

Данута Білавич

**ПІЗНІЙ ПЕРІОД СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ: СПРОБА АНАЛІЗУ**
Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові

Проаналізовано особливості останнього десятиліття сценічної кар'єри Соломії Крушельницької (1906-1915).

Сценічна кар'єра Соломії Крушельницької тривала більше 25-ти років – від дебюту на львівській сцені в опері «Фаворитка» Доніцетті у 1893 р. – до 1920 р., коли відбулися її прощальні виступи у неапольському театрі «Сан-Карло» в операх «Лоенгрін» Р. Вагнера та «Лорелєя» А. Каталані. Проте якщо про перші кроки артистки на оперній сцені, про варшавський період, чи виступи в Італії на поч. ХХ ст. маємо великий обсяг інформації і можемо детально досліджувати окремо кожен рік її сценічної кар'єри, то з 1906 р. відомостей в пресі про виступи співачки стає дедалі менше. Можливо, з якихось причин саме ця частина архіву С. Крушельницької була втрачена, а можливо, суспільно-політична ситуація в Європі, і зокрема в Італії, не сприяла розвитку оперного мистецтва і преса менше уваги приділяла висвітленню оперних вистав. Не виключаємо, що могли збігтись ці два об'єктивні чинники. Через це дослідження останнього періоду сценічної діяльності Соломії Крушельницької пов'язане з певними труднощами і етапи її артистичного життя є абсолютно умовними. Крім того, творча особистість артистки була настільки багатогранною, що вона важко піддається структуризації, «втисненню» у ту чи іншу схему.

1906 рік є своєрідною межею творчого життя співачки: розпочинаються щорічні гастролі в Аргентину, відбуваються зміни в репертуарі артистки. У ньому з'являються новаторські опери Ріхарда Штрауса, які, безперечно, наклали відбиток на її виконавську манеру, яку музикознавці характеризують як «пізній стиль». Знайомство 1906 р. Соломії Крушельницької з італійським адвокатом Чезаре Річчоні розпочинає новий етап і в її особистому житті.

Останнє десятиліття сценічної кар'єри Соломії Крушельницької (1906-1915) – дуже цілісний етап її творчого життя, характерні риси якого ми спробуємо проаналізувати.

У музикознавчій літературі того часу найкраще розкриті гастролі співачки в Буенос-Айресі, де вона виступала в літні сезони протягом

1906-1913 рр. Соломія Крушельницька була улюбленицею аргентинської публіки. Кожна вистава за її участю перетворювалася на справжнє свято оперного мистецтва, детально висвітлювалася в пресі.

Натомість, останні рецензії на виступи артистки в Європі, зокрема в Італії та Португалії, датовані 1909 р., а про її завершальні виступи на оперній сцені дізнаємося здебільшого зі спогадів сучасників.

У своїх нечисленних листах до родини (неопублікованих), що зберігаються у фондах Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові, співачка зовсім не торкається свого артистичного життя. Мова йде здебільшого про родинні та побутові справи, про утримання будинку на вул. Крашевського, 23, який, як відомо, належав їй, тут мешкала родина Соломії Крушельницької.

Таке скорочення кількості музикознавчої та епістолярної літератури, пов'язаної з творчістю Крушельницької, аж ніяк не означає вичерпання творчого потенціалу співачки, адже її кар'єра розвивалася по висхідній лінії. Останній період оперного виконавства був вершиною її творчості, результатом тривалої праці із вдосконалення вокальної майстерності, прискіпливого формування репертуару. Це був етап, коли її унікальний талант поєднався з багаторічним досвідом, а великий авторитет співачки в музичному світі сприяв втіленню в життя всіх її новаторських задумів.

Сучасників захоплювала і дивувала неперевершена вокальна майстерність Крушельницької, її вміння перевтілюватися в різні за стилем та характером образи. «Гідним подиву є те, що після «Валькірії» вона вільно співає у «Лорелей», а після «Мефістофеля» – у «Мадам Баттерфляй», після «Трістана» – в «Адріані Лекуврер», «Аїді» або «Саломей»... Віртуозна вокалістка, вона водночас нероздільно панує на сцені, а створені нею оперні образи – це справжня школа для молодих артисток, що прагнуть серйозного навчання», – писала преса [10, 108]. Нетрадиційні, новаторські риси завжди були притаманні її музично-артистичній діяльності. «Характер особистості та виконавський стиль співачки такі, що з найрізноманітнішою метою вона завжди може запропонувати щось своє власне, нове й оригінальне. Здається, що її творчий інтелект безмежний, а вогонь пристрасті мимоволі захоплює глядачів», – зазначав про пізній період її творчості німецький музикознавець і музичний критик К. Дросте [9, 179]. Усі рецензенти і дослідники

творчості співачки наголошують на посиленні інтелектуального начала у її інтерпретації оперних партій.

Про досконалість інтерпретації оперних партій в пізній період творчості свідчать і спогади відомих італійських музикознавців, співаків, друзів артистки, які стверджують, вона була у той час визнаною зіркою світового оперного мистецтва. Проте інформація, що міститься у цих спогадах, є дуже суперечливою. Розбіжності та неточності торкаються навіть принципових моментів артистичної кар'єри Соломії Крушельницької. Наведемо лише кілька прикладів.

Так, розходяться думки сучасників щодо хронології останнього виступу співачки в театрі «Ла Скала». Відомий італійський музикознавець, приятель Соломії Крушельницької Гвідо Маротті пише: «Крушельницька виконала роль Федри в «Ла Скала» у квітні 1915 р. Це було її великим тріумфом, але водночас і останнім театральним виступом» [9, 115]. Такої ж думки дотримується і найвідоміший дослідник творчості Соломії Крушельницької Михайло Головащенко: «Востаннє вона виступає в міланському театрі «Ла Скала» (лютий 1915 р.) у прем'єрі опери І. Піцетті «Федра» [9, 41]. Суперечать цим твердженням спогади відомої італійської співачки та педагога Джулії Тесс-Армані: «Мені випало щастя познайомитися з Соломією Крушельницькою особисто в театрі «Ла Скала» в далекому 1915 р.. Наша зустріч відбулась після прем'єри опери «Федра» композитора Ільдебрандо Піцетті, де Соломія з блиском виконала заголовну роль... Того сезону в «Ла Скала» давали також «Лорелею» – оперу Каталані за постійною участю Соломії Крушельницької. Я прийшла послухати її і була ще більше вражена досконалістю вокальної техніки, справді божественною красою гри» [9, 182]. Сам М. Головащенко, який вміщує ці спогади у двотомнику, ніяк не коментує їх.

Американський музикознавець і музичний критик Дж. Дюваль, аналізуючи у своїй статті «Артисти, яких ми ще не чули» виступи Соломії Крушельницької в ролі «Саломе» Ріхарда Штрауса, також помиляється в хронології життя співачки. Він пише, що «в цій ролі артистка виступала з тріумфом у міланському театрі «Ла Скала», по всій Італії, а також у Петербурзі та Варшаві» [9, 197]. Проте достеменно відомо, що після 1902 р. Соломія Крушельницька не виступала ані у Варшаві, ані в Петербурзі.

Важко також однозначно визначити особливі риси репертуару пізнього періоду сценічної кар'єри співачки. Італійський

музикознавець та музичний критик Родольфо Челлетті у книзі «Великі голоси» зазначає, що в період 1906-1907 рр. з репертуару Соломії Крушельницької «починають зникати опери жанру «Grand Opera», а також опери самого Верді (останні виступи співачки в «Аїді» відбулися в Буенос-Айресі у 1907 р.)» [10, 112]. Натомість, репортер журналу «L'Arte Lirika» у статті, датованій 1909 р. в переліку найкращих оперних партій Крушельницької того часу згадує саме «Аїду», а Джулія Тесс-Армані у своїх спогадах пише: «На жаль, після 1915 року я не мала щастя знову слухати її голос і втішатися ним... Я чула, що вона з величезним успіхом співала в «Аїді», та інакше і не могло бути – адже незабутня Крушельницька мала для цього чудові вокальні дані, музичну обдарованість, високу культуру» [9, 182]. З наведеного видно, що в «Аїді» Соломія Крушельницька виступала і в 1909 р., і навіть після 1915-го. Щодо опер жанру «Grand Opera», то під час виступів в Буенос-Айресі в її репертуарі вагоме місце посідали опери «Африканка» Дж. Мейєрбера та «Дон Карлос» Дж. Верді, які й належать до цього жанру.

Аналізуючи репертуар Соломії Крушельницької, приходимо до висновку, що він повністю відповідав її артистичним уподобанням та можливостям. У пізній період творчості співачку найбільше приваблюють вагомі, часто епічні або героїчні жіночі образи, які були найближчі її артистичній натурі. Опері ліричного характеру, мелодрами зникають з її репертуару. У контексті сказаного дещо осторонь стоять опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського та «Демон» А. Рубінштейна, в яких Соломія Крушельницька виступила в Монте Карло наприкінці своєї кар'єри – в 1916 та 1917 рр. (можливо, на замовлення театру).

Чільне місце в репертуарі цього періоду займають опери Ріхарда Вагнера, які вже з перших кроків на оперній сцені захоплювали Соломію Крушельницьку саме своєю концептуальністю. У листі до М. Павлика ще в 1893 р. вона писала, що музика Вагнера «не лиш до серця промовляє, але й до розуму». І якщо в ранній період її творчості домінували емоції, про що свідчать, наприклад, такі рядки з листа співачки: «Тішуся дуже, що Ви любите «Аїду», я ж в ній так замилювана, що часом за плачем перестаю співати», то в пізній період кожна музична фраза, кожна емоція, відтворена на сцені, були осмислені та продумані артисткою до найменших дрібниць. «Створення жіночих образів Вагнера – велика, але й не легка радість, – розповідала сама Соломія Крушельницька. – У цих образах чітко

вимальовується героїчна лінія. Всі вони майстерно окреслені, проте постійно коливаються між реальним життям і невловимістю вигадки» [9, 137].

Соломія Крушельницька була учасницею перших постановок музичних драм Вагнера в Буенос-Айресі і щороку включала їх у свій репертуар. Саме вона прищепила аргентинським меломанам любов до музики німецького композитора. Про величезний емоційний вплив її виконання на аудиторію свідчать рецензії на її виступи, сповнені суперлятивів.

Соломія Крушельницька була також однією з найвизначніших виконавиць опер Ріхарда Штрауса «Саломе» та «Електра». В аргентинській пресі є також згадка про її виступ в опері «Без вогню».

Значне місце в репертуарі артистки посідають твори італійських композиторів – сучасників співачки. Крушельницька розуміла і відчувала важливість новітніх пошуків та експериментів, намагалася урізноманітнити свій репертуар, тому й залишалася завжди цікавою для публіки. «Те, що вона знає і цінує сучасних композиторів, є проявом не лише мовчазного схвалення, але й глибокої віри в їх творчий хист», – писала музикознавець Д. Банфі-Малагуцці [9, 241].

Часто причиною звернення співачки до сучасних опер були й особисті контакти з композиторами. У репертуарі артистки тривалий час зберігаються опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» і «Тоска». Соломія Крушельницька дуже цінувала творчість Пуччіні; обох митців поєднувала багаторічна творча співпраця. Твори відомого на той час композитора А. Каталані «Лорелея» і «Ля Валлі» надовго збереглися в її репертуарі завдяки сприянню Артуро Тосканіні, адже Каталані був його другом та улюбленим композитором.

Соломія Крушельницька брала участь у світових прем'єрах опер «Цецилія» Т. Монтефіоре, «Кассандра» В. Ньєккі, «Федра» І. Піцетті. Усі ці композитори входили у мистецьке оточення співачки, були її приятелями, друзями. Так, наприклад, Піцетті особисто просив Крушельницьку взяти участь у прем'єрі своєї опери, коли, за свідченням аргентинської преси, провідував її у Віареджо. Як вже згадувалося, прем'єра опери відбулась у міланському театрі «Ла Скала» 20 березня 1915 р. Проте, за словами самої Крушельницької, опера «Федра» є «занадто важким твором для постановки і виконання, щоб він міг посісти постійне місце в репертуарі» [9, 236]

У пізній період Крушельницька виконувала також опери «Джоконда» А. Понкьеллі, «Мефістофель» А. Бойто, «Адріана Лекуверр» Ф. Чілеа.

У свій час усі ці опери були популярними, але жодна з них, за винятком опер Пуччіні, не є репертуарною в наші дні. На початку ХХ ст. італійська опера переживала занепад. Країна, яка завершила ХІХ ст. шедеврами Верді, яка дала світу веристську драму з її шаленим успіхом (насамперед це стосується опер Джакомо Пуччіні), опинилася напередодні Першої світової війни в тяжкій духовній депресії. Практично в усіх названих операх італійських композиторів відчутними є впливи або музичної драми Вагнера, або веризму, які на той час вже пережили себе. Підтверджують цю думку дослідження російського музикознавця С. Богоявленського.

Незважаючи на численні дослідження, у біографії співачки є багато «білих плям». Дотепер залишається нез'ясованим дуже важливе питання: чому Соломія Крушельницька залишила оперну сцену, чому перервала таку блискучу кар'єру і присвятила себе виключно камерно-концертному виконавству? Адже і вік співачки, і голос, який вона зберегла до останніх років свого життя, дозволяли їй ще принаймні десятиліття залишатись зіркою оперної сцени. Відповідь на це запитання, на наш погляд, пов'язана як із зовнішніми обставинами, так і причинами особистого характеру.

У перші десятиліття ХХ ст. Італія перебувала у глибокій суспільно-політичній кризі. Спричинили її багато різноманітних обставин. Часті страйки докерів Генуї та залізничників, загальний страйк 1904 р. призвели до зміни декількох урядів. У 1911 р. розпочалася війна між Італією та Туреччиною, що тривала 2 роки. 1914 р. був початком Першої світової війни, в яку Італія вступила у 1915-му. Воєнні роки були великим потрясінням і випробовуванням для всіх держав-учасниць війни, не залежно від їх втрат чи здобутків. Факти масової загибелі людей, зміна державних устроїв та світогляду не могли не вплинути на розвиток мистецтва. Високі патріотичні та моральні ідеали, які пропагували музично-сценічні жанри ХІХ ст., були брутально розтоптані, оперний жанр переживав занепад. Закриття оперних театрів у роки війни призвело до перерви у виконавській діяльності багатьох оперних співаків, або до їх тривалих гастролей в країні Америки, а часто й еміграції на американський континент. Після закінчення війни в Італії посилюються націоналістичні та фашистські настрої, які приводять у 1922 р. до

диктатури режиму Муссоліні. Ми не знаємо, як реагувала Соломія Крушельницька на всі ці події, адже вона не залишила спогадів. Але, безсумнівно, Перша світова війна відклала глибокий слід в її душі, як і в долі цілого покоління митців.

Шлюб Соломії Крушельницької з Чезаре Річчоні, що відбувся 19 липня 1910 р. в Буенос-Айресі, також істотно вплинув на життя артистки. Одруження не призвело однозначно до припинення артистичної кар'єри Крушельницької, але, безперечно, означало завершення мандрівного життя, зміну статусу та пріоритетів. Подружжя на постійно оселилося у Віареджо, у віллі на вулиці Кардуччі. «Вона відразу ж зайняла належне їй місце серед славнозвісних осіб, поруч з Пуччіні, що жив тоді в Торре дель Лаго, але був завсідником Віареджо, з Елеонорою Дузе, Грацією Деледда, Леонкавалло, який оселився у непоказному особнячку поблизу соснового гаю. Пуччіні об'єднував навколо себе численну групу: Енріко Пеа, віолончеліста Моранді, Лоренцо Віані... всіх друзів Соломії та її чоловіка Чезаріно Річчоні», – писав Дж. Папасольї [9, 136]. Її оселя була відомим у Віареджо артистичним салоном, а подружжя Річчоні залишилося однією з найаристократичніших та найшанованіших родин, якою і в наші дні пишаються мешканці Віареджо.

Про ще одну причину завершення кар'єри Крушельницької натякає Рінальдо Кортопассі: «Потім вона залишила театр, до якого на шкоду мистецтву швидко проникав дух гендлярства...» [9, 130]. Судячи з наведеного висловлювання, атмосфера, що панувала в театрах у післявоєнний період, аж ніяк не сприяла розкриттю творчого потенціалу великої артистки.

Таким чином, після 1915 р. Соломія Крушельницька скорочує кількість своїх сценічних виступів. До 1920-го вона бере участь лише в декількох оперних виставах у Монте-Карло, Лісабоні та Мілані, а потім назавжди залишає оперну сцену.

Проте, десятиліття 1906-1915 рр. не було завершальним у вокальній кар'єрі співачки, а з погляду на її біографію – це рівно половина її життєвого шляху! Згодом Соломія Крушельницька потужно виявила себе і в іншій сфері – як камерна співачка. Її блискучі виступи в концертах камерно-вокальної музики ще до 1920 р. свідчать про те, що вона давно готувалася до зміни свого амплуа. Багатий концертний репертуар, вміння розкрити свій талант у вокальній мініатюрі, що передбачає інтимність, тонкий зв'язок з

аудиторією принесли українській артистці нову славу і визнання. Розпочався наступний етап її творчості.

Література

1. Богоявленский С. Композиторы Италии // Музыка XX века: Очерки. – М.: Музыка, 1984.
2. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. – Ленинград: Музыка, 1986.
3. Гозенпуд А. Оперный словарь. – СПб: Композитор, 2005.
4. Левашова О. Пуччини и его современники. – М.: Сов. композитор, 1984.
5. Листування Соломі Крушельницької та Михайла Павлика: Машинопис // Архів Музично-меморіального музею С. Крушельницької (ФСК).
6. Листи С. Крушельницької до родини: Рукопис // Архів Музично-меморіального музею С. Крушельницької (ФСК).
7. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., Сов. композитор, 1976-1982.
8. Полная хронология XX века / Авт.-сост. Уильямс Н. – М.: Вече-Аст, 1999.
9. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Упорядкув., вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К.: Муз. Україна, 1978. – Т. 1.
10. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Упорядкув., вступ. ст. та прим. М. Головащенко. – К.: Муз. Україна, 1979. – Т. 2.
11. Штейнпресс Б. Оперные премьеры XX века. 1901-1940: Словарь. – М.: Сов. композитор, 1983.
12. Цодоков Е. Опера: Энциклопедический словарь. – М.: Композитор, 1999.