

Людмила Барсова  
*Из круга Саввы Мамонтова*

В сопровождении хора бывшие «его» солисты исполнили «Stabat Mater» Россини и другие литургические песнопения. Было много выступлений (в частности, В. М. Васнецова, И. Е. Бондаренко, С. С. Глазья), но самое главное прозвучало в слове В. Васнецова: «...«Нужны чности, не только творящие в самом искусстве, но и творящие ту атмосферу и среду, в которой может жить, процветать, развиваться и вершенствоваться Искусство. Таковы были Медичи во Флоренции, па Юлий II в Риме и все, подобные им творцы художественной среды в своем народе. Таков был и наш почивший друг Савва Иванович амонтов. Мы все, любящие радость красоты, пока живы, никогда не забудем. И те, кто после нас будут жить, пусть никогда не забывают Саввы Мамонтова».

*Как видим, Савва Иванович Мамонтов был на удивление универсально-талантливым человеком. Отметим: среди исполненных им «портретов» (в основном, в виде бюстов), преобладают ваяния художников – Репина, Васнецова, Якунчиковой, Серова др. Из певцов же Мамонтова особо заинтересовал лишь С. Томарс.*

Сохранилось немного сведений о детстве и юности Иосифа Семеновича Томарса (1867-1934). Родители его были выходцами из Курландии (совр. Латвия). Отец, будучи кантонистом, прослужил в армии лет; выйдя в отставку, поселился в Петербурге и здесь, уже в зрелом возрасте, обзавелся семьей. Два его сына в детские годы наружили явные художественные наклонности. Старший, Александр, нулся к живописи, был принят в Академию художеств, но умер от рока сердца, не успев закончить курса. Младшего, Иосифа, отец в лет определил для занятий теорией музыки и сольфеджио к своему угу – регенту православной церкви, а в 17 лет юноша отправился на ослушивание в консерваторию – к авторитетному профессору пения Камилло Эверарди. Профессор оценил: «Карош голос будет» и комендовал к поступлению в консерваторию, предупредив при этом, о по молодости лет занятия сольным пением следует на некоторое время отложить.

Через полгода Томарс был назначен в класс ученика Эверарди С. Габеля и в дальнейшем, первым по хронологии из выпускников этого класса, завоевал прочную известность как оперный певец и во-

кальный педагог. Будучи невероятно прилежным, он разучивал только свои задания, но и то, что проходили его соученики-тенора, и чем учитель явно стремился развивать у этого юноши славянскую лирическую природу его голоса.

Так, на экзамены и ответственные концерты РМО, проходившие в зале Дворянского собрания, он выпускает его, преимущественно, с чественным репертуаром: на весеннем экзамене 1886 Томарс исполнил каватину Князя из «Русалки» Даргомыжского, на музыкальном вечере состоявшемся 27 октября 1887 года, ариозо Ленского из «Евгения Шклягина».

После следующего выступления в концерте (19.XII. 1887) он и даже отмечен в «Музыкальном обозрении»: «...Томарс спел арии «Гальки» Монюшко. У него красивый тенор, звучный, ровный, выразительный, поет замечательно легко». Для него эти строки были вдвойне дороги, так как выступал он в сопровождении оркестра под управлением самого А.Г. Рубинштейна! В этот же учебный год «сам» Рубинштейн назначил его на теноровую партию в мессе С-dur Бетховена – она была исполнена в концерте РМО в зале Дворянского собрания 27 февраля 1888 года.

В последний год пребывания в консерватории Томарс выступил в двух ответственных ролях (в учебных постановках) – Андрея в опере Чайковского «Опричник» и Тамары в «Волшебной флейте» Моцарта. По-юношески светлый и эмоциональный, он оказался вполне готов к воплощению образов своих сверстников. Герой первой оперы настояющему увлек молодого певца сложностью, противоречивостью поступков и переживаний. Подталкивала, будила его воображение партнерша, исполнительница роли Натальи – третьекурсница Надежда Забела... В конечном счете, вся постановка была совершенно индивидуальной по атмосфере, все исполнители – студенты: солисты, оркестр и молодые дирижеры Тушмалов и Давидов – ученики Н.А. Римского-Корсакова.

На показе «Опричника», состоявшемся 18 декабря 1888 года, присутствовал Чайковский. Тепло поблагодарив по окончании спектакля всех исполнителей, он вручил Томарсу свой портрет с автографом.

Примечательный отзыв на это событие появился в «Музыкальном обозрении»: «Представлена была первая и лучшая (прибави-



бля) опера г. Чайковского «Опричник» /.../. Исполнение ее, даже при  
мой скромной обстановке и ученическими силами, вновь выказало  
: выдающееся значение, неувядающие прелести ее, мелодическое  
гатство с национальным оттенком /.../. Если же нужно отметить кого-  
то в особенности, то назовем исполнителей главных ролей: Наталии –  
жу Забеллу (ученица профессора г-жи Ирецкой) и Андрея – Томарса  
ласс проф. Габеля) /.../ симпатичному автору была устроена сердечная  
нация в зале публикой и исполнителями, при появлении его на сцене по  
ончании оперы».

После показа второго «оперного упражнения», состоявшегося 5  
рта 1889 года, его бесспорной удачей вновь называли Томарса – в  
ли Тамино.

Необычным было его выступление на заключительном концерте  
пускников, состоявшемся 31 мая 1889 года. Во-первых, он испол-  
ил два сольных произведения (остальные участники – по одному):  
мансы «Вчера нам ветерок» и «Какое счастье» Давыдова. А еще  
и солировал в двух кантатах (сочиненных учениками Римского-Кор-



Участники постановки оперы «Опричник». Крайний слева (стоит)  
И. Томарс, вторая слева в первом ряду – Н. Забела.

сакова Давидовым и Тушмаловым), прозвучавших в начале и в :  
личеснии концерта.

На концерте этом присутствовал дирижер Тифлисского оперн  
театра, замечательный музыкант М.М. Ипполитов-Иванов. В Том  
се он услышал перспективного оперного солиста и предложил ему к  
тракт в свой театр на ведущие партии тенорового репертуара.

Примечательно, что многие выдающиеся русские певцы свой п  
к славе начинали на сцене именно Тифлисского театра: Л.Яковлев,  
Каменская, П. Лодий, И. Тартаков, М. Медведев, И. Прянишников  
Забела, А. Секар-Рожанский и т.д. Здесь получил свой первый зна  
тельный сценический опыт и Ф.И. Шаляпин...

И Томарс с радостью отправился в Тифлис.

Новый сезон в театре открылся 30 августа 1889 г. оперой Гли  
«Жизнь за царя», в которой дебютант пока не участвовал. Зато с  
тябрь для него оказался как бы «испытанием на прочность»: ему п  
шлось петь в 14-ти(!) спектаклях, причем такие разные партии,  
Хозе, Синодал, Князь («Русалка»), Андрей («Мазепа»), Фауст, Ле  
кий... Томарсу только что исполнилось 22 года, его театральн  
был очень мал (едва ли уже окончательно окреп певческий аппа  
Возникла нелегкая задача: сохранить голос, не сорвать его при ст  
«варварской» эксплуатации. Первым спектаклем, в котором он п  
стал перед публикой, был «Фауст» (1.IX. 1889). Отзыв в прессе  
него кажется весьма показательным: «Томарс, выступивший в р  
Фауста, принадлежит к числу т.н. *tenore di grazia* и обладает хотя  
вольно симпатичным, но не обширным и слабым голосом /.../. И  
довольно шаблонна и особенного впечатления не производит». :  
верно, критик был справедлив... Но на самом деле, певца настол  
сковал страх, что было ему не до игры... лишь бы дотянуть до ко  
(в будущем роль Фауста – одна из наиболее ему удававшихся). П  
ное: в заметке сказано, что голос Томарса – *tenore di grazia*, а ме  
тем, следующий его выход на сцену был в партии Хозе, которую  
никак нельзя было поручать сугубо лирическому тенору. И в отз  
последовавшем на состоявшийся 3 сентября 1889г. спектакль, с  
ведливо говорилось, что дебютант, при всем старании, ничего не :  
сделать из своей роли благодаря слабому голосу, не хватавшем  
драматических моментах /.../». Буквально на следующий день по



С. И. Мамонтов. Портрет И. С. Томарса. /1900?/.



бликации этого жестокого отзыва, Томарс вновь выступает уже в «Армен» (6.IX.1889) – и так нервничает, что прокалывает себе шпай щеку... Но вот после третьего выхода Томарса на сцену, теперь – в тере «Демон» (4.IX.1889), оценка критика меняется: отмечая, что ртию Синодала «Томарс пел весьма недурно», рецензент подчеркивает, что она «подходит к его голосовым средствам и, кроме того, тист был в голосе». Скорее всего, голос «завзвучал» именно потому, о в этот раз был преодолен самый неприятный страх – страх сцены: тем дебютанту все более помогал, наблюдая его старания, Ипполитов-Иванов.

Особенно заметно помощь дирижера проявилась в «Русалке». Перим спектаклем (8.IX.1889) дирижировал дублер Ипполитова-Иванова, итальянец Барбини, и Томарс буквально «заледенел», о чем было медленно напечатано в «Тифлисском листке»: «Томарс весьма удачно пропел партию Князя, хотя игра его и, в частности, мимика не вполне удовлетворительны: слишком однообразно и как-то безжизненно выражение его лица при разнообразнейших психологических состояниях». Вторым спектаклем «Русалки» (15.IX.1889) дирижировал уже м Ипполитов-Иванов, и Томарс, полностью следуя за указаниями своего наставника, чувствовал себя на сцене совершенно иначе и лос его казался «раскрепощенным».

Успех был им закреплен через день в следующем спектакле, несмотря на то, что это был первый его выход в опере «Мазепа» (7.IX.1889). Оценка в прессе уже была другой: «Г. Томарс (Андрей), –видимому, начинает совершенствоваться: пел и играл он уверенно, с заметным увлечением, да и самый звук его голоса как будто епнет и делается полнее». До конца сезона он остался единственным исполнителем партии Андрея, его партнерами постоянно были мечательные певцы И. Тартаков и В. Зарудная. С ними же он выступал в любимейшей своей опере «Евгений Онегин», и это была еще на «школа» для дебютанта: находясь в таком ансамбле, он учился ганике сценического общения с партнерами. До конца сезона он также ганется единственным Ленским.

То же произойдет с партией Собинина в «Жизни за царя»: на отытии сезона ее исполнил певец Самойлов, которого Томарс должен от дублировать, но в дальнейшем все сложилось наоборот. Так, ве-

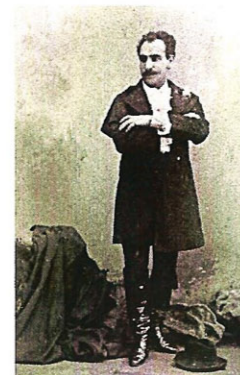
дущие партии в русских операх на протяжении всего сезона были поручены именно Томарсу, как, впрочем, и в большинстве опер западноевропейских композиторов.

С октября 1889 года в труппе появились тенора, приглашенные из Франции (Вандерик и Вильбрун), но Томарс выступает с ними наравне (в очередь, и даже чаще их). Он осваивает новые партии: Альфреда в «Травиате», Вильгельма Мейстера в «Миньон», Герцога в «Риголетто», Эдгара в «Лючии ди Ламмермур», Элеазара в «Еврейке» Галеви и других. В опере Мейербера «Роберт-Дьявол» (13.X.1889) ему поначалу была поручена роль крестьянина Рамбальда (тогда писали Рембо), и несмотря на то, что состав исполнителей был весьма сильным (Роберт – Вандерик, Изабелла – Бси), Томарс наряду с ними был отмечен в отзыве: «...Хорош был Томарс в роли простака Рембо, заслуживший также одобрение публики».

Это ли не доказательство того, что молодому певцу попрежнему удастся справиться со сценическим волнением и раскрепоститься к концу первого месяца его работы в театре оценки его выступлений в прессе заметно меняются: постоянно отмечается не только его прекрасное владение голосом (замечательная «колоратура»), но и умение находить, в ролях подробности, пропадавшие у других певцов.

В этом театре Томарсом был освоен обширный оперный репертуар. Кроме названных здесь ставились оперы «Гугеноты», «Трубада», «Аида», «Африканка», «Отелло», «Фаворитка», «Искатели жемчуга», «Фенелла», «Хиты» всех оперных российских трупп (не было ли «Севильского цирюльника»). И что очень важно, здесь он мог набить исполнительский стиль певцов-иностранцев, например, французов, в операх их соотечественников (Бизе, Обера, Мейербера и т.д.)

Эти наблюдения дополняются вскоре в Италии и в Австрии, где не только пел, и причем, успешно (в Парме, Пизе, Венеции, Вене), но и учился, запоминал, «пропускал» через певческий аппарат свои от-



*И. Томарс – Ленский*

ния, всё, почерпнутое от «чужих». Думающий, ищущий певец, он не мог не понимать, например, что в опере итальянского композитора не только мелодическая лексика иная, чем русская, но и фонетические особенности итальянского языка требуют иных артикуляционных приемов пения и т.п.

В Тифлисе не раз бывал С.И. Мамонтов – не без расчета: он «риглядывался» к певцам для своего театра. И в первый период его существования (1885-1889) и во второй (1896-1904) в нем служили многие бывшие солисты Тифлисской оперы. Послушав Томарса в спектаклях, Савва Иванович настолько поверил в него, что посоветовал молодому артисту по окончании сезона отправиться на пробу в Московский Большой театр, снабдив его рекомендательным письмом к дирижеру И.К.Альтани.

Ипполит Карлович назначил Томарсу «пробу» в фойе театра, куда являлась почти вся труппа. Исполнить он должен был все свои solo и дуэты из ансамблей в опере «Риголетто». «По мере того, как я пел, – рассказывал Томарс потом, – я по лицам узнавал, кто тенор». Это слушание оказалось решающим – дебют его на сцене Большого театра должен был состояться именно в партии Герцога.

Первый выход на сцену был для певца поистине мучителен, ведь он здесь в «Риголетто» (и в «Севильском цирюльнике») с триумфом выступал «король теноров» Мазини, петь после которого было действительно рискованно. Но уже после баллады I акта дебютанту уже аплодировали, также как и после арии в III акте.

Перед последним актом певец, исполнявший заглавную партию Б. Борисов), уже пожилой человек, решил поддержать Томарса, предупредив: «Молодой человек, сейчас Вам будут свистать, так пусть это не огорчает – после Мазини всем свистят». «Вот с таким чувством я вышел на сцену, спел «Сердце красавицы» и зажмурил глаза: ну, думаю, сейчас раздастся свист, и вдруг – крики «bis, bravo! бисировал!», – вспоминал Томарс.

С ним был заключен годовой контракт.

Л. В. Собинов вспоминал в 1929 году: «Моего старого товарища, знаменитого артиста, в дальнейшем профессора Ленинградской консерватории Иосифа Семеновича Томарса я услышал впервые в 1891 году на сцене московского Большого театра в опере «Риголетто». В этот раз я слышал оперу вообще в первый раз в жизни, и вполне возмож-

но, что сильное впечатление и от самой оперы, и от искусства тов. Томарса определило мою дальнейшую судьбу и натолкнуло меня на мысль о сцене».

Основные партии, исполненные в сезоне 1890-1891 гг. на сцене Большого театра, – Герцог, Альмавива, Альфред, Тамарин. Певец В. Шкафер писал, что «прекрасная школа и голосовая подвижность» Томарса в опере Моцарта «Волшебная флейта» «вызывала восхищение зрительного зала. Среди русских певцов это было редкостное явление и говорило не только о прекрасных голосовых данных певца, но и о его первоклассной вокальной школе, где техника была на очень большой высоте». Самому Томарсу особенно дороги были те спектакли, где его партнершей была Альма Фостер, прозванная «шведским соловьем» (она же пела партию Джильды и на дебютном спектакле Томарса). Но и о Томарсе появляются в прессе красноречивые отзывы как о «соловье», «русском Мазини». Так, например, высказывая недоумение по поводу незначительного числа спектаклей с его участием, в одной из корреспонденций писали: «Почему дирекция Большого театра редко выпускает молодого певца И.С. Томарса, на которого вся пресса указывает на русского Мазини? На последнем спектакле в партии Альмавивы он пел буквально как соловей, вызвав бурю восторга в зале». Были и другие отзывы: называя Томарса «единственным русским исполнителем этой партии графа», в прессе отмечали, что его голос «отлично» подходит к этой роли, исполняемой всегда с настоящим вкусом и музычностью. Так, после очередного спектакля в отзыве говорилось: «Роль Альмавивы в исполнении Томарса напоминает нам время, когда Мазини был молод, только Мазини исполнял эту роль, как Томарс. И



*Al mio collega  
Giuseppe Tom  
masini di Tiflis  
Mozart*

Фотография А. Мазина с дарственной надписью Томарсу





Любатович в роли Гензеля.  
фотография 1896 г. с дарственной  
надписью А.М. Томарс

вую серенаду он спел буквально как соловей, вторую он не менее хорошо спел и вызвал восторг у слушателей». В этой партии-роли трудно певцу избежать сложившихся десятилетиями штампов, но, в отзывах постоянно отмечалось, что Томарс не только пел с большим искусством, но «умело» проводил и комические эпизоды – «без всякого при том лишнего шаржа».

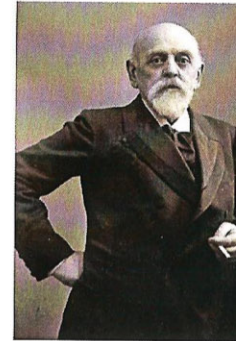
По рекомендации самого Мазини в следующем сезоне (1891-1892) Томарс гастролирует в Италии, в театрах Пармы, Пизы и Венеции. Ему был предложен контракт на 5 лет с условием гастрольных выступлений в Америке...

Но Томарс задался, и в последующие годы его сценическая деятельность продолжалась в основном в крупных частных оперных антрепризах России – в Вильно, Харькове, Риге, Петербурге, Одессе и других. В зарубежной гастрольной поездке – по Германии и Австрии – Томарсу удалось провести еще один сезон (1894-1895). В прессе отзывы повторяются: голос Томарса – «настоящий *tenore di grazia*», «соловей», «жизненный, бархатный лирический тенор», отмечается глубокая природная музыкальность и замечательное вокально-техническое мастерство («подвижный, мягкий, гибкий, легкий голос»).

В преддверии воссоздания своего театра Мамонтов поручает своему помощнику (певцу и режиссеру) П. Мельникову организацию оперных антреприз на летние гастроли 1895г. Солистов отбирали совместно, и Савва Иванович включает в список и Томарса, которого хорошо считал как певца с не очень выигранными внешними данными, но обыкновенно музыкального и мастерски владевшего голосом.

Показательный пример – выступления этой антрепризы в Вятке в августе 1895 года. Городская жизнь в этот период, благодаря железнодорожным инициативам Саввы Мамонтова, была весьма насыщенной

событиями: велось проектирование и подготовка к строительству Камско-Двинской железной дороги, происходила закладка железнодорожного вокзала. Интерес к выступлениям «столичных» артистов был весьма велик, и после первого спектакля («Фауст») в «Вятских губернских ведомостях» было отмечено: «7 августа был первый спектакль давно ожидаемой оперы. Общее впечатление в пользу приезжих артистов, из которых публика наиболее вызывала г. Томарса (Фауст) и г-жу Эберле (Маргарита). Публики было много.»



С.И. Мамонтов

Второй спектакль – «Евгений Онегин» Чайковского – произвел в вятских слушателей еще большее впечатление. В «Вятском крае» самых положительных красках были оценены Эберле в роли Татьяны, Мельников в роли Онегина, и также говорилось: «Г. Томарс (Лиза) живо и страстно провел свою партию, особенно, сцену на балу Лариных.../. Горячими аплодисментами вятские любители оперы приветствовали и других исполнителей...».

Следующие важные события в жизни Томарса произошли летом 1896 года на Нижегородской ярмарке-выставке. Кроме демонстрации достижений художественной промышленности, Мамонтов открывает здесь оперный театр, как второй этап осуществления его давнего замысла. На этот раз антрепренером-директором театра стал К. Винтер, Мельников – режиссером, а в основе труппы – Т. Любавич и ряд других артистов из первого состава театра Мамонтова. Среди вновь приглашенных в неожиданном ракурсе отметим Томарса. Здесь он вполне по-семейному сблизился с Т. Любавич, сестрой К. Винтера. Подтверждением тому служит фотография певицы в роли Гензель («Гензель и Гретель», опера Гумпердинка), подаренная женой Томарса Анне Марковне.

Так Мамонтов, которого многие годы связывали самые теплые отношения с сестрами Любавич-Винтер, мог «замечать» и человеческие свойства Томарса, его истинную интеллигентность, сверх

зное отношение к работе и т.д. Так накапливались впечатления и будущей его скульптурной работы.

Для Томарса выступления этого летнего сезона были знаковыми, как затем он получает от Мамонтова предложение заключить контракт на работу в возрождаемой им частной Русской частной опере.

В Нижнем в течение летнего сезона были поставлены оперы «Фа-», «Самсон и Далила», «Миньон», «Кармен», «Демон», «Евгений егин», «Русалка» др. Здесь сложился своего рода ансамбль Шалаяна и Томарса: в «Русалке» он исполнял партию Князя, Шалаяпин – льника, в «Демоне» Томарс выступал в партии Синодала (в заглав-й – Тартаков), Шалаяпин – в партии Гудала.

С редкой легкостью и свободой пел Томарс здесь и затем на не Частной оперы партию Фауста, и, видимо, это чрезвычайно имировало Шалаяпину – Мефистофело, так как он впоследствии обыча- настаивал, чтобы его партнером в опере Гуно был именно Томарс.

И теперь в прессе постоянно отмечалось, что голос Томарса «как пьзя лучше подходит к партии Фауста», его пение доставляет слу- телям немалое удовольствие, повторялись высказывания об «ум- м» пении, прекрасной фразировке, редкой музыкальности. Приве- м одно из них: «Забота о красоте звука, дыхании и сценической поэзии... заметно отличают г. Томарса как певца, всегда умно рас- ряжающегося своими большими(!) голосовыми средствами. Кавача, спетая тепло, вызвала шумное одобрение после прекрасно взя- о заключительного до, часть арии пришлось бисировать».

Кроме названных, Томарс пел также в ансамбле с Шалаяпиным в ерах «Борис Годунов» (Шуйский), «Князь Игорь» (Шалаяпин – Га- пкий, Томарс – Владимир), «Миньон» (Шалаяпин – Лотарио, Томарс Зильгельм). «Лакмэ» (Шалаяпин – Нилаканта, Томарс – Джеральд).

Он рассказывал впоследствии, что, задумав ставить «Лакмэ», Ма- нтов на партию Джеральда пригласил итальянского тенора, кото- й со словами «*Jo sono non violino*» (я – не скрипка) отказался от аствия в этой опере, и труднейшую партию с успехом пел Томарс. В ртии Лакмэ выступала выдающаяся певица Ван-Зандт, с ее учас- ем шла здесь и «Миньон». Приходилось Томарсу выступать в ан- бле и с другими знаменитыми певцами-иностранцами.

Но всё же, ни перечисление имен, ни названий оперных постано- к еще не раскрывают главного, что навсегда запечатлелось в душе

и в искусстве Томарса: вдохновенная творческая атмосфера, ц- шая в театре Мамонтова. «У меня в театре художники», – гов- Савва Иванович Мамонтов, и это надо понимать не только так здесь работали талантливейшие русские живописцы Васнецов ров, Врубель, Polenov и другие, но весь коллектив подбирался и творчески, художественно одаренных людей: «Увлекаясь сам, о лекал и других, – писал И.Э.Грабарь. – Создавалась какая-то е восторженная атмосфера, все верили в свои силы, и вокруг него и ла живая, дружная, радостная, большая работа. Ему пришлось и тать в своей опере «всем». Как вспоминали коллеги, он писал с- рии, режиссировал, проектировал декорации. Работая буквально «человек-оркестр», он мог одновременно вести заседание по ж- нодорожным вопросам и, выскочив «на минутку» в соседнюю кс- ту, показывать молодому певцу, как ставить звук *a la* Мазини или тоньи. Или, проиграв на рояле фрагмент из нового клавира, заря художника на новую декорационную работу; подправить очере, скульптурный портрет и вскоре же выехать на открытие желез- рожного моста, а оттуда телеграфировать о назначении репетици

В традицию вошли домашние собрания артистов труппы ( самого Мамонтова, то у певицы Татьяны Любатович): до показа ры артисты, музыканты, художники в свободной форме обсуж- подробности намеченной постановки, исполняли «с листа» вокал номера и т. д. Эта форма предварительных собеседований имел ромное значение для достижения художественной цельности в р- нии всех компонентов спектакля.

Обладея редкой интуицией и большой природной музыкаль- тью, Мамонтов поставил своей основной задачей полноценное с- ческое воплощение опер русских композиторов и потому, считал о- только солисты, но и хор должен жить общей жизнью спектакля. « нужна толпа, движение, а не хор певчих», – говорил, например, Ма- тов при постановке «Псковитянки», Майской ночи и др.

Всеобщий душевный подъем воцарился в театре, когда осе 1897 года начались репетиции «Садко», и, несмотря на то, что То- су предстояло выйти на сцену один-единственный раз – с песней- дийского гостя, он часами наблюдал, как «впеваются» и «входя- свои роли Забела-Врубель (Волхова), Секар-Рожанский (Садко), ляпин (Варяжский гость).





Н. А. Римский-Корсаков.  
фотография с дарственной надписью  
И. Томарсу

нием автора в Петербурге (гастроли театра весной 1898г.). Так, биограф композитора (В.В. Ястребцев) записал 10 апреля 1898г.: «...Заду, кстати, что сегодня Индийского гостя пел (в 1-й раз) Томарс и очень хорошо». 13 апреля Томарс выступил в партии Берендея, и композитор вручил ему свою фотографию с автографом, ставшую заветным архивом певца.

А позднее певец получил письмо от Николая Андреевича (XII. 1901), в котором нашел очень лестные для себя строки о нем, что в Берендее он был «очень хорош» и что композитор считал вполне подходящей для него партию Лыкова в «Царской невесте» (исступал в партии Бомелия).

В театре Мамонтова Томарс прослужил всего два оперных сезона, но чувство благодарности Савве Ивановичу он сохранил на всю

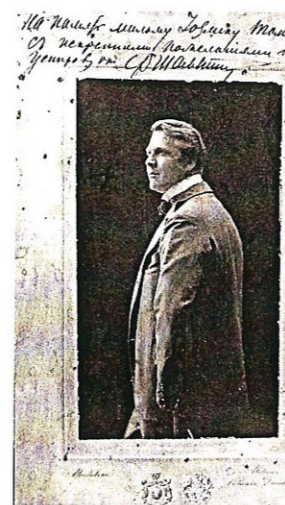
жизнь. По-особому этапными в творческой жизни певца были выступления на сцене этого театра в «Снегурочке» и «Садко». Солист и режиссер театра Мамонтова В. Шкафер так оценивал участие Томарса в операх Римского-Корсакова: «Исполнением ролей Берендея в «Снегурочке» и Индийского гостя в «Садко» певец выказал не только огромное мастерство вокальной техники, но и исключительную художественность такого понимания музыкальных красот произведений, что вызвал в публике единодушное одобрение и исключительный успех». Особенно волнение испытывал певец, когда выступал в этих операх в присутствии или под управлением автора

жизнь. Узнав о его аресте, Томарс, один из немногих певцов, навеяв его в заключение и рассказывал родным, что от уныния и одиночества Савва Иванович спасался в творческой работе. С разрешения тюремного начальства в камеру постоянно доставлялась свежая еда, и Мамонтов целыми днями лепил барельефы и бюсты – с охранников или по памяти. Возможно, именно тогда он и вывел в свет имя Томарса как талантливого артиста и человека безукоризненной репутации, как бы предвидя, что таким он останется на всю жизнь. И при очередном посещении вручил ему столь драгоценный дар.

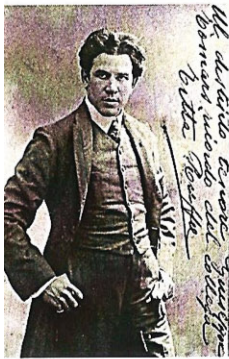
Впоследствии весь опыт общения с Саввой Ивановичем и его окружением отразится в работе самого Томарса-педагога – и в его «частной» деятельности (1902-1923), и в Ленинградской консерватории (1923-1934). Не случайно ее дирекция обратится к нему в 1928 году с просьбой принять обязанности художественного руководителя оперной студии...

В ближайшие годы Томарс продолжает выступления на оперных сценах Москвы, Петербурга и других городов в частных труппах, формирующихся, как правило, на один сезон (Максакова, Церетели, Кроткова и других), нередко вновь и вновь выступая в ансамбле с Шалляпиным.

Его любила публика, любили антрепренеры, так как петь он мог буквально все. И нередко антрепренеры беспощадно эксплуатировали Иосифа Семеновича. Так, например, в течение двухнедельных гастролей в Иркутске (1901) по утрам ему приходилось петь в «легких» спектаклях («Фауст», «Севильский цирюльник», «Евгений Онегин»), а вечером – в «Бал-маскараде», «Аиде», «Трубадуре» и т.п. Однако он выдерживал



Ф. Шалляпин. 1901 г. Фотография с дарственной надписью  
И. Томарсу.



Т. Руффо. Фотография  
с дарственной надписью  
И. Томарсу

вал этот ритм выступлений и нередко «бисировал». Так, приходилось повторять в «Риголетто» «Песенку Герцога» («Сердце красавиц») и в этом не было привычного «подлаживания» под публику, и критики писали, что в вокальном отношении он безукоризнен, и обязательно отмечался большой вкус певца. В том же ключе пресса отзывалась и об исполнении им других лирических теноровых партий – Альфреда, Вильгельма Мейстера («Миньон»), Владимира («Дубровский»), Князя («Русалка») и т.д.

Ввиду особой «мобильности» певца его часто приглашали выступать в «летних» спектаклях, ставившихся для гас-

телеров. И ему довелось выступать с выдающимися певцами-иностранцами: с Боронат и Зембрих в опере «Лючия ди Ламмермур», Кавальери и Кашманом в «Травиате», Гальвани и Титто Руффо в «Сельском цирюльнике».

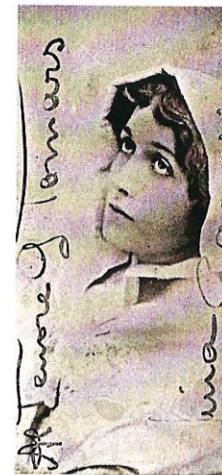
Так, в «Демоне», поставленном для Т. Руффо («Новая опера», сен 1904-1905гг.), он пел, как отмечалось, «по-прежнему хорошо» партию Инодала. Выступив в ансамбле с Альмой Фострем («шведским со-вьем») в «Севильском цирюльнике», Томарс вновь заслужил положительный отклик: «Надо только одобрить... г. Томарса, который посетил Михайлова и Лодия, певших «Цирюльника» на Мариинской сцене, перь единственный из русских теноров, который может петь партию льмавивы. Все колоратуры выходят у него свободно и чисто». И еще раз – в отзыве, опубликованном после «Лючии ди Ламмермур» оронат – Лючия, Томарс – Эдгар) было подчеркнуто, что он облает тенором «редкой красоты. Поет он музыкально, со вкусом».

Эти строки напечатаны были в рубежный для него 1902 год. Именно тогда Томарс начал преподавать пение.

Что же могло привести его к мысли заняться педагогикой? Прежде всего педагогический талант, и известная неудовлетворенность своим положением певца без постоянного места службы. Подоплеку этого

объясняет критика, последовавшая на исполненную им в «Новом летнем театре» (1905) партию Князя в «Русалке», где было сказано, что поет он ее, «конечно, музыкально», но ему «сильно вредит отсутствие внешних сценических данных». Тогда же, в «Новом летнем театре» в ансамбле с Шаляпиным он поет в «Борисе Годунове» партию Шуйского, в которой не надо было «эффектно выплядеть», и отмечается как «добропорядочный певец и актер». Однако, и в более поздней статье «Экзамены в Петербургской консерватории», С.Д. Масловская писала: «Помню, И.С. Томарс неоднократно заменял итальянских знаменитостей – Карузо, Мазини в спектаклях Итальянской оперы и, хотя обладал на редкость неудачной сценической внешностью, он покорила требовательную публику замечательным вокальным мастерством. Он воспитал ряд выдающихся певцов. Среди них Нэлепп, Енакиев и др.».

Так продолжается вплоть до 1918 года, когда состоялось последнее выступление Томарса в Народном доме (Леопольд в «Еврке») и когда он нашел в себе силы окончательно расстаться со сной. Удовлетворение, и полное, он нашел в тех своих учениках которые уже выступали на ведущих оперных сценах страны. Многие из них впоследствии подчеркивали, что наиболее ярким, запоминающимся в педагогическом «умении» Томарса было его неуверенное, захватывающее исполнительское мастерство. Об этом же писал Собинов: «В своей оперной карьере я встречался и с ученика И.С. Томарса. Все они пели очень хорошо, серьезная школа была очевидна, но, слушая учеников, я всегда вспоминал об их учителе. Мне казалось, что подлинным *bel canto* они овладеют только тогда когда воспримут искусство своего *maestro* полностью и исчерпав юще... Это был действительно рожденный вокалист, хозяин голоса».



Л. Кавальери.  
Фотография  
с дарственной надписью  
И. Томарсу



к говорят итальянцы, *padrone della voce*», – подчеркивал Леонид Гальевич.

Итак, к преподаванию пения Томарс приступил в 1902 году – в период расцвета своей оперной деятельности.

В короткий срок его домашняя школа-студия приобрела в Петербурге широкую известность: начинающие певцы стремились сюда, чтобы научиться основам *bel canto*, зрелые мастера – чтобы исправить ошибочные навыки или возродить «уставший» голос. И для каждого он находил индивидуальные способы развития, усовершенствования голосового аппарата и исполнительского мастерства. И устанно повторял ученикам заветы своих учителей – Эверарди и Беля: «Овладейте техникой вокала, учитесь владеть голосом в совершенстве, добивайтесь, чтобы он был вам подвластен, а не вы ему». Когда же этап овладения вокальной техникой, культурой звукообразования бывал учеником пройден и отношение к музыке становилось более осознанным, он менял «установку»: «Не гонитесь за чисто калыми эффектами, – говорил он, – вокальная техника – не самоцель, а средство донести до слушателя идею, мысль, чувства композитора, поэта, драматурга».

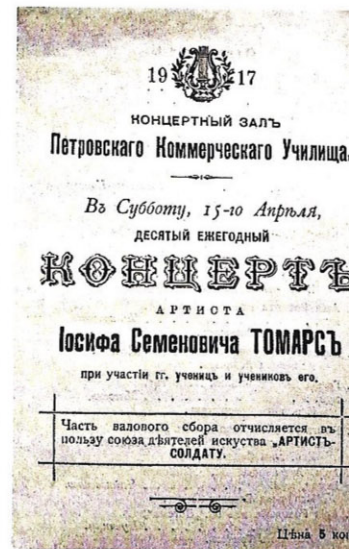
Занятия происходили на его квартире (ранее здесь жил Эверарди), в доме № 10 по Ямской ул. (ныне ул. Достоевского), где одна из комнат представляла собой зал с небольшой, но удобной сценической площадкой, впоследствии подаренной консерватории (стояла в классе № 1, бывшем классе Томарса, затем В.М. Луканина). Здесь шла работа не только по постановке голоса, разучиванию романсов, оперных арий, но и, что крайне важно для воспитания певцов, много времени уделялось ансамблевому музицированию. По средам устраивались различные выступления учеников – сольно, дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т.д. из опер звучали в присутствии публики, причем в крупных ансамблях Томарс выступал в качестве дирижера. Нередко его программа заканчивалась вся программа вечера.

Так, в отзыве на концерт его класса, состоявшийся в зале Петровского училища в феврале 1908 года, отмечается, прежде всего, что, занимаясь педагогикой, Томарс не забросил своего искусства, но «ослепал таким же художником, как и раньше... г. Томарс артистически исполнил ряд арий и романсов Даргомыжского, Соловьева, Грига...».

По мнению рецензента, Томарс – «прекрасный лирический певец-мастер фразировки, в которую он вкладывает много изящества и вкуса. По части прекрасной дикции и постановки голоса ему есть что передать своим ученикам, что и видно было на баритоне Акса (ария из «Демона»), сопрано Шеншиной и так далее».

Как правило, учеников своих Томарс выпускал на эстраду со своими произведениями. Например, в концерте, состоявшемся 10 марта 1909 года, Анчаров пел арию из «Дон-Карлоса», романсы Каликова и Рубинштейна, Бобров – арию из «Короля Лагорио» Массе «Эпиталаму» из «Нерона» Рубинштейна, А.Д. Александрович – интону из «Фауста» Гуно, песню Михайло Тучи из «Псковитянки» Манса Даргомыжского... В подробной рецензии был особо выделен Александрович как «вполне законченный певец, обладающий к тому же большим и красивым по тембру голосом («лирический тенор») заключение сказано: «В общем, результаты музыкально-педагогической деятельности г. Томарса достаточно говорят за его право продолжать эту деятельность, и остается только пожелать, чтобы и в будущем она сопровождалась не меньшим успехом, чем до сих пор». По-прежнему высокую оценку он получает в прессе и за сольные выступления.

Так, в отзыве на мартовский концерт 1913 года говорилось: «...Г. Томарс превосходно спел романс Рахманинова («Судьба») и арию из «Гугенотов», где блеснул своей редкой колоратурой и высоким до. Из молодых авторов Томарс очень тонко исполнил романсы Штейнберга («Я ждал тебя») и Саминского («Уличной испанке»)». В этом кон-



те среди десяти выступавших учеников Томарса особо был отмечен молодой певец бас Василий Луканин, с «исключительным по силе расоте голосом и выдающейся музыкальностью». Арию Базилио («Севильского цирюльника») и песню Владимира Галицкого из «Князя Игоря» Луканин спел настолько выразительно, что рецензент Кнорозовский) не побоялся предсказать ему «большое артистическое будущее», что блестяще в дальнейшем подтвердилось.

Появляются статьи, в которых говорится о Томарсе уже не как о «исследнике» замечательной школы Эверарди-Габеля, но как о соотечественнике собственной школы. Об этом читаем, например, в отклике на концерт его консерваторского класса в «Красной газете» (12.V/1926): состоявшийся 7 мая в Малом зале Академической филармонии концерт профессора И.С.Томарса прошел с большим художественным успехом. И.С. Томарс исполнением целого ряда арий и романсов щедро показал своим лирическим тенором и мастерством вокальной передачи. Особенно ему удалось арии из «Вертера» и романсы Чайковского. *Выступавший на этом концерте класс концертанта* свидетельствует о хорошей школе своего профессора. Особенно следует выделить Дебору Томарс, Храмцова, Боровского, Зубарева, Помяка, Чеснокова».

В 1928 году, в связи с выдвижением Томарса на звание Заслуженного артиста Республики, А.В. Оссовский писал: «В совершенстве владея своим голосом, отличавшимся замечательной красотой тембра, и постигнув приемы итальянского *bel canto*, Томарс в это время занимал место в первом ряду русских оперных певцов по достоинству вокальной передачи и законченности создаваемых сценических образов при чрезвычайном их разнообразии /.../. Самый ряд его учеников с большим успехом пел и поет на оперных сценах Ленинграда и провинции: Ван-Брандт, Полозова, Молчанова (пел в Италии), Арсеньев, Кулагин, Луканин, Бойко, Палферов /.../, Рейдков уже второй год поет на сцене Малого Государственного оперного театра, Аббакумов, еще будучи студентом, ежегодно дает с серьезным успехом по несколько камерных концертов /.../. Далее также выпускники его консерваторского класса: замечательные солисты Мариинского театра, МАЛЕГОТа, Оперной студии консерватории и др.

Показательна, например, творческая судьба Георгия Нэла (1904-1957).

В 1927 году на прослушивание к директору Ленинградской консерватории А.К. Глазунову явился молодой человек – Георгий Нэл – и был направлен им в класс И.С. Томарса, который стал его первым и единственным учителем. Уже в 1929 году он выдержал конкурс Мариинский театр, а весь курс обучения прошел за три года. Присор в результате воспитал певца (драматического тенора!), выдающегося исполнителя таких партий, как Герман, Собинин, Самозвонко, Хозе, Радамес и многие другие.

В первой постановке оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (МАЛЕГОТ, 1934) участвовали также ученики Томарса: роль Бориса Тимофеевича репетировали Г. Орлов и А. Модестов. Оба создали колоритные запоминающиеся трактовки; остроготный, жутковатый в своей пошлости образ задрипанного мужика воплотил еще один ученик профессора – Н. Чесноков (яркий хантерный певец, он при поступлении в МАЛЕГОТ с успехом спел партию Ленского, подготовленную срочно с Томарсом, так как «брали» именно на эту партию).

В 1928 году Оперная студия консерватории была приглашена на торжества в Зальцбург. Участниками поездки были трое учеников класса Томарса: Чесноков, Соломяк, Ефимов были отмечены прессой как «прекрасно обученная одаренная ленинградская молодежь» и так далее.

Авторитетный музыкант, руководитель оперного класса консерватории профессор М.Г. Климов писал: «Как вокалиста, близко знаю И.С. Томарса по совместной работе в Ленинградской консерватории, замечаясь в оперном классе с многочисленными его учениками и наблюдая их выступления в оперной студии. Взяв у своих учителей все лучшее, И.С. Томарс создал свою школу, постиг «тайну» звучания голоса. Ученики И.С. Томарса всегда «в голосе», у них «все звучит», они могут петь часами, не боясь утомления, и застрахованы от профессиональных болезней. И, как правило, не теряли полноценность звучания и тембра голоса до преклонных лет». И сам Томарс, будучи уже достаточно старым, нередко прибегал к непосредственному показу голоса: не бы



я, когда бы его певческий аппарат был «усталым», «старым», напротив, всегда в готовом рабочем состоянии.

«Все было оправдано, – рассказывала Дебора Иосифовна Томарс, прежде всего – необыденно, поэтично и страстно». «Как сейчас» а слышала как отец, показывая ученику кульминацию партии Раув «Гугенотах» Мейербера, на словах «Час мученья, час смерти» в следнем слове прикрытое «э» перевел на открытую гласную с там чувством страдания, «что это потрясло, вызвало невольную слезу свидетелей этой сцены, и таких примеров – бесконечное число». «посредственный показ педагога, считал И.С. Томарс, не должен зло повторяться учеником, но он необходим как толчок, некий запал, способный пробудить его собственную исполнительскую инициативу. Об этом же свидетельствуют и воспоминания о далеких днях И. Шашкова (закончил консерваторию в 1930 году): «Заражая ученика своим артистизмом, страстностью, Томарс максимально раскрепощал его, раскрывал индивидуальные особенности каждого из них, тебе чувствовалось навязывания какой бы то ни было школы. Может, именно потому среди его учеников не было похожих, все были разными и не копировали своего профессора».

То же самое можно повторить и по отношению к выпускникам его класса А.Ю. Модестову и Н.Я. Чеснокову, которые после завершения своей артистической деятельности, многие годы преподавали сольное пение в Театральном институте (ЛГИТМиК, ныне Академия театрального искусства).

Были и нюансы: занимаясь с будущими актерами, они много внимания уделяли органике перехода от речи к пению и наоборот. Владение искусством пения правильным – петербургским – выговором, каждый из них настойчиво работал над дикцией студентов. При этом, например, Чесноков нередко прибегал к утрированному копированию дикционных недочетов у студентов и делал это столь артистично, что тебе не требовалось никаких объяснений.

«Так поступал всегда мой профессор Томарс, – говорил Николай Ковлевич, – он считал, что основой выразительности в пении является правильно произнесенное слово, четкая дикция. Кроме того, это неотъемлемое свойство подлинно интеллигентного человека».

Самое удивительное, что «школа» Томарса была, о ней говорили ученики профессора пели в театрах, концертах, но в классе не было разговоров о «школе», навязывания «школы» и т. д. Не было каких-либо особенных приемов, все обычно, как будто. Но уже на самых первых упражнениях шел поиск не просто лучшего тембрового звучания голоса, но и смены тембровых красок.

Придавая большое значение дыханию в пении, Томарс не считал голос на дыхание, а развивал его в процессе работы над кантой, считая именно кантилену, умение петь *legato* основной *bel canto*. Он внушал: кантилена, *legato* – это не просто исполнительский стиль, но особенное вдохновенное состояние певца, обладающее огромной силой эмоционального воздействия и так далее.

Яркий темперамент, исполнительский и педагогический авторитет И.С. Томарса создавали ему, безо всяких усилий с его стороны ореол особой привлекательности: вокруг него вечно царил приподнятый, праздничная атмосфера творчества. Его невозможно было встретить, например, в одиночестве шагающим по коридору консерватории: всегда в окружении учеников, сотрудников-вокалистов, оживив что-либо обсуждающих, с вниманием прислушивающихся к мнению профессора. Не случайно в класс к нему любили заходить и бывшие его ученики, чтобы показать свою очередную оперную партию, концертную программу, пройти контроль профессора, да и известные певцы, которые никогда у него не учились, но глубоко почитали как педагога и яркую творческую личность.

Таким образом, создав скульптурный портрет Томарса, Саввантов так бы определил его место в отечественной культуре.

Исполнительскую и педагогическую линию Томарса в консерватории с честью продолжил В.М. Луканин (1889 – 1969). Отмечая музыкальные способности его проявились довольно рано, и род определили его в Пермское духовное училище, где уже с 14 лет руководил хором. В Петербурге, куда он приехал в 1909 году, его единственным педагогом по вокалу стал И. С. Томарс; в консерватории не учился, так как надо было зарабатывать «на жизнь». В дальнейшем в многочисленных восторженных отзывах у Луканина отмечены не только уникальные певческие данные, но и замечательную вокальную «школу», которую он мастерски передавал своим ученикам.

овладевали не только сугубо профессиональными навыками: в общении с педагогом они впитывали его художественные и морально-этические взгляды. И человеческие качества. Никто не видел его раздраженным, усталым: подтянутый, приветливый, улыбающийся ей чудесной, чуть лукавой улыбкой, он щедро дарил ученикам все от своей души, и это тоже была *школа*. В целом, Луканин достиг значительных результатов в педагогике.

Многие из его учеников («внуки» Томарса) проявили себя как замечательные оперные и камерные певцы, и также как педагоги. Так, Московская консерватория заведует кафедрой вокала всемирно известный певец Е. Нестеренко, в Ленинградской – сольное пение преподавали Г. Селезнев и В. Юшманов, многие годы в Оренбурге выступает как певец и музыковед-просветитель А. Шабунин и т. д. Музыкальной педагогике посвятила свою жизнь внучка Томарса, Тина Вахтанговна Барнабели. Правда, в классе В.М. Луканина она училась всего два года, последние в его преподавательской деятельности.



*В.М. Луканин среди учеников своего класса.  
Крайняя слева (за роялем) Т. Барнабели,  
крайний справа – Е. Нестеренко.*

ти (закончила консерваторию по классу приглашенного из Болоньи профессора И. Иосифова), но полученные ею за этот период исполнительские и методические навыки и наблюдения вошли ценным «наполнением» в ее собственную работу в областном Училище, а в наше время – Колледже культуры и искусства. Но, возможно, самым главным, что руководит деятельностью Тинатины Вахтанговны – дух высокой петербургской культуры, питавший ее с самого дня рождения: более 60 лет она прожила в квартире (ныне – ул. Достоевская, 30), которую в конце XIX века снимал великий Камилло Эверарди. В 1902 году жил И. Томарс с семьей (с 1918 стала коммунальной). Стены хранили здесь голоса замечательных певцов – учеников и детей Томарса, позже – его дочери, Деборы Томарс, авторитетного педагога и методиста Ленинградского Дома Народного творчества.

Во все времена искусство и общение с людьми, причастны им, имело колоссальное значение для формирования Человеческой культуры. И внучка Томарса в своей педагогической деятельности продолжила эту эстафету служения искусству: эстафету профессионализма, в которой культура и Красота. Так, благодаря преемственности поколений передается от человека к человеку Свет, связывая воедино Прошлое, Настоящее и Будущее.

*Итак, Т. В. Барнабели и есть та самая дарительница бюст замечательного певца дому-музею Н.А. Римского-Корсакова в чаше. Именно эта работа С.И. Мамонтова послужила источником рассказа о волнующе прекрасных, значимых именах, о необычайных, судьбоносных событиях, позволивших нам, пусть ненадолго, вырваться из вечного «плена времени» и тем самым подтвердить тезис о неповторимости человеческой культуры.*



Людмила Григорьевна Барсова

Из круга Саввы Мамонтова

*Учебная литература*

*В авторской редакции*

Дизайн обложки *М. Агапова*

Верстка *В. Товбин*

Корректор *А. Мошков*

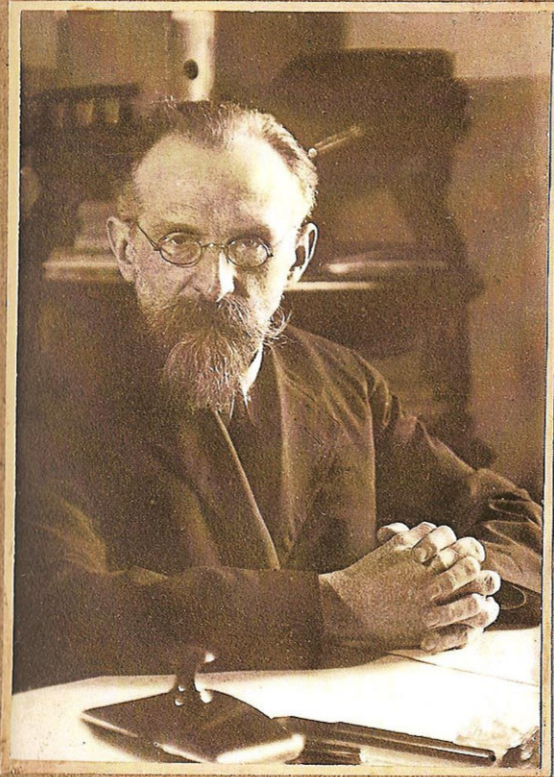
Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная.

Печать цифровая.

Гарнитура «Times ET». Усл. печ. л. 2,3.

Тираж 60 экз.

Отпечатано в типографии «Инжиниринг принт»  
г. Санкт-Петербург, ул. Циолковского, д.13-15.



*„Свидетелю из эпохи славы Эвгардиевны друзей“ —  
Михаилу Саввичу Мамонтову, публицисту-революционеру и историко-педагогу,  
в знак признания и любви друзей и учеников его друзей-  
тех предков давший свое имя, и свидетелю его бытия  
эпохи артистического гурма  
28/10 1926 г.  
И. Осипов*