имя Титта Руффо — здесь установлен мраморный бюст певца, постоянно напоминающий о тех триумфах, которыми сопровождались его выступления.



Титта Руффо и дирижер Леопольде Муньоне.
 Надпись на снимке гласит: «Воистину знаменитому артисту, великому
 и благородному человеку коммендаторе Титта Руффо с большим вос-
 хищением и любовью. Леопольде Муньоне».





*«Севильский цирюльник» Дж. Россини
в театре Сары Бернар.
Титта Руффо в роли Фигаро.
Париж. 1905 г.*

*Титта Руффо в роли Глеби
в опере Джордано «Сибирь»*



*«Риголетто» Дж. Верди
на сцене «Гранд Опера».
Риголетто — Титта Руффо, Джильда — А. В. Нежданова.
Париж. 1912 г.*



Титта Руффо и Ф. И. Шаляпин



*Титта Руффо, Ренэ Радина,
Николай Фигнер и Эудженио Джиральдони.
Фотография П. Оцуна. Петербург. 1906 г.*

*Последний портрет Титта Руффо,
сделанный за две недели до его смерти.*



А. И. Куприн и герои его рассказа «Соловей»: Титта Руффо, Ада Сари, Анджело Пинтууччио, Энрико Нани. Курорт Сальцо-Маджиоре. 1914 г.





Могила Титта Руффо
на Монументальном кладбище
в Милане

Деятельность Титта Руффо в течение всех этих двадцати лет была активной и напряженной. Он поражал решительно всех своей выносливостью, блеском темперамента, глубокой актерского мастерства, изумительным голосом «самой надежной закалки» и могучим дыханием.

«...При выработанной мною технике, — пишет Титта Руффо, — я смог в течение примерно двадцати лет подряд петь непрерывно во все времена года и во всех климатах, начиная с жестоких русских морозов в тридцать градусов и кончая тропической жарой в Египте и Гаване; и повсюду голос мой был всегда в полной готовности, и я мог на него положиться. В самый разгар моей деятельности я пережил, пожалуй, зим восемнадцать подряд, не видя лета. Действительно, я ездил в Южную Америку, где я заставлял зиму, а затем возвращался в Европу, где тоже была зима. Не думаю, чтобы кто-нибудь из артистов моего поколения проявлял себя так щедро, как это в течение тридцати лет делал я, когда неустойчиво переезжал из одной части света в другую и исполнял предельно разнообразный и ответственный репертуар. Могу похвастать, что, за исключением Японии и Австралии, я пел во всех театрах земного шара».

По словам известного ученого-отоларинголога Биланчони, в технике дыхания могли соревноваться лишь два певца: Титта Руффо и Карузо. «Как у одного, так и у другого, — пишет он, — была чрезвычайно велика сила абдоминально-диафрагмального дыхания. Дыхание следовало с удивительной точностью и чуткостью за всеми движениями души, оно придавало теплоту, подчеркивало слово, вносило стремительный порыв, дрожало и плакало — в зависимости от воли певца».

Что же касается физиологических особенностей Титта Руффо как вокалиста, то они были удивительными, хотя сам Руффо находил, что природа одарила его «структурным недостатком». Он обладал чрезвычайно высоким небом, отличался особым строением носовой полости с сильно расширенными каналами, ведущими в носоглотку. Их Руффо использовал как дополнительные к лобным пазухам, резонаторы. По этим каналам он и направлял звук. Это в огромной мере способствовало необычайной широте его потрясающего голоса. Таким путем певец достигал колоссальной мощи звучания и постепенно выработал свой неповторимый, ни на кого не похожий, чарующий тембр.

Его партнерами по бесконечным гастрольным поездкам были такие великолепные певцы и певицы, как Мария Барrientос, Луиза Тетрацини, Алессандро Бончи, Энрико

Карузо, с которым Титта Руффо связывала большая дружба; Титта Руффо называл Карузо «любимым великим коллегой».

Однажды в театре «Колон» Руффо и Карузо пели в «Паяцах». Перед началом оперы Руффо почувствовал себя неважно и попросил выступить вместо него в прологе. Карузо исполнил просьбу друга. А через несколько лет, гастролируя в Северной Америке, оба певца снова участвовали в «Паяцах». Карузо попросил Руффо вместо него спеть знаменитое ариозо «Смейся, паяц!». И Руффо спел!

Удивительные, непостижимые, воистину «золотые голоса»!

Из года в год Титта Руффо расширял свой репертуар, насчитывавший к концу его блистательной карьеры пятьдесят две оперы!³⁷ Большая часть этих опер совсем неизвестна у нас — «Ужин шуток», «Царь Эдип», «Христофор Колумб», «Паоло и Франческа», «Прозерпина», «Гризельда», «Жонглер Богоматери», «Германия», «Сибирь», «Федора» и другие.

Титта Руффо щедро отдавал себя искусству, неустанно добиваясь новых вокальных красок, новых штрихов и деталей сценического решения воплощаемых им образов. В своих творческих поисках он всегда отталкивался от драматургии и музыки, стремясь слить их воедино.

Когда размышляешь о титаническом труде, которым была наполнена жизнь Титта Руффо, о его непрерывном стремлении к совершенствованию, приходят на ум замечательные слова Н. С. Лескова в его письме к Б. М. Бубнову: «Не дай бог тебе познать успокоение и довольство собою и окружающим, а пусть тебя томит и мучит «святое недовольство». Тогда будешь расти, а иначе «одебелеет и утучнится сердце твое, и будешь яко свиния в теплом кале», — от чего и да сохранит нас живой бог, «живущий в движении естества».

Стефан Цвейг назвал Артуро Тосканини «невольником совершенства». «Невольником совершенства» был и Титта Руффо.

...Лев Вениаминович Никулин, которому я однажды рассказал о своем желании написать документальную повесть о Титта Руффо, дал мне совет:

— Напишите в Нью-Йорк Солу Юроку... Он, кажется, был «менеджером» * Титта Руффо и, вероятно, мог бы быть вам полезен...

* Менеджер — здесь импресарио; дословно — руководитель, заведующий, директор (англ.).

Только через несколько лет, вплотную занявшись повестью, я вспомнил разговор с Никулиным и послал Юроку письмо.

Вскоре пришел ответ:

«...Да, я был антрепренером Титта Руффо, — писал Юрок, — и мог бы вам рассказать немало интересного. Однако сделать это по почте трудно, а потому предлагаю вам связаться со мной в следующий мой приезд в Москву: я смогу тогда дать вам небольшое интервью».

Недели три спустя после этого письма я встретился в кабинете директора Госконцерта В. А. Бони с «американским импресарио № 1», как в США называли Юрока.

Сезон 1963/64 года был для него юбилейным: исполнилось полвека концертной деятельности Юрока в Америке. Несмотря на свои семьдесят пять лет, он был энергичен и жизнедеятелен, его отличная память сохранила множество значительных событий в жизни искусства, участником и организатором которых довелось ему быть.

Юрок рассказывал:

— Впервые я услышал Титта Руффо в Чикагской опере в 1921 году. Скажу вам откровенно: меня трудно чем-нибудь удивить. Но тут я был очарован. Очарован не только голосом — мощным и одновременно мягким, красивым и беспредельным, но и Руффо — артистом. Не могу забыть его исполнения вакхической песни из «Гамлета», этой головокружительной каденции, которую на одном дыхании и с таким блеском мог петь только он.

Я решил организовать в сезон 1922/23 года концертное турне Титта Руффо по Северной Америке, и он охотно принял мое предложение.

Выступал Титта Руффо с Луизой Тетрацини, замечательной певицей (колоратурное сопрано), достойной соперницей Аделины Патти. Они давали концерты в Бруклине, Филадельфии, Нью-Йорке и других городах. Титта Руффо исполнял арии, а с Тетрацини — дуэты из опер. Затем Руффо пел романсы и неаполитанские песни.

Концерты проходили с грандиозным успехом. Публика, охваченная энтузиазмом, настойчиво вызывала артиста «на бис». Зная, что в зале много выходцев из России, Руффо обычно пел «на бис» арию Демона «Не плачь, дитя...» — пел по-русски. В зале творилось что-то невообразимое. Крики «бис», «браво» неслись со всех концов, и тогда Титта Руффо снова выходил на сцену и пел старинный цыганский романс «Очи черные» — пел тоже по-русски, и жестом приглашал публику подпевать, и публика подпевала ему...

Говоря со мной, Юрок, взволнованный воспоминаниями, то вставал, то снова садился, то ходил по кабинету, напевая отрывки из арий, которые ему особенно запомнились в исполнении Руффо, показывал, как Руффо выходил на сцену, каким жестом приветствовал публику.

— А как он волновался перед выходом на сцену, — продолжал Юрок, — волновался, несмотря на то, что к концертам он готовился так же серьезно, как и к оперным спектаклям! Помнится, стоя за кулисами, он брал меня за руку и в волнении стискивал ее.

— А нельзя отменить концерт? — вдруг спрашивал он.

— Можно, конечно, — спокойно отвечал я, — только тебе это будет стоить четыре тысячи долларов...

Руффо задумывался и говорил:

— Ну, ладно, давай подождем еще минут пять...

А между тем из зала уже слышались аплодисменты, публика с нетерпением ожидала выхода артиста.

— Ну, иди, — говорил я, подбадривая Руффо, — ты слышишь, тебя ждут, тебя встречают аплодисментами!

И он мгновенно выходил на сцену, выходил, преобразившись: выходил совершенно другой человек, совсем не тот, который только что трясся от волнения за кулисами.

Последний раз я виделся с Титта Руффо в Америке в 1927 году. Он много рассказывал о Муссолини, о зверствах фашистов, которых ненавидел до глубины души. А сколько ночей мы провели вместе! Иногда до рассвета мы говорили о литературе, о музыке, об изобразительном искусстве — он хорошо разбирался в этих вопросах, и встречи и разговоры с ним были для меня наслаждением. Титта Руффо всем сердцем любил Россию, любил русских и всегда с трогательным чувством вспоминал о тех далеких годах, когда гастролировал в России.

В моей памяти Титта Руффо запечатлелся не только, как величайший баритон, — недаром его называли «Таманью баритонов», но и как огромная Личность. Обаятельный, умный, доброжелательный, на редкость порядочный (ведь все дела мы совершали «на слово», без каких бы то ни было документов!), он был красив и внешней и внутренней красотой. Таких певцов и таких артистов — верьте мне — не было и больше не будет!

Минуту помолчав, Юрок сказал:

— А фотографию Титта Руффо с автографом, которую он подарил мне, я пришлю вам непременно...

Адским был труд в течение всей долгой жизни Титта Руффо на сцене, но и бесчисленны были радости, испытанные им. Сколько незабываемых, подлинно счастливых

минут пережил он за тридцать три года артистической карьеры!

Приведем несколько таких «минут».

...В Нью-Йорке на оперу «Христофор Колумб» пришли в национальных одеждах пятнадцать индейцев из Колорадо, пришли во главе с вождем своего племени, чтобы послушать «Бога голоса» — Титта Руффо, как называли артисты газеты. На следующий после спектакля день индейцы устроили торжественную церемонию по случаю избрания Титта Руффо почетным вождем племени...

...Знаменитый французский баритон Виктор Морель — друг Бойто, любимец Верди в период расцвета его гения, первый интерпретатор партий Яго и Фальстафа — прослушал в исполнении Титта Руффо арию из «Демона», в ней наиболее полно выявлялась вся гамма его вокальных красок. Морель восторженно обнял Титта Руффо и сказал, что «никогда не слышал столь поразительного человеческого голоса...»

...Великий торреро Испании Галлито во время корриды в Барселоне решил убить быка в честь Титта Руффо. Прежде чем нанести быку последний удар, он подошел к ложе, в которой находился артист и, обратившись к нему с приветствием, бросил ему в знак преклонения перед его искусством свой расшитый золотом плащ...

...После прощального спектакля в Бухаресте Титта Руффо, выйдя из театра, увидел огромную толпу людей. В руках многих из них были факелы. Раньше, чем артист успел опомниться, толпа подхватила его, подняла и под несмолкаемые крики: «Ура! Да здравствует Титта Руффо!» — понесла в гостиницу...

12

Титта Руффо прежде всего был Личностью.

Природа наделила его твердым характером, который он всю жизнь выковывал так, как когда-то ковал железо в отцовской кузнице. Он был мужественным, волевым, принципиальным, с собственными, только ему присущими, взглядами на мир, явления и события. Его неподкупная натура не признавала сделок с совестью, и он никогда не поступался своими принципами ради денег, славы, успеха. Будучи честным и искренним, он презирал закулисные интриги и смело высказывал то, что думал.

Эти черты характера Титта Руффо особенно сильно проявятся много лет спустя в его борьбе с фашистами, пытавшимися всяческими путями привлечь его на свою сторону.

В 1906 году в Лиссабоне на прогонной репетиции «Гамлета», дирижер Манчинелли был недоволен частичным изменением текста и некоторыми паузами, допускаясь Титта Руффо.

«...Манчинелли, — пишет Руффо, — остановил оркестр, заметив, что таких слов в либретто нет, и крикнул суфлеру, чтобы он получше мне подсказывал. Но я сам перед этим приказал суфлеру помолчать, так как мне не нужна была его помощь и меня только раздражал его голос. Тогда маэстро окончательно рассвирепел. Он закричал, что это нелепость; что он дирижировал «Гамлетом», когда пели самые большие артисты: Морель, Кашман, Пандольфини и Менотти, и что он не допускает, особенно со стороны артиста, представляющего собой нечто гораздо меньшее, чем они, никаких нововведений; должны быть взяты те темпы, которые указывает он, Манчинелли, и необходимо строго следовать за текстом либретто, ничего не меняя по собственному усмотрению...

Я подошел к рампе и, обратившись к Манчинелли, сказал, что со стороны человека, столь высокого артистического плана, невеликодушно так унижать меня перед оркестром и что таким образом он сам, по собственному усмотрению низводит меня на низшую ступень. Что же касается упомянутых им знаменитых артистов, то я напомнил ему, что они почти все умерли, во всяком случае — умерли для сцены и поэтому ему следует довольствоваться теми, которых может предоставить ему теперешнее поколение. С другой стороны, сказал я, моя интерпретация — результат долгих лет работы вдумчивой и добросовестной, и я не столь глуп, чтобы в театре с такими славными традициями отдать себя на суд публики без уверенности в успехе. В конце моей тирады Манчинелли вскочил и воскликнул с неожиданно прорвавшимся приятным римским произношением: «Знаешь, что я тебе скажу, сынок? Делай, как хочешь. Увидишь сам, что скажет публика. А я умываю руки!». Сразу успокоившись, я ответил, улыбаясь, что этой фразой он показал себя достойным потомком Понтия Пилата. На эту реплику оркестр ответил взрывом смеха, разрядившим накаленную атмосферу...»

Да, единственным его Судьей всегда была только публика.

Отлично понимая, какую ценность он представляет для любого театра, Руффо, тем не менее, никогда не разы-

грывал из себя «персону грата», не капризничал, подобно многим оперным «звездам», ненавидел позерство, не выносил рекламы и шумихи вокруг своего имени. Здесь кстати вспомнить, как Титта Руффо отказался петь в опере «Эрнани» в Ферраре, увидев афишу, на которой он был назван «знаменитым».

— Я всего лишь молодой певец... совсем недавно вступивший на ответственный и нелегкий путь артиста, — решительно заявил Руффо импресарио Маньяги. — Обманывать доверие публики я не собираюсь и ни в коем случае не стану петь под названием «знаменитый».

Несмотря на то, что еще в возрасте двадцати шести лет он стал знаменитостью, слава и мировое признание не вскружили ему голову. Он оставался простым, скромным, отзывчивым и добрым в отношениях с окружающими, с товарищами по искусству.

Вайда-Королевич пишет:

«...Титта Руффо и в жизни был очаровательный человек: спокойный, сердечный, выдержанный, с благодарным сердцем, идеальный товарищ [...] Все свободное от сцены время проводил дома, где чувствовал себя счастливейшим, спокойно отдыхающим человеком [...] Руффо жил постоянно во Флоренции, в великолепной вилле с чудесным садом, который называл своим раем, — он страстно любил цветы: своей красотой они доставляли ему наибольшую радость...»³⁸

К этому прибавим, что Руффо был любящим сыном и братом. Какой нежной заботой окружал он мать и сестер, — ведь его жизнь сложилась так, что с детских лет он должен был частично помогать семье, а потом и полностью содержать ее...

В 1911 году Руффо пел Гамлета в театре «Костанци». В антракте к нему в уборную неожиданно вошел его отец — он уже несколько лет, как оставил семью, давно не виделся с сыном и даже не переписывался с ним. Вид отца, который за эти годы сильно постарел и поседел, взволновал Руффо до слез. Старик, потрясенный пением и игрой сына, спросил, кто научил его всему этому? Ведь он никогда не верил в музыкальные способности Руффо и не истратил ни одного сольдо на его музыкальное образование?!

Руффо, обняв отца, сказал, что всем хорошим, что у него есть, он обязан ему...

...В августе 1914 года Джакомо Пуччини и Титта Руффо отдыхали на курорте Виареджо, на берегу Тирренского моря. Они много гуляли, часами любовались морем, дели-

лись мыслями, рассказывали друг другу обо всем интересном, чему были свидетелями.

Пуччини не раз пытался уговорить своего собеседника перейти с ним на «ты».

«Хватит, коммендаторе³⁹, — обращаясь к Руффо, сказал однажды Пуччини шутливым тоном, — давайте говорить как равный с равным...»

Титта Руффо ответил ему на чистейшем пизанском: «Вы все шутите!.. Вы, маэстро Пуччини, музыкальный гений нашего поколения, вы, которому суждено бессмертие, а я всего-навсего баритон, и хочу остаться для вас просто Руфаччо... * И если это не будет так, все кончится плохо... Понимаете?.. Как бог свят!..»

Вспомним его знакомство с индейцами из Колорадо, которых Титта Руффо назвал «самыми культурными и вежливыми людьми, каких он когда-либо встречал на свете», вспомним его дружбу со многими простыми людьми, с кем накоротке сводила его судьба! Сколько в этих отношениях чистоты, человеколюбия, сердечности!..

А с какой теплотой обращается он в своих мемуарах к сэру Джульяно, хозяину остерии в Альбано:

«Милый старичок, ты уже давно стал прахом, и множество событий, радостных и печальных, прошли с тех пор через мою жизнь. Ребенок, обласканный тобой в Альбано, через несколько лет стал знаменитым во всем мире, как ты и предсказывал, и среди стольких событий никогда не забывал тебя. В моем сердце ты все еще живой. Я по-прежнему вижу тебя за стойкой твоей остерии с портретом умершей подруги в руках, вижу, как уголком передника ты вытираешь выкатившуюся из глаз слезу — и вдруг, сразу, в ответ на мои слова утешения обращаешь ко мне с улыбкой свое еще залитое слезами честное лицо, как бы желая поблагодарить меня за участие...»

А его помощь знаменитому французскому баритону Виктору Морелю!.. В 1918 году, оказавшись в Нью-Йорке, Титта Руффо навестил Мореля — старого, больного, обнищавшего, всеми забытого. Несколько часов провел Титта Руффо у постели своего великого друга. Руффо отдал ему весь сбор с концерта в Бостоне, который состоялся на следующий день, затем отправил Мореля в Калифорнию, чтобы он мог там отдохнуть и основательно полечиться...

В 1916 году Титта Руффо гастролировал в Буэнос-Айресе. Узнав, что Италия вступила в первую мировую войну, артист тотчас отправился к полномочному послу Ита-

* Уменьшительное от «Руффо» (итал.).

лии Кобианки и сказал, что намерен как можно скорее вернуться на родину, так как там уже мобилизованы все записанные в третьей категории его призывного возраста.

Посол с большим вниманием выслушал Титта Руффо.

— Коммендаторе, — сказал он, улыбнувшись, — мне не составит никакого труда уладить ваши «военные дела»... Советую вам со спокойной совестью продолжать артистическую деятельность во славу Италии... А во всем остальном положитесь на меня...

Но Титта Руффо внутренне не мог согласиться с этим, чувствуя себя как бы предателем по отношению к тысячам своих соотечественников, которые не имели таких привилегий, как он, и сейчас уже были в армии. Он решительно рвет контракты, едет в Италию, является на призывной пункт, и «в одно мгновение всемирно известный певец превратился в неизвестного солдата, одетого в грубую серо-зеленую форму, сапожища из твердой кожи и в доходившую до ушей большую фуражку с длинным козырьком».

Три года Титта Руффо провел в армии — сперва в 207-м пехотном, потом в 33-м артиллерийском полках. Знаменитый певец, ставший на время ефрейтором, делил с солдатами тяготы военной службы.

С зенитным пулеметом, устремленным в небо, Руффо охранял воздушные подступы к аэродрому в Терни. Он овладел профессией шофера, и не раз «водил тяжелые автокары, груженные боеприпасами, из Терни в Фолиньо». Приходилось ему и часами ездить верхом по горам, или сопровождать на мотоцикле «военное начальство, ездившее инспектировать разные военные части». Несколько раз он взлетал и на самолетах со знаменитыми военными летчиками.

В отношениях с боевыми друзьями он оставался скромным, сердечным, отзывчивым. Его окружали простые и бедные люди, в большинстве пришедшие в армию из деревень. Нередко они рассказывали ему о своей тяжелой жизни, и Титта Руффо всячески стремился облегчить их положение.

По собственному признанию Руффо, он пытался денежными средствами поддерживать душевное равновесие многих отцов семейств, его «товарищей по оружию, семьи которых остались дома по большей части без средств к существованию. И я так поступал везде... будь то в казармах Фердинанда Савойского в Риме, будь то в Чези в 207-м пехотном, будь то в частях 33-го артиллерийского полка в Терни. Само собой разумеется, что обязанность,

которую я взял на себя, требовала огромных затрат. И мне приходилось так часто обращаться домой с требованием все новых и новых денежных переводов, что жена моя заволиновалась: она вообразила, что все эти тысячи и тысячи лир просаживаются мною в карты!..»

В Польше Титта Руффо гастролировал дважды. В декабре 1907 года он провел в Варшаве двадцать дней, выступив в восьми спектаклях. Через двадцать три года Титта Руффо снова приехал в Варшаву. 19 марта 1930 года он спел сольный концерт в зале филармонии, а 5 апреля участвовал в «Севильском цирюльнике», в котором партию Розины исполняла Эва Бандровска-Турска.

«В 1930 году, — вспоминает знаменитый польский баритон Ежи Чаплицкий, — я познакомился в Варшаве с Титта Руффо. Я слушал его концерт, и мне показалось, что он пел ниже своих возможностей.

После концерта известная в Варшаве семья меломанов устроила в честь Титта Руффо банкет, на который пригласила и меня.

И тут произошло чудо!

Титта Руффо пел много, охотно и блестяще! Он свободно преодолевал вокальные трудности, которые повергли бы в страх любого баритона. Верхние ноты были ослепительными, и впечатление от его изумительного пения передать невозможно.

Я набрался смелости и спросил маэстро, почему в концерте он не показал того виртуозного блеска, какой продемонстрировал только-что?

«Саго атисо! *, — ответил он, — я знал, что вы предложите этот вопрос, и потому так много пел. Мне хотелось, чтобы вы и другие мои слушатели убедились, что голос мой — в абсолютном порядке. Но... — добавил он, — иногда сдают нервишки...»

Что означало его выражение «сдают нервишки», я узнал много позже, когда уже не один десяток лет пел в опере, и у меня появилось то, чего не испытывал раньше: я стал безумно волноваться перед каждым выступлением. Я так волновался, что вынужден был в бутафорский графин, который ставился во втором действии «Тоски» на стол Скарпия, вместе с кока-кола наливать коньяк. Время от времени я прикладывался к этому зелью, чтобы заглушить волнение».

* Дорогой друг! (итал.).

Но Титта Руффо к таким «мерам» не прибегал.

«...Сколько силы и мужества требуется, — говорит Титта Руффо, — чтобы поддерживать собственное имя на той высоте, куда вознесла его слава! Слава — это пышное слово и огромный груз, настолько тяжелый, и неудобный на плечах того, кого мир наградил им, что подлинный артист часто предпочел бы освободиться от этой ноши. Но горе ему, если в тот момент, когда он будет уже не в состоянии нести ее, он вовремя не сбросит с плеч ставший непосильным груз и не удалится в тень! Горе ему, ибо он будет этим же грузом неизбежно раздавлен...»

Замечательные слова!

Титта Руффо пел тридцать три года и оставил сцену, когда ему исполнилось пятьдесят семь лет и он находился в расцвете сил, в зените славы. Благодаря все той же неумолимой самодисциплине и непрерывной работе над собой, Титта Руффо пел все время так, как пел в дни молодости, его голос звучал широко и мощно, культура певца непрерывно повышалась, а могучее дыхание, казалось, не знало усталости. И все же он ушел со сцены!

Этот поступок красноречивее всяких слов говорит о его сильном характере. А ведь сколько певцов никак не могут решиться вовремя расстаться со сценой и, потеряв голос, изыскивая «облегченную» манеру пения, продолжают докучать публике. Пережив собственную славу, они не понимают, что уже не способны воспламенить сердца слушателей и вызывают лишь досадное раздражение. Титта Руффо не только не перешел рубеж, после которого публика в лучшем случае терпеливо слушает когда-то любимого певца, но даже не приблизился к этой черте.

Директор музея театра «Ла Скала» маэстро Джампьеро Тинтори прислал мне ряд фотографий Титта Руффо в ролях и в жизни. Меня особенно взволновал снимок, запечатлевший Титта Руффо и дирижера Леопольде Муньоне. Как много говорит эта, на первый взгляд, обычная фотография!

...1902-й год. Титта Руффо, ангажированный импресарио Бонетти, держит путь в Буэнос-Айрес. На борту корабля — итальянская гастрольная оперная труппа. Среди певцов — много знаменитых артистов. Дирижер оркестра Леопольде Муньоне.

«...Бонетти представил меня ему в первую очередь, — пишет Титта Руффо. — Муньоне еле подал мне руку и окинул критическим взглядом с головы до ног. Всем своим

видом он показывал, что ему меня просто жаль. Он считал меня слишком молодым и незрелым, чтобы петь в Буэнос-Айресе...

Через несколько дней после приезда меня вызвали на репетицию «Аиды». Я пришел пунктуально и думал увидеть в зале всю труппу. Однако в зале никого не оказалось... Наконец появился маэстро Муньоне с сигарой во рту, дымя как турок. Он был в высшей степени раздражен. Я пожелал ему доброго утра. Он ответил мне с сигарой в зубах нечто нечленораздельное. После долгого молчания он, наконец, решился заговорить и обратился ко мне с вопросом: «Как вас зовут?» Я почувствовал себя оскорбленным: значит, он до сих пор не потрудился узнать мое имя, точно я был рядовым хористом. Я подавил в себе обиду и сухо ответил: «Титта Руффо». Он на чистейшем неаполитанском наречии сразу прокомментировал: «Дурацкое имя!» — и продолжал задавать мне вопросы, как новобранцу, стоящему перед генералом: «Откуда вы родом?» Зная, что его жена также уроженка Пизы, и думая таким образом снискать его расположение я ответил: «Я земляк вашей супруги». Услышав мой ответ, он вытаращил на меня страшные глаза и воскликнул с величайшим презрением: «Ну и город!». Мой ответ был ошибкой... Я чувствовал, что у меня в душе поднимается против него определенно враждебное чувство и что репетиция может плохо кончиться. Тем не менее я сдерживался... Докурив сигару, он бросил окурок на пол и, сев, наконец, к фортепиано, спросил меня, пел ли я когда-нибудь в «Аиде». На мой утвердительный ответ: «Ну, так вот, — предупредил он, — запомните, что в этой опере вы не уроженец Пизы, а эфиопский царь». Можно себе представить, не правда ли, в каком душевном состоянии я начал репетировать!.. По-видимому, Муньоне питал ко мне в то время непреодолимую антипатию...»

Прошло много лет, оба состарились и однажды встретились — Титта Руффо и Леопольде Муньоне. Вероятно, вспомнили они за стаканом «Кианти» молодость, свое знакомство, совместное путешествие к берегам Южной Америки. Муньоне, в знак безграничного уважения к величайшему из баритонов, склонил голову на плечо Титта Руффо. Этот момент и запечатлел фотограф.

А на снимке Муньоне сделал такую надпись: «Вонстину знаменитому артисту, великому и благородному человеку, коммендаторе Титта Руффо с большим восхищением и любовью

Леопольде Муньоне».

Дочь Титта Руффо — синьора Велия — поделилась со мной воспоминаниями об отце.

Трогательное и искреннее письмо синьоры Велии не нуждается ни в каких комментариях, и я привожу его почти полностью.

«...В течение только одного года я имела счастье слышать и видеть своего отца на сцене. Но никогда не забыть волнения, которое я испытывала от его изумительного голоса и актерского мастерства.

Связанный контрактами, он, к сожалению, большую часть времени проводил в гастрольных поездках. Я же мечтала о том, чтобы никогда с отцом не разлучаться, но, по-прежнему, видела его редко, и это обстоятельство всегда было поводом для грусти и слез в мои детские годы.

Когда мне исполнилось пятнадцать лет, и отец остался с нами в Риме несколько дольше обычного, случилось памятное событие. Я очень хотела стать певицей, но не осмеливалась сказать об этом отцу; он наверняка не разрешил бы избрать трудный и мало надежный путь актрисы. Между тем, все твердили, что у меня прелестный голосок, и я решила учиться пению тайком. Преподавательница плохо поставила мне голос и сорвала его. Некоторое время я не могла петь и должна была серьезно лечиться. Отец почувствовал неладное, и на его вопросы я, дрожа от страха, рассказала всю правду. Впервые он тогда сильно выбранил меня. Впрочем, досталось и учительнице...

Оправившись от болезни, я попросила отца послушать мой голос и сказать свое мнение. В тайниках души я надеялась, что произведу на него сильное впечатление и что он поддержит мою надежду стать оперной певицей.

После «прослушивания» отец сказал:

«Да, Велия, у тебя действительно милый голосок и хороший слух, но ты поешь умом и волей, а не сердцем. А какой же это артист без сердца?!»

Так моя надежда сразу была развеяна, я заплакала горькими слезами, а он смеялся над моими девическими переживаниями.

Так я и не стала певицей.

Хотя отец постоянно жил вдали от семьи, но любовь и взаимопонимание, связывавшие нас, не были от этого менее глубокими. Он был исключительным человеком, простым и скромным, каких мало на свете. Он любил свой дом, свою семью. Он обожал моего сына, теперь уже женатого, и малыш тоже радовался, когда видел деда, и становился спокойным и послушным, как только тот брал его на руки и

нежно напевал ему колыбельную из русской оперы, названия которой я сейчас не вспомню:

Жил на свете король,
Самый сильный из королей.
Жил на свете король,
Король Татарии.
Однажды на берегу Волги
Он встретил златоволосую девушку
и полюбил ее одну.
Спи, мое сокровище,
Спи, моя единственная любовь!
Он был могучим королем,
У него были стада и табуны.
Он владел многими горами и долинами,
Он был богатым королем.
Спи, мое сокровище,
Спи, моя единственная любовь!

Эта колыбельная стала нашей «семейной колыбельной», и я надеюсь, что смогу когда-нибудь спеть ее своему внуку...

А знали бы вы, как часто говорил отец о вашей прекрасной стране! Ведь через всю его молодость красной нитью проходит Россия, русские города, русские театры, русские люди, которых он любил! Я уже старая женщина, но отлично помню, как девочкой с восторгом слушала рассказы отца о Москве и Петербурге, и еще сейчас мне иногда кажется, что я слышу его голос, слышу его слова, какими он обычно начинал свои воспоминания о России:

— Senti, Velia, quando sono stato in Russia... *

13

Война с фашистской Германией принесла нашему народу неисчислимые страдания и беды. В зоне военных действий оказались и города, в которых когда-то гастролировал Титта Руффо, — Одесса, Киев, Харьков, Петербург — Ленинград. Под бомбежками, под артиллерийским обстрелом, в огне пожаров гибли богатейшие частные библиотеки, документы и коллекции, собиравшиеся десятилетиями и любовно передававшиеся из поколения в поколение.

Трудно, конечно, было их сохранить — не до того было в те страшные годы.

И все же мне посчастливилось разыскать у частных лиц, в архивах и хранилищах чудом уцелевшие и до сих

* «Послушай, Велия, когда я был в России...» (итал.).

пор неопубликованные интереснейшие материалы, иллюстрирующие пребывание Титта Руффо в России и его связи с русскими певцами и музыкантами.

За три сезона, проведенных в России, Титта Руффо приобрел много друзей. Общительный и простой, он привлекал души людей сердечностью, скромностью, врожденным тактом. В числе его друзей были не только артисты, с которыми он пел, но и видные театральные критики и музыкально-общественные деятели, искренне ему симпатизировавшие. Они ценили в нем не только талантливого артиста, наделенного чудо-голосом, но также обаятельного человека и интересного собеседника. Чтобы Руффо не чувствовал себя на чужбине одиноким, они нередко приглашали артиста в гости, устраивая в его честь приемы.

Это были неофициальные банкеты с речами и заранее разработанной программой. В домашней обстановке, за ужином или за чаем, шли интересовавшие Руффо разговоры о музыке, пении, театре. Растроганный вниманием, какого он не встречал ни в одной стране, Титта Руффо с благодарностью принимал эти приглашения, они помогали ему ближе узнать Россию, русских музыкантов, русских людей, отличавшихся радушием, хлебосольством, высокой культурой и тонким пониманием искусства.

Титта Руффо подружился, в частности, с Леонидом Витальевичем Собиновым, с ним, как мы помним, он впервые предстал перед петербургской публикой в «Риголетто» и в «Фаусте». В семье Собинова, у секретаря Леонида Витальевича Е. К. Евстафьевой хранится воспроизводимый здесь фотографический портрет Титта Руффо, подаренный им Собинову с дружеской надписью: «Леониду Собинову — знаменитому и прекрасному тенору, милому и дорогому другу, — с искренним восхищением. Титта Руффо. Петербург. 1905 г.»

Через два года они встретились в Монте-Карло — Собинов и Руффо — и выступили в опере Доницетти «Дон Паскуале». О том, как прошел этот спектакль, сообщал Л. В. Собинов в письме к Е. М. Садовской: «...Успех был полный и можно сказать колоссальный для Монте-Карло...»

В Ленинграде я познакомился с Еленой Викторовной Коломийцевой-Томашевской — дочерью известного в свое время петербургского музыкального критика Виктора Павловича Коломийцева (1868—1936), много лет руководившего музыкальным отделом газеты «Русь».

1905



1905

ТЕАТРЪ СПБ. КОНСЕРВАТОРИИ
ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества:



ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

подъ управленіемъ князя А. А. ЦЕРЕТЕЛИ.

Въ Понедѣльникъ, 7-го Марта,

1-й спектакль 1-го абонемента

СЪ УЧАСТИЕМЪ

ЛЕОНИДА СОБИНОВА и Титта Руффо.

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЬ:

РИГОЛЕТТО

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, муз. Дж. Верди.



Цена программы 5 коп.

*Афиша оперы «Риголетто»
с участием Леониды Собинова и Титта Руффо
в Итальянской опере А. А. Церетели.
Петербург. 1905 г.*

В. П. Коломийцев был широко образованным музыкантом, немало потрудившимся на ниве отечественной музыкальной культуры. Он сделал эквиритмический перевод на русский язык либретто 46 опер, в том числе всех опер Вагнера, и текстов более 2.000 романсов западноевропейских композиторов; его перу принадлежит 1075 статей и рецензий, опубликованных в газетах и журналах.

В доме Коломийцева в Фонарном переулке, а затем на набережной реки Карповки бывали Шаляпин, Собинов, Ершов, Мозжухин, Липковская, Кузнецова-Бенуа, не раз

он помогал им советами в работе над оперными партиями. Приходили к нему в гости и гастролировавшие в Петербурге итальянские певцы — Баттистини, Маркони, Ансельми, Ливия Берленди, Титта Руффо. Они с увлечением говорили об искусстве, музыке, театре. Тут же устраивались и импровизированные концерты, и часто в кабинете Виктора Павловича звучал голос Титта Руффо, которого Коломийцев полюбил всей душой и о котором восторженно отзывался в статьях и рецензиях.

Память Елены Викторовны сохранила любопытный эпизод: прослушав в исполнении Титта Руффо арию Демона «Не плачь, дитя...», которую Руффо обычно «на бис» пел по-русски, Виктор Павлович решил помочь ему избавиться от акцента. Коломийцев несколько раз подолгу занимался с Титта Руффо, тщательно проходя фразу за фразой. К сожалению, несмотря на «обостренно-развитую» способность к подражанию», Руффо так и не удалось до конца освободиться от акцента.

В архиве Коломийцева, среди писем к нему Римского-Корсакова, Глазунова, Направника, Собинова, Зилоти, Блока, Мозжухина, Кусевичского, среди фотографий замечательных русских и зарубежных певцов хранятся и три портрета Титта Руффо с дарственными надписями.

В осажденном Ленинграде, под бомбежками и обстрелами, в обледенелой квартире без воды и света Елена Викторовна, потеряв мать, умершую от голода, и сама едва живая, нашла в себе мужество и силы, чтобы сберечь весь архив своего отца до последнего листка. Честь ей и слава! Сейчас она готовит книгу избранных статей В. П. Коломийцева, в которую войдут и письма к нему выдающихся музыкантов.

Известная в прошлом оперная певица Фанни Ефимовна Деранкова-Маргулян, с успехом выступавшая на сценах Петербурга, Киева, Одессы и Баку, трогательно откликнулась на мое письмо. Незадолго до своей смерти ⁴⁰ она прислала мне из Свердловска никогда не публиковавшуюся фотографию, на которой запечатлены Титта Руффо и дирижер Арнольд Эвадьевич Маргулян. Дирижер руководил многими спектаклями в Киеве и Харькове, когда там гастролировал Титта Руффо, и был с ним в самых дружеских отношениях.

Как оказалась эта фотография в Свердловске?

В 1939 году А. Э. Маргулян получил приглашение некоторое время поработать в Свердловском оперном театре.

Он выехал с женой, Ф. Е. Деранковой-Маргулян, из Харькова, где жил постоянно, захватив с собой лишь самое необходимое, в том числе и дорогие его сердцу фотографии, висевшие на стенах квартиры. В тот момент А. Э. Маргулян, конечно, не мог предположить, что ему уже никогда не придется жить и работать в Харькове. Среди взятых им с собой вещей, была и эта, публикуемая нами фотография, относящаяся к 1906 году.

Началась Великая Отечественная война, и в оккупированном фашистами Харькове квартира Маргульяна была разграблена. Безвозвратно погиб и оставшийся там большой архив. Последние десять лет своей долгой творческой жизни народный артист РСФСР А. Э. Маргулян был главным дирижером и художественным руководителем Свердловского театра оперы и балета имени Луначарского, затем — профессором Свердловской консерватории. Умер он в 1950 году.

В Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных преподает пение Ирина Николаевна Сперанская — дочь замечательного оперного артиста, баса Николая Ивановича Сперанского. В то время, когда в частной опере С. И. Зимина гастролировал Титта Руффо, Н. И. Сперанский работал в этом же театре, исполняя основные басовые партии.

Ирина Николаевна полностью сохранила громадный архив отца, и среди множества фотографий артистов, композиторов, дирижеров я увидел портрет Титта Руффо, подаренный им Н. И. Сперанскому с такой надписью: «Дорогому коллеге Сперанскому, артисту большого таланта, обладателю мощного и прекрасного голоса, — с искренним восхищением. Титта Руффо. Москва. 1906 год».

— Отец, — вспоминает Ирина Николаевна, — восторженно рассказывал мне о Титта Руффо. По его словам, только два певца были слышны в любой «точке» зрительного зала: Титта Руффо и французский баритон Жюль Девойод, несколько раньше гастролировавший в частной опере С. И. Мамонтова⁴¹. Где бы вы ни сидели — в партере, ложах или на галерке — казалось, что они поют вам в ухо, — такова была «летучесть» и сила их голосов. И все же Руффо по богатству голосовых и актерских данных был вне сравнений...

Вряд ли сейчас кто-либо знает, что Жюль Девойод трагически скончался в 1901 году в Москве на сцене театра «Эрмитаж»; он умер от разрыва сердца во время финаль-

ной сцены второго акта оперы «Риголетто», особенно им любимой,— в ней наиболее полно выявлялось его вокальное мастерство и драматическое дарование... С последним словом, заключающим акт: «La maledizione!» *, Жюль Девойд упал мертвым, а голос его еще несколько секунд продолжал звучать в зале...

Титта Руффо в роли Демона... Нигде я не встречал такого снимка, хотя за время работы над этой книгой собрал большую коллекцию его фотографий. Нетрудно поэтому представить мою радость, когда в Ленинграде, у бывшего начальника правовой группы Ленинградского оптико-механического завода Леонида Васильевича Экскузовича я увидел портрет Титта Руффо в роли Демона. Под портретом — надпись: Титта Руффо — господину Ивану Экскузовичу на память о дружбе. Петербург. 3.2.906».

— В 1906 году, — рассказывал Леонид Васильевич, — мой старший брат Иван Васильевич Экскузович учился в Петербургском институте гражданских инженеров. Он был страстным поклонником Титта Руффо и не пропускал ни одного спектакля с его участием. Как многие студенты-меломаны, он обычно встречал своего любимца, когда тот приезжал в театр, а после спектакля, восхищенный, провожал его до дому... Титта Руффо не мог не откликнуться на любовь к нему двадцатичетырехлетнего русского студента и подарил ему свой роскошный портрет в роли Демона с лестной для брата надписью.

Мог ли он тогда подумать, что пройдет несколько лет, свершится Октябрьская революция, и Советская власть поручит ему, беспартийному, руководство всеми академическими театрами?!

Имя Экскузовича сейчас мало кто знает. Оно встречается лишь в театральных мемуарах, авторы которых не могут не упомянуть его добрым словом. И действительно, Иван Васильевич Экскузович был личностью замечательной. Архитектор по образованию, построивший в Петрограде немало зданий, он чуть ли не на следующий день после революции перешел на сторону Советской власти. В течение одиннадцати лет он был управляющим академическими театрами Петрограда и Москвы, проявив себя на этом посту, по словам А. В. Луначарского, «как великолепный знаток театральной техники и театральной жизни, как человек, умеющий с огромной симпатией относиться ко всему

* «Проклятье!» (итал.).

новому и свежему, что растет вместе со всем ростом нашей новой социалистической общественности».

И как дорогое воспоминание молодости, освященной любовью к театру, к опере, как память о встречах с Титта Руффо, доставившего ему своим искусством столько незабываемо-светлых минут, Эскузович до конца дней хранил портрет замечательного певца.

Умер И. В. Эскузович во время блокады Ленинграда 11 июня 1942 года.

Ленинградский искусствовед и коллекционер Юрий Котляров прислал мне уникальный документ, свидетельствующий о творческих связях Титта Руффо с русскими музыкантами. Это — программа торжественного представления россиниевского «Севильского цирюльника» в оперном театре «Монте-Карло» 8 февраля 1910 года. Спектакль был благотворительным, и весь сбор поступал в фонд помощи пострадавшим от наводнения при разливе Сены.

Интересно, что все участники спектакля, дирижер А. По-ме и директор театра Р. Гюнсбург заранее расписались на программах, которые были вручены зрителям в качестве сувенира. Мы видим автографы знаменитой испанской певицы Эльвиры де Идальго, Титта Руффо, Федора Шаляпина и Дмитрия Смирнова, исполнявших партии Розины, Фигаро, дона Базилио и графа Альмавивы.

Инженер Леонид Эмильевич Балановский познакомил меня с неопубликованными автобиографическими записками своей матери — известной русской оперной певицы Леониды Николаевны Балановской. Из них я узнал, что с именем Титта Руффо связано начало ее артистической деятельности.

...Поздней осенью 1905 года в «Новой опере» Церетели шла опера Понкиелли «Джоконда», специально поставленная для замечательной итальянской артистки Ливии Берленди, исполнявшей заглавную партию.

Титта Руффо пел в «Джоконде» партию Барнабы.

Блестяще прошли несколько представлений, как вдруг случилось неожиданное: накануне очередного спектакля Берленди заболела ангиной, и спектакль, билеты на который были полностью распроданы, оказался под угрозой срыва. Церетели метался в поисках певицы, могущей заменить Берленди, но все оперные дивы отговаривались отсутствием партии Джоконды в их репертуаре.

В этот момент к Церетели приехала профессор Петербургской консерватории С. И. Цехановская.

«Я могу дать певицу, которая спасет антрепризу, — сказала она. — Моя ученица Леонида Балановская твердо знает партию... Правда, она ни разу не ходила по сцене, не имеет никакого сценического опыта, но...»

Воспрянувший духом Церетели срочно выпустил афишу, извещавшую, что вместо заболевшей Берленди, партию Джоконды исполнит Леонида Балановская.

Титта Руффо отлично понимал состояние своей партнерши. Он знал, что дирекция не дала ей ни сценической, ни оркестровой репетиции и, показывая молодой певице мизансцены, говорил:

— Синьора, уверяю вас, все будет хорошо... Только не волнуйтесь, возьмите себя в руки, прошу вас...

Балановская сумела преодолеть волнение и пела точно: и ритмически, и интонационно, ее голос — красивое и звонкое драматическое сопрано — звучал бесподобно, а сама она была обаятельна и держалась на сцене, как заправская актриса.

Успех Балановской превзошел все ожидания. После окончания оперы Титта Руффо бесчисленное множество раз выводил Леониду на вызовы, а затем подарил ей свою фотографию с такой надписью: «Блестящей Джоконде мадам-Балановской с искренним восхищением. Титта Руффо. Петербург. 905».

В 1958 году, в возрасте восьмидесяти четырех лет, умер бывший солист Мариинского оперного театра, заслуженный деятель искусств тенор Николай Аркадьевич Большаков, многие годы состоявший профессором Ленинградской консерватории.

Незадолго до смерти он передал свой архив ленинградскому коллекционеру Ю. Б. Перепелкину — энтузиасту музыки, собравшему множество интереснейших материалов, посвященных русскому театральному искусству. Маленькая квартира Перепелкина на площади Чернышевского напоминает театральный музей. По средам здесь бывают музыкальные вечера, на которые собираются любители оперного искусства, и радушный хозяин демонстрирует гостям редкие записи из своей фонотеки.

Ю. Б. Перепелкин любезно разрешил мне опубликовать уникальную фотографию из архива Большакова: Титта Руффо и Н. А. Большаков в Петербурге в 1906 году. Двух этих артистов связывала искренняя дружба. Оба работали

в антрепризе князя Церетели в сезоне 1905/06 года. В операх «Демон», «Фауст», «Джоконда», «Паяцы» вместе с Титта Руффо пел и Большаков, исполнявший главные теноровые партии.

Читателям небезынтересно узнать, что Большаков был страстным автомобилистом. Одним из первых в России певцов он приобрел собственный автомобиль, на котором часто катал Титта Руффо по Петербургу.

Руффо, очарованный Петербургом, не уставал любоваться ровными линиями его проспектов, строгими очертаниями домов, величественными памятниками, архитектурой дворцов и храмов. Петербург нравился ему во все времена года, но больше других Руффо любил петербургскую зиму: неизъяснимая прелесть была в коротких зимних днях, когда холодные туманные сумерки вдруг озарялись огнями газовых фонарей...

Своему коллеге и другу Большакову Руффо обязан тем, что смог осмотреть все достопримечательности столицы, все музеи и картинные галереи, которые произвели на него неизгладимое впечатление.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства я нашел два интересных документа.

Один из них — визитная карточка Титта Руффо. Он послал ее Сергею Ивановичу Зимину перед отъездом из Москвы. Эта визитная карточка, довольно большого формата, исписана с обеих сторон крупным и четким почерком артиста.

Вот, что он писал:

«ТИТТА РУФФО благодарит и сердечно приветствует уважаемого господина Зимина и заверяет его в чувствах признательности и восхищения.

До встречи в будущем году!

Титта Руффо».

Но вскоре в Италии скончалась жена Титта Руффо, и он уже никогда больше в Россию не приезжал ⁴².

Второй документ — телеграмма управляющего конторой Императорских театров генерала Владимира Аркадьевича Теляковского директору Большого театра Николаю Константиновичу фон Боолу.

Об этой телеграмме, хранящейся в «Делах конторы Императорских театров», хочется рассказать подробнее.

Газета «Биржевые ведомости» в номере от 2 января 1907 года опубликовала следующую заметку:

«...Вчера наш славный гость г. Титта Руффо прощался с публикой. Переменились условия, и ему пришлось оборвать гастроль, которые сулили нам еще столько наслаждений! Антреприза Церетели кончилась крахом, вслед вылетело в трубу «Товарищество оперных артистов», которое пробовало заменить ее в «Аквариуме»... Конечно, Руффо стоило только телеграфировать: «Свободен», как десятки антрепренерских рук потянулись к нему...»

В. Б. Адельгейм — близкий родственник и импресарио знаменитых трагиков братьев Роберта и Рафаила Адельгеймов — держал антрепризу итальянской оперы в театре Солодовникова.

В 1907 году всем театрам было разрешено во время «великого поста» работать. Адельгейм отлично понимал, что если он не организует первоклассную труппу, ему не выдержать конкуренции с двумя оперными театрами Москвы — Большим театром и оперой С. И. Зимина.

Узнав о крахе Церетели, Адельгейм тотчас пригласил Руффо и Боронат на гастроль в Москву. А несколько раньше он заключил контракты со знаменитыми певицами Хариклеей Даркле и Зигрид Арнольдсон и не менее знаменитыми Франческо Маркони, Джузеппе Ансельми и Эудженио Джиральдони.

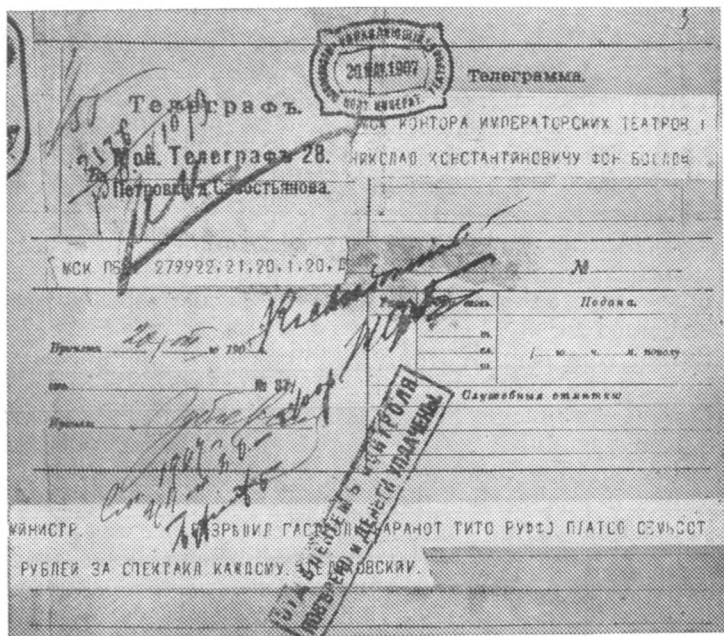
Собрав великолепное вокальное созвездие, Адельгейм дал широковещательную рекламу, которая принесла солидные материальные плоды. Но каково же было изумление артистов, когда, приехав в Москву, они не нашли антрепренера. Адельгейм исчез, «прихватив» выручку, и итальянская опера бесславно прекратила существование. Пока следовательно первого участка г. Москвы разыскивал антрепренера и заводил дело, в плачевном положении оказались хор и оркестр этой оперы.

Газета «Новости сезона» сообщила:

«...В виду критического положения хора и оркестра бывшей итальянской оперы, г-жа Боронат и г. Титта Руффо намерены устроить концерт в литературно-художественном кружке, сбор с которого поступит в пользу хора и оркестра этой оперы...»

Пребывание в Москве Олимпии Боронат и Титта Руффо решил использовать Н. К. фон Бооль. Он задумал с их помощью поправить материальные дела Большого театра, сборы в котором значительно упали. Н. К. фон Бооль обратился к В. А. Теляковскому с просьбой разрешить пригласить Титта Руффо и Олимпию Боронат для выступлений в Большом театре.

Соблюдается строгая иерархия.



*Телеграмма генерала Теляковского
на имя директора Большого театра Н. К. фон Боля
по поводу гастролей О. Боронат и Титта Руффо. 1907 г.*

В. А. Теляковский адресуется к министру императорского двора барону Фредериксу:

«Для придания интереса оперным спектаклям Императорских московских театров в текущем посту, — пишет он в своем «Рапорте», — и поднятия значительно понизившегося постом сбора, я находил бы желательным пригласить оперных артистов г-жу Боронат и г-на Титта Руффо к участию в спектакле в опере «Риголетто» с платою им за это участие по 700 рублей каждому...»

На рапорте — собственноручная надпись В. А. Теляковского: «Г. министром на докладе моем разрешено. В. Теляковский».

В публикуемой нами телеграмме от 20 марта 1907 года говорится: «Министр разрешил гастроли Боронат Титта Руффо платою семьсот рублей за спектакль каждому. Теляковский».

Пока шла переписка между Москвой и Петербургом, пока Теляковский испрашивал разрешение барона Фреде-

рикса, Титта Руффо находился в ожидании. Верный раз навсегда принятому для себя правилу — дом и сцена, сцена и дом — он почти не покидал номера, стремясь предстать перед требовательной московской публикой в наилучшей певческой форме. Но время от времени он все же отлучался из гостиницы, чтобы посмотреть Москву, которая в дни «великого поста» являла собой удивительную, ни с чем не сравнимую картину.

Иногда один, а то и с русскими коллегами, Титта Руффо прогуливался по Красной площади, любясь архитектурой Кремля и храма Василия Блаженного, спускался на набережную Москвы-реки, туда, где между Устьинским и Москворецким мостами шумел знаменитый на всю Россию московский грибной торг.

Здесь можно было приобрести все, в чем нуждался человек для «спасения души»: длинными рядами стояли сотни огромных кадок с квашеной капустой, мочеными яблоками, огурцами в рассоле, солеными груздями, белыми грибами, сотни корзин с редькой, картошкой и клюквой, громадные чаны с липовым и гречишным медом...

Привлеченные громкими «зазывалами», мастерами на меткие шутки-прибаутки, тысячи москвичей покупали всякую постную снедь: ведь семь недель не разрешалось есть мясного!

Сверкало над торжищем бирюзовое небо, сверкал снег на Москве-реке, а в морозном воздухе уже ощущалось приближение весны. Конечно, ничего подобного Титта Руффо не видел ни в какой другой стране. Его удивляла и восхищала эта пестрая картина изобилия, и артист с увлечением бродил от одного лотка к другому, наслаждаясь невиданным зрелищем.

Выступление Т. Руффо и О. Боронат в Большом театре состоялось 23 марта 1907 года.

— Юношей, только что окончившим гимназию, попал я в Большой театр на «Риголетто» с О. Боронат и Т. Руффо, — рассказывал мне известный оперный режиссер И. А. Донатов. — Это был незабываемый спектакль. Отлично помню голос Титта Руффо, — могучий и необыкновенный голос, который раскаленными шарами летел в зал, захватывая и потрясая сердца слушателей. А когда прозвучал финал «Вендетты», наэлектризованная публика, увлеченная темпераментом Руффо, его игрой и голосом, в едином порыве поднялась с мест. Все вокруг меня кричало, стучало, неистовствовало, хлопало, — такой овации, такого

проявления восторга я никогда не слышал за всю свою долгую жизнь в театре...

Газета «Утро» в номере от 24 марта 1907 года поместила такую заметку:

«...артисты Итальянской оперы г-жа Боронат и г. Титта Руффо выступили в опере «Риголетто»: первая в партии Джильды, второй в заглавной партии... На сцене Большого театра оба артиста имели еще больший успех, чем на частной, в особенности Титта Руффо, мощь и красота голоса которого приводили в восхищение весь театр».

Но газета не сообщила, что произошло после спектакля.

А произошло вот что.

В императорских театрах существовало правило ни в каком случае не бисировать арий и не выходить на аплодисменты публики — «в целях сохранения художественной цельности впечатления от исполняемого оперного произведения».

Но успех Титта Руффо и Олимпии Боронат был столь велик, что они не могли не выйти на аплодисменты.

Уже на следующий день в режиссерское управление оперной труппы прибыл письменный строгий запрос Н. К. фон Бооля: как могло произойти подобное? Последовала объяснительная записка исполняющего обязанности главного режиссера В. С. Тютюнника, в которой он кратко изложил суть дела, отметив при этом, что артисты были предупреждены, но он, право, не виноват в происшедшем.

На объяснительной записке В. С. Тютюнника — резолюция Н. К. фон Бооля, указывающего на недопустимость подобных фактов и приказывающего ему строго предупреждать всех артистов о необходимости соблюдать установленные в Императорских театрах правила, обязательные и для гастролеров.

...Через три года после этого вопрос о «бисах» был, наконец, решен. 9 октября 1910 года В. А. Теляковский присутствовал в Большом театре на «Фаусте» с участием Шаляпина. Когда публика единодушно и настойчиво начала вызывать артиста «на бис», Теляковский разрешил ему повторить некоторые номера партии. Уезжая в Петербург, он официально разрешил «бисы», но только в том случае, если их будет требовать вся публика.

Один из дирижеров робко спросил директора Большого театра, как же узнать, вся ли публика требует повторения?

Директор обещал установить против дирижерского пульта красную лампочку, которая будет зажигаться из-за ку-

лис и давать сигнал бисированию. (Журнал «Театр и искусство», сообщая об этом, едко заключал: «Совсем как светофор на железной дороге!..»)

Не следовало бы, однако, думать, что Россия только импортировала оперных артистов. В нашей стране было множество замечательных певцов и певиц, достойно представлявших русское вокальное искусство на крупнейших сценах Европы и Америки. Опытные и прозорливые импресарио не упускали ни одного выдающегося артиста и, едва услышав их, тотчас же предлагали ангажементы. Причем за границей русские певцы пользовались не меньшим успехом, чем их зарубежные коллеги — в России. Достаточно назвать имена Фелии Литвин, Саломеи Крушельницкой, Лидии Липковской, Федора Шаляпина, Леонида Собинова, Льва Сибирякова, Николая Фигнера, Ивана Алчевского, Григория Бакланова, Дмитрия Смирнова — с каким триумфом проходили их гастроли за рубежом!

И не было ничего удивительного в том, что через несколько лет после окончания консерватории Антонина Васильевна Нежданова — в то время еще мало известная певица — получила приглашение выступить в парижской «Гранд опера» в партии Джильды в «Риголетто» Джузеппе Верди.

Об этой первой заграничной гастроли Неждановой напоминает публикуемая нами редкая фотография, оригинал которой хранится в музее-квартире великой артистки. Вряд ли кому-нибудь известна история снимка, сделанного в 1912 году. Между тем, она настолько интересна сама по себе, что мне хочется рассказать ее читателям.

Партнерами Неждановой в «Риголетто» были всемирно знаменитые Титта Руффо и Энрико Карузо.

Конечно, Нежданова слышала и того и другого во время их московских гастролей. Но одно дело — слушать, другое — петь вместе с ними! Как тут не разволноваться, не потерять присутствия духа?!

Впервые Нежданова увидела Карузо на репетиции. Как многие оперные премьеры, к тому же звезда первой величины, Карузо с независимым видом сидел в кресле на краю сцены, не обращая ни на кого ни малейшего внимания. Откинувшись на спинку кресла и заложив ногу за ногу, он курил толстую сигару. Глядя на его хмурое лицо, не трудно было заключить: Карузо явно недоволен тем, что ему придется петь с какой-то молодой русской певицей, имя которой ничего ему не говорило.

Но когда Нежданова спела знаменитую арию из второго акта, раздались аплодисменты, ей бурно аплодировали и солисты оперы, и оркестранты, и хористы, и даже рабочие сцены. Титта Руффо, всегда веселый, доброжелательный, широко улыбался и, энергично хлопая в ладоши, без конца повторял:

— *Molto bene!.. Molto bene!..* *

Карузо быстро встал, подошел к Неждановой и, поцеловав ей руку, сказал:

— *Excusez mon impolitesse, Madame, je ne savais pas à qui j'avais affaire!..* **

Настал день спектакля.

«До выхода, — пишет Антонина Васильевна, — я страшно волновалась, за кулисами буквально дрожала как в лихорадке, выбежала на сцену со своей первой фразой «*Mio padre*» к отцу (Титта Руффо) почти в бессознательном состоянии и почувствовала, что я моментально сразу все забыла, не могу вспомнить ни одного слова. Петя я должна была на итальянском языке, как и все участвующие. Титта Руффо, очевидно, понял мое состояние, показал себя хорошим товарищем, взял меня за руки, сильно сжал их и, глядя прямо мне в глаза, стал подсказывать весь текст первых фраз, пока я не пришла в себя. Волнение мое быстро улеглось, я взяла себя в руки и спела весь дуэт с Титта Руффо как следует, после чего раздались бурные аплодисменты. Это меня очень подбодрило. Дуэты с герцогом — Карузо прошли у меня уже совсем уверенно, хорошо и закончились опять громкими аплодисментами. Свою арию «*Caro nome*» я уже спела блестяще, совсем овладев собой...»

И вот передо мной — поблекшая от времени «*Carte postale*», на ней Оцуп запечатлел Титта Руффо, Эудженио Джиральдони, Николая Фигнера и его жену — молодую оперную артистку Ренэ Радину.

Крайний слева — знакомый нам баритон Эудженио Джиральдони.

Несколько лет назад молодой Титта Руффо был приглашен в Палермо, в театр «Массимо». Он должен был за-

* «Очень хорошо!.. Очень хорошо!..» (*итал.*).

** «Простите мою неучтивость, мадам, я не знал, с кем я имею дело!» (*франц.*).



*«Риголетто» Дж. Верди в Итальянской опере
в театре СПб консерватории.
Титта Руффо в роли Риголетто.
Петербург. 1905 г. Дружеский шарж А. Любимова*

менить Джиральдони, уезжавшего в Южную Америку, заменить в роли барона Скарпия в «Тоске». Джиральдони — первый исполнитель этой партии, выбранный самим Пуччини, — помог Руффо с честью предстать перед публикой театра «Массимо» в новой для него роли. Знаменитый баритон с доброжелательной готовностью раскрыл Руффо все стороны трудной партии и показал все мизансцены, проявив себя по отношению к молодому коллеге «благородным человеком в искусстве и в жизни».

И вот они встретились в Петербурге — Эудженио Джиральдони и Титта Руффо, ставший за эти четыре года оперной звездой первой величины.

Сзади — Николай Фигнер, выдающийся певец и артист, исполнявший главные лирико-драматические теноровые

партии на сцене Мариинского театра. Искусством Фигнера восхищались Толстой, Чайковский, Шаляпин. Во время триумфальных гастролей Фигнера в Италии Верди, не щедрый на похвалы, преподнес ему клавир «Отелло» с дарственной надписью: «Моему верному исполнителю». Николай Фигнер был в дружеских отношениях с Титта Руффо и с большой любовью относился к его голосу и артистическому таланту.

Обо всем этом мне напомнила «Carte postale», сделанная Оцупом в Петербурге в один из весенних дней 1906 года.

14

И еще несколько страничек, показывающих связи русских музыкантов с Титта Руффо.

Александр Борисович Хессин (1869—1955) — известный в свое время дирижер, музыкально-общественный деятель и знаток вокального искусства, написал книгу мемуаров «Из моих воспоминаний», где он рассказывает, в частности, о вечере в Монте-Карло, после «Севильского цирюльника» с Шаляпиным, Карузо и Руффо.

«...Не стану описывать впечатления от этого из ряда вон выходящего по составу исполнителей спектакля, имевшего огромный успех.

После спектакля я имел счастье провести несколько часов в компании Карузо, Руффо и Шаляпина. [...] Говорили об искусстве певческого выдоха, о высокой позиции гортани, об округлом звуке, о *mezza voce*, о том, как добиться легкого, близкого, звонкого звука и т. п. Знаменитости ожесточенно спорили, причем каждый из них, отстаивая какое-нибудь теоретическое положение, подкреплял его немедленно практически, напевая два-три такта из разных опер.

Вечер превратился в какой-то концерт из оперных отрывков. [...] Каждый из трех певцов уверял, что он чему-то учился у своего педагога, но мастерству пения, говорили они все, научились у самих себя. Вспоминаю рассказ Руффо о том, до чего индивидуален должен быть подход к певцу с первой же поры его обучения: «Нет и не может быть такой школы, трафаретные приемы которой годились бы для всех одинаково». [...] Мы стали расходиться на рассвете, но перед уходом я просил этот триумвират знаменито-

стей вместо фотографии на память спеть мне трио (перед домом Маргариты) из «Фауста», в котором я никогда не слышал партии тенора, кроме двух высоких нот: си-бемоль и ля-бемоль. Дело в том, что партия Фауста, как известно, написанная в этом трио, в нижнем и среднем регистрах поглощается высокой тесситурой Валентина и мощным звучанием голоса Мефистофеля и только в конце терцета, в каденции, она доходит до слушателя. Я был бесконечно благодарен моим собеседникам за то, что услышал, наконец, настоящее трио, которое я до этого вечера только видел на бумаге, хотя и слушал «Фауста» около пятнадцати лет. Так кончился этот неповторимый вечер».

Высоко ценили искусство Титта Руффо А. М. Горький и К. С. Stanisлавский.

Алексей Максимович Горький назвал имя Титта Руффо в числе трех величайших певцов Италии: Карузо, Руффо и Баттистини ⁴³.

А Константи́н Сергеевич Stanisлавский в письме к директору Большого театра Е. К. Малиновской от 28 марта 1930 года писал:

«...Я утверждаю, что теперь, когда Великий немой запоем, уцелеют только самые первоклассные театры, а все театры второго и тем более третьего сорта должны погибнуть. Я ненавижу кино, но все-таки пойду с большей охотой за двугривенный слушать в кино Шаляпина, Титта Руффо и др. под аккомпанемент Тосканини, чем заурядную банальную оперу не на подлинных, а на выродившихся традициях...»

Известно свидетельство режиссера Н. М. Горчакова: «Музыка в самых различных ее проявлениях — симфония, оперное пение, романсы, народные напевы, танцевальные сюиты — являлись для Вахтангова неотъемлемой частью его режиссуры». Но немногие знают, что юный Евгений Вахтангов, самоучкой научившийся играть на фортепиано, скрипке, балалайке и мандолине, слушал Титта Руффо и влюбился в него. Сохранилась программа студенческого бала, на котором Вахтангов выступал как шарманщик, дирижер и певец «под Титта Руффо».

О Титта Руффо, вдохновленные его могучим искусством, писали А. И. Куприн, И. Э. Бабель, С. Е. Розенфельд.

В «Повести о Шаляпине» Семен Розенфельд передает свой разговор с Шаляпиным:

«...С места в карьер я стал петь — вы только подумайте! — и Мефистофеля, и мельника, и даже Тонио, хотя эта

партия и не басовая. Пою ее, кстати, и теперь. Вы, вероятно, слышали? Это в моей тесситуре.

— Да, Федор Иванович, слышал и наслаждался, и мечтаю услышать еще и еще. Это чудесно! Так не пел ее даже Титта Руффо, которого я слышал в Одессе еще в детстве, лет двенадцать назад.

— Ну, нет, это вы, извините, врете! Титта Руффо поет Тонио великолепно! Большим широким звуком, выразительно и эффектно!..»

...В 1914 году Александр Иванович Куприн со своим другом клоуном Жакомино⁴⁴ совершил путешествие в Италию на курорт Сальцо-Маджиоре. Курорт этот славится иодистыми источниками, оказывающими благотворное влияние при лечении горловых заболеваний. Поэтому-то Сальцо-Маджиоре и был тем лечебным местом, «куда на летнее время стекались все хоть мало-мальски известные певцы и певицы... Мы жили в нашей «Надежде», — пишет Куприн в рассказе «Соловей», — очень дешево, дружно, беззаботно-весело [...] Промелькнул метеором, по дороге в Америку, необыкновенно толстый, но очаровательный Карузо [...] А потом как-то особенно прочно и надолго прижилась у нас прекрасная четверка: Ада Сари, Пинтуччио, Титта Руффо и кавалер Нани — все первоклассные певцы с громкими именами, такие великолепные и недостижимые на сцене, в атласных и бархатных костюмах, с латами, коронами, перьями, брильянтами и жемчужными ожерельями, такие простые, наивные, добродушные ребята в обыкновенной будничной жизни».

О поездке в Сальцо-Маджиоре, о знакомстве и дружбе с певцами, о том, как однажды Куприн вместе с ними пел запрещенную в Италии революционную песню, заканчивающуюся словами «E viva Italia e la Libertà!»*, и повествует он в маленьком, подлинно купринском шедевре — рассказе «Соловей».

На память Куприн и его друзья сфотографировались общей группой, и каждый из них расписался на снимке, как бы «скрепив» своей подписью дружбу с большим русским писателем. Куприн увез снимок в Петербург, а затем подарил его известному журналисту Василию Александровичу Регинину, в архиве которого я и нашел эту уникальную фотографию.

По приезде в Петербург Куприн в беседе с корреспондентом газеты «Биржевые ведомости» рассказывал: «Сальцо-Маджиоре — это курорт для певцов специально. Целый

* «Да здравствует Италия и Свобода!» (итал.).

день там слышатся рулады: больные певцы голос пробуют. Познакомился я там со многими знаменитостями: с Карузо, Титта Руффо, особенно с последним. Титта Руффо — удивительно интересный, симпатичный человек. Если бы не он, я положительно мог умереть там от тоски. Ничего я, конечно, не делал — лечился.

Немного переводил, и перевод свой решил посвятить Титта Руффо. Но я не мог никак подыскать подходящего обращения к Титта Руффо. «Моему другу», — я недостаточно близко знаком с ним для этого. Я обратился за помощью к одному итальянцу.

И знаете, что он мне посоветовал?

«Вы, — говорит, — надпишите «дворянину». Титта Руффо недавно получил от короля это звание, и это будет лучше всего...»

По-моему, это — все равно, как если бы любимая мною женщина написала мне: «отставному поручику Куприну».

Но вернемся к рассказу «Соловей». Куприн пишет:

«...Никто из них не жалел столь бережно своих голосовых связок. Титта Руффо с увлечением рассказал о своих гастролях в Петербурге и Москве. Он изумительно имитировал пение Шаляпина, Тартакова и Леонида Яковлева⁴⁵, их тембры, их манеру давать голос, их своеобразные приемы, их жесты...»

Титта Руффо был действительно наделен большим даром имитации. В 1933 году, когда Шаляпину исполнилось шестьдесят лет, Титта Руффо наговорил на граммофонную пластинку шуточный диалог, в котором блестяще имитировал речь Шаляпина, его манеру говорить, тембр его голоса. Эту пластинку я слышал только у двух московских коллекционеров — Б. В. Рудзеевского и И. Ф. Боярского.

Вот ее содержание:

— Привет, Шаляпин! Как дела?

— Здравствуй, мой дорогой Руффичек, маленький!

— У тебя великолепный голос! Сегодня вечером ты пел, как никогда!

— Что ты говоришь? Это неправда! Все меня предали. И он, мой бас, тоже меня предал... Ведь я теперь не ем хлеба, не пью, я ничего не делаю, у меня сахар в крови, диабет, эмфизема, хронический бронхит, двойное воспаление легких и еще куча всяких глупостей, о которых мне вечно твердят эти глупые врачи, которые ничего не понимают... И потом, знаешь, жена меня забыла, все меня забыли, только ты, Руффичек маленький мой!.. Я уже шесть месяцев под землей. Шаляпин кончился... Шаляпин умер... Никто меня не вспомнит... Черт побери!..

— Да нет, ты же хорошо себя чувствуешь!.. У тебя необыкновенный голос, и когда ты берешь высокую ноту, то это, как выстрел из пушки!..

— Нет, нет!.. Я уже шесть месяцев под землей. Жизнь только одна, а после нее будут гробовые черви... Любить, любить, любить, как говорите вы, потому, что призрак смерти всегда стоит над нами...

— Ну, будь здоров, Шаляпин!

— До свидания, мой милый Руффик!

И Титта Руффо чмокает губами, имитируя поцелуй.

Шуточный диалог этот явился своеобразной данью любви и уважения к Шаляпину.

Шаляпин и Руффо познакомились в Киеве в 1906 году. Ангажированные Кабановым, Яковлевым и Валентиновым, оба артиста пели в театре Соловцова в «Фаусте». Тогда-то они и подружились, и с тех пор их приятельские отношения не прерывались до самой смерти Федора Ивановича.

Иногда артистические пути Шаляпина и Руффо «пересекались», и они выступали вместе то в одной стране, то в другой. «Мне неоднократно случалось петь в «Фаусте» с Карузо, Шаляпиным и Титта Руффо, — свидетельствует Янина Вайда-Королевич. — Может ли быть большее наслаждение и честь для артиста? В таких случаях я никогда не думала об успехе у публики. Он был заранее обеспечен замечательными артистами».

Шаляпин и Руффо пели и в России, и за границей: в 1908 году — в Южной Америке ⁴⁶, в 1910 году — в Монте-Карло, где давался «Севильский цирюльник» в поразительном составе: Розина — Джеральдина Фаррар, Фигаро — Титта Руффо, Альмавива — Энрико Карузо, Базилио — Федор Шаляпин. Правда, пели они вместе не так уж часто, ибо ни одна антреприза не могла позволить себе роскошь пригласить для участия в одном спектакле такое созвездие. Ведь каждый из этих артистов получал за выступление баснословный гонорар — 15 тысяч франков! Но крошечный театр в Монте-Карло, в зале которого было всего лишь 300 мест, мог пойти на подобные расходы. И потому только, что за все платила... рулетка.

Через два года — в 1912 году — Шаляпин и Руффо снова встретились в Монте-Карло. В том же году «великая триада» — Шаляпин, Карузо, Руффо — гастролировала в «Гранд опера» в Париже. По сообщению журнала «Театр», ряд спектаклей Шаляпин, Карузо и Руффо дали в пользу семей погибших авиаторов. В этих спектаклях принимал

участие и замечательный русский тенор Дмитрий Смирнов (1882—1944) ⁴⁷, считавшийся единственным соперником Собинова. Титта Руффо познакомился с Дмитрием Смирновым в Москве в 1907 году, когда они оба пели в «Риголетто» на сцене Большого театра.

Титта Руффо был в добрых отношениях с семьей Шаляпина. Федор Иванович не раз гостил у Титта Руффо на его вилле в Риме. В свою очередь Титта Руффо, приезжая в Париж, часто и запросто бывал в доме Шаляпина.

Сын великого певца — Федор Федорович Шаляпин — писал мне из Рима: «...Жили мы тогда в Париже. Помню: пришел Титта Руффо — на вид лет пятидесяти, крепкий, здоровый, хотя и полуседой. Сидели в столовой и пили чай с русскими бубликами — отец, Руффо и я... Федор Иванович и Титта Руффо оживленно говорили о театре, об общих знакомых, вспоминали Россию...»

В одно из своих посещений Титта Руффо предложил другому сыну Шаляпина — молодому в то время художнику Борису Шаляпину — написать его портрет в роли Гамлета.

В августе 1968 года, по приглашению Союза советских писателей, в Москву из Нью-Йорка приехал Борис Шаляпин. Он гостил у нас две недели и одно время жил у своего друга детства — композитора Юрия Слонова. За несколько дней до отъезда Бориса Федоровича, я побывал у него, и он рассказал мне о знакомстве с Титта Руффо:

— Было это в Париже, в конце двадцатых годов. Мне исполнилось двадцать пять лет, жил я отдельно от отца и усердно занимался живописью.

Однажды раздался телефонный звонок — голос отца:

«У меня сейчас в гостях господин Титта Руффо, — сказал он. — Я хочу, чтобы ты познакомился с ним. Приходи, если можешь...»

Я тотчас же приехал и в столовой увидел Титта Руффо. Он произвел впечатление необыкновенно элегантного человека — элегантного не только внешне, но и внутренне. Предупредительный и вежливый, он держался с какой-то подчеркнутой галантностью.

Мы долго говорили об искусстве, Титта Руффо расспрашивал меня, что я сейчас пишу, затем мы смотрели картины, украшавшие квартиру. Здесь были превосходные полотна Нестерова, Васнецова, Кустодиева. В столовой висел и портрет отца, незадолго до этого написанный мною. Титта Руффо он понравился. Потом мы отправились завтракать в ресторан. Тогда-то Титта Руффо и предложил мне написать его портрет в роли Гамлета.

«Роль Гамлета я люблю больше других, — сказал он. — И мне давно хочется иметь портрет в этой роли. Не знаю только, устроит ли вас сумма в десять тысяч лир?»

По тем временам десять тысяч лир были большими деньгами, я обрадовался предложению Руффо и сказал, что с удовольствием напишу его портрет, но необходимо, чтобы он нашел время позировать.

«Сейчас я уезжаю в Милан, — сказал он. — Оттуда напишу вам, и мы условимся о встрече...»

В тот приезд Титта Руффо в Париж я встречался с ним несколько раз, и он все время очень мягко напоминал мне об обещании написать его портрет.

Он прислал из Милана несколько писем, — любезных и на редкость сердечных. Я храню их до сих пор. Но случилось, однако, так, что для того, чтобы написать его портрет, я должен был выехать в Рим, а уехать в то время из Парижа я не мог, и дело, которое сулило мне большую творческую радость, расстроилось⁴⁸.

Меня многие уверяли, что группового фотографического портрета Шаляпина и Руффо не существует, что они никогда не снимались вместе. Между тем, внутренне я был убежден, что такой снимок есть. Но где? Попытки найти его у Ирины, Лидии, Бориса и Федора Шаляпиных не увенчались успехом. Не оказалось его даже у покойного Андрея Телешева, собравшего самую большую в мире коллекцию фотографий Шаляпина — более трех тысяч снимков в ролях и в жизни.

Прошло некоторое время, и я получил пакет от сына Титта Руффо. Не подозревая, какой сюрприз меня ожидает, я спокойно вскрыл пакет, и — ахнул! Две фотографии Шаляпина и Руффо, никогда не публиковавшиеся, никому не известные!

Я смотрел на фотографии, и мне вспомнились строки Льва Никулина о внешнем облике Шаляпина тех лет. — строки, написанные столь точно, будто перед глазами писателя были именно эти снимки: «...Прежде всего поразила перемена в его внешности. Исчезли мягкие, округлые черты лица, исчез задорный, лукавый взгляд в упор... Он сильно похудел, казался еще выше, исчезла пропорциональность в сложении, которая так восхищала на сцене. Резкие глубокие морщины легли у ноздрей, волосы поседели и стали редкими, открылся лысеющий лоб... Серый костюм уже не облегал его большое тело, а слишком свободно висел на нем...»

Оба снимка относятся к тридцатым годам и сделаны, вероятно, любителем: это видно по «почерку» фотографа, по случайно избранному фону и посредственной композиции.

Но эти недостатки отступают на задний план, на них даже не обращаешь внимания, невольно подчиняясь обаянию личности двух великих певцов, увековеченных известным фотографом.

Скажем же ему спасибо!

Много лет я переписывался с замечательной польской певицей Адой Сари — героиней известного нам рассказа А. Куприна «Соловей». Но лично познакомиться мне так и не удалось⁴⁹. Узнав, что мой друг поэт Александр Ревич едет в Варшаву, я попросил его навестить Аду Сари, передать привет и подробно расспросить ее о Титта Руффо.

Вернувшись в Москву, Ревич передал мне письмо Ады Сари.

«Я познакомилась с Титта Руффо, — писала она, — в Сальцо-Маджиоре в 1914 году, а пела с ним в сезоне 1922/23 года в неаполитанском театре Сан Карло в «Севильском цирюльнике» и «Риголетто». Титта Руффо был не только великим певцом и артистом, но честным, глубоко порядочным и сердечным человеком. Его постоянно окружало множество друзей, потому что ко всем товарищам по искусству он относился с большой доброжелательностью. Я счастлива, что Титта Руффо был не только моим коллегой, но и моим другом...»

На мои вопросы об Аде Сари, о том, как она выглядит, как живет, что делает, Ревич рассказал историю, которая показалась мне интересной.

Вот она.

— Ада Сари, — рассказывал Ревич, — живет довольно далеко от центра города, на тихой, зеленой улице, занимая квартиру на втором этаже небольшого коттеджа.

У отправился к ней с моим польским другом — журналистом Домбровским. Когда мы поднимались по лестнице, до моего слуха донесся красивый молодой голос, легко и свободно исполнявший какой-то сложный вокализ.

Дверь открыла молодая девушка.

Ада Сари ждала нас и тотчас вышла навстречу — приветливая, бодрая, энергичная в движениях. Не верилось, что ей уже за восемьдесят. Угостив нас кофе, артистка принялась расспрашивать меня о Москве, ведь в 1913 году она с успехом гастролировала в России!

— А это мои ученицы, — сказала Ада Сари, знакомя с двумя молодыми девушками; одну мы уже знали, она открыла дверь.

— Кто же из вас так прекрасно пел? — спросил я девушек.

Они переглянулись, покраснели.

— То пани профессор давала нам урок! — смущаясь, ответили они в один голос.

В Милане, на вилле Кампанья, 46, находится школа пения, основанная в тридцатых годах выдающимися итальянскими оперными артистами Эдоардо Гарбин и его женой Аделиной Стеле.

В «Параболе моей жизни» Титта Руффо, рассказывая о путешествии в Южную Америку в 1902 году, сообщает, что он познакомился на пароходе «со знаменитым тенором Эдоардо Гарбин и его женой дивной Аделиной Стеле, двумя артистами высокого класса, завоевавшими всемирную известность...»

Эта школа воспитала плеяду отличных оперных певцов, многие из которых до сих пор работают в крупнейших оперных театрах мира. После смерти Гарбин и Стеле, школу возглавила их близкий друг Дина Ваннини — широко образованный музыкант, певица, пианистка и драматическая актриса.

Дина Ваннини познакомилась с Титта Руффо в 1917 году и находилась с ним в самых дружеских отношениях до последнего дня его жизни. Много лет искренняя дружба связывала Дину Ваннини и сестру Титта Руффо — Фоску, а теперь, когда уже нет на свете ни Титта Руффо, ни Фоски, Дина Ваннини дружит с их родственниками, храня дорогие ее сердцу воспоминания о Титта Руффо.

Я попросил Дину Ваннини сообщить мне все, что ей известно о Титта Руффо. Она откликнулась интересным письмом, и я хочу, опустив некоторые подробности, ознакомить читателей с его содержанием.

Она пишет:

«...Вот, что я знаю и думаю о великом явлении, именуемом Титта Руффо. Прежде всего — голос. Прекраснейший из прекрасных, могучий и теплый, исключительной мощи и красоты, — голос, несомненно, и по сей день величайший в мире. Как артиста его отличало непрерывное стремление к совершенствованию. Он находился в постоянном творческом поиске, в поиске наиболее выразительной фразы, жеста, мимики. Каждый герой, которого ему предстояло

воплотить на сцене, изучался им глубоко и тщательно. Он изучал не только психологию и характер своих героев — изучал нравы и стиль эпохи. Вот почему созданные им образы всегда казались живыми, подлинными. Я видела Титта Руффо на сцене то величественным и блестящим, то мягким и страдающим, и все это было несравненно и делало его артистом такого высокого класса, которого уже давно нет на нашей сцене и, вероятно, никогда не будет. Я слышала Руффо во Флоренции в «Севильском цирюльнике» и в «Риголетто», слышала во многих концертах и до сих пор нахожусь под впечатлением не только его голоса, но и совершенного сценического мастерства. Я имела счастье несколько раз аккомпанировать ему и во Флоренции, и в Милане, когда он приходил ко мне в гости. Счастливые, незабываемые часы!

Титта Руффо отличался добротой, сердечностью, благожелательностью и — я не боюсь этого слова! — чувствительностью. У него была мужественная фигура и очень подвижное лицо. Обладая громадным певческим голосом, в жизни он разговаривал тихо и спокойно, взвешивая каждое слово. При этом он говорил со своим мягким тосканским акцентом, выражавшим одинаково тонко и симпатично и грусть, и иронию.

Конечно, Титта Руффо был не только великим актером, обладавшим исключительным даром перевоплощения, он являл собой и крупную личность с незаурядным чувством достоинства, в силу чего он всегда отвергал компромиссы. Его героическая жизнь во время войны-трагедии, обрушившейся на мир, красноречиво это доказывает.

Титта Руффо не преследовали психопатические поклонники и поклонницы, — его слава была чистопробной. Во времена расцвета карьеры Титта Руффо телевидение отсутствовало, а пластинки выпускались не столь совершенного качества, как сейчас, — не было, стало быть, всех этих средств массового раздувания успеха; средств, столь полезных и дорогих для современных артистов, достигающих известности и богатства куда менее естественным способом. Но эти артисты никогда не поднимутся на его высоту!

Вы спрашиваете, какое впечатление производило на меня пение Титта Руффо?

Это далекие, но неизгладимые впечатления, которые не исчезают и не исчезнут из моей памяти, и как только я слышу пластинки — старинные пластинки с голосом Титта Руффо, — у меня начинает болеть сердце. Оно болит оттого, что это только пластинки и что я никогда больше не увижу и не услышу его живого...»

Невозможно рассказать, каким был голос Титта Руффо, ибо, по словам Флобера, «прекрасное менее всего поддается описанию». В данном же случае это тем более трудно, что речь идет о голосе, который в течение трех десятилетий приводил в восхищение слушателей многих стран, и о человеке, сделавшем из своего имени «символ, аллегорию, легенду».

Многие знаменитые певцы, такие, как Беньямино Джильи, Марио дель Монако, Джино Беки, Тито Гобби, Ян Кепура, Марио Ланца, оставили значительное кинематографическое наследие. Фильмы эти, снятые по банальным и глуповатым сценариям, конечно, никакой самостоятельной художественной ценности не имеют. Да и создавались они с единственной целью — дать возможность известному певцу спеть максимальное количество популярных оперных арий. При этом концертные «площадки» бывали самые невероятные: режиссеры помещали певцов на вышки для прыжков в воду, на балконы домов, заставляли артистов петь на океанских лайнерах и рыбацких шхунах, петь на улице, кружась в бешеном хороводе и т. д. и т. п.

Титта Руффо никогда не снимался в художественных фильмах, только один раз, на заре звукового кинематографа, Титта Руффо в костюмах и гриме спел каватину Фигаро из «Севильского цирюльника» и «Кредо» Яго из «Отелло». Эти короткие пленки, смонтированные в один фильм, некоторое время демонстрировались в кинотеатрах. Эксперимент оказался не очень удачным: техника звукозаписи кино находилась тогда на низком уровне, к тому же и сам Руффо был не в лучшей певческой форме. К сожалению, сейчас невозможно установить, в каком из «запасников» хранятся два маленьких ролика пленки — единственный «кинослед» Титта Руффо.

Титта Руффо в течение двадцати четырех лет много и активно записывался на грамофонные пластинки. Мне захотелось узнать, какое же количество грамофонных пластинок он напел? На этот вопрос никто из моих друзей не мог дать исчерпывающего ответа. Тогда я решил справиться у московского коллекционера Ивана Федоровича Боярского.

Семидесятилетний инженер, влюбленный в оперное искусство, отдал более сорока лет жизни благородному делу собирательства. И не случайно среди столичных «филофо-

нистов» он слывет «энциклопедией грамзаписи». Его скромная обитель, сверху донизу заставленная коробками с редчайшими пластинками, скорее напоминает граммотеку, чем жилую комнату. Десять тысяч пластинок! И кого только из певцов нет в его собрании?! Конечно, я разахался, увидев подобные «филофонические» редкости.

У Боярского я и нашел почти все пластинки, которые напел Титта Руффо, причем многие произведения представлены у него в двух экземплярах. Дело в том, что Руффо, чрезвычайно взыскательный к своему творчеству, двадцать две арии и песни напел дважды, а пролог из «Паяцев», арию Дон-Жуана и каватину Фигаро из «Севильского цирюльника» даже три раза. Совершенствуясь, как певец и артист, он, естественно, менял и интерпретацию той или иной вещи.

Вынимая одну коробку за другой, Боярский с поразительной легкостью ориентировался в своем огромном «хозяйстве». К моему удивлению, он без труда отыскивал нужную пластинку, бережно извлекал ее, с любовью разглядывал, точно видел впервые, и, предвкушая удовольствие, не спеша ставил на старинный граммофон, вмонтированный в деревянный шкаф. В тот день божественный голос Руффо звучал в комнате Боярского несколько часов: неаполитанские песни сменялись романсами, романсы — оперными ариями и дуэтами. В большинстве своем это были редкие пластинки со звуковыми бороздками, нанесенными только на одной стороне.

Оказалось, что «звучащее наследие» Титта Руффо огромно: 105 арий и дуэтов, 39 романсов и песен. Первые пятнадцать записей произвела французская фирма «Пате» в 1905 году⁵⁰. С этого времени и начинается «дискография» Титта Руффо. Последние семь его записей относятся к 1929 году.

«...В наше время, — писал народный артист СССР профессор А. Б. Гольденвейзер, — с помощью звукозаписи явилась возможность сохранять исполнение артистов, но и это дает только слабое подобие подлинного исполнения. Всякая запись передает не все обертоны и неминуемо сопровождается большим или меньшим количеством посторонних звуков. Кроме того, артист, зная, что его исполнение записывается, чувствует себя скованным и редко дает лучшее, на что он способен...»

Если согласиться в принципе с критическими замечаниями А. Б. Гольденвейзера, то даже и в этом случае «звучащее наследие» Титта Руффо представляется нам совершенно бесценным. В звуковых бороздках, обессмертивших

Титта Руффо, заключен целый мир воплощенных им образов, и будущие поколения не раз проникнутся восхищением к этому гигантскому таланту. И как ни плоха была техника звукозаписи того времени (большинство пластинок напето в период между 1905 и 1912 годами), пластинки передают его могучее дыхание, масштаб голоса, объем, широту, необыкновенную красоту тембра, характер звуковой волны, которая выделялась и перекрывала любой ансамбль.

В сравнении с голосом Титта Руффо становятся более заметными недостатки других баритонов, какими бы хорошими певцами они ни были. И невольно ловишь себя на мысли, что после Титта Руффо уже «неинтересно» слушать никого из баритонов, — так велико очарование этого единственного голоса, как бы «вобравшего» в себя все лучшее, чем отличались его предшественники и современники.

Вот далеко неполный перечень главных произведений, напетых Титта Руффо:

Каватина Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини, арии из «Риголетто», «Дон Карлоса», «Травиаты», «Эрнани», «Набукко», «Бала-маскарада», «Трубадура» и «Фальстафа» Верди, арии из «Федоры», «Андре Шенье», «Сибири» Джордано, из «Паяцев», из «Чаттертона» и «Заза» Леонкавалло, «Фаворитки» Доницетти, «Пуритан» Беллини, «Тоски» Пуччини, арии из «Дон-Жуана» Моцарта, «Фауста» Гуно, «Кармен» Бизе, «Диноры» и «Африканки» Мейербергера, «Гамлета» Тома.

Титта Руффо напел на русском языке арию «Не плачь, дитя...» из «Демона» Рубинштейна, записал дуэты из «Риголетто» с Марией Гальвани, Джузеппиной Финци-Марьяни⁵¹ и Грациеллой Парето, дуэты из «Гамлета», «Севильского цирюльника» и «Травиаты» с Марией Гальвани, дуэт из «Отелло» с Энрико Карузо, дуэты из «Дон Карлоса», «Силы судьбы» и «Джоконды» с Бенъямино Джильи, трио из «Трубадура» с испанским тенором Эмануэле Искьердо и своей сестрой Фоской. Двенадцать записей Титта Руффо забраковал, запретил к распространению и, согласно воле певца, они до сих пор не опубликованы.

В 1926 году Титта Руффо записал с Бенъямино Джильи дуэт из «Богемы». Эту запись певцы забраковали, и только спустя двадцать четыре года Руффо и Джильи сняли свое вето с пластинки. Она была выпущена крайне ограниченным тиражом и в декабре 1950 года разослана по особому списку в качестве рождественского подарка.

Слушая эти арии в исполнении Титта Руффо, явственно ощущаешь черты неповторимости его как певца и артиста.

Надо иметь в виду, что Титта Руффо вступил на сцену

в тот период, когда в Италии безраздельно властвовал культ бельканто, а искусство оперного театра, по существу, сводилось к искусству вокальному. Певцы заботились лишь о «звучке», об эффектных верхних нотах, до которых так падка была театральная публика того времени. Содержание, слова исполняемого произведения артистов мало интересовали. Стоит вспомнить, что выдающиеся итальянские певцы исполняли арии, повернувшись лицом к рампе, или выходили на авансцену и пели, держась за шпагу или опершись на посох.

Титта Руффо, как и Шаляпин, и Карузо, как и некоторые другие певцы (правда, очень немногие), понимал, что только голоса, даже красивого и мощного, мало. Титта Руффо тем-то и неповторим, что, обладая феноменальным голосом, был изумительным артистом и тонким художником, и его пение не отделялось от образа, создаваемого им. Каждое слово получало у него соответствующую окраску, было выразительным, интонационно оправданным, глубоко осмысленным. Он никогда не завоевывал расположение публики дешевыми трюками, не выходил за пределы партитуры, не щеголял высокими нотами и ферматами ради вящего эффекта.

Будучи великим представителем итальянского бельканто, Титта Руффо гораздо ближе к нам, чем к своим предшественникам и современникам, — ближе по художественным устремлениям, по самому характеру своего творчества, так блестяще сочетавшего музыку и драматургию, пение и образ. Можно смело сказать, что Титта Руффо исполнил философски мудрое пожелание Верди, высказанное по адресу Розины Пенко — знаменитой Леоноры из «Трубадура»: «Она хотела бы петь так, как пели тридцать лет назад, а я хотел бы, чтобы она пела так, как будут петь через тридцать лет».

Черты неповторимости Титта Руффо видны не только в исполнении им арий, над которыми он долго работал и часто пел, но даже в исполнении популярных, до крайности «запетых» неаполитанских песен, таких, как «Вернись в Сорренто» или «Санта Лючия», «Марэкьяре» или «Мария, Мари». Послушайте эти песни в исполнении Титта Руффо! Сколько в его пении сдержанной страстности и красоты, как просто поет он их, но какой сердечностью согревает каждую ноту. И какое богатство оттенков! Он не «разворачивает» голос, а скорее «укрощает» его, но «укрощает» на опоре, на безупречном дыхании, сохраняя при этом тембрность, густоту, присущую регистру драматического баритона.

В «Параболе моей жизни» Титта Руффо ни слова не говорит о том, что его брат Этторе писал музыку. Между тем, Этторе Титта был не только преподавателем пения и дирижером, но и композитором. Немногим известно, что его перу принадлежит опера «Малена».

В 1907 году Титта Руффо записал две арии из «Малены», а несколько лет спустя записал и три песни, сочиненные его братом. Пластинка с ариями из «Малены» хранится в коллекции И. Ф. Боярского, у которого я и слышал ее.

В дискографии Титта Руффо есть две пластинки, стоящие как бы особняком в его творчестве. Это — наговоренные им отрывки из «Гамлета» Шекспира. В них Титта Руффо предстает как изумительный драматический артист.

Об огромном драматическом таланте Руффо свидетельствуют два эпизода. В 1915 году в Америке он вместе с Густаво Сальвини (сыном «великана-трагика» XIX века — Томмазо Сальвини) играл в драме «Амфион и Зет», написанной по мотивам греческой трагедии, и имел колоссальный успех не как певец, а как драматический артист. В том же году, но несколько раньше, он участвовал в опере «Гамлет», в парижской «Гранд опера». Перед тем как начать знаменитый монолог «Быть или не быть?», Руффо вдруг ощутил невыразимую слабость во всем теле и почувствовал, что не сможет этот монолог спеть. Он подошел к рампе, дирижер взволнованно взглянул на него и остановил оркестр. Публика замерла в ожидании. В абсолютной тишине Руффо прочел монолог. И это — в опере! Но вместо свистков и шиканья раздались аплодисменты, и публика стоя приветствовала артиста. На следующий день парижские газеты в один голос утверждали, что это было и неожиданно, и удивительно, и гениально! В дальнейшем, правда, в исключительных случаях, Титта Руффо, вместо того чтобы петь этот монолог «на бис», читал его.

Пластинки с записями голоса Титта Руффо разошлись по всему свету в миллионах экземпляров. Оригинальные (односторонние) пластинки давно уже стали большой редкостью, и увидеть их можно только у коллекционеров. Долгие годы граммофонные фирмы производили на основе старых записей «обычные» пластинки Титта Руффо (на 78 оборотов). До войны и наш Апрелевский завод сделал несколько таких пластинок. Но они тоже стали редкостью: производство их прекращено, а «наличность» давно распродана.

С изобретением долгоиграющих пластинок американские, итальянские, французские и многие другие фирмы выпустили ряд долгоиграющих пластинок Титта Руффо, проделав сложную реставрационную работу по удалению шу-

мов. Фирма «Мелодия» тоже порадовала почитателей певца, выпустив долгоиграющую пластинку. Состоящая из пятнадцати арий, она мгновенно разошлась. Это свидетельствует об огромном интересе к творчеству Титта Руффо со стороны советских филофонистов и многочисленных любителей вокального искусства.

...В очерке жизни и творчества Шаляпина Лев Никулин сообщает, что в парижской «Гранд опера» существует архив-склеп, в который каждые пять лет замуровывают на вечное хранение пластинки с записями великих певцов. Обряд замуровывания совершается в торжественной обстановке, в присутствии солистов оперы, артистов балета, хора и оркестра. В склепе «погребены» пластинки с записями голоса Аделины Патти, Нелли Мельбы, Луизы Тетрацини, Федора Шаляпина, Энрико Карузо, Маттиа Баттистини и других прославленных певцов. В этой своеобразной «усыпальнице», хранятся и пластинки, напетые Титта Руффо.

До 1951 года «дискография» Титта Руффо не была систематизирована и изучена, и поэтому во многих каталогах встречались различные, порой противоречивые сведения.

Впервые полный каталог всех напетых Титта Руффо пластинок (не только выпущенных в свет, но и забракованных артистом) появился в 1951 году, в июньском выпуске «Record collector», посвященном Титта Руффо. Этот выпуск открывался биографией певца, написанной музыковедом Аидой Фавиа-Артсай. В письме к автору этих строк она рассказала о своем знакомстве с Титта Руффо.

Фавиа-Артсай родилась в Петербурге, в семье итальянского оперного артиста, тоже баритона. Она помнит, как Титта Руффо приходил в гости к отцу на Владимирскую, 26, усаживал ее, маленькую девочку, к себе на колени и пел ей неаполитанские песни...

«Но услышала я голос Титта Руффо во всей своей красе, — пишет она, — только в начале двадцатых годов, в бывшем нью-йоркском ипподроме, а затем — в «Метрополитен-опера». Он изумительно пел партии Жерара в «Андре Шенье», Барнабы в «Джоконде», Фигаро в «Севильском цирюльнике». Его голос можно было сравнить с огромной массивной золотой чашей, наполненной до краев искрящимся вином.

Прошло много лет, я задумала написать биографическую статью о Титта Руффо в «Record collector» и обратилась к артисту с просьбой выслать мне свою автобиографию, чтобы использовать ее для предполагаемой работы.

Руффо откликнулся письмом от 16 февраля 1951 года:
«Дорогая синьора!

Отвечаю на Ваше милое письмо с опозданием потому, что меня все это время не было во Флоренции. Прочел с большим интересом Ваши статьи в «Record collector» о великом баритоне Джузеппе де Лука и о примадонне Галли-Курчи. Благодарю Вас за Ваше желание написать статью и обо мне.

Мне очень приятно, что Вы — поклонница моего пения и что у Вас есть полная коллекция моих записей. Я рад, что могу удовлетворить Ваше желание иметь мою автобиографию. Мне посчастливилось найти экземпляр, который сегодня же Вам посылаю. Таким образом, Вы сможете извлечь нужный Вам материал.

Я глубоко тронут воспоминаниями о Вашем отце и о Вас, маленькой девочке из Петербурга.

Шлю наилучшие пожелания Вашей семье.

Ваш Титта Руффо».

Через полгода статья появилась, я послала Титта Руффо несколько экземпляров «Record collector» и в ответ получила такое письмо:

«Флоренция, 27 сентября 1951 года.

Дорогая синьора Артсай!

Получил книжечки «Record collector» и бесконечно благодарю Вас за правдивое и точное описание моей жизни.

Надеюсь когда-нибудь встретиться с Вами, чтобы лично выразить Вам свое уважение.

С самым искренним приветом

Титта Руффо.

Р. S. Благодарю за посылку с кофе и сахаром. С удовольствием принимаю милый подарок».

Некоторое время спустя я получила письмо от Титта Руффо. Он просил посодействовать переводу его книги «La mia parabola» в Америке. Я предприняла кое-какие попытки, и когда, казалось, дело начало налаживаться, все оборвалось из-за внезапной смерти дорогого маэстро.

...Однажды ко мне в гости пришел знаменитый итальянский баритон Джузеппе де Лука, кстати сказать, занимавшийся одновременно с Титта Руффо в классе того же Персикини. Я спросила, каково его мнение о голосе Титта Руффо? Де Лука посмотрел на меня так, будто не понял, как это я даже могла задать такой вопрос, и медленно, отчеканивая каждое слово, ответил:

«Это был не голос. Это было чудо!»

Я обратился к выдающимся певцам современности с просьбой высказать свое мнение о Титта Руффо.

Взволнованное письмо прислал мне знаменитый итальянский баритон Джино Беки, известный советским зрителям по радиопередачам и фильмам: «Вернись в Сорренто», «Любимые арии» и «Аида».

«В течение сорока лет, — пишет он, — я был восторженным почитателем голоса и вокального мастерства Титта Руффо.

Я знал его лично и поэтому, не боясь упреков в преувеличении, могу сказать: он был великим певцом, великим артистом и великим человеком.

Тот, кто услышит Титта Руффо на старых пластинках (старые пластинки вернее отражают действительность), сразу же почувствует его могучий голос, свободный от какой-либо напряженности, его блистательную вокальную технику, его неподражаемое актерское мастерство.

Недаром голос Титта Руффо приводил в восторг публику, недаром этот восторг разделяли такие тонкие и требовательные музыканты, какими были композиторы Джордано, Масканьи, Пуччини.

Кажется, я злоупотребляю эпитетами: «великий», «неподражаемый» и т. д., — но что же делать, когда о Титта Руффо нельзя говорить иначе, как в превосходной степени?!

Сейчас часто говорят о многообещающих молодых певцах с отличными голосами, что это — «новый Карузо», «новый Шаляпин», «новый Титта Руффо».

Такое определение чрезвычайно лестно для нашего Титта Руффо, принадлежащего к самой знаменитой троице, которая когда-либо существовала в мире: Карузо, Шаляпин, Руффо».

Прославленный американский тенор, солист «Метрополитен-опера» Жан Пирс писал мне из Нью-Йорка:

«Я не имел счастья лично слышать Титта Руффо и знаком с его творчеством только по пластинкам.

По моему глубокому убеждению, ни одна, даже самая совершенная, запись не в состоянии передать всю красоту и обаяние человеческого голоса — короля музыкальных инструментов.

И если судить о Титта Руффо по пластинкам, к тому же записанным в начале нашего века, то и тогда для меня совершенно очевидно: Титта Руффо был безусловно величайшим баритоном, какого когда-либо знало оперное искусство».

Николае Херля, знаменитый румынский баритон, так отзывался о Титта Руффо:

«Каждый оперный певец, а тем более — баритон, прежде чем говорить о Титта Руффо, должен снять шляпу — в знак преклонения перед артистом, составившим целую эпоху в оперном искусстве.

В молодости, мечтая о сцене, я услышал однажды пластинки, напетые Титта Руффо. Никогда не забуду этого первого впечатления: его голос словно бы «обжег» меня.

С того дня я начал собирать его пластинки, с того дня Титта Руффо стал моим любимым певцом. Его голос «сопровождал» меня не только в годы учения в консерватории, но и во все последующие годы моей артистической деятельности.

Как певец и артист, Титта Руффо — явление фантастическое и неповторимое. А если к этому прибавить его человеческие качества — скромность, простоту, доброжелательность, если прибавить то, что он был мыслителем, патриотом, борцом-антифашистом, то каждому станет ясно, каким титаном был Титта Руффо».

Почетный член труппы лондонского театра «Ковент-Гарден», выдающийся канадский баритон Луис Килико откликнулся таким письмом:

«Вы спрашиваете, что я думаю о Титта Руффо?

Я могу судить о его необычайном даровании не только по пластинкам, но и по тем многим превосходным отзывам о нем людей, которые либо бывали на спектаклях с участием Титта Руффо, либо работали с ним.

Что касается голоса, то это был певец, как говорят у вас, в России, «милостию Божией», и он оказался достойным своих феноменальных природных данных. Путем самоотверженной работы он находил для каждой роли в своем обширном репертуаре свою, особую окраску, свою, особую характеристику.

Его возможности, как певца и артиста, были поистине неограниченны, и он мог передавать с помощью голоса любые эмоции, любое настроение.

Он потрясающе владел голосом, не теряя при этом над ним контроля, а в этом — существо, квинтэссенция каждого таланта.

Вот почему я считаю его не только непревзойденным певцом, но и непревзойденным актером.

Титта Руффо недаром называли «королем баритонов», и мне остается лишь горько сожалеть, что я никогда не слышал его и не мог у него поучиться».

Из Варшавы я получил следующее письмо от Анджея Хиольского — известного польского баритона:

«Впервые я услышал голос Титта Руффо, когда мне исполнилось восемь лет.

На старой, порядком изношенной, пластинке, выпущенной задолго до первой мировой войны, была записана песня Ди Капуа «Мария, Мари».

Великолепный, огромный, сочный голос потряс меня.

С того момента я начал слушать записи мастеров бельканто и главным образом Титта Руффо. Этот певец стал для меня недостижимым образцом, и именно ему я должен быть благодарен за мои успехи на оперной сцене.

Как же охарактеризовать пение Титта Руффо, его голос?

Это был буквально вулкан звука, монолит с мягкостью бархата. Великолепная лирика соединялась в нем с потрясающим драматизмом, что рождало необычайно волнующую гамму колоссальной эмоциональной напряженности. Голос Титта Руффо — могучий и идеально ровный во всем диапазоне — звучал наполненно и густо, как в верхнем, так и в нижнем регистрах. Парадоксально, но многие басы того времени рядом с Титта Руффо казались баритонами.

Я считаю, что только Титта Руффо принадлежит пальма первенства среди баритонов всех времен и народов».

Мой разговор с Николаем Гяуровым происходил в актерской уборной в Кремлевском Дворце съездов. До начала оперы «Дон Карлос», в которой Гяуров пел партию короля Филиппа, было еще больше часа, и артист, не спеша гримируясь, говорил:

— Я совершенно убежден в том, что Титта Руффо навсегда останется для певцов недостижимой вершиной. Лично мне Титта Руффо дорог не только как певец, обладавший неповторимым голосом и неповторимой актерской индивидуальностью. Он дорог мне еще и своей жертвенной преданностью Искусству. Именно эта самозабвенная преданность Искусству плюс необыкновенные природные данные и позволили неграмотному кузнецу, получившему всего лишь несколько уроков пения, стать гением оперной сцены.

Сейчас некоторые артисты склонны видеть причины своих неудач в напряженном темпе нашей быстротекущей жизни, якобы не располагающей к раздумьям и сентиментам. Они забывают, что режим певца, его совершенствование, его преданность Искусству зависят от него и только от него.

— Жизнь Титта Руффо — артиста и человека, — заключил Николай Гяуров, — блистательный пример для всех нас.

Летом 1924 года Титта Руффо гастролировал в Боготе — столице Колумбии.

Все объявленные спектакли прошли с необычайным успехом, и держатели абонементов обратились к антрепризе с просьбой дать еще одно представление — «Риголетто».

Антреприза согласилась и уступила этот спектакль местному антрепренеру за огромные деньги, а барышники, скупив большинство билетов, тут же перепродали их втридорога.

Накануне спектакля Титта Руффо получил от своей семьи из Рима «необыкновенно горестное известие».

Что же скрывалось за этими словами? Что произошло в Риме?

По приказу Муссолини был убит секретарь социалистической партии Италии, депутат парламента, талантливый адвокат Джакомо Маттеотти, муж любимой сестры Титта Руффо — Велии.

Напомним, что книга Титта Руффо «Парабола моей жизни» вышла в Италии в 1937 году, вполне понятно поэтому, что Титта Руффо не мог открыто сообщить, в чем именно состояло это «необыкновенно горестное известие».

«В Италии тогда еще существовал парламент; весной были выборы. Фашисты с помощью посулов и дубинок обеспечили себе большинство, оппозиционные партии, однако, набрали около сорока процентов голосов. 30 мая молодой депутат Маттеотти выступил в парламенте с мужественной речью, рассказал о насилии, об убийствах. Фашисты его прерывали воем, один кричал: «Убирайся в Россию!». Когда Маттеотти сошел с трибуны, левые депутаты его поздравляли, он с усмешкой ответил одному из них: «Теперь готовьте некролог...» Одиннадцать дней спустя он вышел из дому, чтобы купить сигареты, и не вернулся. Муссолини уже не мог вынести критики, но арестовать депутата он еще не решался, он поручил своему другу Чезаре Росси устранить Маттеотти. Росси заведовал отделом печати министерства внутренних дел, это было вывеской — в действительности «отдел печати» занимался убийством политических противников. Росси вызвал редактора газеты «Корьере итальяно» Филиппели. Редактор в свою очередь вызвал некоего Думини.

На набережной Тибра, недалеко от дома, в котором жил Маттеотти, его окружили неизвестные люди, силой втокну-

ли в машину. Автомобиль понесся за город. Похитители заткнули рот Маттеотти. Думини знал свое дело (потом он признался, что убил двенадцать антифашистов). Борьба была недолгой: когда Маттеотти попытался открыть дверь машины, Думини пырнул его ножом.

В пустынном месте возле Куартарелла фашисты наспех зарыли тело Маттеотти. Муссолини с удовлетворением узнал, что дело сделано чисто, он не ждал огласки — пропал и пропал... Оказалось, что женщины видели, как человека насильно втолкнули в красный автомобиль. Оппозиционные газеты еще продолжали выходить. Началось следствие. Нашли машину Филиппели, сиденье было замарано кровью. Пришлось арестовать Думини. Привлекли к следствию даже Росси, но сразу дело замяли. А Росси вскоре рассорился с Муссолини, удрал в Париж и там начал разоблачать своего бывшего друга...»

Узнав о гибели родственника и друга, Титта Руффо, несказанно опечаленный, почувствовал, что у него «не хватит ни сил, ни мужества», чтобы перевоплотиться в образ шута и провести спектакль «с необходимым подъемом». Он решил отложить представление.

Когда стало известно, что спектакль откладывается, необузданная и озверевшая публика, заплатившая за билеты большие деньги и подстрекаемая хулиганами, в жажде протеста и мести хлынула из театра к гостинице, вооружившись палками и камнями. Владельцу отеля пришлось вызвать два эскадрона конной полиции, чтобы предотвратить кровопролитие.

Спектакль состоялся через два дня и был подлинным триумфом Титта Руффо. Он пел с таким чувством и страстностью, образ, созданный им, был так глубок и трагичен, что восторгу публики не было границ.

«Моя душа в тот вечер, — пишет Титта Руффо, — была неотделима от души трагического шута и составляла с ним одно целое». Но в жизни артиста это было последнее представление «Риголетто», — с того дня Титта Руффо навсегда исключил роль Риголетто из своего репертуара... Когда окончилась опера и стихли овации, Титта Руффо подошел к рампе и в абсолютной тишине обратился к публике со следующими словами:

— Господа, я вынужден был отменить спектакль потому, что тяжелое горе обрушилось на меня и на мою семью... В Риме произошло непоправимое... Убит муж моей сестры, мой друг, депутат парламента Джакомо Маттеотти...

А через несколько часов артист был уже на пути в Рим, — он торопился на похороны Маттеотти.

В 1932 году Алексей Максимович Горький, видя яростное наступление фашизма, понимая, куда ведет бесчеловечность фашистской философии, обратился к писателям, художникам, артистам, ученым с вопросом: с кем вы, мастера культуры?

Этот вопрос, поставленный в такой категорической форме и требовавший безоговорочного и честного ответа, взволновал передовые умы художественной интеллигенции Европы и Америки.

За восемь лет до того Титта Руффо ясно и определенно показал, с кем он, кому принадлежит его сердце. Великий художник и великий гражданин, всю жизнь ненавидевший всяческие формы насилия, в те годы больше, чем когда-либо, был обеспокоен судьбами своей родины, подпавшей под владычество чернорубашечников. Если он и раньше не скрывал своей ненависти к фашизму и фашистам, то теперь с гордостью называл себя социалистом.

У меня в руках — пачка писем: из Италии, Америки, Бразилии, Франции, Польши. Письма сына и дочери Титта Руффо, его друга и секретаря Ольги Изаческу, Бориса и Федора Шаляпиных, замечательных художников Ренато Гуттузо и Николая Бенуа, выдающейся польской певицы Ады Сари и бразильского писателя Жоржи Амаду, письма с многочисленными вырезками из итальянских газет и журналов, письма известных музыкальных критиков профессора Пьетро Капуто и Рубенса Тедески. Здесь кстати сказать, что Рубенс Тедески еще в 1955 году, одним из первых сообщил на страницах «Унита» о существовании второго тома мемуаров Титта Руффо, доведенных автором до периода освобождения Италии от фашистов.

Я читаю и перечитываю эти письма и вырезки, и перед мысленным взором встает, точно живой, образ Титта Руффо — человека с золотым сердцем, мужественного и негибаемого. Какая блистательная артистическая жизнь, и какая трагическая и горькая человеческая судьба!

С того дня, когда Титта Руффо узнал, что убит Маттеотти, с которым его связывала не только сердечная дружба, но и глубокое взаимопонимание, у Титта Руффо началась вторая часть жизни, полная горечи и испытаний, преследовавших артиста до его смертного часа.

Титта Руффо успел принять участие в похоронах Маттеотти. Они превратились во всенародный траур. Великий артист был свидетелем волны народного гнева, прокатившейся по всей стране, и чувствовал, как искренне переживали простые люди Италии смерть этого выдающегося человека.

Некоторое время Руффо прожил в Риме, стараясь нежностью, заботой, помощью облегчить страдания любимой сестры.

Через год он приехал в Пизу и здесь, в родном своем городе, принял участие в опере «Гамлет».

Успех Руффо в этой роли был столь ошеломляющим, что после спектакля публика на руках отнесла артиста из театра в гостиницу, где он остановился. Жители города, собравшиеся под окнами его номера, долго аплодировали, скандируя: «Титта Руффо! Титта Руффо!». Тогда он открыл окно. Увидев артиста, публика стала настойчиво просить его исполнить любую арию из только что слышанной оперы. Растроганный и взволнованный, Титта Руффо уступил настойчивым просьбам и спел арию.

Несколько дней спустя пизанцы в честь своего знаменитого земляка и в память его блистательного выступления в «Гамлете» открыли в Оперном театре имени Верди мемориальную доску.

Но чуть ли не на следующий день банда чернорубашечников ворвалась в театр, сорвала мемориальную доску и разбила ее на мелкие куски.

Титта Руффо не мог оставаться в стране, где власть захватили бандиты, попиравшие искусство и культуру, развращавшие молодежь, проповедовавшие человеконенавистничество. Он уехал в Ниццу и там обосновался.

Через три года покинет родину и Артуро Тосканини, отказавшись дирижировать в «Ла Скала» фашистским гимном. Так два оперных гения Италии предпочли жизнь в изгнании сотрудничеству с фашистами.

Но чернорубашечники преследовали артиста и за рубежом. В 1929 году в Ницце на него было организовано покушение, и Руффо чудом удалось спастись. В 1931 году он получил приглашение выступить в Марселе в «Севильском цирюльнике». Перед началом оперы на сцену прорвались несколько фашиствующих хулиганов. Они избили певца и ранили его в голову.

Очевидицей этого преступления была румынка Ольга Изаческу, жившая в Ницце со своей сестрой — пианисткой и преподавательницей пения. Однажды Титта Руффо обратился к сестре Ольги Изаческу, чтобы разучить какую-то

оперную партию. Ольга Изаческу мечтала о карьере оперной певицы, но, познакомившись с Титта Руффо, оставила мысль о сцене и стала его другом и секретарем. В течение последних двадцати лет она сопровождала Титта Руффо всюду, деля с ним лишения, горечь незаслуженных обид, превратности судьбы. С ним же она переселилась во Флоренцию и находилась там до его смерти.

После спровоцированного фашистами покушения на Титта Руффо в Марселе имя его было вычеркнуто из «Книги оперных артистов Италии». Теперь он потерял право выступать даже в театрах Латинской Америки, где Руффо особенно любили и почитали.

В марте 1933 года в Ницце, в «Казино де ля жете» Титта Руффо принял участие в постановке сокращенного варианта оперы «Гамлет», а через год дал два последних концерта: в Ницце и в Каннах. В это время ему исполнилось пятьдесят семь лет, и Руффо решил навсегда проститься с театром, хотя его голос был по-прежнему молод. Устав от преследований, бесконечных интриг и злобных инсинуаций, он уединился в Ницце и начал писать мемуары.

«В 1936 году, — рассказывает журналист Ренцо Бьянки, — я встретил Титта Руффо в Санта Маргерита Лигуре. Великий баритон, смущаясь, сказал, что он пишет мемуары. Доверив мне свою тайну, Руффо вдруг покраснел, точно совершил ошибку, за которую должен извиниться. Чуть помедлив, он обратился с просьбой поговорить о нем с Сем Бенелли: не сможет ли знаменитый драматург отредактировать его книгу?

Я с радостью согласился исполнить просьбу Титта Руффо, и через несколько дней в замке Дзоальи, где жил Сем Бенелли, артист читал свои мемуары.

Это был, кажется, первый и единственный случай, когда голос Титта Руффо дрожал.

Сем Бенелли внимательно слушал, долго молчал после того, как Руффо закончил чтение, и сказал: «Вашу книгу, маэстро, не только не нужно редактировать, в ней не следует менять ни одной запятой... Это книга настоящего писателя...

Уходя от Сем Бенелли, Титта Руффо радостно шепнул мне:

— Спасибо, Ренцо! Сегодня я выиграл свое дело в суде!..»

Ольга Изаческу сообщила мне:

— В 1937 году Титта Руффо исполнилось шестьдесят лет. Он решил повидаться с семьей, которая жила в Риме, и провести с ней этот день. Руффо выехал в Рим. По дороге на какой-то станции в вагон вошел импресарио Вальтер Мокки, Руффо был с ним хорошо знаком. Увидев Титта Руффо, Мокки подсел к нему и вскоре затеял провокационный разговор о политике. Он без конца прославлял фашизм и плохо отзывался о Советском Союзе.

Титта Руффо молча и как бы безучастно слушал Мокки, а потом твердо сказал:

— И все же придет день, когда Россия потрясет весь мир!..

Этот разговор, очевидно, кто-то подслушал, потому что через два дня в дом Титта Руффо нагрянули четыре полицейских агента. По приказу министра иностранных дел графа Чиано они аннулировали заграничный паспорт Руффо, а затем, на основании приказа некоего Буккини, арестовали его и препроводили в тюрьму Реджина Чели, отличавшуюся особо суровым режимом.

Тюремщики позволили себе обойтись с великим маэстро, как с самым обычным уголовным преступником. Они сразу же взяли у него отпечатки пальцев, как будто перед ними был не певец, составлявший национальную гордость Италии, а вор или убийца, отобрали деньги, личные вещи. Впоследствии Руффо рассказывал, что ему приказали снять с себя одежду и голого подвергли оскорбительному осмотру. Когда он заявил протест, тюремщики с циничной наглостью ответили, что даже министрам и депутатам — людям «почище него» — и то пришлось подчиниться...

О неслыханном издевательстве над прославленным певцом стало известно иностранным корреспондентам, аккредитованным в Риме. Они тотчас же опубликовали в своих газетах разоблачительные статьи, произошел международный скандал, и Титта Руффо был из тюрьмы освобожден. Конечно, фашистское правительство вынуждено было пойти на такой шаг не под давлением мирового общественного мнения, а опасаясь волнений, которые могли вспыхнуть в Италии, как это имело место после убийства Маттеотти.

Когда Титта Руффо вышел из тюрьмы, фашисты предлагали ему любые почести и привилегии, лишь бы он согласился сотрудничать с ними.

Но гордый и честный, он отклонил все предложения.

Тогда его попросили принять хотя бы участие в фильме, посвященном приходу к власти Муссолини. Сценарий фильма принадлежал перу известного драматурга, либреттиста и кинорежиссера Джовакино Форцано. В прошлом — сотрудник Джакомо Пуччини, написавший для него либретто одноактных опер «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки», он стал теперь преуспевающим автором и организатором массовых театрализованных зрелищ, прославлявших фашистский режим.

Титта Руффо решительно отказался и от этого предложения, чем навлек на себя гнев самого дуче.

Многие знакомые Титта Руффо из артистического и музыкального мира неоднократно намекали ему: достаточно одного слова раскаяния, и Муссолини его «простит».

Титта Руффо был непреклонен.

— Человек живет один раз, — говорил он, — и не должен терять своего достоинства...

В 1938 году от тяжелой болезни сердца умерла сестра Титта Руффо — Велия. Все эти годы — после убийства мужа — она одна воспитывала трех своих сыновей, преодолевая нездоровье и мужественно преодолевая жизненные невзгоды. После смерти Велии Титта Руффо обратился к правительству с просьбой разрешить ему взять сирот на воспитание. Но даже и этого ему не разрешили, и детей приняла другая сестра Титта Руффо — жена журналиста Казимира Вроноски.

Титта Руффо жил теперь во Флоренции — на родине Данте, Петрарки, Боккаччо. Здесь у него бывали и почитатели его таланта, и знаменитые артисты, и начинающие певцы. Многие иностранные актеры, проезжавшие через Флоренцию, считали своим долгом навестить Титта Руффо. Некоторые приходили провести великого маэстро, другие — за советом, и Руффо, неизменно доброжелательный и приветливый, был рад гостям. Он никому не отказывал в помощи.

Титта Руффо никогда не занимался преподаванием пения, очевидно, не чувствуя в себе педагогического таланта. Он отлично понимал, что преподавание пения требует от педагога особенного таланта. Педагог-вокалист — это творец, ищущий и находящий для каждого ученика только ему одному пригодные методы и приемы.

Надежда Андреевна Обухова говорила мне, что по ее глубокому убеждению, не каждый певец, даже выдаю-

щийся, может быть хорошим учителем. Известны многочисленные случаи, когда знаменитые в прошлом певцы оказывались плохими преподавателями. И наоборот, посредственные оперные артисты, не сумевшие утвердить себя на оперной сцене или рано оставившие ее, становились отличными педагогами.

У Титта Руффо не было учеников. Зато многие певцы, находясь под обаянием его могучей творческой индивидуальности, слепо ему подражали. Но он считал такое механическое копирование вредным.

— Самый плохой оригинал, — подчеркивал он, — всегда лучше хорошей копии.

Когда же молодые оперные артисты обращались к нему с вопросами о дыхании, о вокальной технике — этими старыми, но вечно новыми вопросами — Титта Руффо обычно советовал:

«Каждый день в течение часа занимайтесь дыхательной гимнастикой, затем целый час пойте вполголоса, но пойте с максимальной певческой и эмоциональной отдачей. Таким путем вы постепенно будете отрабатывать вокальную технику. Когда же вы полностью овладеете ею, забудьте о пении и стремитесь создать в себе артиста. Я и сам всю жизнь пел не только голосом, но и умом, используя голос, как средство для воплощения мысли».

25 июля 1943 года Титта Руффо узнал, что фашистский режим рухнул, а Муссолини арестован. Старый артист, которому незадолго до этого исполнилось шестьдесят шесть лет, вышел на балкон своей виллы. Была ночь. И вдруг ночной воздух вздрогнул: далеко вокруг, как звук набатного колокола, разносился голос поразительной красоты — Титта Руффо пел «Марсельезу».

Allons, enfants, de la Patrie,
Le jour de gloire est arrive...*

Он пел этот гимн свободы, вкладывая в пение всю страсть души и сердца, всю силу любви к родной земле. Жители окрестных домов, привлеченные могучим голосом Титта Руффо, выбежали на улицу. Радостные, взволнованные, они с восторгом слушали великого певца и со всех сторон подпевали ему. В этот ночной час пели «все, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах»⁵².

Но радость была недолгой.

* Вперед, сыны отчизны милой!
Мгновенье славы настает! (франц.).

Уже в начале сентября немецко-фашистские дивизии заняли всю Италию. На Титта Руффо снова обрушились гонения, нацистам хорошо было известно его отношение к фашистскому режиму в Италии.

Фашисты как-то предложили ему выступить с концертной программой по радио. Руффо наотрез отказался. Через некоторое время группа офицеров, увидев Титта Руффо в ресторане, в самой лестной форме обратилась к нему с просьбой что-нибудь спеть. Это было оскорбительно. Но Руффо сдержался и спокойно, но так, чтобы слышно было окружающим, сказал, что он просит раз и навсегда оставить его в покое.

Один из друзей Руффо шепнул ему:

— Что вы делаете?.. Это опасно... Отказа они не простят!..

Артист ответил:

— Я — сын народа. С первых шагов на сцене я постоянно ощущал в биении своего сердца биение сердца моего народа. И я знаю: народ — единственный источник добра и правды. Могу ли я не быть с моим народом сейчас, когда после стольких выпавших на его долю испытаний он продолжает вести свою справедливую и мужественную борьбу?!

Месть не заставила себя долго ждать.

Вскоре последовал приказ немецкого командования немедленно освободить все дома, расположенные на набережной реки Арно. Титта Руффо лишился последнего пристанища. Преследуемый нацистами, наскоро захватив кое-какие ценные вещи, он вынужден был скрыться из города. Он скрывался с Ольгой Изаческу то в одном месте, то в другом, то у одного приятеля, то у другого. Так оказались они в деревне Ипрунета под Флоренцией.

— В это тяжелое для Титта Руффо время, — продолжает Изаческу, — у него было очень мало настоящих, преданных друзей, да это и не удивительно: когда нам плохо, мы всегда одиноки. Из всех людей, окружавших Титта Руффо, особенно близок к нему был Этторе Нава — бывший баритон и пламенный антифашист. Могу смело сказать: ему мы обязаны тем, что остались живы. Он пробрался ночью в Ипрунету и предупредил, что нацисты напали на наш след. Нам пришлось спешно бежать из деревни и просить убежища в финском консульстве во Флоренции. Финский консул Федерико Уэйл, узнав, что от него зависит не только судьба, но, может быть, и жизнь великого певца, не колеблясь сделал все возможное, чтобы спасти Титта Руффо. Он разрешил ему остаться в консульстве, где артист мог чувствовать себя в безопасности.

А тем временем семья Руффо переживала одну потерю за другой.

Титта Руффо узнал, что два его племянника погибли под бомбежками в Пизе, третий стал жертвой авиационной катастрофы, а еще один племянник был удушен в газовой камере Маутхаузена.

Однако на этом испытания Руффо не кончились.

Почти все дома на набережной реки Арно, в том числе и дом Титта Руффо, были превращены немцами перед их поспешным отступлением в развалины. Но, несмотря на пережитые страдания, Титта Руффо был теперь счастлив: родина его стала наконец свободной. И остаток своих сил этот благородный и мужественный человек отдал самому важному делу — борьбе за мир.

Свидетельствует бывший мэр Милана Антонио Грэппи:

— Я имел счастье беседовать с Титта Руффо вскоре после освобождения Италии. Он пришел ко мне в мэрию. Знаменитый певец выразил желание поговорить о проблемах, которые его волновали: о восстановлении театра «Ла Скала», разрушенного во время воздушных бомбардировок, о кризисе оперного театра, о положении артистов, о своих надеждах и чаяниях.

Мы долго говорили, и я понял, что годы страданий и превратности судьбы не сломили великого артиста и великого гражданина. Он говорил с юмором даже о страшном:

— Эхо моего голоса погасло, — заметил он, — но навсегда сохраняются отпечатки моих пальцев в Реджина Чели...

Как выглядел в эти годы Титта Руффо, сильно ли изменился внешне?

Один из выдающихся борцов за мир, большой итальянский художник Ренато Гуттузо прислал мне репродукцию портрета Титта Руффо, нарисованного с натуры А. Вербовым. Вероятно, это последний портрет артиста. В левом нижнем углу рисунка — надпись: «Моему дорогому учителю и другу с самой сердечной преданностью и восторженным восхищением. А. Вербов. Флоренция, 9 сентября 1947 года».

С портрета смотрел человек, много переживший, передумавший, испытавший. Неумолимое время наложило, конечно, на него свою печать. Но какое благородное и сильное лицо! Какой острый и глубокий взгляд! Как тонко передал художник просветленно-мудрую старость великого певца. И вместе с тем ни малейшего следа немощной рас-

слабленности, напротив, собранность мысли, решимость, твердость, волевая целеустремленность. Замечательный портрет!

...Титта Руффо было семьдесят два года, когда он в составе итальянской делегации приехал в Париж на Всемирный конгресс сторонников мира. Он написал свою речь, которую, как мы уже говорили, произнес 25 апреля 1949 года, в Большом концертном зале Плейель, с трибуны Первого Всемирного конгресса сторонников мира.

Приводим ее полностью:

«Я с радостью принял приглашение участвовать в этом конгрессе мира в качестве делегата работников и артистов оперного театра во Флоренции и председателя Антифашистской ассоциации артистов.

Я буду краток. Я буду говорить с вами так, как я говорил бы со всем человечеством, — без лишних фраз. Я не оратор. Я буду говорить как можно проще и понятнее.

Прежде всего скажу вам, что я с глубоким волнением выступаю перед вами в этом храме искусства и культуры, где в дни своей юности я дебютировал как певец.

Чувствуя, что мы выполняем свой священный долг, мы восклицаем от всего сердца: «Долой войну!» Война означает для мира множество бедствий, много горя; каждая из потрясающих трагедий, пережитых нами, порождает новые привилегии и новые несправедливости.

Я говорю как мыслящий человек, как мечтатель, вдохновленный бессмертным Виктором Гюго, сурово осуждавшим войну. Дух Гюго живет в Париже — городе, который писатель так горячо любил и который вдохновил его на создание великого произведения «Отверженные», взволновавшего все человечество.

В своей борьбе за мир мы обращаемся также к творениям Льва Толстого, который писал: «Правители, если вы хотите вести войны, сражайтесь сами и предоставьте нам заниматься мирным трудом на своих полях и заводах».

Я взываю также к памяти великого человека, великого гуманиста Авраама Линкольна, боровшегося против рабства и провозгласившего свободу негров; это было высшим проявлением цивилизации и христианской доброты.

Напомню вам также об одном из величайших после Данте итальянских патриотов — Джузеппе Мадзини, который проповедовал братство народов во всемирной республике. Но для того чтобы достичь этого идеала, необходимо прежде всего отнять у сил реакции возможность осуществить свои империалистические планы, разжечь войну между народами.

Ради этого мы и собрались сюда и участвуем в первом великом конгрессе сторонников мира в качестве представителей многих миллионов людей, которые ждут от нас слов ободрения, способных вернуть им спокойствие, веру в жизнь и надежду на будущее, несущее мир, свободу, справедливость и полную независимость для всех народов.

Мы сможем претворить эту надежду в действительность, только укрепив единство всех народов мира. Борясь против людей, пытающихся обречь нас на уничтожение атомной бомбой, все народы всех рас и религий должны сохранить единство, чтобы помешать силам зла совершить новое преступление против человечества.

Да здравствует союз всех народов!

Да здравствует всеобщее братство!

Да здравствует мир!»

...Закончился конгресс, и на последнем заседании был избран Постоянный комитет Всемирного конгресса сторонников мира. В этом комитете среди таких всемирно известных деятелей движения за мир, как Фредерик Жолио Кюри, Луи Арагон, Джон Бернал, Александр Фадеев, Ив Фарж, Пабло Пикассо, Поль Робсон, Хьюлетт Джонсон, Ренато Гуттузо, Жоржи Амаду, Илья Эренбург, Пабло Неруда, Мартин Андерсен-Нексе, Анна Зегерс, Михаил Садовяну, Эжени Коттон, занял свое достойное место и Титта Руффо.

19

Последние годы своей жизни Титта Руффо провел во Флоренции, где занимал небольшую квартиру в доме № 4 на виа дель Компидольо. Здесь, в ночь на 5 июля 1953 года он скончался. По словам сына Титта Руффо, «отец вел замкнутый и скромный образ жизни, весь погруженный в горечь воспоминаний о своей блистательной артистической карьере». Он диктовал Ольге Изаческу второй том мемуаров, много читал, часто просматривал партитуры опер и подолгу слушал напетые когда-то пластинки. Истинный художник, он нередко высказывал недовольство той или иной записью и критиковал самого себя. Он говорил, что некоторые пластинки его не удовлетворяют, что сейчас он напел бы их иначе, и тут же приводил слова глубоко чтимого им Антонио Котоньи: «Для того, чтобы обработать человеческий голос, надо было бы располагать двумя жизнями: одной — чтобы учиться, другой — чтобы петь».

По воле Титта Руффо известие о его смерти должно было появиться в газетах только после похорон. Но предсмертная воля его не была исполнена. Весть о кончине великого певца, ставшая известной близким артиста, поступила в печать уже утром следующего дня.

Убитая горем Ольга Изаческу перевезла тело Титта Руффо в Милан и похоронила его на Монументальном кладбище. Похороны были более чем скромными. Титта Руффо со своим гордым характером, не признававшим компромиссов, не получил тех почестей, которые заслужил и которые должны были быть оказаны певцу и артисту, прославившему оперное искусство Италии во всем мире.

Газета «Джорнале дельи артиста» в те дни писала:

«...Что можно было ожидать от синьоров, которые еще только вчера ходили в черных рубашках?! Истинный сын народа, он посвятил свою жизнь музыке, делу свободы и демократии. Он был опасен для фашистского режима, и фашисты хотели стереть его с лица земли. Но живой, он был недосягаем. Тогда они решили отомстить ему, мертвому...»

20

Чем больше времени проходило со дня кончины Титта Руффо, тем сильнее ощущалась потеря, которую с его смертью понесло оперное искусство. И вместе с тем становилось совершенно очевидно, что место, которое занимал Титта Руффо, надолго, если не навсегда, останется «вакантным» в «штатном расписании Всемирного оперного театра».

На могиле Титта Руффо поставлен памятник из черного полированного мрамора. В центре памятника — лира, обрамленная лавровым венком, и два слова: TITTA RUFFO.

К этому памятнику, величественному и одновременно строгому, «не зарастает народная тропа». Любители оперы, почитатели великого певца, его многочисленные друзья, иностранные артисты, бывающие в Милане, приходят сюда, чтобы положить цветы на могилу человека, до конца исполнившего свой долг Артиста и Гражданина.

Жители Пизы высоко чтят память своего гениального земляка. Дом, в котором родился Титта Руффо (улица Каррайя, теперь — улица Вольтурно), отмечен памятной

доской. Она свидетельствует о том, что здесь, 9 июня 1877 года, родился великий певец Италии.

Как мы уже говорили, в 1925 году банда чернорубашечников в слепой ярости разбила мемориальную доску в Оперном театре имени Верди, установленную в память незабываемого выступления Титта Руффо в роли Гамлета. Через двадцать лет эта доска была установлена, но с более подробной надписью:

«Оперный театр имени Верди и все граждане хотят увековечить тот факт, что Титта Руффо в апогее своей всемирной славы непревзойденно пел партию Гамлета в октябре 1925 года. Муниципалитет г. Пизы, желая увековечить свободу мысли и искусства и выражая волю народа, устанавливает эту доску взамен той, которая была разбита фашистами».

В апреле 1945 года состоялось торжественное открытие мемориальной доски, на которое приехал Титта Руффо. У театра собралось множество жителей города, восторженно приветствовавших любимого певца. Перед отъездом из Пизы Титта Руффо обещал своим землякам приехать к ним снова. И он сдержал слово.

Примерно через два года Титта Руффо — ему было тогда семьдесят лет — приехал в родной город. Он присутствовал в Театре имени Верди на концерте пианистки Росаны Ботти. Публика, увидев в зале Титта Руффо, встретила его аплодисментами. Когда же он, по единодушному требованию зрителей, поднялся на сцену, ему была устроена овация.

Взволнованный приемом сограждан, Титта Руффо продекламировал знаменитый монолог из «Гамлета».

Это вызвало бурный восторг слушателей.

Титта Руффо сказал: «Здесь, у вас, я чувствую себя в своей семье, и я сегодня всех вас люблю так же, как любил всегда...»

В ответ на эти слова вновь грянула буря аплодисментов. Тогда Титта Руффо спел монолог. Он исполнил его так проникновенно и с таким артистизмом, что публика долго аплодировала артисту, благодаря за доставленное наслаждение.

...В музее Театра имени Верди (в 1967 году этот театр отпраздновал столетие своего существования) открыт специальный зал, посвященный Титта Руффо.

Здесь, в застекленных шкафах, выставлены для всеобщего обозрения театральные костюмы Титта Руффо, его актерские аксесуары, фотографии в ролях и в жизни, дружеские шаржи, исполненные известными художниками, по-

дарки, полученные на сценах всего мира, — кубки, чаши, венки, медали.

Эти вещи, принадлежавшие Титта Руффо и ставшие после его смерти драгоценными реликвиями, передал в дар музею сын певца — Руффо Титта. Он же передал музею Театра имени Верди и пятьдесят клавиров. На многих — дарственные надписи композиторов.

Вот, например, что написал Умберто Джордано на клавише оперы «Сибирь», в которой двадцатишестилетний Титта Руффо создал образ Глеби:

«Непревзойденному Глеби — Титта Руффо.

Умберто Джордано.

Ноябрь. Милан. 1904 год».

Джакомо Пуччини на клавише оперы «Девушка с Запада» сделал такую надпись:

«Моему великому артисту — Титта Руффо. Парижская опера. С любовью и признательностью. Джакомо Пуччини.

Париж. Май, 1912 года».

Оперный певец, баритон Афро Поли, много лет работавший в Театре имени Верди, передал музею в 1963 году, в десятую годовщину смерти великого артиста, подаренный ему Титта Руффо клavier оперы «Гамлет», — тот самый клavier, по которому Руффо изучал одну из любимых своих ролей — роль принца Датского.

А известный баритон Италии Джино Беки преподнес музею два костюма Риголетто, принадлежавшие Титта Руффо.

...В начале артистической деятельности Джино Беки попросил Титта Руффо принять его — он мечтал поговорить с великим маэстро о вокальном и сценическом мастерстве, рассказать о сомнениях, получить советы.

Титта Руффо сердечно и внимательно отнесся к молодому певцу — обладателю превосходного баритона — а перед тем, как с ним проститься, сказал:

— Послушайте, Джино, я хочу сделать вам маленький подарок. Примите от меня на память два костюма Риголетто... Я пел в них... Они вам пригодятся...

Прошли многие годы, и Беки, закончив свою блестящую карьеру, решил передать эти костюмы в дар «театру того города, в котором родился Титта Руффо».

— Сколько раз, — говорил Беки, с трудом сдерживая волнение, — я пел в этих костюмах партию Риголетто!.. Мы, актеры, немножко суеверны, и сознание того, что они принадлежали Титта Руффо и что он выходил в них на сцену, придавало мне силы, чтобы достойно петь эту трудную партию...

На этом я заканчиваю повесть о прекрасной и мужественной жизни Титта Руффо, который мог бы сказать о себе словами поэта Николая Рыленкова: «Я жил не скупясь, не жалел беспокойного сердца...»

...В то мгновение, когда сердце Титта Руффо навсегда остановилось, он перешел в бессмертие.

Он живет в миллионах пластинок, которые вот уже несколько десятилетий совершают триумфальное шествие по белу свету и продолжают приносить радость людям.

Он живет в благодарной памяти тех, кто его слышал, кто с ним пел или встречался, и изустные рассказы о нем будут переходить из поколения в поколение.

Он живет в «Параболе» — правдивом и трогательном повествовании о нелегком артистическом пути; многие молодые артисты, прочтя эту книгу, возьмут для себя примером жизнь Титта Руффо, его неодолимую жажду совершенства, его жертвенное служение Искусству, его преданность своей Родине, своему народу.



¹ Фрагменты из труда Лаури-Вольпи «Параллельные голоса» опубликовал Ю. А. Волков в своей книге «Песни, опера, певцы Италии», выпущенной издательством «Искусство» в 1967 году.

² Здесь и далее слова и фразы, заключенные в кавычки и приводимые без ссылки на автора, принадлежат Титта Руффо и заимствованы из его мемуаров.

³ Ruffo Titta. *La mia parabola*. Milano, 1937. Руффо Титта. *Парабола моей жизни. Воспоминания*. Л., 1968.

⁴ Из шести детей Оресте Титта ныне здравствует только Сеттима; она живет в Милане.

⁵ Так называлась в то время нынешняя Римская опера.

⁶ В сезоне 1906/07 года Джемма Беллинчони (1864—1950) гастролировала в Петербурге в «Новой опере» князя А. А. Церетели, где пел и Титта Руффо.

⁷ Анри Амиель (1821—1881) — профессор философии и эстетики Женевского университета. Его «Дневник» произвел сильное впечатление на Л. Н. Толстого. Фрагменты из «Дневника», переведенные с французского Марией Львовной Толстой, были опубликованы с предисловием Л. Н. Толстого в «Северном вестнике» в 1894 году.

⁸ Николай Дмитриевич Телешов (1867—1957) — старейший русский, советский писатель, организатор московских литературных «сред», участниками которых были А. П. Чехов, А. М. Горький, И. А. Бунин, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев, И. И. Левитан, С. В. Рахманинов, Ф. И. Шляпин. Н. Д. Телешов создал музей Художественного театра и руководил музеем более четверти века.

⁹ Эудженио Джиральдони (1871—1924) учился пению у своих родителей — оперных артистов Леона Джиральдони и Каролины Ферни-Джиральдони. В течение двадцати шести лет (1895—1921) Каролина Ферни-Джиральдони была профессором Петербургской консерватории, воспитав плеяду отличных оперных певцов. Среди ее учениц — известная исполнительница вагнеровских опер М. Б. Черкасская.

¹⁰ Берлиоз дважды (1847, 1867) с триумфальным успехом гастролировал в Петербурге и Москве. Познакомившись с известным писателем и музыкальным деятелем Владимиром Федоровичем Одоевским (1804—1869), Берлиоз подружился с ним и полюбил его. Письма Бер-

лиоза цитируются по публикации М. Барановской (журнал «Советская музыка», № 8, 1969).

¹¹ Примечательно, что Эудженна Бурцио пела в театре «Ла Скала» партию Катюши Масловой в опере «Воскресение», написанной итальянским композитором Карло Альфано (1876—1954) по одноименному роману Л. Н. Толстого.

¹² Честь «открытия» Титта Руффо для русской публики принадлежит М. М. Лубковской. Но для популяризации его искусства в России много сделал известный импресарио князь А. А. Церетели — сын выдающегося грузинского поэта Акакия Церетели. После революции импресарио Церетели эмигрировал в Париж, где организовал русскую оперную труппу, с которой до 1939 года гастролитировал по странам Европы; в этой труппе нередко выступал Ф. И. Шаляпин.

¹³ Всеми спектаклями в опере Церетели дирижировал итальянец Эудженни Эспозито — замечательный музыкант и талантливый композитор, более четверти века проживший в России. Он любил нашу страну, как свою вторую родину. Эспозито работал во многих оперных антрепризах, в том числе — в частной опере С. И. Мамонтова, на либретто которого написал комическую оперу «Каморра», с большим успехом исполнявшуюся в те годы в России. Ему принадлежат также оперы: «Черный тюббан» (на либретто С. И. Мамонтова и М. П. Гальперина), «Мещанин во дворянстве» (на сюжет комедии Мольера) и «Джемма» (по повести Тургенева «Вешние воды»).

¹⁴ Частная опера С. И. Зимина открылась 25 мая 1904 года и первый сезон провела в Летнем саду в Кусково. Затем она давала спектакли в театре «Аквариум», в Никитском (Интернациональном) театре, где сейчас находится Театр имени В. В. Маяковского, и в театре Солодовникова, в здании которого впоследствии помещался Экспериментальный театр, позднее — филиал Большого театра, теперь — Театр оперетты.

¹⁵ В эпоху «золотых» голосов Антонио Котоньи (1831—1918) был лучшим баритоном Италии. После репетиции «Дона Карлоса» Верди сказал о Котоньи: «Услышав его пение, я заплакал!» В устах сдержанного и требовательного композитора это было высшей похвалой артисту.

Котоньи неоднократно гастролитировал в Петербурге и Москве. С 1894 по 1898 год он преподавал пение в Петербургской консерватории, где у него, в частности, учился выдающийся русский баритон Н. А. Шевелев.

¹⁶ Известный петербургский музыкальный критик Виктор Коломийцов.

¹⁷ Вайда-Королевич Я. Жизнь и искусство. Воспоминания оперной певицы. Л.; М., Искусство, 1965.

¹⁸ Положение звуков по высоте в музыкальном произведении по отношению к диапазону певческого голоса или музыкального инструмента.

¹⁹ Вскоре после окончания сезона Итальянской оперы, парижский журнал «Музыка» опубликовал большую статью, посвященную самым знаменитым исполнителям партии Фигаро в rossиниевском «Севильском цирюльнике». Портреты Пеллегрини, Сантини, Тамбурины, Падилла, Лаблаша и других прославленных певцов были помещены в тексте статьи. Портрет же Титта Руффо в роли Фигаро редакция напечатала во весь титульный лист журнала.

²⁰ Л. М. Клементьев умер 13 октября 1910 года, в возрасте сорока двух лет, в расцвете сил и голоса. Приехав с концертной программой в Тифлис, артист во время концерта почувствовал себя плохо. Он едва держался на ногах. Из публики послышались крики: «Пьяный артист!», «Уберите пьяного!». С острым приступом аппендицита Кле-

ментьева доставили в бывшую Михайловскую больницу, где он скончался на операционном столе. Многочисленные поклонники Клементьева по подписному листу собрали деньги на похороны, и забальзамированное его тело было отправлено в Петербург. Похоронили певца на кладбище Александро-Невской лавры. Но могила Клементьева затерялась, и найти ее теперь невозможно.

²¹ Боголюбов Н. 60 лет в оперном театре. М., ВТО, 1967.

²² Мария Гальвани родилась в Гренаде. Дебютировала в возрасте восемнадцати лет, и вскоре стала всемирно знаменитой певицей. Обладая редким по красоте и силе колоратурным сопрано, которым она владела в совершенстве, Гальвани много гастролировала: пела в России, Голландии и Бельгии, Испании и Франции, Португалии и Южной Америке. Выступала она и на сцене театра «Ла Скала». Русские музыкальные критики, называя ее «феноменом» и «чудом века», подчеркивали, что «блеск колоратуры и невероятная голосовая эквилибристика позволяют Марии Гальвани свободно, без тени принуждения, преодолевать такие трудности, которые большинству певиц и не снились». Головокружительные трели, гаммы, пассажи и стаккато, исполнявшиеся ею на непостижимой высоте, приводили в восторг слушателей.

После первой мировой войны «сенсационное имя Гальвани», неожиданно для его многочисленных почитателей, навсегда исчезло с театральных афиш, и сведений о том, как прожила она последние тридцать пять лет своей жизни, почти нет. Известно только, что умерла певица в 1949 году в доме престарелых в Рио-де-Жанейро, умерла в жестокой бедности, всеми забытая. К счастью, сохранились записи ее голоса. Теперь только несколько пластинок напоминают о ней, о ее даровании, о ее блистательной артистической карьере и трагическом жизненном конце.

²³ Иностранцам певцам русский язык давался туго. Титта Руффо шутил, говоря, что он «поет арию Демона по-русски, но с пизанским акцентом».

²⁴ Борис Карлович Яновский (1875—1933) был не только талантливым музыкальным критиком, но и композитором. Он написал восемь опер, которые шли в театрах Москвы, Киева, Тифлиса, Харькова и Одессы.

²⁵ Ивановский ошибся: жену Титта Руффо звали Аделина.

²⁶ И. О. Палицын окончил вместе с А. П. Чеховым медицинский факультет Московского университета. Страстная любовь к музыке заставила его забросить медицину, он получил хорошее музыкальное образование и стал оперным дирижером.

Палицын был уважаем не только как музыкант большой культуры, но и сердечный, отзывчивый человек. Всю жизнь он отдал оперному театру и умер, как солдат на поле боя, в 1931 году, в оркестре Свердловского оперного театра, продирижировав увертюрой к «Тангейзеру», — умер от разрыва сердца.

²⁷ Оба они благополучно здравствуют: доктор экономических наук Руффо Титта живет в Риме, а Велия — в Санта Маргерита Лигуре, близ Генуи. В Риме живет и вдова Титта Руффо — синьора Леа, которой исполнилось 82 года в 1969 году.

²⁸ Л. А. Андреева-Дельмас скончалась в Ленинграде 30 апреля 1969 года в возрасте восьмидесяти девяти лет.

²⁹ Персонаж оперы А. Понкиелли «Джоконда».

³⁰ Слова Леонида Леонова.

³¹ Александр Михайлович Давыдов (1872—1944) — обладатель превосходного лирико-драматического тенора — долгие годы служил в

оперных театрах Киева, Харькова, Тифлиса и в Марининском театре в Петербурге. В свое время он считался лучшим исполнителем партий Германа, Ленского, Отелло. Давыдов был великолепен и на концертной эстраде. Когда он пел русские народные и неаполитанские песни или цыганские романсы, восторгу публики не было предела.

³² Василий Петрович Шкафер (1867—1937) — оперный певец и режиссер Марининского и Большого театров.

³³ Сейчас почти отсутствуют так называемые «универсальные» голоса, голоса-богатыри, которым были бы по плечу и лирические и драматические партии. Поэтому вокалистам не следует пренебрегать мудрым правилом исполнять только те произведения, которые лежат в возможностях данного голоса, его диапазона, его тембровой окраски. Нарушение этого правила в одном случае приводит к неизбежному форсированию связей и ранней потере голоса, в другом — к «облегченной» манере пения, демобилизующей певца и постепенно отучающей его петь на дыхании, оперным, собранным звуком.

³⁴ Амелита Галли-Курчи и Джузеппе де Лука прожили 74 года, Ян Решке и Фелия Литвин — 75 лет, Титта Руффо, Аделина Патти, Антонио Паоли, Тито Скипа, Иван Ершов — 76 лет, Антонина Нежданова, Марчелла Зембрих и Владимир Касторский — 77 лет, Саломея Крушельницкая — 79 лет, Риккардо Строччари — 80 лет, Анджело Мазини и Оресте Луппи — 82 года, Мария Кузнецова-Бенуа, Александр Матвеев и Аристоклем Силлих — 85 лет, Джемма Беллинчони — 86 лет, Медея Фигнер и Мария Славина — 93 года, Мария Оленина-Д'Альгейм — 100 лет.

³⁵ Франческо Таманьо (1850—1905), нередко гастролеровавший в России, обладал драматическим тенором стихийной силы и необъятного диапазона. Особенно ослепительными были у него верхние ноты, почему его и прозвали «гигантом верхнего до». Рассказывают, когда Таманьо пел партию Отелло в Большом театре, его могучий голос, проникая через фрамуги, расположенные в верхних ярусах кулис, был слышен на Петровке.

³⁶ «Ужин шуток» — малоизвестная опера Умберто Джордано (1867—1948).

³⁷ Оперы, в которых пел Титта Руффо: «Кармен» Ж. Бизе, «Лоэнгрин» и «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Аида», «Трубадур», «Риголетто», «Фальстаф», «Набукко», «Дон Карлос», «Эрнани», «Травиата», «Сила судьбы», «Бал-маскарад» и «Отелло» Д. Верди, «Святой» Ф. Гина, «Фауст» Ш. Гуно, «Ужин шуток», «Сибирь», «Андре Шенье» и «Федора» У. Джордано, «Фаворитка», «Линда из Шамуни», «Дон Паскуале», «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, «Паяцы», «Заза», «Царь Эдип» и «Чаттертон» Р. Леонкавалло, «Гризельда», «Жонглер Богоматери» и «Танс» Ж. Массне, «Паоло и Франческа» Л. Манцичелли, «Сельская честь» П. Масканьи, «Рюи Блаз» Ф. Маркетти, «Динора» и «Африканка» Д. Мейербера, «Дон Жуан» В. Моцарта, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Аврора» Э. Паницца, «Джоконда» А. Понкиелли, «Девушка с Запада», «Манон Леско», «Богема» и «Тоска» Д. Пуччини, «Севильский цирюльник» Д. Россини, «Демон» А. Рубинштейна, «Самсон и Далила» и «Прозерпина» К. Сен-Санса, «Гамлет» А. Тома, «Христофор Колумб» и «Германия» А. Франкетти, «Адриенна Лекуврер» Ф. Чилеа. Здесь кстати сказать о необыкновенных вокальных данных Титта Руффо, позволявших ему петь в «Набукко» Верди баритоновую и две басовых партии, а в «Фаусте» Гуно — партии Валентина и Мефистофеля.

³⁸ Вайда-Королевич ошиблась: вила Титта Руффо находилась не во Флоренции, а в Риме.

³⁹ Титул, присваивающийся в городах Италии почетным гражданам.

⁴⁰ Ф. Е. Деранкова-Маргулян скончалась от болезни сердца 25 ноября 1968 года. Ей было 85 лет. В последнее время она ослепла и почти потеряла слух. Похоронили старую актрису торжественно, гроб утопал в живых цветах, на панихиде и похоронах присутствовало много артистов Свердловского оперного театра и почитателей покойной.

⁴¹ Московская, или Русская частная опера была создана крупным промышленником, меценатом и знатоком искусства Саввой Ивановичем Мамонтовым (1841—1918). Он известен и как драматург: его перу принадлежат либретто семи опер. Интересно, что на либретто С. И. Мамонтова знаменитый русский художник В. Д. Polenov (1844—1927) написал оперу «Призраки Эллады», сделал к ней декорации и сам-дирижировал оперой, премьера которой состоялась в 1896 году на сцене домашнего кружка С. И. Мамонтова. Созданный им театр оказал благотворное влияние на развитие русской театральной культуры. В опере Мамонтова впервые раскрылся гений Шалапина.

⁴² Работая над этой повестью, роясь в старых газетах и журналах, я наткнулся на поразившую меня заметку: оказывается, в первые годы Советской власти была предпринята попытка пригласить Титта Руффо на гастроли в Советский Союз. Вот что сообщила своим читателям харьковская «Театральная и киногазета» в № 5 от 31 марта 1925 года: «Ведутся переговоры об устройстве гастролей Клары Юнг, Миши Эльмана, Титта Руффо, Липковской и ряда других артистов, выступающих сейчас за границей». Но переговоры, которые вел за рубежом директор «Российской филармонии» Б. Б. Красин (брат известного дипломата Л. Б. Красина), не увенчались успехом. Титта Руффо не смог принять предложения потому, что именно в это время тяжелое горе постигло его семью.

⁴³ Никулин Л. Жизнь есть деяние. — В кн.: М. Горький в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1955.

⁴⁴ Его подлинное имя было Джакомо Чирени.

⁴⁵ Иоаким Викторович Тартаков (1860—1923) и Леонид Георгиевич Яковлев (1858—1919) — замечательные русские оперные певцы (баритоны), солисты Мариинского театра. По словам крупнейшего музыкального критика того времени Э. Старка (Зигфрид), «Музыкальная стихия самого различного стиля раскрывалась во всем своем многообразии через темпераментную, живую, яркую осмысленную передачу Тартакова». Жизнь выдающегося певца и артиста оборвалась трагически: в январе 1923 года в Петрограде Тартаков погиб под колесами автомобиля.

А о Леониде Яковлеве тот же Старк писал: «...Яковлев — вот имя, с которым у меня и у моих сверстников — посетителей Мариинского театра — связаны самые радостные воспоминания. Не счесть тех вечеров, когда по всему зрительному залу — с галереи, из лож, из партера — раздавалась звонкая переключка: «Яковлев! Яковлев! Яковлев!!», а по окончании спектакля толпы молодежи кубарем скатывались сверху, к барьеру оркестра, и наш любимец без конца выходил на вызовы, порою презабавно вздев на нос Риголетто или Демона пенсне: он был близорук...»

⁴⁶ По возвращении в Петербург, Шалапин дал интервью корреспонденту газеты. Рассказывая о гастролях в Южной Америке и об артистах, с которыми ему пришлось петь, он «выделяет только одного Титта Руффо».

⁴⁷ Любителям оперы, особенно тем, кто помнит Дмитрия Алексеевича Смирнова, вероятно, будет интересно узнать, как прожил он свои последние годы. Вот что сообщил мне бывший директор Рижского оперного театра, ныне — профессор Латвийской консерватории А. Вилуманис: «Д. А. Смирнов обосновался в Риге осенью 1939 года. В сезоне 1940/41 года Дмитрий Алексеевич с большим успехом выступал

в нашем театре в «Евгении Онегине», «Травиате» и «Тоске». Я имел удовольствие петь вместе с ним Онегина, Жермона и Скарпиа. Несмотря на свои пятьдесят восемь лет, артист был все еще очень хорош, — и внешне, и сценически, хотя тембр его чудесного тенора заметно потускнел. Затем он стал давать в Риге частные уроки пения. В 1944 году он умер от инфаркта и похоронен на русском кладбище Покрова».

²⁸ Впоследствии портрет Титта Руффо в роли Гамлета написал итальянский художник А. Галли.

⁴⁹ Ада Сари (ее подлинное имя было Ядвига Шайер) скоропостижно скончалась на курорте Цехоцинек в июле 1968 года на восемьдесят втором году жизни. За несколько дней до смерти Союз польских музыкантов (SPAM) избрал Аду Сари своим почетным членом. Она была единственным польским музыкантом, удостоенным этой чести.

⁵⁰ Диски «Пате» проигрываются сапфиром при скорости 90—100 оборотов в минуту и не так, как обычные пластинки, а с середины к краю. На одном из дисков «Пате», напетых Титта Руффо, записана ария из оперы Умберто Джордано «Федора» «La donna russa» («Русская женщина»). Интересно, что Джордано целиком построил эту арию на мелодии знаменитого алябьевского «Соловья».

⁵¹ В сезоне 1906 года Мария Гальвани и Джузеппина Финци-Марьини с большим успехом гастролировали в частной опере С. И. Зимина. В своих неопубликованных записных книжках С. И. Зимин дает этим певицам чрезвычайно высокую оценку, подчеркивая не только красоту их колоратурных голосов, но и виртуозную вокальную технику.

⁵² Гектор Берлиоз, аранжировав «Марсельезу» для большого оркестра и двойного хора, вместо слов: «тенора, басы», написал на полях партитуры: «Все, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах».

ИБ № 1758

Александр Лазаревич Лесс
ТИТТА РУФФО.

Жизнь и творчество

Редактор *А. Модин.*
Художник *Л. Рабенау.*
Худож. редактор *И. Дорохова.*
Техн. редактор *А. Агафонова.*
Корректор *А. Каганович.*

Сдано в набор 23.09.82. Подп. к печ. 26.08.83.
А-08824. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бумага типографская
№ 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать
высокая. Печ. л. 5,06. (Условные 8,50). Уч.-изд. л.
8,85 (с илл.). Усл. кр.-отт. 8,82. Тираж 40.000 экз.
Изд. № 6201. Зак. 1957. Цена 55 коп. Всесоюзное
издательство «Советский композитор», 103006,
Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.