

ГЕОРГ ОТС

Хельга Тынсон

Γεοργ Οττ

Х. Тынсон

Георг Отс

Таллин 1981

Издательство „Ээсти раамат“

Оформление: Р. Пангсепп

Титул оригинала:

H. Tõnson

Georg Ots

Teine, täiendatud trükk.

Kirjastus «Eesti Raamat»

Tallinn 1976

4907000000

T 80105—052 TL—2—81
M901(16)—81

© Перевод на русский язык.
Издательство «Ээсти раамат», 1981

От автора

Монография о жизни и творчестве народного артиста СССР Георга Отса, предлагаемая вниманию читателя, дважды издана на эстонском языке — в 1975 г. и, после смерти артиста, в 1976 г. Так как рукопись была одобрена Георгом Отсом, автор сохранила во втором издании ее композицию, добавив четыре главы — «Встреча с Великой Неотвратимостью», «Отзвуки былого», «In memoriam», «Выдержки из некрологов».

В ходе обстоятельного авторского редактирования перевода книги на русский язык отчасти переработан и дополнен текст второго издания, а также обновлен состав иллюстративного материала.

Введение

Все мы родом из детства. Из той заповедной страны, которая определяет всю нашу жизнь, пусть поначалу мы об этом и не догадываемся. Ее наследие живет в нас, притаившись в душе, и порой очень долго не дает о себе знать, пока не наступит день, когда тайник раскроется и люди скажут: «Это не удивительно, вспомните, в какой семье и в какой среде он рос!»

И хотя слова «уже в раннем детстве...», открывающие книгу о выдающейся личности, нередко вызывают досаду и кажутся иным читателям шаблонными, мы все же начнем наш рассказ о Георге Отсе с его предков, в жизни которых музыка действительно занимала значительное место.

Итак, повернем колесо времени вспять и познакомимся прежде всего с прадедом Георга Отса — Тыну Отсом, родившимся в деревне Сиймусти неподалеку от города Йыгева.

Проучившись три года в Лайузеской приходской школе, пылливый юноша стал учителем в Реасвере. Эту должность Тыну Отс занимал целых сорок четыре года, а кроме того, состоял волостным писарем, играл на скрипке, был известен как отличный земледелец и садовод.

Сыновья Тыну Отса — Яан, тоже почти четверть века проработавший учителем, и Каарел-Мартин — познакомились с музыкой уже в детстве. Игре на скрипке они учились у отца и в приходской школе, потом совершенствовали свои умения самостоятельно. Братья всегда были желанными гостями на свадьбах и деревенских пирушках. Еще больше своих братьев преуспел в музыке третий сын Тыну Отса — дед Георга — Ханс Отс.

Покинув деревню, Ханс поселился в городе Нарва. Здесь он устроился на Кренгольмскую мануфактуру столяром, а его жена Марие — ткачихой. Окончив Лайузескую приходскую школу и овладев наряду с немецким языком игрой на органе и рояле, Ханс Отс вскоре после переезда в Нарву свел знакомство с группой местных эстонцев, выделявшихся своими культурными запросами. В 1874 году по инициативе Ханса Отса в Нарве было основано первое в городе эстонское общество «Ильмарине», объединившее любителей театра и музыки (дед Георга стал здесь руководителем хорового коллек-

тива). А смешанный хор Нарвской льнопрядильной фабрики, которым дирижировал Ханс Отс, в 1892 году на первом уездном певческом празднике был признан лучшим.

В 1882 году Ханс Отс вместе с семьей перебрался из Кренгольма на городскую окраину Юхкенталь, граничившую с рекой Нарвой и Петровским форштадтом. Здесь и прошло детство его сына Карла-Роберта, родившегося 18 сентября того же года. С малых лет зараженный музыкой, Карл мог часами слушать игру отца, а мелодии запоминал с такой легкостью, что вскоре отлично знал все хоровые партии. В семье Отсов составилась домашний вокальный квартет, в который входили Карл, его брат Альберт, сестра Ида и отец. Проучившись год в Кренгольмской фабричной школе, Карл — у него был дискант — начал петь в хоре льнопрядильной фабрики, потом стал участвовать в спектаклях общества «Ильмарине» и посещать начальное художественное училище А. Штиглица.

Когда пришло время самому зарабатывать на хлеб, Карл Отс устроился сперва учеником телеграфиста на железнодорожную станцию Нарва, а затем стал телеграфистом-диспетчером. Он пел в смешанных хорах льнопрядильной фабрики и общества «Ильмарине», выступал на вечерах общества «Выйтлея», всегда охотно участвовал в зингшпилях и опереттах. Все это позволяло Карлу Отсу непрерывно расширять репертуар. В 1913 году его перевели железнодорожным диспетчером в Петербург, и перед ним открылась возможность поступить в Народную консерваторию при Петербургских народных университетах, где его педагогами стали профессор Г. Морской и Н. Морева.

Работа, занятия, театры и концерты, участие в деятельности Петербургского эстонского просветительного общества и в различных музыкальных мероприятиях до предела заполняли жизнь неутомимого энтузиаста. Однако в 1918 году Управление Северо-Западной железной дороги, в котором служил Карл Отс, перевели в Москву, и семейству Отсов (в 1918 году Карл Отс женился на Лидии Вийкхольм, учительнице Эстонского просветительного общества) пришлось перебраться в столицу. Жизнь в Москве на первых порах показалась им непривычной. И все-таки пения Карл не бросил. В доме Отсов по-прежнему звучала музыка; в театрах и на концертах также было много интересного, а вскоре молодая чета активно включилась и в деятельность местного эстонского общества.

Осенью 1920 года Карл Отс с женой и родившимся 21 марта в Петрограде сыном Георгом выехал в Эстонию. Здесь его приняли в хор театра «Эстония», в группу баритонов. В том же сезоне Карл Отс дебютировал в оперетте, затем в опере. Так начался его длившийся больше тридцати лет путь оперного певца.

Хорошие вокальные данные, музыкальность, редкая трудоспособность, критическое отношение к себе, целеустремленность и самодисциплина — вот качества, которые позволили Карлу Отсу стать профессиональным певцом. Весьма плодотворными оказались для него занятия в Италии — сперва у профессора Бустини, затем у Арманды дель Аббатти. Опытный педагог, Аббатти сразу определила, что у него не баритон, а тенор, помогла ему повысить вокальное мастерство, выровнять звучание, расширить диапазон.

С каждым годом совершенствовалось его искусство оперного певца, все убедительнее становились создаваемые им образы. Радамес («Аида» Верди), Элеазар («Жидовка» Галеви), Каварадосси («Тоска» Пуччини), Герман («Пиковая дама» Чайковского), Лоэнгрин, Тангейзер и Тристан («Лоэнгрин», «Тангейзер», «Тристан и Изольда» Вагнера), Хозе («Кармен» Бизе), Юло («Викерцы» Аава), Григорий («Тихий Дон» Дзержинского) и ряд других оперных партий свидетельствуют о масштабе дарования народного артиста Эстонской ССР Карла Отса, развитию которого во многом способствовала систематическая концертная деятельность.

Певцом был и дядя Георга Отса — Александр Вийкхольм. На сцене «Эстонии» он исполнял теноровые партии, но вскоре был переведен в хор и уехал за границу, где стал артистом варьете.

Теплые воспоминания сохранились у Георга Отса о бабушке с материнской стороны. Уроженка Причудья, Мария Вийкхольм научила его говорить по-русски, пела ему русские романсы и другие песни своей молодости, из которых будущему артисту особенно запомнилась колыбельная «Спи, младенец мой прекрасный»¹.

Часто звучавшие дома в исполнении отца оперные арии, пластинки, напетые известными певцами, а также унаследованная от родителей и предков музыкальность сыграли важную роль в формировании интересов Георга Отса. Когда мальчику было четыре-пять лет, мать решила взять его с собой в театр, где шли репетиции «Демона» Рубинштейна. Первое знакомство с оперой глубоко потрясло маленького Жоржа — он с ужасом увидел, как «убили» его отца, певшего партию Синодала. Перепуганный мальчик успокоился только после того, как мать привела его за кулисы и он убедился, что с отцом ничего не произошло — тот сидел у себя в уборной и снимал грим². Страх быстро рассеялся, слезы высохли, а связанное с театром сильное переживание запомнилось надолго.

С тех пор Георг стал часто бывать на репетициях, и с каждым разом театр делался ему все ближе. «С театром «Эстония» у меня ассоциировался какой-то удивительно благоуханный запах, которому я долго не мог найти объясне-

ния, — вспоминал позже певец. — Лишь когда я немного подрос и поумнел, я понял, что этот странный аромат был смесью просачивавшихся в фойе из расположенного в том же здании ресторана «Белый зал» запахов сигар, пряностей и всевозможных блюд.

В ту пору я считал самым главным человеком в театре не директора Карла Юнгхольца, а сидевшую в проходной пожилую мадам Рийс, внешний облик которой я успел забыть. Помню лишь, как она, сидя в маленькой застекленной будке, вставляла в отверстия какие-то таинственные разноцветные провода: мадам Рийс совмещала с дежурством должность телефонистки на коммутаторе и все время кого-то с кем-то соединяла»³.

Знакомство с театральной атмосферой оказало на музыкально одаренного мальчика неотразимое влияние. Уже в пятилетнем возрасте он однажды неожиданно продемонстрировал свою редкую музыкальную память. Случилось это так. Георг знал, что его отец учился в Италии у Арманды дель Аббатти, и когда ему сказали, что эта тетя придет к ним в гости*, мальчик не на шутку разволновался. Наконец долгожданный момент наступил, Карл Отс вышел встречать гостью, а малыш, сам не зная почему, залез под накрытый скатертью стол и в знак приветствия запел оттуда по-итальянски «О, соли мио» — с таким же чувством и с теми же интонациями, что и Карузо на пластинке. Растроганная итальянка пылко обняла мальчика, и с тех пор Георг стал ее любимцем: к каждому празднику она радовала его каким-нибудь подарком⁴.

С пением на итальянском языке связан еще один эпизод из детства Георга Отса. «Семи лет я пошел в школу, — вспоминал он. — На первом же уроке пения учительница начала проверять голоса и музыкальность новых учеников, и каждый пел ей какую-нибудь детскую или народную песню. Очередь дошла до меня. Я решил шегольнуть своим знаменитым отцом и сказал, что таких песен петь не умею. Учительница Маргенс удивилась — как же так, сын оперного певца Карла Отса и вдруг не знает ни одной песни! Но я ответил, что песен, да, не знаю, а вот оперную арию спеть могу. И тут же спел арию Каварадосси из оперы Пуччини «Тоска», да еще на итальянском языке. [...] Учительнице, как видно, мой номер понравился, она повела меня в зал, где у старшеклас-сников в это время шел урок пения, и попросила спеть еще раз. Но теперь храбрость меня покинула, я откашлялся и заявил, что больше выступать не могу, так как я не в голосе»⁵.

* Арманда дель Аббатти, благодаря активному содействию К. Отса, была приглашена в Эстонию, где она на протяжении ряда лет работала со многими певцами.

В театре Георг находил и сюжеты для детских игр. Наделенный богатой фантазией, мальчик выдумывал всевозможные истории, которым его «театральный опыт» придавал непрямственность и увлекательность. Нередко, охваченный «творческим пылом», Георг целыми часами разыгрывал со своими приятелями то, что видел и слышал на оперной сцене.

Карл Отс был строгим отцом, он не любил детского крика и шумной возни, поэтому дома Георгу и его младшей сестре Марет надлежало вести себя тихо и «ходить по струнке». Разумеется, это давалось им нелегко, и только с годами они стали лучше понимать своего загруженного работой отца.

Мать, спокойную и мягкую, дети не боялись, хотя и она отличалась некоторой строгостью и шалостям не потакала.

Георгу Отсу хорошо запомнилось то чувство жгучего стыда, которое он, ученик первого класса французского лицея, испытывал, когда в начале учебного года его после уроков встречала мать. А однажды с ним случилась и вовсе неприятная история. Повиснув во время перемены на перилах лестницы, Георг неожиданно совершил сальто, приземлился на лестничной площадке и довольно долго пролежал в учительской без сознания. Когда после уроков за ним пришла мать, его заботило только одно — побыстрее увести ее подальше от школы, пока кто-нибудь из учителей не рассказал ей о случившемся. Но предосторожность не помогла: на Вышгороде их догнали двое одноклассников и возглас ребят — «Госпожа Отс, Георг целый час лежал мертвый!» — особой радости виновнику происшествия не доставил. Чтобы подобные несчастья не повторялись, на перила лестницы набили колышки. И вряд ли кто-нибудь потом догадывался, что эти колышки в бывшем школьном здании по улице Техника — результат «подвига» будущего народного артиста СССР...

Музыкальному образованию сына в семье Отсов уделялось много внимания. Сам Георг сначала мечтал научиться играть на дедушкиной скрипке, но из этой затеи ничего не вышло. У мальчика не хватило терпения дожидаться, когда этот «ужасно скрипучий инструмент» начнет наконец издавать настоящие звуки, и он предпочел скрипке тромбон — игре на нем Георга стал учить дирижер школьного оркестра Радамус. Нравилась мальчику и свирель, хотя тогда он, конечно, не мог предположить, что через много лет умение играть на флажолете пригодится ему в опере Кабалевского «Кола Брюньон». В школьном хоре Георг успел «перепробовать» все голосовые группы; в вокальном квартете старшеклассников он пел партию баритона.

Из занятий школьной поры самыми утомительными были для Георга уроки игры на фортепиано и связанные с ними ежедневные упражнения — этого категорически требовали

родители, а также преподавательницы С. Гейнрихс и А. Сегаль. Но подлинные муки начались, когда Георга перевели к новому педагогу, А. Гуревич (Клас), которая была старше своего ученика всего на восемь лет. Чтобы не испытывать смущения, которое всякий раз охватывало его в присутствии молодой, хорошенькой учительницы, Георг стал попросту увиливать от уроков. Тем не менее юноша делал заметные успехи и вскоре мог уже аккомпанировать ученикам отца. Позднее владение инструментом, столь необходимое каждому певцу, очень пригодилось Георгу Отсу — он не зависел от концертмейстеров, самостоятельно разучивал репертуар и без посторонней помощи знакомился с нужной ему музыкальной литературой.

То же самое можно сказать и о связях Георга Отса с театральным искусством. Он, правда, сам не участвовал в школьных спектаклях, но всегда с большим интересом следил за ними, ощущая в себе, как он говорил впоследствии, «нерастраченные ресурсы». Еще больше любил Георг Отс слушать популярные в то время радиопостановки, а однажды, к своей великой радости, удостоился даже чести исполнить в одной из сценок роль ржущей лошади!

Марет, которая была моложе брата на восемь лет, тоже рано приобщилась к театру. Георг Отс не раз со смехом вспоминал, как шестилетняя Марет и их двоюродная сестра Тамара играли детей Нечистого в пьесе А. Кциберга «Хитрый Антс и Нечистый». Как самой младшей, режиссер дал Марет роль меньшей девочки, велел ей выйти на сцену на четвереньках. Марет обиделась, сочла это для себя унижительным и появилась перед публикой в полный рост. Дебют юных артисток прошел вполне удачно, только сидевший в зале брат был недоволен — он несколько раз замечал, как в самые неподходящие моменты из-за кулис высывались две любопытные мордашки в париках и с рожками. Георгу, неоднократно выступавшему на сцене — он участвовал в хоре уличных мальчишек в опере Бизе «Кармен», — подобное нарушение порядка казалось чем-то совершенно недопустимым⁶.

Из спектаклей «Кармен» (роль Хозе исполнял К. Отс) двенадцатилетний артист вынес множество неповторимых впечатлений. Особенно запомнились ему таинственные темные закоулки под установленными на сцене помостами. Очень забавной представлялась драка фабричных работниц в первом акте оперы с участием уличных мальчишек, которые бросались оранжевыми «апельсынами». Надолго осталась в памяти образ мужественного Эскамильо (В. Вейкат), обладавшего красивым, звучным голосом⁷.

Чем старше становился Георг, тем чаще посещал он репетиции и спектакли театра «Эстония» — оперу, оперетту, ба-

лет, драму. Ансамбль певцов и актеров был настолько сильным и так пленял юного Отса своей игрой, что он не мог отдать предпочтения кому-нибудь одному — слишком много здесь было подлинных мастеров. Все увиденное в театре и услышанное в эфире откладывалось в подсознании мальчика, и не удивительно, что учитель П. Вийрес неизменно поручал чтение вслух на уроках эстонского языка «обладателю красивого баритона Отсу».

Что же касается успеваемости Георга Отса, то он прочно числился в «средняках». Легенды о его блестящих табелях лишены каких бы то ни было оснований.

Помимо музыки и театра важное, а может быть, и самое важное место в жизни Георга Отса занимал в те годы спорт. Он играл в баскетбол, фехтовал, плавал. К плаванию его пристрастили одноклассники — известные в то время пловцы Эгон и Борис Роолайды.

«Георг Отс был одним из ребят, посещавших Таллинский клуб пловцов, — вспоминает тренер Х. Рахман. — Вначале я не замечал в нем ничего особенного, разве что хорошую осанку и крепкое телосложение, да еще трудолюбие, но этим обладали и многие другие члены клуба.

Мальчики любили петь. Для них это было развлечением, а для тренеров средством, которое помогало удерживать ребят в клубе и привлекать в него новых членов. В бассейне, находившемся в излучинё реки Пирита, и во время выездов на соревнования юноши часто пели под аккомпанемент укулеле песни собственного сочинения. На этих песнях выросло не одно поколение пловцов. Исполнявшаяся Георгом Отсом «Учись плавать», кажется, и по сей день хранится в архиве радио. Своими песнями клуб прославился, пожалуй, даже больше, чем рекордами. Однажды после того, как таллинцы потерпели поражение на соревнованиях в Хельсинки, финские газеты писали, что, проиграв в плавании, эстонцы превзошли своих соперников в пении. Помню, как в Риге, возвращаясь с озера Киш, ребята запели в трамвае — все пассажиры доехали тогда с ними до конечной остановки. Много было таких историй. И всегда, не отставая и не выделяясь, в них участвовал «Соссь» — так ребята звали Георга Отса.

[...] Его способности пловца были замечены только тогда, когда он, что называется, сам их продемонстрировал: в 1939 году он стал чемпионом Эстонии по самому трудному виду плавания — марафону на 1500 метров, а в 1940 году — в эстафете 4×200 метров вольным стилем. Но и тогда свои спортивные достижения Георг оценивал скромно. Зато если дело касалось пропаганды плавания, он неизменно был первым. На одном из таких мероприятий в городе Выру Георг

быстрее всех переплыл озеро Тамула*. Теперь это традиционный заплыв на длинную дистанцию»⁸.

На вопрос, что дал ему спорт, Георг Отс как-то ответил: «Во-первых, в распорядок дня певца-солиста входят дыхательные упражнения для увеличения объема легких. Мне они не понадобились. Во-вторых, сцена требует свободы и уверенности движений. Мне в этом помог спорт. В-третьих, одной из важнейших особенностей актерской профессии является коллективизм. Я до сих пор помню, как на проходившем в Элве чемпионате Эстонии я плыл последним в эстафете 4×200 метров вольным стилем. Товарищи по команде обеспечили мне тогда некоторое преимущество, но у конкурентов последним стартовал Эгон Роолайд. И хотя силы мои были на исходе, к финишу я все же пришел на один взмах руки раньше. В индивидуальном заплыве я не выдержал бы такого темпа»⁹.

Итак — театр, фортепиано, спорт и звучащая вокруг музыка заложили прочный фундамент делу, которому Георг Отс посвятил потом всю свою жизнь. А как же пение? Неужели ни разу не появлялось у него искушения испробовать свои силы и в этой области? Ведь петь Георг Отс любил, он превосходно имитировал даже тогдашнюю знаменитость Бинга Кросби. Но вот что говорит об этом времени сам певец: «Однажды, когда мне было шестнадцать лет, я попросил отца: «Проверь, есть ли у меня голос!» Отец послушал меня и сказал: «Раз и навсегда выкинь из головы мысль о карьере певца!» И не без горечи добавил: «Путь певца — тернистый путь... Выбери себе профессию посolidнее! Хорошо, если бы ты стал инженером. Или врачом!»¹⁰

В 1938 году Георг Отс получил аттестат зрелости и был призван на военную службу. Окончив военное училище, он поступил на подготовительный курс военно-технического училища, чтобы затем продолжать образование на государственной службе. Восстановление летом 1940 года Советской власти в Эстонии изменило его планы. Перед двадцатилетним юношей распахнулись двери Таллинского политехнического института, и в 1941 году он окончил первый курс строительного факультета. Казалось, вопрос о будущем благополучно разрешен...

* В годы Великой Отечественной войны тренировки прекратились, и после войны Г. Отс их больше не возобновлял. Но спортивную форму он сохранил. В 1946 г. Г. Отс защищал спортивную честь «Калева» на первенстве республики.

Двадцать второе июня 1941 года в один миг свело на нет начатое, безжалостно перечеркнуло все планы. Этот день заставил еще глубже заглянуть в себя и подготовиться мужественно встретить суровое время. Великая Отечественная война против фашистских захватчиков, явившаяся жестоким испытанием для всего советского народа, неизбежно отразилась на судьбе каждого человека. Чем ближе к середине августа, тем упорнее становились бои на территории Эстонии, тем больше гибло людей. Десятки тысяч эстонцев — военнообязанных и гражданских лиц — оставляли родной дом и отправлялись в советский тыл. Наиболее трудным был морской путь из Таллина в Кронштадт — корабли подвергались непрерывной бомбежке, сильному артиллерийскому обстрелу.

18 августа близ острова Гогланд бомба попала в санитарно-транспортное судно «Сибирь», на котором среди эвакуируемого населения, раненых и солдат находился также Георг Отс. «Вспыхнул пожар, — вспоминал он. — Огонь распространялся от центра к корме. Так как на судне было много раненых, все шлюпки предоставили им. Погода стояла чудесная, светило солнце, море казалось спокойным. Возле поручней стонал поляк с простреленной шеей. Я отдал ему свой спасательный пояс и прыгнул за борт. Вдали виднелся маяк Гогланда. Я думал, что доплыву до него. Но волна была высокая, а вода в открытом море ледяная. К тому же над головой пикировали немецкие самолеты. Я ухватился за обломок бревна, но скоро в него вцепился еще кто-то, и я оставил его».

Несмотря на мастерство и выносливость пловца, Георг Отс чувствовал, что положение становится все более критическим — спортивная блузка из чертовой кожи пропиталась водой и тянула ко дну, холод и усталость одолевали все сильнее. Но вот на волнах показался плывущий бензиновый бак и на миг мелькнула надежда — вдруг удастся ухватиться за него, однако бак быстро пронесся мимо. Когда подвернулось новое бревно, силы уже иссякали, руки и ноги свело судорогой. Трудно сказать, чем бы все кончилось, если бы в этот момент не подоспел минный тральщик. «Я увидел над собой руки матроса, — вспоминал потом Георг Отс, —

большие, сильные руки труженика, и вдруг почувствовал, что совсем ослабел. Хватит ли у моряка сил втащить меня на катер?»¹ К счастью, сил у него хватило. Неизвестный моряк спас Георгу Отсу жизнь.

Да, это была война — жестокая и беспощадная. Когда-то в детстве Георг Отс представлял себе войну как цепь увлекательных, романтических приключений. Теперь он видел вокруг себя совсем другое: охваченные пламенем корабли, море, кишашее утопающими, самолеты, расстреливающие женщин, детей и раненых. И все это только на пути из Таллина в Ленинград.

В Кронштадте пассажиров «Сибири» пересадили на корабль «Урал» и отправили в Ленинград. Так как Георг Отс, прежде чем прыгнуть в воду, стащил с себя брюки и сапоги, а матросам, кроме кое-какой верхней одежды, дать ему было нечего, будущий Онегин шагал по Невскому в носках. Вскоре, однако, его экипировка пополнилась ботинками, и поезд повез его в Зырянку, маленькую железнодорожную станцию в двухстах километрах от Челябинска — на лесоразработки.

В конце января 1942 года Георга Отса направили в сформированную на Урале эстонскую воинскую часть. Но служба командира противотанкового взвода, новоиспеченного младшего лейтенанта длилась всего один месяц. Однажды, когда поезд, перевозивший эстонских бойцов из Челябинска в Свердловск, стоял на какой-то станции, Георга Отса разыскал энергичный худощавый человек в полушубке и ушанке — нынешний главный режиссер Государственного академического театра «Ванемуйне», народный артист СССР К. Ирд — и спросил, действительно ли он сын Карла Отса и умеет ли он петь? «Я пожал плечами и сказал, что в хоре петь доводилось. Он записал мою фамилию». Политрук А. Вельман, знавший Карла Отса, разрешил молодому офицеру выбыть из дивизии, и вскоре Георг Отс направился в Ярославль, чтобы вступить в Государственные художественные ансамбли Эстонской ССР². Охваченный радостным нетерпением, он присоединился к своим будущим коллегам и пересел на поезд, шедший от Челябинска к Волге.

К. Ирд в своих воспоминаниях описывает вагон, который «принял солидное пополнение в лице возмужавших и теперь демобилизованных из военного лагеря людей и начал свое следование от «сортировочной до сортировочной». А таких сортировочных на его долгом пути оказалось немало. Это был вагон, заполненный гражданскими лицами, которым, согласно чьему-то приказу свыше, смысл которого далеко не от большого начальства мелкие начальники постигали не вполне, надлежало из глубокого уральского тыла прибыть в прифронтовой город Ярославль. Вагон следовало цеплять к идущим на фронт эшелонам с военным снаряжением, будь

то пушки, танки или боеприпасы. И так как эти эшелоны на каждой крупной сортировочной переформировывались в зависимости от того, на какой участок фронта должно было поступить изготовленное на Урале вооружение, вагон перекладывали по запасным путям туда и сюда, пока он не оказывался в каком-нибудь тупике, где, возможно, и простоял бы до конца войны, не будь у тех, кто в нем ехал, строжайшего приказа немедленно прибыть в Ярославль»³.

Для артистов, которые до сих пор называют себя «ярославцами», клуб «Гигант», где они разместились, стал на несколько лет родным домом. Кого здесь только не было! Из уже известных лиц в ансамблях участвовали актеры А. Лаутер, П. Пинна, П. Пыльдроос, Э. Тинн, А. Ребане, Э. Ратасепп, музыканты А. Ардер, М. Рунги, О. Лунд, А. Клас, Б. Лукк, Т. Коха, В. Алумяз, Э. Капп, Г. Эрнесакс, писатели И. Семпер, П. Руммо, А. Алле, художники Адамсон-Эрик, Э. Эйнман, А. Бах и многие, многие другие. «Тайны ремесла» постигали в Ярославле композиторы Х. Лепнурм, Э. Арро, Л. Нормет, Б. Кырвер и Х. Кырвитс, вокалисты Л. Марк, В. Гурьев, В. Вайномаа, Г. Отс. Всех и не перечислить. В клубе царил напряженная трудовая атмосфера — шла подготовка к длительным гастролям. Усталость и тоску по дому участники ансамблей старались преодолевать сообща.

Именно здесь, в ставшем теперь легендарным «Гиганте», Х. Кырвитс, в ту пору хоровой дирижер, прослушал новичка — Георга Отса, и определил его в группу баритонов смешанного хора.

«Как-то весенним утром 1942 года, когда я завтракал в общей столовой ансамблей, внимание мое привлекло новое лицо за соседним столом, — вспоминает актер К. Тоом. — Я справился о нем у своего соседа и услышал, что это сын Карла Отса — Георг. Поступает в наш хор, голос неплохой... Помнится, осенью того же года на одном из клубных вечеров ансамблей (такие вечера проводились у нас довольно часто, и на них получали «боевое крещение» наши молодые певцы и актеры) Пауль Пинна*, выступавший в роли конферансье, объявил: «А сейчас вы услышите певца Отса. Правда, не самого Отса, сам Отс в Таллине, а того Отса, которому сам Отс приходится отцом». Шутка вызвала дружный смех, и атмосфера для первого выступления Георга создавалась самая благоприятная»⁴.

Дирижер мужского хора Х. Уйбо хорошо помнит двадцатидвухлетнего «высокого, худого и симпатичного молодого человека», который на каждый вопрос отвечал кивком головы и легкой улыбкой, не произнося лишних слов. «Волосы у тебя были светлее и гуще, а вот брови тоньше и темнее, чем

* П. Пинна — известный драматический артист театра «Эстония».

теперь, — писал Х. Уйбо в 1970 году в статье, посвященной юбилею певца. — На тебе была довольно длинная солдатская гимнастерка из офицерского сукна, без знаков различия и ремня, на ногах сапоги с брезентовыми голенищами, которые явно просили каши. Ты стоял в слабо освещенном коридоре, где помещался небольшой бильярд, с кием в руках и следил взглядом, как партнер, который играл лучше тебя, кладет шар в лузу. [..]

Тебя сперва взяли петь в хор, но дирижеры страдали от того, что твой голос слишком выделяется, и в «наказание», которое ты, впрочем, заслужил, заставляли тебя петь перед хором. Но так как этот «недостаток» унаследован тобой от отца и неисправим, а с годами он еще усугубился, то мера наказания была повышена, приговор гласил — пожизненно петь соло. Не легко тебе приходится! [..]

В тебе было очень много романтических мыслей, направленных в будущее, импульсивности, а с другой стороны, столько же уравновешенности, которой не хватает очень многим»⁵.

А занятия? Они начались двумя-тремя уроками постановки голоса у выдающегося певца и педагога А. Ардера и продолжались в содержательных беседах с маэстро — эмоциональностью его выступлений и даром перевоплощения «сын Карла Отса» искренне восхищался. Конец длинного полутемного коридора старой гостиницы, где помещался верный спутник военных дней — репродуктор, сделался своего рода местом сходок эстонских артистов. Как вспоминает К. Ирд, здесь собирались, чтобы послушать суровые, скупые сводки Совинформбюро 1942 года, мощные салюты 1944 года или просто поговорить о жизни. Здесь же, зажав в пальцах толстенную самокрутку, консультировал своих младших собратьев-певцов А. Ардер. Поскольку сигарок такой толщины, какие скручивал Ардер, из пачки махорки получалось не больше трех-четырех, во время «уроков» выкуривались табачные запасы не только Ардера, но и всех участников беседы⁶.

Много ценных советов дала молодому певцу Т. Коха. Георг Отс надолго запомнил ободряющие слова опытной пианистки и аккомпаниатора, ее выдержку и отзывчивость. Искренне благодарен был Георг Отс также органисту и композитору Х. Лепнурму. Кстати, именно он на вопрос Отса, стоит ли вообще учиться пению, ответил, что в основе настоящего мастерства лежат 99 процентов труда и 1 процент таланта. Все эти контакты содействовали развитию в юноше целеустремленности, серьезного отношения к делу, упорства в преодолении вокальных недостатков, одним из которых был очень узкий диапазон⁷. «В Ярославле я делил комнату с В. Гурьевым и В. Вайномаа. Меня восхищала их сила воли.

Я впервые наблюдал поистине каторжную работу над голосом. Вскоре они оба стали солистами, а я, следуя их примеру, продолжал упорно трудиться», — вспоминал позднее певец⁸. Упорство принесло заслуженные плоды — хориста и аккомпаниатора Георга Отса решено было сделать солистом хора. С этого и началась настоящая творческая биография знаменитого певца. В 1963 году музыковед и композитор Х. Кярвиг с полным основанием писал: «...ярославцы преисполнились бы гордости, если бы узнали, что народный артист Советского Союза Георг Отс начал свое триумфальное шествие в их родном городе, где он двадцать лет назад в солдатских сапогах, галифе и темно-зеленой гимнастике стоял в коридоре «Гиганта» в очереди за «бурдой» (напитком из сиропа)»⁹.

Первые Георг Отс выступил как солист в шефском концерте, организованном для раненых эстонских воинов в туттаевском доме отдыха. Простая песенка «Отчий дом» дошла до сердца фронтовиков, доказав, что молодой, начинающий певец способен пробуждать тоску по дому и стремление быстрее освободить родные края. Это было большим, ко многому обязывающим признанием. После этого Георгу Отсу нередко приходилось выступать и во фронтовой обстановке.

Хотя Георг Отс впоследствии называл ярославское время периодом «принудительного пения», он тем не менее старался петь все лучше, и годы, проведенные в ансамблях, явились для него своего рода музыкальной школой. Все чаще и чаще в Ярославле и на гастролях ему стали поручать сольные выступления¹⁰.

Георгу Отсу и в голову не могло прийти, что его голос, перелетев через линию фронта, донесся из Москвы до Таллина, где его родители верили и не верили своему счастью. По воспоминаниям Карла Отса, дело было так: «Мы знали, что «Сибирь», на которой Георг покинул Таллин, погибла. Боялись и думать, что...

Однажды мы — я и моя жена — встретили взволнованного Георга Талеша*. Он сообщил нам, что тайком слушает Московское радио и только что из Колонного зала Дома Союзов передавали концерт, где пел Георг Отс!

«Георг жив!» — было нашей первой мыслью. Но тут же радость сменилась сомнениями: наш Георг пел? в Москве? в Колонном зале? Разумеется, это не он. Ведь наш Георг не поет.

Талеш пытался доказать, что он не ошибся, но нам трудно было ему поверить»¹¹.

А Георг Отс тем временем посещал московские театры и знакомился с творчеством выдающихся советских певцов.

* Г. Талеш — солист оперы театра «Эстония».

Дома он слышал в грамзаписи и по радио таких итальянских знаменитостей, как Э. Карузо, Т. Руффо и многие другие, теперь он познакомился с солистами Большого театра — С. Лемешевым, И. Козловским, П. Норцовым, А. Батуриным, И. Масленниковой. Из услышанных в столице опер его особенно потрясла первая — «Иоланта» Чайковского с И. Масленниковой, А. Батуриным и другими мастерами в главных ролях.

Сам Георг Отс не смел и мечтать об оперных ариях, его репертуар ограничивался эстрадными и народными песнями (одной из его любимых песен была популярная тогда «Темная ночь» Н. Богословского). Тем не менее он решил однажды попытаться счастья и разучил несколько романсов. Будущий режиссер театра «Ванемуйне» К. Ирд терпеливо прослушал «Ночной зефир» Даргомыжского, «Растворил я окно» и «Средь шумного бала» Чайковского и сказал, что браться за такие вещи ему еще рановато¹².

Весной 1944 года Государственные художественные ансамбли Эстонской ССР дали в Москве — в концертном зале имени Чайковского и ряде других мест — несколько концертов с целью познакомить москвичей с эстонской музыкой, народными песнями и танцами. Выступали мужской и смешанный хоры под управлением Г. Эрнесакса и Ю. Варисте, О. Лунд пела арии из эстонских опер, скрипач В. Алумяэ, фортепианный дуэт А. Клас и Б. Лукк исполняли инструментальные произведения эстонских авторов. Второе отделение программы представляло собой монтаж из эстонских народных песен и танцев.

На состоявшемся после концерта обсуждении творчество «ярославцев» получило высокую оценку. Так, известный вокальный педагог, профессор Московской консерватории Н. Райский сказал: «Должен заметить, что хотя хор не отличается богатством вокального материала, в нем есть отдельные певцы, представляющие исключительно большой интерес. Они были бы куда более полезны как солисты, нежели как певцы хора. У них очень ярко выражены индивидуальные особенности вокалиста, и в хоре от них мало проку. Получив хорошую подготовку, они могли бы занять прочное место на сцене. Особенно запомнился молодой баритон Георг Отс, я слышал его сегодня дважды. У него красивый голос, очевидно, он унаследовал его от отца, который, как мне говорили, хороший певец. Юношу надо учить, из него, несомненно, выйдет толк»¹³.

То, что профессор Райский — взыскательный, обладающий чувством перспективы педагог — заметил музыкальную одаренность молодого хориста, явилось в ту пору для Георга Отса огромной поддержкой, помогло ему поверить в собственные силы и возможности.

Умение учиться

Отчий край... Каждый, кто пережил долгую разлуку с ним, знает особую, ни с чем не сравнимую значимость этих слов. Родина дарит нам силы, мысли о ней согревают сердце, воспоминания питают душу. Так было и в годы Великой Отечественной войны. О родине думали на фронте и в тылу, на заводах и на колхозных полях, она вдохновляла людей на ратные подвиги и героический труд. Родина стала символом победы и мира для всех, кто повседневно, не щадя сил, выполнял свой долг.

Наступила осень 1944 года. Хор и солисты Эстонских государственных художественных ансамблей готовились к выезду на фронт в район города Дно, но вдруг пришло сообщение: они едут в освобожденный эстонский город Выру! И хотя «ярославцы» три года ждали такой вести, она ошеломила их. Все значение совершившегося они до конца осознали только тогда, когда в переполненном зале народного дома «Каннель» состоялся концерт и вырусцы обрушили на них нескончаемый град вопросов.

Не станем описывать радость встречи с родными и чувства, захлестнувшие Георга Отса на пороге новой жизни, обратимся сразу к пению, которым он так удивил и порадовал отца и которое очень полюбил за эти годы. Куда же теперь пойти учиться, какой выбрать путь? В политехнический институт? Туда больше не хотелось. В Московскую консерваторию? По семейным обстоятельствам* отпадал и этот вариант. Может быть, совместить занятия в Таллинском музыкальном училище с работой в театре «Эстония»? Эта мысль показалась Георгу самой разумной, и вскоре сын Карла Отса появился в уцелевшем гардеробе разрушенного храма искусств, где проходило прослушивание новых кандидатов в хор. Спел молодой человек неплохо, менее удачно продемонстрировал он свое умение танцевать и двигаться на сцене. Когда он вальсировал без партнерши, на лбу его выступила испарина. Тем не менее пробу сочли успешной,

* От брака с Астой Саар у Г. Отса в 1944 г. родился сын Юло, а в 1947 г. — дочь Юлле. В 1964 г. брак был расторгнут.

и с тех пор в штатном расписании «Эстонии» имена Карла и Георга Отса неизменно стояли рядом.

Встреча с театром, таким близким ему с самого детства, глубоко потрясла Георга Отса. Разрушенное здание с зияющими оконными и дверными проемами производило удручающее впечатление, сквозь потолок некогда сверкавшего огнями зрительного зала хмуро просвечивало серое осеннее небо¹. Поредел прежний коллектив — обманутые фашистской пропагандой, многие артисты эмигрировали. Не было костюмов, не было декораций. Но была огромная созидательная воля десятков энтузиастов, жаждавших возродить из пепла сказочную птицу феникс, и уцелело тесноватое помещение кинотеатра «Глория», который приютил коллектив «Эстонии».

Впервые Георг Отс выступил перед жителями родного города в один из октябрьских вечеров 1944 года, он спел тогда на сцене Драматического театра и ныне популярную песню Э. Арро «Таллин — город родной». Написанная в Ярославле, эта песня выражала чувства всех тех, кого война надолго оторвала от родных мест. «Как молод, как неопытен и как счастлив я тогда был!» — скажет Георг Отс об этом вечере много лет спустя.

Первая его встреча с театральной публикой состоялась 7 ноября 1944 года, на премьере оперы Чайковского «Евгений Онегин».

«... Не переставая льет осенний дождь. На асфальте площади Победы блестят лужи, порывистый ветер треплет верхушки оголенных деревьев. Но в новом доме «Эстонии» уютно и празднично, собравшаяся здесь по случаю премьеры публика понимает историческое значение этого вечера: ведь это первая премьера в новом доме и одновременно первая премьера сезона», — писала газета «Сирп я вазар»².

Директор театра, известный драматический артист А. Лаутер торжественно приветствовал собравшихся, а потом П. Нигула поднял дирижерскую палочку — и спектакль начался. Благодаря режиссерской находчивости Э. Уули, умелому использованию скудных возможностей театра и самоотверженному труду всего коллектива опера была подготовлена за поразительно короткий срок. Художники Н. Мей и В. Хааз создали оформление буквально из ничего, дирижер П. Нигула и репетитор К. Раудсепп сделали все, что было в их силах, а певцы Э. Маазик (Татьяна), Т. Куузик (Онегин) и М. Тарас (Ленский), казалось, превзошли самих себя.

Среди сидевших в зале был и Карл Отс с супругой. Они пришли в театр не только ради торжественной премьеры, но и потому, что среди гостей Лариных находился их сын. И вдруг в сцене дуэли секундант Ленского Зарецкий запел

голосом Георга! Невероятно! Однако ошибки не было. Как нередко случается в театре, Георг Отс впервые попал в число солистов по необходимости — пришлось заменить внезапно заболевшего исполнителя партии Зарецкого. Так как эта небольшая роль была у Георга Отса готова — он разучил ее для второго состава, — режиссер в разгар бала отозвал его со сцены, велел сейчас же переодеться и выступить в следующей картине. На сцене царил полумрак, и даже партнеры заметили новичка только тогда, когда он раскрыл рот. Все произошло настолько быстро и неожиданно, что молодой дебютант не успел даже почувствовать волнения. Во всяком случае, отец и мать пережили гораздо больше³.

Некоторое время спустя, после премьеры второго состава имя Георга Отса впервые появилось в газетных рецензиях. В них, в частности, отмечалось: «Зарецкого на этот раз пел Георг Отс, исполнивший свою роль выразительно...»; «...Молодой певец, для которого названная роль явилась дебютом на сцене эстонского театра, исполнил ее корректно»⁴.

Выступая в оперном хоре, Георг Отс продолжал свое образование в Таллинском музыкальном училище. Первый двухголосный диктант по сольфеджио он и двое других «ярославцев», Х. Уйбо и В. Гурьев, написали, правда, из рук вон плохо, но профессор А. Топман был терпеливым педагогом, и со временем из всех троих вышел толк. Через два года (срок обучения в музыкальном училище длится четыре года) перед Георгом Отсом открылись двери консерватории, где его педагогом по специальности, как и в училище, остался Т. Куузик — артист, чей Онегин просто околдовал молодого певца необычайной красотой голоса.

Среди оперных партий, спетых Георгом Отсом в первые послевоенные годы, были и довольно значительные, и совсем небольшие (в оперетте дело шло успешнее — уже в 1946 году он спел партию романтической Красной тени в «Песне пустыни» З. Ромберга).

Вслед за Вассалом из «Огней мщения» Э. Каппа (1945) Георг Отс исполнил более крупную роль консула Шарплесса в «Мадам Баттерфлай» Пуччини (1946). Именно в этой опере во всей полноте раскрылись замечательные вокальные данные, драматическая экспрессивность и одухотворенность исполнительницы заглавной роли Э. Маазик. Несмотря на то, что Георг Отс еще не был для нее равноценным партнером, его многообещающие задатки чувствовались уже тогда. К тому же в ходе спектакля Георг Отс мало-помалу преодолевал скованность и робость. И хотя он не мог еще с должной выпуклостью обрисовать характер Шарплесса, к концу оперы его трактовка тем не менее становилась достаточно гибкой и продуманной⁵.

Если такие партии, как поручик Коля из оперы Г. Эрнесакса «Пюхаярв» (1946), Сильвио из «Паяцев» Леонкавалло (1946) и сержант Моралес из «Кармен» Бизе (1947), вполне подходили певцу по возрасту, то о докторе Малатеста («Дон Паскуале» Доницетти, 1947) этого сказать нельзя. И все же Георг Отс нашел себя именно в этой роли. Почему певец, все еще тщетно пытавшийся избавиться от излишней скованности, вдруг обрел хорошее сценическое самочувствие? На это было несколько причин. Прежде всего — легкая и изящная музыка Доницетти, она неудержимо влекла его богатством эмоциональных оттенков. Партия, написанная для лирического баритона, несмотря на ряд технических трудностей, явно соответствовала голосу Георга Отса, а образ комического старика и неожиданные ситуации, в которые он попадал, открывали бесчисленные возможности для перевоплощения. Подлинную творческую радость доставляла Георгу Отсу также работа с О. Раукасом, чей замечательный импровизационный дар, тонко продуманная трактовка роли и заразительный юмор обогащали новыми красками образ дона Паскуале, томимого любовной горячкой⁶.

«Ощущение партнера на сцене ко мне пришло не вдруг. Здесь я многим обязан моему большому другу и старшему товарищу О. Раукасу, — вспоминал Георг Отс. — Мы с ним часто выступали в концертах. Пели дуэты и сцены из опер. Принято говорить, что это дало мне хорошие навыки ансамблевого пения. Но не только это. Великолепный и разносторонний актер, Раукас каждый раз вносил в исполнение своей партии какие-то новые, неожиданные штрихи, предоставляя мне «полную свободу» импровизировать, чтобы не потерять с ним живую связь. Не сразу я достиг в своей импровизации той же естественности, что Раукас.

Поначалу выступление с ним требовало сосредоточенного внимания. Безукоризненное знание партии здесь не было гарантией: Раукас в любой момент мог поставить меня в положение, когда я не смог бы подхватить его веселой, озорной выдумки (чаще всего он позволял себе это, конечно, в комедийных дуэтах, особенно в «Дон Паскуале»). Правда, я знал, что в крайнем случае мой друг поможет мне и выведет из затруднения, в которое сам же поставил. Но оказываться слишком часто на положении спасенного не очень приятно. И я стал подстраиваться к Раукасу, старался догадаться: «А куда он меня заведет?» — чтобы быть готовым «к отпору». Это оказалось заразительным. Мне уже трудно было выступать с партнерами, как бы «закорванными» в ноты своих партий. Всегда хотелось искать в их интонациях «сиюминутного», как говорил Станиславский, нюанса⁷.

Поддерживаемый и увлекаемый другом, Георг Отс воплощал сценический и музыкальный образ домашнего врача,

разыгрывающего Паскуале, легко и с подлинным вдохновением, достигая кульминации роли в характерной для итальянской оперы-буффа сцене в саду (дуэт Паскуале и Малатесты)*. В опубликованной рецензии отмечалось увеличение диапазона и полноты голоса Георга Отса, а также его естественное, хотя и несколько выпадающее из рамок комедийного жанра сценическое движение⁸.

С «Доном Паскуале» связано еще одно обстоятельство, характерное для последующего творчества Георга Отса, — переработка текстов. Начало ей, по инициативе О. Раукаса, было положено именно в этой опере. Дело в том, что качество переводов зачастую оставляло желать лучшего, поэтому надо было самому вникать в текст и редактировать его, чтобы найти «понятный» язык и верные смысловые акценты. Певца не пугало, если в интересах содержания приходилось жертвовать какой-нибудь удобной для пения гласной. Особое значение придавал Георг Отс текстам-скороговоркам, добиваясь того, чтобы поток слов не захлестнул смысла фраз⁹.

В том, что из обаятельного опереточного героя неожиданно «вылупился» сочный буффонный характер, была немалая заслуга режиссера и преподавателя оперного класса консерватории Э. Уули. Хорошо зная сильные стороны своего ученика, он порекомендовал Георга Отса постановщику «Дон Паскуале» Ю. Роосаару, проявив тем самым, как это вскоре подтвердилось, безусловную проницательность и дальновидность.

Своими первыми успехами в опере и взглядами на творчество Георг Отс был во многом обязан именно Э. Уули. Талантливый режиссер, вынужденный из-за тяжелой болезни рано оставить работу в театре и консерватории, Э. Уули еще в предвоенные годы внес в эстонскую оперу немало перспективного и принципиально нового. Он отнюдь не принадлежал к числу художников, которые, по выражению известного эстонского режиссера, народного артиста СССР В. Пансо, в тиши своих ветхих театров не слышат поступи завтрашнего дня¹⁰.

Георг Отс вспоминал Э. Уули как предельно требовательного постановщика. Следуя принципам Станиславского и Немировича-Данченко, Уули стремился в опере к синтезу пения и драмы, до мельчайших подробностей разъяснял своим ученикам особенности актерского мастерства и музыкальной драматургии, умел сам работать над созданием образов и вдохновлять других на самостоятельный поиск.

* Дуэт стал блестящим концертным номером Отса-Раукаса, благодаря радиопередачам и грампластинкам мы можем слушать его и сегодня. После смерти О. Раукаса Г. Отс исполнял этот же дуэт с солистом театра «Эстония» Т. Майсте.

Его уроки в оперном классе всегда были необычайно интересными. Особенно запомнились Георгу Отсу театрализованные «постановки» романса Чайковского «Страшная минута» и «Семинариста» Мусоргского. Уули, учивший толковать их как маленькие сценки из большой жизни, требовал правдивости и сценической непосредственности, основанных на идеях, выраженных композитором в музыке.

Немалое значение придавал Э. Уули также использованию всего многообразия интонаций и красок, образности слова, умению ясно передавать содержание, приводя в пример искусство Шаляпина, сила воздействия которого почти не уменьшилась и тогда, когда голосовые ресурсы певца стали постепенно убывать. Основой пения Э. Уули считал правдивую передачу эмоций, а не обожествление высоких нот. Он говорил, что в исполнении певца, заботящегося только о технической стороне вокала, каким бы мастером он ни был, можно прослушать не больше двух-трех арий, потом он начинает повторяться и наступает то, что убийственно для искусства — скука.

К сожалению, Георгу Отсу довелось работать под руководством строгого и взыскательного Э. Уули совсем недолго. Большинство ролей ему пришлось готовить самостоятельно, без советов опытного наставника¹¹.

Большой интерес публики вызвала зачетная работа оперного класса Э. Уули — «Паяцы» Леонкавалло. Хотя опера шла в концертном исполнении — под рояль, без костюмов, декораций и хоровых сцен, молодые певцы (К. Тийдус — Недда, В. Гурьев — Канио, Г. Отс — Тонио) порадовали слушателей тонкой музыкальностью, выразительностью и умением вживаться в образ. «А когда в один из кульминационных моментов первого акта оперы Тийдус-Недда вложила всю свою ненависть и отвращение в удар бича (которого у нее в руках, разумеется, не было), полоснувшего Тонио по лицу, сидящие в зале оказались свидетелями одного из первых творческих взлетов Георга Отса. Какие только чувства не отразились в облике певца за несколько коротких мгновений — прежде всего испуг, затем физическая боль, невыносимая горечь унижения, душевный надлом из-за утраты возлюбленной и, наконец, зарождение мысли о мести... Внезапно перед сидящими в зале обнажилась уродливая душа Тонио. Этот момент запомнился надолго»¹².

Принципы, усвоенные в консерваторские годы, уберegli Георга Отса от закостенелых традиций, которые так трудно изживаются. Понимая с самого начала, что опера требует такой же сценичности, как и драма, он воспитывал в себе и внушал другим серьезное отношение к этому жанру. В 1972 году, уже будучи зрелым художником, он писал: «Что неприемлемо для меня в опере? Прежде всего — штамп,

искусственность существования на сцене, рутина, давно уже ставшие предметом справедливых насмешек. Мне кажется, что вокальное мастерство исполнителя сейчас уже не является решительно всем в спектакле, как это было в прежние времена. Сегодня зрители приходят в театр не только для того, чтобы услышать, как певец взял трудную ноту. Для них гораздо важнее художественное целое, слагающееся из всех составных элементов театрального представления. Сейчас зрителя волнует спектакль в целом, пронизанный одной общей мыслью, которая раскрывается и в оформлении, и в актерском исполнении, и, конечно, в пении. [...] Современный певец должен быть и драматическим актером. Я глубоко убежден в этом»¹³.

«Свободу поисков и экспериментов оперного режиссера, разумеется, нельзя сравнивать со свободой режиссера драматического театра, здесь границы устанавливает сама музыка, — отмечал Георг Отс в 1974 году. — И в наши дни стремление оперной режиссуры к расширению драматургических возможностей, заложенных непосредственно в музыке, уже давно осуществляется не на уровне клавира, а на уровне партитуры. [...]

Я всегда хожу на репетиции с магнитофоном, потому что самая лучшая школа — это прослушивание собственного пения и критическая оценка его. Полагаю, что в этих целях и режиссерам стоило бы чаще пользоваться звукозаписью. С другой стороны, театру следовало бы подумать об увековечении всей своей истории — фонотека современного театра должна давать представление о репертуаре, солистах и их творческом развитии»¹⁴.

На то, чтобы реализовать принципы, привитые ему Э. Уули, и развить их, Георгу Отсу потребовались долгие годы, потому что творческая зрелость и сопутствующее ей умение претворять в жизнь свои убеждения приходят не сразу, а изменить направленность оперы, которая на протяжении веков развивалась в основном как музыкальный жанр и адресовалась только слушателю (а не слушателю-зрителю), — задача не из легких.

В самом деле: разве сплошь и рядом мы не подходим к оперным певцам с известной скидкой, оправдывая их односторонность отличными вокальными (и только!) данными? Между тем, нам не следовало бы ни на минуту забывать, что пение — не только профессия, но прежде всего выражение совокупности душевных, интеллектуальных и профессиональных качеств артиста. Для создания яркого оперного спектакля мало одной лишь вокальной красоты и демонстрации блестящей техники. Только сердце и разум придают пению живое звучание, только внутренние переживания исполнителя превращают куклу в живой образ. Разве мы

рукоплещем современным оперным знаменитостям только потому, что они умеют великолепно пользоваться своими голосовыми связками, что они щеголяют кантиленой и с завидной легкостью берут высокие ноты? Нет, подлинно великие мгновения оперного искусства рождаются все-таки лишь благодаря сочетанию красивого голоса артиста с музыкой, идущей изнутри. Мы ждем от сегодняшнего оперного театра всего того, чего в старой опере, перегруженной пафосом и экзальтацией, не было и в помине. Это большая удача, когда оперный артист уже в начале своего творческого пути стремится к тому, чтобы все пережитое и ждущее вокального выражения находило простое, но убедительное воплощение.

Утверждение, что голос Георга Отса поражал слушателей еще в годы учебы, а высокий уровень интерпретации был присущ ему с первых выступлений, отнюдь не соответствует действительности. Его красивому голосу поначалу не хватало подвижности и компактности, он звучал довольно напряженно и скованно, достигая обычного среднего регистра баритона, ровности звука мешало заметное тремолирование. Георгу Отсу пришлось много и упорно трудиться, прежде чем его голос обрел большую свободу, напевность и естественность. Немалая заслуга в этом принадлежит профессору Т. Куузику, хотя, как считал Георг Отс, в пении невозможно всему научить и все передать. Основной труд певцу всегда приходится выполнять самому.

Карл Отс был явно того же мнения. «Казалось даже, — вспоминал Георг Отс, — что он избегает учить меня музыке, предоставляя это другим, мне он хотел, в первую очередь, быть отцом. Конечно, это не значит, что я ничему у него не научился — он остался для меня образцом работоспособности и упорства. [...]

Я иногда слушаю старые пластинки — в исполнении отца можно заметить тогдашнюю манеру произношения, но мне с каждым разом все яснее становятся и его достоинства. В пении он всегда исходил из содержания, а брать верхние ноты ему помогали музыкальность и трудолюбие. [...]

Благодаря трудолюбию отец сохранил голос до самой старости. В 66 лет он пел Германа в «Пиковой даме», в 72 года его еще записывали на радио, а когда ему было 75, мы вместе пели «За мир и свободу» Носова. Сразу после войны, в 1945 году, мы с отцом давали сольные концерты во многих городах и поселках. Поскольку в годы войны я пел главным образом в хоре, получилось так, что именно отец стал меня ободрять и внушать мне веру в себя, хотя вначале он и противился моему желанию избрать «тернистый путь певца». Оглядываясь назад, я убеждаюсь, что он внимательно следил за моим развитием как вокалиста, его скупые замечания были всегда полезными и точными»¹⁵.

Весной 1951 года Георг Отс окончил консерваторию. По словам профессора В. Алумяэ, тогдашнего ректора, Георг Отс принадлежал к числу тех студентов, которые не только хотели, но и умели учиться. И к специальным, и к общим предметам он относился очень серьезно, экзамены сдавал отлично, несмотря на большую занятость в театре. В эти же годы Георг Отс удостоился и неожиданно высокого признания — за роль Евгения Онегина ему, тогда еще студенту четвертого курса, была присуждена Государственная премия¹⁶. Если для большинства выпускников консерватории заключительные концерты и спектакли являются первыми настоящими выступлениями перед широкой публикой, то с Георгом Отсом все было иначе. С 1946 по 1951 год, в пору студенчества, он пел в десяти операх («Дон Паскуале», «Травиата», «Берег бурь», «Мадам Баттерфлай», «Евгений Онегин» и др.), семи опереттах («Песня пустыни», «Беспокойное счастье», «Роз-Мари» и др.), участвовал в многочисленных концертах, выступал по радио.

Поэтому в жизни артиста «Эстонии» после того, как он с отличием окончил Таллинскую государственную консерваторию, внешне почти ничего не изменилось. Как и раньше, он продолжал напряженно работать, день за днем, год за годом все так же упорно преодолевая трудности. И результаты не замедлили сказаться: незаметно, но неуклонно углублялась вокальная сторона исполнительского мастерства Георга Отса, трактовка образов обретала большую содержательность и внутреннюю логику.

В 1972 году Георг Отс заметил: «Художник останавливается в своем развитии, если перестает искать. Это одна из тех истин, которые кажутся избитыми, но она очень точно подтверждается на собственном опыте [...]. Художник останавливается в развитии, когда не открывает для себя чего-то нового, неизведанного раньше. Когда ему перестает быть интересно»¹⁷.

В этих словах народного артиста СССР отразился и опыт тех далеких лет, когда рано завоевавший известность, но еще далеко не исчерпавший своих возможностей и недовольный собою певец шел дорогой грядущих побед, преисполненный жажды знаний и стремления к непрерывному совершенствованию.

Нельзя не согласиться с режиссером К. Ирдом, когда он говорит: «В современном искусстве, как и в науке, поймать Жар-птицу может лишь тот, кто знает, где и как ее искать, кто думает о том, какими средствами ее поймать. Чтобы уметь, надо учиться. Талант еще не дает умения, талант дает предпосылки для овладения умением. Учиться же может тот, у кого есть к этому желание и потребность»¹⁸.

Евгений Онегин

Без гордости, без высокомерия, без своеволия служит он высшей воле любимого им мастера, служит всеми средствами земного служения: посреднической силой жреца, требовательной строгостью учителя и неустанным рвением вечного ученика.

С. Цвейг

В театре внезапность и случайность — вещи обычные. О неожиданных дебютах молодых актеров, которым пришлось заменить внезапно заболевшего коллегу, рассказывают немало любопытных историй. Георг Отс не был в этом смысле исключением.

С «Евгением Онегиным» Чайковского случай свел его дважды. В первый раз, как читатель, вероятно, помнит, это произошло осенью 1944 года, когда режиссер Ю. Роосаар в ходе спектакля произвел Георга Отса в солисты, не оставив ему времени даже на то, чтобы поволноваться.

А в конце апреля 1949 года произошла еще бóльшая неожиданность. В новой постановке «Евгения Онегина» режиссер А. Винер, который не возлагал на Отса-Онегина особых надежд, назначил его в так называемый запасной состав. Но за несколько дней до премьеры исполнитель роли Онегина Т. Куузик вдруг заболел. Теперь молодому певцу дали первую и единственную оркестровую репетицию. Однако на генеральной репетиции выступали сразу два Онегина: до дуэли (четвертая картина) пел В. Вейкат, дальше — Георг Отс. И когда его первые слова, обращенные к Ленскому и Зарецкому: «Прошу вас извиненья! Я опоздал немного!» — донеслись до коллег, сидевших в зале, они дружно рассмеялись.

На премьере Онегина пел В. Вейкат, но уже в следующем спектакле на сцену вышел Георг Отс, подготовивший большую, сложную партию почти самостоятельно. Владение русским языком помогло ему познакомиться с литературными источниками, и вполне возможно, что именно поэтому его стремление исполнить роль без игрового и вокального форсирования увенчалось успехом. Партия Онегина вполне под-

ходила Отсу, а радость от новой, да еще такой значительной первой роли была безмерной¹.

Само собой разумеется, что полностью овладеть ролью молодому артисту удалось не сразу, поэтому в печати не обошлось и без критических замечаний. «Отрадное впечатление производит в роли Онегина Георг Отс, обладающий приятным голосом и музыкальностью, — писал С. Миловский. — Правда, хотя молодой артист в общем верно рисует контуры образа, Онегин в его трактовке все же остается несколько поверхностным. Г. Отсу следовало бы еще больше вжиться в образ Онегина и еще рельефнее показать изменчивость чувств и поведения своего героя в зависимости от обстоятельств»².

Как показало будущее, Онегин вскоре стал одной из самых выдающихся и вместе с тем самых любимых партий Георга Отса — он исполнял ее на протяжении десятилетий.

В 1950 году спектакль «Евгений Онегин» в составе М. Коданипорк (Татьяна), Т. Куузик и Г. Отс (Онегин), М. Тарас (Ленский) и А. Винер (постановщик) был удостоен Государственной премии. Что касается Георга Отса, то он впоследствии не раз выражал сомнение в справедливости присуждения ему, тогда еще студенту консерватории, столь высокой награды.

По прошествии двух десятилетий А. Винер в своих воспоминаниях о театре «Эстония» писал следующее: «Исполнители партии Онегина Т. Куузик и Г. Отс, ставшие в итоге за исполнение Онегина лауреатами Государственной премии, с большой художественной силой раскрывали глубокое разочарование, преждевременную старость души, единственно и характерные байроновщине, создавая впечатляющий образ москвича в Гарольдовом плаще. В исполнении Т. Куузика и Г. Отса было много от хороших традиций воплощения Онегина и вместе с тем обнаруживалась высокая артистическая культура, которая привела обоих исполнителей к созданию образов, далеких от штампа исполнительства, а главное — им удалось прочертить линию постепенно нарастающей душевной катастрофы, приведшей Онегина к невозвратимой потере любимой им Татьяны»³.

Что касается самой постановки, то А. Винер верно уловил дух романа Пушкина и музыки Чайковского. Шумным, незатейливым и простодушным увеселением провинциальной усадьбы Лариных противопоставлялся чопорный этикет высшего петербургского общества. Сценическое оформление А. Пезка вполне гармонировало с изобразительными средствами Пушкина и Чайковского, дирижерская работа П. Нигула также была признана удачной. Начиная с 1950 года в русском составе спектакля Ленского стал с успехом петь В. Гурьев, его одухотворенное исполнение покоряло своей

музыкальностью как публику, так и партнеров, в том числе, разумеется, и Георга Отса.

Популярность Георга Отса в роли Онегина росла от спектакля к спектаклю. Зрители видели молодого, статного и красивого оперного героя, облик которого совпадал с образами, созданными поэтом и композитором. Они слышали захватывающее пение, становившееся раз от разу все проникновеннее, наслаждались соответствием вокального образа сценическому. Певица Н. Ткаченко вспоминает, что ее педагог З. Гайдай часто рассказывала о своем гастрольном выступлении в театре «Эстония», где ей пришлось без единой репетиции выйти на сцену в роли Татьяны и впервые увидеть перед собой Отса-Онегина. З. Гайдай признавалась, что еще ни разу до того не встречала столь подлинно пушкинского героя.

«Евгения Онегина» нередко приезжали слушать любители оперы из других союзных республик. А в середине пятидесятых годов начались гастрольные поездки Георга Отса в театрах Ленинграда, Москвы, Риги, Еревана, Минска и Одессы, где он встретился со многими замечательными певцами. Назовем хотя бы С. Преображенскую (Няня) в Ленинграде, Ж. Гейне-Вагнер (Татьяна) в Риге, Т. Милашкину (Татьяна) и С. Лемешева (Ленский) в Большом театре. Незабываемое впечатление произвело на Георга Отса выступление в 1963 году в Ленинграде с выдающейся канадской певицей Т. Стратас, которая впервые пела партию Татьяны, да к тому же на русском языке.

Точной статистики Георг Отс не вел, но имеющиеся материалы позволяют предположить, что он спел Онегина за пределами Эстонии около тридцати раз. Гастроли проходили с неизменным успехом, благодарность публики венчала радость самоотдачи, явственно ощущавшуюся во всех выступлениях артиста.

Чтобы понять причины признания, длившегося до конца жизни певца, вспомним эту коронную роль Георга Отса. Будучи чутким артистом, Георг Отс в течение всего своего творческого пути стремился к сценической правде, взаимозависимости игры и пения, выступал против «чисто музыкальной» трактовки оперных произведений. Его сценическое прочтение оперы всегда отличалось свежестью, а видение и передача образа — индивидуальностью, законченностью и филигранной отделкой мельчайших оттенков. Проникновению в глубины создаваемых образов помогало безупречное художественное чутье.

Георг Отс никогда не сгущал эмоциональные краски, в его исполнении не было ни малейшей замысловатости и вычурности, не было пустого лицедейства, излишества жестов или дешевых приемов, способных произвести впечат-

ление на невзыскательную публику. Георг Отс стремился как можно глубже проникнуть в психологию своего персонажа, достигая тем самым удивительной искренности и убедительности. Исключительная музыкальность, прекрасный голос и обладание незаурядным драматическим талантом создавали одно, всесторонне осмысленное и прочувствованное целое.

Зачатки всех этих ценнейших свойств стали проявляться уже в начальный период работы над Онегиным, обретая со временем все большую глубину и тонкость. В своем Онегине молодой певец добивался не только свежести в вокально-сценической обрисовке героя, но и утонченной сдержанности, понимая, какой вред может нанести опере обращение к неприкрытым, порой даже взвинченным чувствам, упрощающим суть образа. Редкая способность связывать характеры и психологическую сферу с музыкой превращала оперных героев еще молодого актёра в живых людей с присущими им страстями, душевным складом и судьбами. Драматический образ у Отса естественно и просто сливался с вокальным, совершенное чувство партнера и ансамбля вместе с тонким пониманием музыкального текста и бережным отношением к нему становились чем-то само собой разумеющимся.

Голос Георга Отса не поражал ни своей мощью, ни сверхъестественным диапазоном. Секретом славы певца следует считать, в первую очередь, замечательный по красоте бархатный тембр, идеальное умение пользоваться силой и красками своего голоса, прекрасное дыхание, великолепную фразировку, плавное и ровное голосоведение, а также предельную выразительность интерпретации, передачу в пении пластики слова и интонации, высокий артистизм исполнения. Как умный и пытливый мастер, Отс искал своеобразия в каждом новом образе и подходил к его созданию с ясным пониманием своих актерских и вокальных данных. Если это было возможно, он старался разрушать слишком традиционное истолкование роли.

Все это позволяло певцу создавать глубокие, гибкие и яркие человеческие характеры.

Современный оперный зритель ждет от театра интересных мыслей и философских обобщений, а в певце хочет прежде всего видеть самобытную личность. Герои Георга Отса отличались индивидуальностью и обаянием интеллекта, причем впервые это обнаружилось в партии Евгения Онегина, который блистал у Отса множеством оттенков, он был холодным и взволнованным, искренним и учтиво светским, оживленным и печальным.

Чайковский видел в Онегине не только столичного денди, привыкшего к аристократическим условностям, но и человека, терзаемого пустотой и противоречиями окружающей

жизни. Композитор показал темперамент и эмоциональность, таящиеся за внешней холодностью Онегина, богатство его души, прикрываемое иронией. По сравнению с романом Пушкина в опере образы Онегина, Татьяны и Ленского обрели более трагическую окраску. Конфликт между мечтой и действительностью, между стремлением к счастью и роковыми обстоятельствами звучит здесь острее и неразрешимей. Более открытой становится в опере личная драма Онегина. Из человека, неспособного глубоко чувствовать, он превращается в искренне страдающую личность, осознающую иллюзорность своей свободы. Опера интимного плана, лишенная традиционных сценических эффектов и броской интриги, требует от исполнителей максимальной простоты, задушевности и убедительного драматизма. Щеголянье виртуозностью, пусть даже самой блестящей, здесь неуместно, а слияние в едином образе героев Пушкина и Чайковского требует хорошего знания и литературы, и музыки, умения воспринять главное и убедительно донести его до публики.

Онегина воплощают на оперной сцене по-разному — он предстает перед публикой то как бездушный «салонный лев», то как беспечный щеголь, то как высокомерный столичный сноб — все это портреты, обедняющие героя. Георг Отс подошел к Онегину по-своему, найдя в нем, наряду с обусловленными духом времени пороками, подлинно человеческие, хотя порой и скрываемые под маской пресыщенности чувства. Работая над образом, Георг Отс искал его толкование прежде всего в музыке, и это помогло ему избежать упрощенности в сценической трактовке Онегина.

Первая картина оперы. От всего уставший, гонимый скукой, Онегин приезжает со своим другом — поэтом Ленским в усадьбу Лариных. Пылкая юношеская любовь поэта к резвой, наивной Ольге вызывает в Онегине ироническое недоумение. Ведь и Пушкин, сравнивая Онегина с Ленским, писал о своих героях: «Стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой. Сперва взаимной разнотой они друг другу были скучны; потом понравились...»

В круг Лариных, взволнованных приездом гостей, Отс-Онегин входил, держась по-столичному непринужденно и уверенно, но отнюдь не высокомерно. Его, правда, и здесь не покидала великосветская снисходительность, разговор с Татьяной он вел слегка рассеянно, но вместе с тем любезно и почитательно. От всей его особы веяло холодной учтивостью. Неожиданная встреча с необычной, задумчивой девушкой вызвала у Онегина-Отса чуть заметное удивление, создавая лирический подтекст и рождая мягкость интонации. У него ведь тоже были когда-то мечты и идеалы... Почти те же эмоции, но более ясно прочувствованные, воспроизводил Георг Отс в арии, исполняемой в сцене в саду. Бесхитрост-

ное любовное письмо Татьяны пробуждает в привыкшем к поверхностности и притворству Онегине скрытое участие и уважение к первой влюбленности девушки. Хорошо понимая значение искреннего признания Татьяны, Онегин, однако, не в состоянии ответить ей взаимностью. Ощущая в душе и сердце пустоту, он вынужден лишь сожалеть о растраченных годах, о невозвратно утерянных мечтах.

В словах Отса-Онегина к мягкости примешивалась доля иронии, но еще отчетливее звучало желание не обидеть Татьяну. Зная, с какой беспощадностью жизнь разрушает идеалы, он старался объяснить это наивной, мечтательной девушке. Да разве только ей? Не убеждал ли он в то же время и себя?

Онегин Отса был лишен патетики, бездушного менторства и эгоистического самолюбования. В его, казалось бы, весьма строгих наставлениях контрапунктом звучал чуть горестный подтекст. Внешне бесстрастно, но не без внутреннего трепета думал он о своих разочарованиях и неудовлетворенности, черпая эти противоречивые чувства в музыке Чайковского. «Кажется даже, — писала в 1959 году Е. Манучарова, — что Отс не поет арию, а именно легко, снисходительно, иронически ее выговаривает — так естественна его манера, так органично слиты у него музыка с текстом»⁴. В заключительной части своего сдержанного наставления Онегин-Отс снова замыкался в себе, опять становился чуть-чуть высокомерным и все-таки был уже не совсем тот, что прежде. Под личиной спокойствия в нем исподволь пробуждался какой-то проблеск искреннего чувства.

Создавая образ значительно более противоречивый, чем ставший традиционным Онегин, Отс уже в третьей картине оперы разрушал устоявшиеся каноны. Он по-новому подходил к психологии, проявлениям темперамента и интонациям своего героя, в течение одной арии как бы высвечивал изнутри характер Онегина и проводил эмоционально-смысловую нить от третьей картины к финалу оперы. Ведь без правильно прочувствованной сцены в саду нельзя себе представить последующих, особенно финальных картин «Евгения Онегина».

На балу по случаю именин Татьяны (четвертая картина) обнаруживались совсем иные стороны внутреннего мира Онегина. Особое внимание Отс уделял здесь синхронности вокальных пауз и сценической выразительности. Размеренной поступью, прямой и статный, входил Евгений в зал усадьбы и чуть рассеянным, но все замечающим взглядом скользил по пестрой толпе гостей. Нет, здесь, в этой провинциальной глуши ничего интересного не встретишь! Смертная, оупляющая скука охватывала Онегина уже с самого начала бала.

Но вот оскорбительные замечания, которые он слышит

сквозь праздничный шум, настораживают его, пущенная кумушками сплетня и гнусная клевета вызывают в нем гнев. Однако сначала Отс-Онегин как будто не обращал на это внимания — галантно поблагодарив Татьяну за танец, он продолжал прохаживаться среди гостей. Но вдруг терпение его иссякало. Он останавливался, по его лицу пробегала тень негодования, в вокальных интонациях появлялась едва уловимая резкость. Ленского, который затащил его на этот нелепый бал, надо проучить!

Минутное раздражение сменялось приступом наигранной веселости, и Онегин приглашал Ольгу на танец. Заметив сосредоточенно наблюдающего за ними Ленского, герой Отса с притворным недоумением спрашивал друга, что с ним. Вспышка гнева ревнивого поэта возвращала Онегина к действительности. Разгоралась ссора, оскорбленный Ленский осыпал друга упреками, и все попытки Онегина успокоить потерявшего самообладание приятеля оказывались тщетными.

Онегину-Отсу было как будто неловко за необузданность Ленского, а брошенный Ленским вызов приводил его даже в некоторое замешательство. Можно ли было принять всерьез такую невинную шутку? Однако минутный, как будто вещей страх — не за себя, а за Ленского — сменялся оскорбленным самолюбием надменного человека. Именно эти, внешне едва подчеркнутые душевные противоречия побуждали Онегина-Отса принять вызов. Дуэль становилась неизбежной.

Очень тонко и прочувствованно проводил Отс сцену поединка. Вначале Онегин казался по-прежнему чуть насмешливым и самоуверенным, на вопрос секунданта, можно ли начинать дуэль, он бросал небрежный, равнодушный ответ. Что это было — притворная маска? Поведение, диктуемое правилами высшего света? Лицо Отса оставалось непроницаемым, и лишь в дуэте Ленского и Онегина он позволял заглянуть в сердце своего героя.

Враги! Давно ли друг от друга
Их жажда крови отвела?
Давно ль они часы досуга,
Трапезу, мысли и дела
Делили дружно? Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,
Как в страшном, непонятном сне
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно...
Не засмеяться ль им, пока
Не обагрилась их рука,
Не разойтись ль полюбовно?..
Но дико светская вражда
Бойтся ложного стыда.

(А. Пушкин)⁵.

Канон, написанный как тягостное, мрачное раздумье, Отс исполнял с чувством глубокой душевной муки. Здесь было и искреннее сожаление о случившемся, и любовь к Ленскому, и трагедия, порожденная невозможностью пренебречь условиями света. Певец начинал сцену тихо, почти шепотом, словно не понимая до конца, как он нацелит пистолет в друга. Всем своим существом Отс-Онегин жаждал примирения — «Нет!», которое согласно партитуре исполнители дуэта должны пропеть одновременно, звучало у него на долю секунды позже, чем у Ленского. Но твердый отказ друга решал все. Когда Онегин с оружием в руках поворачивался к поэту, в его глазах еще читался немой вопрос: может быть, все-таки? Но, увы, чуда не происходило...

И. Кузнецова так описывала эту сцену из спектакля, который она видела в Большом театре в 1964 году: «Теперь сходитесь!» — подал знак Зарецкий. Онегин сбросил прямо на снег доху и, стоя спиной к залу, медленно обнажил голову, сделав это так значительно, словно «заглянул» в будущее. Он поднял пистолет не глядя и вздрогнул, не услышав выстрела Ленского. Подняв голову, он увидел темную тень на снегу и, едва разжав сведенные ужасом губы, чуть ли не по буквам выдал из себя страшный вопрос: «Убит?»

[...] Обойдя распростертое на белой поляне тело, на которое тихо падал снег, он хотел, но не смог посмотреть в лицо Ленскому и так, без шубы, с обнаженной головой, пошел куда-то за речку, за мельницу, не замечая поднимающегося из-за горизонта зимнего солнца»⁶.

Сверкающий балльный зал в Петербурге... Под торжественные звуки скользят в полонезе нарядные пары. Все соответствует этикету, все чинно, благопристойно. И когда в зал степенно, с гордо поднятой головой входил Онегин, мы готовы были поверить, что здесь, в высшем обществе, он чувствует себя отлично. Но это не так. Онегина всюду преследуют сплин, смертельная скука и пресыщенность. В водовороте столичной жизни они дают о себе знать, пожалуй, даже сильнее, чем несколько лет назад в тихой усадьбе Лариных.

Мучительная опустошенность сквозила в молчаливом облике Отса-Онегина, в его жестах, во взгляде, а позднее и в речитативно-аризном монологе «И здесь мне скучно...». В медленном, раздумчивом повествовании о бессмысленности жизни, о бесцельных странствиях и горестных воспоминаниях о Ленском звучала тяжелая драма зрелого человека. Он одинок! Одинок среди вихря бала, одинок в толпе людей. Отс-Онегин держался как бы обособленно, никого не замечал, даже оживление, вызванное появлением княгини Греминой, ускользало от него, пока он вдруг не застывал, словно пораженный громом.

«Ужели, — думает Евгений, —
Ужель она? Но точно... Нет...
Как! из глуши степных селений...»
И неотвязчивый лорнет
Он обращает поминутно
На ту, чей вид напомнил смутно
Ему забытые черты.

[..]

Ужель та самая Татьяна,
Которой он наедине,
В начале нашего романа,
В глухой, далекой стороне,
В благом пылу нравоученья
Читал когда-то наставленья,
Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит,
Где все наруже, все на воле,
Та девочка... иль это сон?...
Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле,
Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела?

(А. Пушкин)⁷.

Разговор с Греминым для Онегина мучителен, но он с видимым спокойствием слушает влюбленного в Татьяну седовласого воина. Потом наступает неизбежная минута — Онегину, умевшему сохранять хладнокровие в самые трудные и опасные моменты, предстоит обменяться с Татьяной несколькими фразами... Отс-Онегин весь внутренне напрягся, не отрывая взгляда от княгини, он искал в ее чертах хотя бы малейшую тень волнения или растерянности. Но напрасно... Слова Татьяны звучали спокойно и равнодушно. Когда же она вместе с мужем покидала бальный зал, Онегина Отс охватывал небывалый порыв чувств. Он менялся за несколько мгновений — вся мировая скорбь и философическая невозмутимость покидала его. Во взволнованном ариозо звучали удивление, восхищение, смятенность. Георг Отс пел ариозо, написанное на музыку начала сцены письма Татьяны («Увы, сомнения нет, влюблен я!»), ощутив бурный прилив чувств неожиданно прозревшего человека. Зачастую — как в этой сцене, так и в последующих — певцы подчеркивают эгоизм охваченного страстью мужчины. Отс не делал этого. Его герой пробуждался к жизни. Он любил.

В седьмой картине, драматической кульминации оперы, венчающей ее музыкально-психологическое развитие, мы видим Евгения Онегина в гостиной Греминых. Как стремительно Отс распахивал дверь, падал на колени перед читающей письмо Татьяной и прижимался лицом к ее руке! Достаточно было одного взгляда на поднявшегося по приказу княгини Онегина, чтобы убедиться, сколь безгранично он

предан любимой женщине. Ловя каждый жест, каждый взгляд Татьяны, Онегин Отса неотрывно смотрел на нее, навсегда потеряв свое прежнее «я». Как на протяжении всей оперы, так и в заключительной сцене певец использовал полутона, дифференцированные звукоокраски, подтекст, всесторонне раскрывавшие создаваемый образ.

Чужой для всех, ничем не связан,
Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан...
Нет, поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!

(А. Пушкин)⁸.

Эпизоды оперы, нередко исполняющиеся с налетом мелодраматизма, приобретали в интерпретации Георга Отса трагическую окраску. Онегин прекрасно понимал: это — встреча и расставание двух родственных душ. Для Онегина Отса происходившее в нем превращение было животворным кризисом, он жил, любил, страдал, умолял и клялся, наперекор всему старался удержать любимую женщину. Просьбу Татьяны оставить ее он слушал настороженно, будто не верил или, во всяком случае, не хотел верить в крушение близкого счастья. Он до конца оставался откровенным, боялся что-то недоговорить, быть неправильно понятым. Любовь Татьяны — это все, чего он жаждал. Отс умел убедить слушателей в силе чувств Онегина даже тогда, когда лирическая музыка как будто не соответствовала бушевавшей в его сердце буре.

В трех обращениях к Татьяне певец раскрывал различные грани эмоций своего героя, элегические образы дуэта («Счастье было так возможно») приобретали в них все более страстный характер. Услышав признание Татьяны, Онегин Отса сначала тихо, затем, окрыленный надеждой, с ликованием изливал свои чувства. Ничего иного он не хотел и не мог слышать, все, кроме захлестнувшей его любви, оставалось за пределами взрыва радости и неожиданного счастья. Это была борьба за существование, беспощадный поединок двух сильных личностей с самим собой, в котором победу одерживало чувство долга и понятие чести Татьяны.

Отс строил всю седьмую картину на нарастании четкого внутреннего ритма и контрастов, и тем трагичнее воспринималась вызванная крушением иллюзий душевная катастрофа. В трактовке Отса не было ни малейшей аффектации, она

исключала театральную позу и нажим. Даже в последних, заключающих оперу словах Онегина («Тоска! Позор! О жалкий жребий мой!») не было пафоса и надрыва. И здесь певец, верный своему кредо художника, умел без ложных эффектов передать психологически обоснованный драматический срыв.

Сломленный отказом, Онегин в горестном одиночестве застывал у двери, которая только что закрылась за Татьяной, и именно в этой исполненной муки неподвижности таилось неотвратимое фиаско человека, понявшего, в чем истинная ценность жизни, но уже бессильного что-нибудь изменить...

«В этом Онегине сильнее, пожалуй, чем у кого-либо другого, звучала трагедия бессмысленно растраченных душевных сил. Трагедия разделенной, но не пережитой любви, трагедия жизни, уходящей попусту.

Почему сильнее? Потому что Отс сумел настолько проникнуть в характер Онегина, что в нем «заиграли» частности, каждый момент музыкально-сценического действия приобрел свою правду и обоснование. [...] Образ углубился, «очеловечился», — писала в журнале «Советская музыка» И. Кузнецова⁹.

10 января 1964 года Георг Отс пел свою любимую партию в Большом театре (он был первым эстонским вокалистом, выступившим на этой прославленной оперной сцене)*. Чтобы получить хоть какое-то представление об этом выдающемся событии, перелистаем газеты, журналы, письма.

В журнале «Театральная жизнь» Е. Курбатова писала: «Последняя сцена объяснения с Татьяной была торжеством не только Отса-певца, но и Отса — драматического артиста. Все чувства, владевшие Онегиным, быстрые переходы от надежды к отчаянию, от восторга к раскаянию передал молодой артист так непосредственно и искренне, что зал дрогнул от аплодисментов и многоголосого «браво!», едва опустился занавес»¹⁰.

«Я не искусствовед и не критик. Я просто обычный зритель из театрального зала, — отмечала корреспондент газеты «Известия» Т. Герасимова. — Давая высокую оценку, я исхожу не только из своего впечатления, а из настроения всего зала, которое вылилось в конце спектакля в спонтанную благодарность Отсу и всем артистам.

После «Онегина» в Большом театре мне все же удалось поговорить с Георгом Отсом, хотя наша беседа все время прерывалась телефонными звонками. Г. Отса поздравляли с успехом. В этот вечер обычно такого спокойного Отса трудно было узнать. Пока он разговаривал по телефону, я взяла со стола программу. На ней было написано: «Замечатель-

* Г. Отс пел Евгения Онегина в трех спектаклях Большого театра — 10 января, 7 и 10 ноября 1964 г.

ному Онегину с уважением и восхищением А. Григорьев (Ленский)». И ниже: «Рада была петь с таким замечательным Онегиным. Т. Милашкина (Татьяна)».

«Я, право, не готов сейчас к интервью, — сказал Отс. — Я еще там, у Лариных и Греминых, где я чувствовал себя сегодня так хорошо, как никогда раньше. Замечательный контакт был с Ленским. Королёва — подлинная пушкинская Ольга. Именно такой я себе Ольгу и представлял. А Татьяна просто изумительна! Пятнадцать лет пою Евгения Онегина, но мне кажется, что теперь я влюбился в Татьяну впервые. Опера прекрасно поставлена, оркестр великолепный. Черкасов дирижировал спектаклем отлично. Все было хорошо — и грим, и декорации, и освещение. Одно было плохо: я очень нервничал»¹¹.

Дирижеру «Евгения Онегина» Г. Черкасову принадлежат следующие слова: «Участники спектакля с нетерпением ждали встречи с артистом. Надо сказать, еще на спевке он очаровал всех своей простотой, обаянием и приветливостью. А меня, как дирижера спектакля, — еще и безупречным знанием партии и тонким артистическим вкусом.

Г. Отс поет очень просто, без какого-либо нажима и напряжения, так же естественно держится на сцене.

Приятно было узнать, что над артистом не тяготеют ферматно-люфтпаузные «традиции», хотя во время спектакля в сцене ларинского бала меня даже смутило, когда в кульминации ссоры с Ленским после слов «замолчите» певец не сделал зловещей паузы, а, выполняя авторские указания, сразу же после аккорда в темпе пропел: «Иль я убью вас». А ведь даже такая «мелочь» лучше сохраняет нерв и пульс музыки.

На спектакле талантливый артист исполнил все точно, просто и убедительно; взять хотя бы сцену в саду и арию, или превосходно спетый канон «Враги», или заключительную сцену оперы. Превосходна дикция певца»¹².

Заслуженный артист РСФСР А. Орфенов отмечал: «На сцене появился Онегин, несколько, может быть, преувеличенно мрачный в первых картинах оперы, пресыщенный жизнью, разочарованный. Строго распределив силу голоса, певец приберег горячность темперамента к концу спектакля. Онегин Отса преисполнен большой внутренней культуры.

Отлично исполнена сцена ссоры с Ленским. И так темпераментно, ярко прозвучала знаменитая ария «Ужель та самая Татьяна! Какой впечатляющей получилась заключительная сцена оперы, сыгранная и спетая вместе с Тамарой Милашкиной!»¹³

В письме филолога-слависта Л. Лукашевич мы читаем: «10 января — этот день надолго останется в памяти всех 2150 счастливых, которым удалось попасть в Большой театр.

И, конечно же, в этот день многие с иронией произносили слова «большой» театр, так как и этот театр не мог вместить и десятой части любителей музыки, театра и хорошего пения.

[..] И вот 10 января я, а судя по реакции зрителя, и весь переполненный зрительный зал, впервые увидела настоящего Онегина, словно сошедшего со страниц романа, Онегина — «лишнего человека» и страдающего от этого, Онегина, который не может и не хочет мириться с тупостью и пошлостью окружающих его обывателей. Именно в Вашем исполнении был отброшен весь ненужный пафос, за который очень многие актеры и актриски стремятся спрятать отсутствие настоящего Таланта или просто неправильное понимание этого образа.

Невольно вспоминаются слова Л. Н. Толстого, который считал вершиной художественного мастерства такое исполнение, когда «самого-то мастерства и не видно». И именно сейчас я с особой радостью повторяю эти слова, так как впервые за многие годы я по-настоящему забыла, что нахожусь в театре [..]. И, конечно, никакие аплодисменты, даже если бы они продолжались до утра, не могут выразить Вам благодарность скупого на аплодисменты московского зрителя»¹⁴.

Выдержка из письма учительницы литературы Л. Чебановой из Башкирии:

«Вы помогли мне глубже понять Онегина. Вы и музыка Чайковского. [..] Человек всю жизнь к чему-то шел, куда-то стремился, а пришел ни к чему, к полному одиночеству, растрапив душевные силы, пыл юности. Как это печально! [..]

Всегда, когда в школе я говорю своим ребятам о Демоне или Онегине, я даю им послушать отрывки из опер обязательно в Вашем исполнении, потому что оно меня особенно волнует. И как радостно сознавать, что твое волнение передается детям, они затихают как-то, в классе царит только музыка. Какое это счастье — чувствовать, как приобщаются к большому миру искусства эти юные души! Тогда знаешь, что цель достигнута, и в этом помогло мне Ваше волшебное искусство»¹⁵.

Из статьи И. Кузнецовой «Онегин — Георг Отс», напечатанной в журнале «Советская музыка»: «Пожалуй, первое, что поражает в Онегине Отса, — масштаб личности, выявившийся в каждом мгновении сценической жизни героя. [..] Русская сцена, и прежде всего сцена Большого театра знала многих замечательных Онегиных, начиная с первого из них — П. А. Хохлова. Созданный им вокально-сценический образ стал традицией, развитие которой под силу только очень крупным дарованиям, как И. Грызунов, С. Мигай, В. Сливинский, П. Норцов...

И вот ныне Отс, с его обостренным чувством нового,

с жадностью постижения даже малейших душевных движений, раскрывает нам нового Онегина — не столько в масштабе романтизированного оперного обобщения, сколько в детальном, последовательном выявлении противоречивого, мятущегося характера пушкинского героя. А если принять во внимание, что артисту диктует свои требования не только поэт, но прежде всего композитор, то он как бы с двух сторон взят «под наблюдение». И каждый, даже, казалось бы, незначительный штрих, обогащающий в верном направлении сценический образ, несет в себе черты определенного отношения человека к окружающим. [..]

Онегин Отса не только гармоничен, но и настолько жизненно наполнен, что его судьба не может не заинтересовать, не тронуть драматичностью переживаний»¹⁶.

После московских спектаклей еще более десяти лет Онегин Отса покорял театральную публику многих городов (в первую очередь Ленинграда). И каждый раз неповторимый герой Пушкина-Чайковского доставлял любителям оперы большое художественное наслаждение, радуя их новыми мыслями, не раскрытыми прежде чертами. В трактовке Георга Отса интеллектуальное начало усиливало поэтическую выразительность образа. Филигранное и в то же время не слишком дробное воплощение роли связывало воедино исполнителя с его героем.

Безусловно, партию Онегина можно исполнять и иначе — с большей вокальной мощью и экспрессивностью, но едва ли с большим художественным вкусом и с большим психологизмом прочтения роли. «Интеллект через эмоции — таков путь великого искусства», — говорил народный артист СССР В. Пансо, известный эстонский режиссер. Онегин Георга Отса — наглядный пример этого удачного синтеза.

Демон

Словно Врубель наш вдохновенный
Лунный луч тот профиль чертил!
И поведал ветер блаженный
То, что Лермонтов утаил.

А. Ахматова

Опера Рубинштейна «Демон», как и «Евгений Онегин» Чайковского, связанная с творческой юностью Георга Отса, удерживалась в его гастрольном репертуаре долгие годы.

Литературный первоисточник оперы — глубоко философская поэма Лермонтова — повествует о столкновении могучей, исключительной личности с силами, сковывающими ее волю и свободу, о мучительном одиночестве и любви, послужившей источником возрождения. Так как Рубинштейну ближе была лирико-драматическая сторона поэмы, композитор наделил своего героя более простыми, человеческими чувствами, выдвинув в опере на первый план тему любви Демона и Тамары, трагедию одинокой личности, борьбу между добром и злом.

К 1953 году, то есть к моменту, когда режиссер А. Винер приступил к постановке «Демона», за плечами у Георга Отса были уже крупные оперные партии — Онегин (1949) и Дон-Жуан (1952). Становление его как оперного солиста происходило без каких-либо срывов, поэтому теперь, по прошествии десятилетий, нам кажется вполне закономерным, что молодому певцу доверили трудную партию Демона. Но тогда кое-кто думал иначе. Один из дирижеров театра будто бы даже сказал Отсу: «Попытайтесь, хотя существует мнение, что вы с этим все равно не справитесь!» К счастью, это замечание не отразилось на рабочем настроении Георга Отса, и он впоследствии считал период подготовки «Демона» одним из интереснейших за все время своей работы в театре.

Весьма содержательными и вдохновлявшими на поиск оказались беседы и обсуждения роли с А. Винером. Хорошо знающий русскую оперную классику и литературу, всегда тщательно готовящийся к репетициям, режиссер, по воспоминаниям Отса, читал увлекательные вводные лекции, выступал с интересными предложениями, загорался сам и зажигал других. Видя, что актер способен работать над ролью само-

стоятельно, А. Винер не навязывал своих взглядов и представлений, а, учитывая индивидуальность певца, позволяя ему (в данном случае Г. Отсу и Т. Куузику) трактовать образ по-своему.

Вместе с А. Винером Георг Отс глубоко размышлял над поэмой Лермонтова и картинами Врубеля, посвященными Демону¹.

Исключительная натура Демона, поразительный сплав сверхъестественной силы и человеческих слабостей настолько захватили Врубеля, что он на протяжении почти всей своей творческой жизни возвращался к излюбленному герою. С предельно выразительных набросков и законченных картин на нас взирает таинственное существо, воплощающее, по утверждению самого Врубеля, «... вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе»².

Из Демонов Врубеля самым известным и вместе с тем наиболее выразительным является, пожалуй, «Демон сидящий». В 1886 году, приступая к картине, художник однажды пояснил своему отцу: «Демон — Дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том Дух властный и величавый»³.

В самом деле — разве художнику не удалось с поразительной силой передать все очарование юного и мужественно прекрасного Демона, мыслящего и трагического?

«Его торс атлета с могучими, тяжелыми руками, голова с огромной шевелюрой темных волос словно не вмещаются в холст. Окруженный скалами, Демон кажется слитым с ними, вырастающим из них, властвующим над миром. Но таинственная, непобедимая тоска сковывает его, и он тянется вниз, в долину, к людям. Тоска в его взгляде, в наклоне головы, в заломленных руках. В лице его нет ни злобы, ни гордыни, оно человечно, даже трогательно»⁴.

Если сравнить Демона Врубеля с тем образом, который создал на сцене Георг Отс, или хотя бы с фотографиями певца, относящимися к постановке 1953 года, то в них можно обнаружить поразительно много общих черт.

В отличие от Куузика, Демон которого был по-лермонтовски могуч и неизменен во всех своих эмоциях, Отс создавал своего героя, следуя прежде всего музыке Рубинштейна. Некоторая камерность, вытекавшая из индивидуальности певца и своеобразия его голоса, придавала роли новое звучание. Демон Отса нес в себе не только особую красоту тоски по человечности, но и пронизанную трагической обреченностью борьбу с самим собой. Горделивый и величественно-возвышенный, он устал ненавидеть, устал терзаться муками непреодолимого одиночества. Движения и жесты артиста, казавшиеся почти неземными, прекрасно вписывались в эмоциональный рисунок роли. По-врубелевски выразительны были руки Отса-Демона.

Исполнительница партии Тамары М. Коданипорк рассказывает: «Демон Георга Отса просто завораживал, нельзя

было не ждать его появления на сцене, не любоваться его прекрасной пластикой. Мне очень нравились нетрадиционный подход к роли, вокальная красочность, необычный грим, парик и костюм. Так как Георг выступал в русском составе «Демона», мы, к сожалению, ни разу не пели вместе»⁵.

Отзывы о новой роли Георга Отса были на редкость единодушными. Его хвалили за тонкий психологизм в раскрытии охватившей Демона любви, причем особенно волнующими, по общему мнению, были ариозо из второго акта «Не плачь, дитя, не плачь напрасно» и исполненная большой внутренней силы и эмоциональности сцена с Тамарой из последнего акта оперы (сцена в монастыре). Рецензенты отмечали подлинную задушевность и нежный лиризм в трактовке роли, так естественно сочетавшиеся с переходом к горькому отчаянию, находили много общего с героем Лермонтова и Манфредом Байрона, констатировали соответствие эволюции образа и его лирической интерпретации музыке оперы, которой индивидуальность певца придавала новые краски. К недостаткам критика относила исполненный несколько слабее в вокальном и сценическом отношении пролог и советовала певцу подумать над тем, как добиться более ровной окраски голоса по всему диапазону⁶.

Позднее постановщик оперы А. Винер в своих воспоминаниях писал: «Протест против неба, неукротимая любовь к Тамаре, овеянная грустью и печалью, вечная скорбь и одиночество, отчаяние от невозможности добиться счастья, обреченности, доходящей до трагедии, — все это воплощалось Георгом Отсом в медленных, затаенно-сжатых, как пружина, ритмах, которые получали свой динамический разворот и насыщенность в сцене клятвы в келье. И что самое интересное — это пластическое воплощение образа, в котором все, от движения до жеста, от мимики до вокальных интонаций, было проникнуто ритмом Демона, — образа, продиктованного глубокой музыкой Рубинштейна»⁷.

Демон стал одной из любимых партий Георга Отса, и широкое признание сопутствовало ему в этой роли на протяжении десятилетий как на эстонской сцене, так и на сценах союзных республик.

Новая работа сына понравилась даже Карлу Отсу, в высшей степени строгому и требовательному. Хотя Георг Отс добился большого успеха уже в партиях Онегина и Дон-Жуана, отец все же находил у него ошибки и упущения в отдельных нотах, интонациях, движениях или певческом дыхании. Ю. Шумаков, часто бывавший в театре вместе с К. Отсом, вспоминает, что тот только на «Демоне» наконец-то остался доволен сыном и украдкой смахнул слезу. По дороге домой маститый певец сказал: «Нет, Георг не ошибся — это его призвание»⁸.

Весной 1954 года, во время гастролей театра «Эстония» в Ленинграде*, взыскательная публика этого города очень тепло приняла «Демона». Исполнитель заглавной партии удостоился похвал, а ариозо «Не плачь, дитя...» по настоянию публики пришлось повторить.

«Меня поразили красота голоса, вокальное исполнение партии Демона Георгом Отсом, — сказал на устроенном после спектакля обсуждении кандидат искусствоведения Г. Филенко. — Он поет прекрасно, мягко, поэтично. [...] Правда, его образ Демона не совсем соответствует обычному представлению о Демоне, потому что демонизма не было, а было много печали, благородной молодости, большого чувства, в которое веришь. [...] Обязательно ли нужно подчеркивать демонические черты? Мне кажется, что и такая трактовка темы возможна»⁹.

В 1958 году гастрольная труппа «Эстонии» побывала в Киеве. В многочисленных письмах зрителей, присланных в театр, отмечалась новизна сценического решения спектакля, при этом особенно понравился публике человечный, способный страдать и тем самым вызывающий сочувствие Демон в исполнении Георга Отса.

В 1962 году опера была заново поставлена У. Вяльютсом, но так как концепция Демона у Отса почти не изменилась, мы не будем впредь отделять одного Демона от другого, тем более, что, как поясняет У. Вяльютс, певец готовил свою роль самостоятельно и старался придать ей несколько романтическое звучание, находя при этом чисто ренуаровские оттенки и переходы¹⁰.

В новой постановке изменился костюм Демона. Если у А. Винера (художник Н. Мей) Отс был одет в просторный, плывущий как облако хитон с прозрачными рукавами, то теперь художник У. Кярбис, следуя поэме Лермонтова, задумал взять за образец костюм, в котором выступал Шалапин, и показать Демона в сверкающих латах изгнанного из рая архангела. Но доспехи оказались излишне громоздкими и в высшей степени земными, поэтому после долгих совместных поисков решено было остановиться на костюме из темного бархата с лифом тусклого золота, украшенном символизирующей латы парчовой лентой и прикрепленными к плечам «крыльями»¹¹. Однако и этому костюму не хватало легкости, он стеснял движения, поэтому в памяти зрителей остался живописный образ Демона из постановки А. Винера. А прекрасное, благородное лицо с печатью боли и страданий на устах, сверкающий из-под разлета бровей выразительный

* В репертуаре были оперы: «Демон» А. Рубинштейна, «Князь Игорь» А. Бородина, «Травиата» Дж. Верди и «Берег бури» Г. Эрнесакса, балеты: «Лебединое озеро» П. Чайковского и «Калевипоэг» Э. Каппа.

взгляд и гордый, точеный профиль сохранились и у возмужавшего с годами Демона.

С «Демоном» Рубинштейна всегда в первую очередь связывается имя Федора Ивановича Шаляпина, который раскрыл на оперной сцене внутренний мир своего героя с необычайной достоверностью и вокальным совершенством. Заимствовав внешний облик Демона у Врубеля и почерпнув из поэмы Лермонтова всю его ярость, гордость, жажду власти и любви, страстность и поэтичность, Шаляпин обогатил его удивительными голосовыми красками — от неистового forte до нежнейшего piano. Этот титан был одновременно нежным и жестоким, грозным и вызывающим сочувствие. В борьбе с небесными силами (пролог оперы) у Шаляпина явственно ощущалось могучее дыхание скал и горных вершин Кавказа. Таким остался в воспоминаниях современников образ, созданный великим певцом. Трактовка Шаляпина превратилась как бы в образец для подражания, поэтому с годами сложилась определенная традиция исполнения партии Демона.

И вдруг молодой лирический баритон, взявшись за легендарную роль, нашел совершенно иное, оригинальное ее толкование.

Много нового содержалось уже в бурном прологе оперы. Горькие раздумья и мировая скорбь Демона проявлялись не в бешеных порывах ненавидящего всех и вся владыки мира, а в драматических признаниях истерзанного одиночеством существа. Демон Отса был прежде всего измученным, а не злобным, разрушающим все живое духом, его проклятия звучали скорее как протест вольнолюбивой души против всего незыблемого. Отс-Демон отвергал мир не с яростью и презрением, а с глубокой, испепеляющей душу тоской. Привычно демонического не было ни в прологе, ни в дальнейшем течении оперы, равно как не было и стремления чересчур очеловечить образ Демона, который оставался до конца спектакля загадочным существом, соединяющим в себе черты реального и ирреального. Отдельные мизансцены и несравненная по плавности и красоте пластика движений еще более усиливали это впечатление.

Низвергнутый за неповиновение, чуждый всем дух постепенно научается тосковать по добру, начинает искать обновления в страданиях и любви. Демон Отса не подозревал о губительных последствиях своей страсти, и именно в этой мучительной жажде освобождения и искупления певец увидел ключ к психологии своего героя, остающегося проникновенно возвышенным как в ненависти, так и в мужественной лиричности. Если в прологе, во время спора между Демоном и Ангелом, певцу порой не хватало вокальной мощи, ему вполне удавалось восполнять это глубиной раскрытия содержания. Выдающаяся певица М. Максакова уже в прологе

целиком приняла трактовку Георга Отса, соответствовавшую его индивидуальности: «Одиночество, даже гордое, все же мучительно. Именно эту мысль проносит через весь спектакль Отс. Его герой тяжело страдает от этого одиночества, ищет пути избавления от своего «креста». Но оно невозможно, Демон обречен на вечные муки»¹².

В первой картине оперы, при встрече с прекрасной княжной Тамарой, в мрачной душе Отса-Демона пробуждалось что-то давно забытое и трепетное. Он стремился завоевать любовь Тамары не столько под влиянием страсти, сколько из тоски по человечности, и поэтому казалось, будто Демон, ищущий искупления в чувствах и желаниях, свойственных лишь людям, стремится не к небу, а к земному миру.

Демон говорит Тамаре о своем могуществе, обещает сделать ее царицей мира и унести в надзвездные края. Это первое лирическое отступление падшего ангела звучало в исполнении Отса подобно покоряющей своей искренностью исповеди.

Кульминации образа Отс достигал во втором акте оперы — в двух широкораспевных поэтических романсах, идеально подходивших по характеру голосу певца. Уготовив Синодалу гибель в горах Кавказа, Демон появляется в замке князя Гудала и видит перед собой сломленную горем Тамару. То, что он, всесильный Демон, приносит Тамаре одни лишь страдания, не могло оставить героя Отса равнодушным.

Не плачь, дитя! Не плачь напрасно!
Твоя слеза на труп безгласный
Живой росой не упадет:
[. . .]
Он далеко, он не узнает,
Не оценит тоски твоей;
Небесный свет теперь ласкает
Бесплотный взор его очей;
Он слышит райские напевы . . .
Что жизни мелочные сны,
И стон, и слезы бедной девы
Для гостя райской стороны?

(М. Лермонтов)¹³.

Для романса («Не плачь, дитя . . .») Отс находил завораживающе ласковые интонации. Прозрачно-нежные, вселяющие покой, напоминающие о том, что людские горести и заботы преходящи, его слова были полны искреннего участия, стремления утешить и . . . зарождающейся любви. Если в первой картине оперы в Демоне еще сильны были страсть к разрушению, ненависть и всеотрицание, то теперь, стоя рядом с рыдающей над телом Синодала Тамарой, Демон испытывал настоящее чувство любви. Голос певца обретал особую теплоту, которая в романсе «На воздушном океане . . .»

становилась еще пленительнее. Демон охвачен возвышенными чувствами, он хочет заставить Тамару забыть скорбь, рисует ей картины кочующих туманов и хоров светил, плывущих по бескрайнему воздушному океану...

Час разлуки, час свиданья —
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль.
В день томительный несчастья ·
Ты об них лишь вспомяни;
Быть к земному без участия
И беспечна как они!

(М. Лермонтов)¹⁴.

Пластичная мелодия романса развертывалась в исполнении Отса как бы на едином дыхании. Из звука рождался звук, который трепетал, таял и гас, чтобы снова возникнуть в легчайшем дуновении. Мягкое piano и pianissimo делали поэтическое признание Демона таинственно прозрачным. Плавная кантилена придавала музыке колдовское очарование, манящее чувство беспредельности...

Лишь только ночь своим покровом
Верхи Кавказа осенит,
Лишь только мир, волшебным словом
Завороженный, замолчит;
[...]
К тебе я стану прилетать;
Гостить я буду до денницы
И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать...

(М. Лермонтов)¹⁵.

И даже здесь, склонившись над Тамарой, Демон Отса сохранял в своем вокально-сценическом облике нечто до того скорбное и щемящее, что создавалось впечатление, будто это он, а не она нуждается в сочувствии и утешении.

М. Максаква сравнивала глубоко взволновавшие ее романсы с движением слоев воздуха, таящих в себе что-то тяжелое и гнетущее. Но при этом голос Отса звучал настолько концентрированно, что создавалось впечатление чего-то небесно-возвышенного¹⁶.

Замкнувшийся в высокомерном одиночестве и чуждый всему земному дух превращался в существо, вошедшее в душу Тамары как лучезарное видение. На протяжении всего второго акта Демон Отса излучал какие-то удивительные, переходившие одна в другую краски, вызывая в памяти слова Лермонтова: «Он был похож на вечер ясный: ни день, ни

ночь — ни мрак, ни свет!..» После этих сцен лирическая сторона образа Демона меркнет.

Третий акт оперы. Несмотря на сопротивление оберегающего Тамару ангела-хранителя, Демон проникает в обнесенный толстыми каменными стенами, залитый лунным светом монастырь. Украшенные фресками и иконами высокие мрачные стены укрыли Тамару, ищущую забвения в молитве. Продолжая логическую линию развития образа Демона, Отс переходил от мягкой человечности второго акта к нарастающему драматизму. Мгновенные смены настроений в заключительной картине оперы — от пламенных вспышек страсти к трогательной нежности, от тихой мольбы к непреклонной власти — требовали от певца особенно широкого диапазона вокально-сценической выразительности.

Георгу Отсу оказалось очень близким возвышенное благородство напевного ариозо, которое он исполнял как проникновенную исповедь. Именно здесь, в этом эпизоде, приподнимал он покров таинственности над измученным лицом своего героя.

У Демона нет больше сил сносить одиночество. Он, гордый и свободный дух, еще недавно все отрицавший и против всего восстававший, упав перед Тамарой на колени, ждет ответной любви. Постепенное динамическое нарастание ариозо подготавливает кульминацию третьего акта. Демон готов отказаться от злобы и ненависти, готов пожертвовать местью, гордыней, могуществом... Демон Отса, несущий в себе многовековую боль и горечь разочарований, уже не в состоянии ненавидеть. Всем своим существом тянется он к Тамаре, раскрывая свои чувства в по-юношески самозабвенной и пылкой клятве. Демон клянется первым и последним днем творенья, позором преступления и торжеством вечной правды, клянется небом и адом, блаженством и страданием, что отныне он будет верить в добро и святую. А Тамару он унесет туда, где нет мелких страстей, трусости, зависти, несбыточных надежд, пустоты и лицемерия.

Георг Отс пел клятву Демона строже, чем это обычно принято, без необузданных порывов и аффектации. Но тем сильнее захватывала и пленяла ария, тем убедительнее звучала заложенная в ней страстная надежда на искупление и обновление. Не утрачивая до конца задушевности даже в кульминации своей борьбы, Демон Отса сохранял своеобразную притягательность, будучи одновременно сильным и слабым, повелевающим и молящим.

И когда от поцелуя неземного духа Тамара умирала, а Демон в отчаянии осыпал ненавистный мир новыми проклятиями, в словно прикованной к скале фигуре певца чудилось что-то возвышенно-трагическое, противопоставляющее

эпизод оперы прологу. Демон уже не может стать тем, кем он был прежде. Несостоявшееся возрождение терзает душу. Мукам раздвоенного бытия нет конца.

* * *

Наиболее широко и разносторонне критика откликнулась на Демона Георга Отса в 1965 году, в период московских гастролей театра «Эстония», хотя успех в этой роли сопутствовал ему уже начиная с середины пятидесятых годов. Триумфальные спектакли в Риге, Вильнюсе, Каунасе, Одессе, Минске и, конечно же, в Ленинграде (здесь Отс пел Демона более сорока раз) говорят сами за себя. Подобно Евгению Онегину, Яго и Риголетто (эти партии Отс пел на гастролях чаще всего), его Демон вызывал неподдельное восхищение новых партнеров по спектаклю. Это объяснялось не только высоким художественным мастерством артиста, но и его умением мгновенно включаться в ансамбль. Непривычные мизансцены и иная, по сравнению с концепциями родного театра, трактовка ролей его не смущали, контакт с партнерами и оркестром у него устанавливался быстро и прочно. Не навязывая свою творческую индивидуальность, Георг Отс всегда считался с другими, поэтому обогащение чаще всего оказывалось взаимным.

Но вернемся к осени 1965 года, к спектаклям «Демона» в Москве. Как отмечают в своих статьях Р. Брайнина и Р. Шавердян, интерес к Георгу Отсу был большой. Билеты разошлись задолго до начала гастролей, а в день спектакля у Спасских ворот Кремля стояли толпы любителей оперы в надежде раздобыть «лишний билетик».

«Демон» «Эстонии» понравился москвичам, но наибольший успех выпал, разумеется, на долю их любимца Георга Отса, благодаря которому спектакль — им открывались гастроли — вылился в триумфальное чествование певца¹⁷. Переполненный зрительный зал, овации, то и дело прерывавшие выступления Отса, огромные букеты цветов и толпа восторженных москвичей у артистического подъезда — все это наглядно свидетельствовало о несомненном успехе.

Суждений о Демоне Георга Отса было высказано множество, поэтому остановимся лишь на наиболее интересных, а вместе с тем и противоречивых оценках.

Инженер И. Горюва сказала по окончании оперы: «В «Демоне» Лермонтова преобладает гордость и мятежный дух, но у меня в сердце Демон Врубеля. Глазами врубелевского Демона на мир смотрит тоскующая и ищущая душа человека. Этот Демон и вспомнился мне, когда я слушала Георга Отса, потому что Отс, помимо многих других досто-

инств, обладает той искренностью, сердечностью и мужественным лиризмом, которые покоряют на сцене с первых же минут»¹⁸.

Л. Чебанова, преподавательница русской литературы из Башкирии, писала Георгу Отсу: «Вы помогли открыть мне огромный мир музыки, поэзии, звуков. [...] Вы помогли мне лучше понять поэзию М. Ю. Лермонтова, моего любимого поэта. Здесь все началось с «Демона». Еще в 8-м классе я прочла эту поэму — привлекло название, но и только. А потом я услышала Вашего Демона. [...] Мне было удивительно, как я могла не заметить поразительной музыкальности лермонтовского стиха, как могла пройти мимо такого чуда! [...]

Ваш Демон помог мне открыть необычное и загадочное творчество художника Врубеля, с картин и рисунков которого встает истинный лермонтовский герой, гордый, прекрасный, побеждающий и побежденный, не сломивший погубившую его гордыню и презрение к людям. В Пятигорске, в музее М. Ю. Лермонтова, есть Демон Врубеля и Ваш: два небольших Ваших фотоснимка в этой роли. Как приятно видеть их здесь! [...]

Почему до сих пор нет фильма по «Демону»? [...] Если бы мне предложили выбрать артиста на роль Демона, я назвала бы Вас. Почему? Да потому, что у Вашего Демона больше души, тепла, он человечнее, ближе к земле, что ли, и в то же время он очень сильный (но эта сила какая-то добрая), непокорный (но готовый покориться великой силе любви)»¹⁹.

Искусствовед Н. Эльяш отмечал в газете «Комсомольская правда»: «Георг Отс — смелый и в то же время редкостно вдумчивый артист. Он не следует даже великим, общепризнанным образцам в трактовке образа Демона. Талант и интеллект артиста подсажали ему свое толкование этой сложнейшей роли. Демон Отса романтичен и молод. Его главный протест против неустройства мира не заслоняет юношески страстной любви к Тамаре. Оба начала живут в душе Демона»²⁰.

Из статьи Е. Черной в журнале «Советская музыка»:

«Возможно, многих, привыкших к романтически экспрессивной трактовке этой роли, такая сдержанность удивила. Но, думается, было бы странно увидеть Отса-Демона иным. Такой умудренный, очеловеченный Демон как нельзя лучше «ответил» артистическим данным певца — лирическому и в то же время мужественному тембру его голоса, осанке, внешнему облику, манере поведения»²¹.

Е. Фалькович писал в журнале «Театр»: «Отс поет и играет в полную меру своих данных. [...] Партия Демона — одна из самых эффектных в мировом оперном репертуаре,

она требует богатства и разнообразия голосовых красок. [...]

Демона петь нелегко. Лирический баритон Отса не всегда достаточно силен для этой партии, в кульминационных местах голос напряжен, и звук немного форсирован. Напротив, в местах лирически плавных Отс находит свои излюбленные краски, проникновенные и взволнованные интонации»²².

Мысли музыковеда Т. Карышевой: «Георг Отс в вокальном отношении безупречен. Бархатный голос отлично звучит в красивых ариях Демона. Беспредельное дыхание продемонстрировал певец в такой арии, как «На воздушном океане». Мастерски распределены вокальные краски. От драматического звучания монолога «Проклятый мир» переход к лирическим излияниям сделан не резко. Все обращение к Тамаре звучит мягко, нежно, но потусторонне, постепенно насыщаясь живым человеческим чувством, страстью, и, наконец, снова одерживает верх драматизм — злоба и отрицание. Но внешний абрис роли слишком статичен и традиционен»²³.

А. Дашичева в журнале «Театральная жизнь» пишет: «Демон Отса — мятущийся, непримиримый «дух изгнания и свободы», романтический герой. И если в музыке оперы Демон одерживает победу, «завладевает еще одной чистой душой», то Отс несколько смещает акценты: его герой жаждет любить и верить, он устал от ненависти и одиночества»²⁴.

В журнале «Музыкальная жизнь» Т. Леонтовская и С. Лушин отмечают следующее: «Интерпретация образа Демона Г. Отсом представляется весьма спорной. Прежде всего, создалось впечатление, что сам характер голоса певца не совсем соответствует партии, вследствие чего артист вынужден порой прибегать к речитации. Что же касается сценического образа, то Демон в этом спектакле выглядит скорее чувствительно-меланхолическим страдальцем, нежели «мятежником, восставшим против небес»²⁵.

И в заключение мнение народной артистки СССР М. Макаковой в журнале «Советская музыка»: «На сцене Георг Отс был очень «немногословен». Через пение, используя всю богатейшую гамму оттенков человеческого голоса, создавал певец сложный и интересный характер. [...]

Георг Отс с первой же ноты знает судьбу своего героя. [...] И потому так логически точно «лепится» образ Демона у Отса. [...] Предчувствие обреченности, тонкое осознание своей трагической участи придают Демону Отса редкую мужественность. А для лирического баритона найти краски героико-драматической роли — огромное достижение. Тем более, что Отс пользуется в основном лишь выразительностью голоса, создавая в первую очередь вокальный образ.

Мне кажется, что для роли Демона Георг Отс нашел

какую-то особую краску. Какую-то новую позицию. Неожиданно в звучании голоса певца появилась металличность, твердость. Но при этом звук шел широкой волной, свободно, открыто. И впервые я вдруг ощутила Отса не только лирическим баритоном, каким мы привыкли его считать, — он имеет немало данных и для того, чтобы исполнять роли драматические»²⁶.

О справедливости последнего утверждения М. Максаковой лучше всего говорят такие драматические по характеру роли, как Яго, Ренато и Риголетто («Отелло», «Бал-маскарад» и «Риголетто» Верди), Меэлис («Лембиту» В. Каппа), заглавная партия в «Кола Брюньоне» Кабалевского и многие другие роли Георга Отса, отмеченные высоким актерским и вокальным мастерством.

была представлена в репертуаре Георга Отса восьмью различными героями. Совпадающих образов или портретов, решенных в одном и том же эмоциональном ключе, мы здесь не встречали. Валентин, мстящий за поруганную честь сестры и убитый в неравном поединке («Фауст» Гуно, 1949), столь же отличался от офицера английских колониальных войск Фредерика, как боярин Андрей Шелкалов из народной драмы Мусоргского «Борис Годунов» (1952) от мужественного испанского тореадора Эскамильо, величественный князь Елецкий — от легкомысленного капитана Леско, а суровый и грозный итальянский феодал Ланчотто Малатеста — от романтического юного Роберта.

Во всех этих ролях — как крупных, так и небольших — Георг Отс добивался одного: найти свой подход к каждому характеру, чтобы как можно достовернее донести до публики своеобразие персонажа. В одних случаях это ему удавалось, в других не совсем.

Вот, например, Фредерик из оперы Делиба «Лакме» (1951). Хотя в адрес постановки были высказаны — пусть и не совсем обоснованные — упреки за ее лирико-мистический дух и поверхностную обрисовку ряда ролей, на Георга Отса они, однако, не распространялись. Именно созданный им образ авантюриста, попирающего самые священные чувства жителей покоренной страны и скрывающего под маской «ориенталиста» хищнический нрав, во многом способствовал раскрытию идеи оперы¹.

В «Пиковой даме» Чайковского (1957) Георг Отс исполнял партию князя Елецкого. В противоположность охваченному страстями, мятущемуся Герману, Елецкий Отса отличался благородной сдержанностью.

Совершенно иными красками рисовал Георг Отс портрет ветреного капитана Леско («Манон» Массне, 1960), который, не сумев уберечь Манон от позора, был скорее жертвой интриг веселящегося дворянства, нежели до мозга костей испорченным человеком. Как отмечалось в рецензиях, комедийно-сатирического Леско Георга Отса можно было считать одной из его лучших эпизодических персонажей. Режиссер У. Вальяотс с удовольствием вспоминал свою первую совмест-

ную работу с артистом, находившим интересные нюансы даже в самой незначительной роли. Особенно понравилась У. Вяльютсу сцена игры в карты, в которую подвыпивший удалец в сдвинутом на одно ухо белом парике вдохнул столько веселья и жизни².

Иного подхода требовал образ ревнивого, эгоистичного, свирепого и мстительного Ланчотто Малатесты («Франческа да Римини» Рахманинова, 1960). «Я не хочу и не могу рисовать своего героя только жестоким властелином. Он ведь еще и человек, глубоко несчастный, страдающий. Его чувство к Франческе, муки неразделенной любви, которые он переживает, по-моему, глубоко искренни. Показать это можно лишь тогда, когда полностью осмыслишь вокальный материал, который здесь удивительно богат и разнообразен», — говорил об этой своей роли певец³.

Так родился убедительный образ страдающего и вместе с тем злого и безжалостного тирана, трагедию которого подчеркивала уродливая наружность. Хотя вокально мощную партию Малатесты, обуреваемого необузданными страстями, нельзя считать «отсовской», певец сумел показать своего героя в разных планах, преодолев чрезмерную статичность рецитативно-ариозной оперы.

Менее удачными в творчестве Георга Отса остались Эскамильо из «Кармен» Бизе (1955) и Роберт из «Иоланты» Чайковского (1961).

Рецензенты оценивали Эскамильо по-разному. По мнению В. Кивило, лирический голос певца не соответствовал партии драматического баритона, вокальная мягкость наложила свой отпечаток и на весь образ. «Эскамильо должен быть более мужественным, пожалуй, даже более неотесанным, по-детски прямодушным и открытым в проявлении своих чувств», — писал критик.

Х. Кырвитс тоже обращал внимание на вокальное несоответствие исполнителей и спетых ими партий. «В первую очередь это относится к Эскамильо Г. Отса, а в моменты драматических нарастаний — особенно к Хозе В. Гурьева и Э. Эсмаа. [...] Отмечая это, я вовсе не хочу принизить значительных достижений Г. Отса, В. Гурьева и Э. Эсмаа, однако они могли бы быть еще большими, если бы, как говорится, патрон и ружье были одного калибра».

Ленинградский музыковед Л. Энтелис увидел в Эскамильо Отса неожиданное, но интересное разрушение существующих традиций. «Обычно тореадор трактуется как сильный, красивый, но прямолинейный и грубоватый персонаж, противостоящий, именно этой прямолинейностью, чувственно-сложной душевной организации Хозе. В данном спектакле Эскамильо иной. Прежде всего он обаятелен, мягок и, при наличии внешней эффектности и блеска, ласков. В его движениях,

взглядах, обращенных к Кармен, чувствуется властность и покоряющая нежность. Такая трактовка Эскамильо косвенно благоприятствует и образ Кармен»⁴.

Двойственную оценку получил Эскамильо Георга Отса в 1958 году в Финляндии. Там также подавляющее большинство рецензентов указывало на несоответствие голоса певца партии тореадора. В 1959 и 1960 годах Георг Отс пел Эскамильо на гастролях в Ленинграде (в театре оперы и балета имени Кирова) и в Риге. Интересно, что один из рижских спектаклей «Кармен» звучал одновременно на четырех языках: в заглавной партии выступала литовская певица И. Ясюнайте, в роли Хозе — ленинградец М. Гаврилкин, Микаэлу пела рижанка А. Клинка и Эскамильо — таллинец Г. Отс.

Роберт из сказочного мира всепобеждающей любви («Иоланта» Чайковского) не удовлетворил ни публику, ни самого певца. Образ герцога Бургундского получился бледным, вокальной партии не хватало регистровой ровности, исполнению — естественности.

Почему же Георга Отса постигла неудача с Эскамильо и Робертом? Певец объяснял это тем, что обе роли были ему чужды. Он полагал, что не в состоянии спеть одну-единственную, хотя и блистательную центральную арию настолько неотразимо, чтобы сразу покорить публику. «Моей натуре певца и актера ближе такие роли, которые можно постепенно «ввинчивать» так, чтобы винт держался до конца. Одним ударом забить гвоздь в стену и ошеломить публику я не в силах»⁵.

Триада Моцарта

Кто не сидел специально и долго над Моцартом, кто в него упорно не вдумывался, с тем разговаривать о Моцарте — как со слепым о красках.

Г. Чичерин

ДОН-ЖУАН

К числу наиболее выдающихся постановок пятидесятых годов в театре «Эстония» относится «Дон-Жуан» В. А. Моцарта (1952) — опера, в которой трагическое сочетается с комическим, динамическое действие обеспечивается обилием стремительных контрастов, многоплановостью и своеобразием характеров. Из персонажей, разбитых на две основные группы, к стилю «*opera seria*» (серьезная опера) относятся поэтичная донна Анна и ослепленная любовью, готовая на жертвы донна Эльвира, Командор и жених донны Анны Оттавио. Элементы буффонности мы находим у представителей простонародья — слуги Дон-Жуана Лепорелло, деревенской девушки Церлины и ее жениха Мазетто. Психологический центр оперы, Дон-Жуан, объединяет оба лагеря, связанные с ним персонажи дополняют противоречивые черты дерзкого и властного обольстителя.

Так, ловкий, жадный и трусливый Лепорелло является «кривым зеркалом», а заодно и «биографом» своего господина (вспомним арию со списком, повествующую о победах Дон-Жуана). Изнывающая от любви донна Эльвира и мстящая за убийство отца донна Анна подчеркивают гибельность жизнелюбия и обаяния Дон-Жуана. Озорная простушка Церлина пробуждает в элегантном кавалере ненасытную чувственность. А драматические столкновения Командора и Дон-Жуана проходят через всю оперу, образуя ее идейный стержень.

Прекрасная музыка Моцарта таит в себе неисчерпаемые богатства для исполнителей. Простая песня сменяется развернутыми ансамблями, серьезная колоратурная ария задорной буффонадой, сольные номера и многочисленные ансамбли перемежаются речитативами. Партитура ставит перед солис-

тами нелегкие задачи, требуя от них, в первую очередь от Дон-Жуана и Лепорелло, максимальной выразительности, безупречного синтеза пения и игры. Так как у Дон-Жуана нет ни большой, развитой арии, которая надолго приковывала бы к себе внимание слушателей, ни ведущей ансамблевой партии, сущность главного героя оперы может быть раскрыта лишь в том случае, если его образ воплощает артист выдающегося вокального и актерского дарования.

Георг Отс оказался именно таким артистом. Его блестящий, беспечный, обуреваемый жаждой наслаждений герой до конца оставался сильной и презирающей смерть личностью, чье жизнелюбие и неумная предприимчивость дополнялись все новыми и новыми штрихами. Певец показывал Дон-Жуана во всех проявлениях его безмерного обаяния и порочности.

Постановке А. Винера была присуща динамичность (несколько более статичными, чем хотелось бы, оказались донна Анна, донна Эльвира и дон Оттавио). Похвалы заслуживала также дирижерская работа К. Раудсеппа, а об удачных, моцартовских по духу костюмах и декорациях Н. Мей говорят и поныне. Наряду с заглавным героем незабываемое впечатление оставил Лепорелло, с сочным юмором сыгранный и безупречно спетый О. Раукасом.

Совместная работа с Раукасом доставляла Георгу Отсу большую творческую радость. Они сообща основательно переработали тексты своих партий. Благодаря творческому контакту двух выдающихся оперных артистов в сценах Дон-Жуана и Лепорелло рождалось немало импровизационных моментов, которые с каждым спектаклем обогащались все новыми чертами и красками.

На первых порах создание многогранного и противоречивого характера Дон-Жуана казалось Георгу Отсу неимоверно сложной задачей, но чем больше он вживался в оперу, тем тверже убеждался, что только теперь начинает по-настоящему понимать Моцарта. С годами эта привязанность еще более углубилась, и Моцарт, наряду с Верди, стал любимейшим оперным композитором Отса.

Репетиции с А. Винером проходили в интенсивных поисках и обсуждениях. Певец сделал ряд предложений, которые были приняты режиссером. Даже в способ ношения шпаги он внес поправку. Так как, прикрепленная обычным способом, шпага мешала двигаться, Отс начал изучать старинную живопись, чтобы выяснить, как же ее носили во времена Дон-Жуана. Поняв, в чем «секрет», он пристегнул портупею надлежащим образом, и с тех пор «открытие» Георга Отса вошло в практику «Эстонии»¹.

Создавать образы героев плаща и шпаги Отсу, бесспорно, помогало то, что в школьные годы он занимался спортом и,

в частности, фехтованием. Уже в «Дон-Жуане» критика и публика заметила органичные, отвечающие духу времени жесты и движения Георга Отса, ставшие с того времени неизменным компонентом его искусства. Владея ритмикой тела и умея прекрасно держаться на сцене, Отс превращал внешнюю пластику в отражение внутренней сущности образа. Недаром в ловкости, естественности и непринужденности физического действия таится одна из основ гармоничности его сценического творчества.

Постановщик «Дон-Жуана» А. Винер пишет в своих воспоминаниях о Георге Отсе: «Удивительная легкость, соединенная с грациозностью моцартовской музыки, наполняла сцену атмосферой бесконечной сменяемости ритмов движений, мимики, жестов. И вместе с этим внутренний строй образа, его эмоциональная природа были подчинены единому ритму, выражавшему бесконечную влюбленность Дон-Жуана в женский облик, торжество жизни, счастья, оптимизма. И даже в трагических сценах первой картины — смерть Командора — и в последней — гибель Дон-Жуана — Г. Отс не терял [...] радостного и бурного восприятия жизни»².

Реалистическая трактовка характера, слиянность игровой и вокальной сторон образа Дон-Жуана, на редкость подходящая внешность и выразительность богатого тембрами голоса (как в речитативах, так и в кантлене) придавали герою Отса убедительность и цельность. Единственным недочетом была признана недостаточная полетность голоса в ансамблях³. Головокружительный каскад приключений — от убийства Командора до собственной гибели — сопровождался неподдельной динамикой чувств и тонким ощущением партнеров и ситуаций.

«Дон-Жуан Георга Отса — это было нечто удивительное, — вспоминает исполнительница роли донны Анны М. Коданипорк. — Хотя моментов прямого общения у нас с ним в опере было немного, я и со стороны наблюдала за ним с неослабевающим интересом. Прежде я привыкла видеть в нем сдержанного и скромного во внешних проявлениях партнера, но в «Дон-Жуане» он поразил нас всех своей живостью, темпераментом, задором и несравненной свободой движений. Мы любовались Георгом уже на репетициях, а когда он предстал перед нами «во всей красе», наше восхищение его Дон-Жуаном еще более возросло.

Георг в этой роли был хорош от начала до конца. Каждый его жест казался естественным и непринужденным (до сих пор помню элегантный поклон Дон-Жуана, сопровождавшийся взмахом украшенной перьями широкополой шляпы). Уже тогда Георг сам подбирал грим и вникал в тонкости костюма, изучал соответствующую живопись и историческую литературу»⁴.

Приведем и высказывание самого исполнителя. «Существуют различные трактовки Дон-Жуана, — говорил Георг Отс. — Я пытался найти в этом образе человека, а в известной степени, быть может, и борца против обычаев того времени и характерной для средневековья ограниченности. В Дон-Жуане чувствуется человек эпохи Возрождения, хотя в финале оперы Моцарт и читает ему мораль. Мне кажется, что и Моцарту этот человек был чем-то близок — ведь он изобразил личность, пренебрегающую сословными перегородками, и сумел вложить в этот образ частицу самого себя»⁵.

* * *

Ночь. Сад перед замком Командора в Севилье. Лепорелло ждет своего господина. Из дома выбегают закутанный в плащ Дон-Жуан и преследующая его донна Анна. Разъяренный Командор хочет драться с Дон-Жуаном, посягнувшим на честь его дочери. Короткая дуэль завершается ударом шпаги по факелу в руке Командора. Тьма. Смерть. Дон-Жуан Отса, только что дравшийся с чувством беспечного превосходства над своим противником, на миг застывал, охваченный ужасом, в котором, однако, не было ни сочувствия, ни сожаления.

Утро. Площадь в Севилье. Происшествия минувшей ночи не оставили на Дон-Жуане ни малейшего следа. Он, как всегда, бодр и предприимчив. Появляется дама, прячущая лицо под мантильей, и проклинает отвергшего ее возлюбленного. Завидев незнакомку, Дон-Жуан Отса становится предельно учтивым и обращался к ней с подкупающей вкрадчивостью. Узнав в даме им же обманутую донну Эльвиру, Дон-Жуан, верный себе, с обезоруживающей ловкостью отделивался от наскучившей ему женщины.

Роль Дон-Жуана развивается от эпизода к эпизоду, от действия к действию. С каждым разом внутренние состояния ветреного и удачливого покорителя сердец, обрисованные Георгом Отсом, обретали все большую концентрацию, характер его раскрывался во все новых ракурсах.

Встретив милостивую, наивную деревенскую девушку, Дон-Жуан Отса вновь воспламенялся. Он понимал, что быстрее всего добьется успеха у Церлины, если выкажет себя галантным кавалером, и тут же пускал в ход почтительность и нежность («Дай руку мне, красотка»). Почему бы и нет? Ведь эта новая победа для него всего лишь легкое, пикантное развлечение.

Преследующие убийцу Командора донна Анна и дон Оттавио просят Дон-Жуана помочь им, на что тот по-рыцарски соглашается. Хотя появившаяся здесь же донна Эльвира

пытается разоблачить своего соблазнителя, тот мгновенно отмахивается все подозрения, заявив, что донна Эльвира потеряла рассудок. Но уже в кульминационном квартете первого акта благородство Дон-Жуана Отса сменялось иронией, самодовольством и снисходительностью.

Мысль о предстоящем бале и предвкушение новых побед рождает в Дон-Жуане приподнято-чувственное настроение. Женщины, вино, танцы — во всем этом для него таится что-то извечно волнующее и манящее. Он опьянен жизнью и дерзко самоуверен. Георг Отс исполнял знаменитую «карию с шампанским» во всем ее блеске. В ней была искрящаяся стремительность, элегантная бравада, обворожительная, кипучая экспрессия.

Противопоставленный атмосфере роскошного пиршества, дуэт Дон-Жуана и Лепорелло (третий акт) протекает у Моцарта в духе комической перебранки. Дон-Жуан, замысливший любовную интрижку с горничной донны Эльвиры, требует от Лепорелло, чтобы тот выступил в роли своего господина и отвлек внимание ревнивой женщины. С каждой новой фразой все больше опутывая упирающегося Лепорелло, Дон-Жуан заставляет беднягу поменяться с ним платьем и смеется про себя, когда слуга удаляется с попавшейся в доушку донной Эльвиры. Настало время петь серенаду горничной. Георг Отс делал это с утонченной мягкостью и нацеленной в самое сердце «чувствительностью», добавляя к своему признанию каплю насмешки.

Появляется жених Церлины Мазетто. Он разыскивает Дон-Жуана, чтобы покарать его за оскорбление своей невесты. Переодетый в чужое платье Дон-Жуан ведет себя как Лепорелло и делает вид, будто готов помочь Мазетто, чему тот верит. Здесь Георг Отс в полной мере использовал свой дар перевоплощения. Вместо изысканного кавалера он представлял перед публикой простоватым, с чертами буффонности «служгой», и один из самых игровых эпизодов оперы протекал в дерзостно комедийных тонах. Дон-Жуан Отса чувствовал себя под маской Лепорелло превосходно. Озорной «автопортрет» таил в себе иронию; проглядывавший сквозь характеризующую Лепорелло музыку, Дон-Жуан обретал в трактовке Отса шутивные, даже несколько наглые черты.

Освещенное луной мрачное кладбище. Уютно разлегшись на могильной плите, Дон-Жуан рассказывает слуге о приятном приключении с незнакомкой, которая, по всем признакам, является женой Лепорелло (она по ошибке приняла переодетого Дон-Жуана за своего супруга). Надменный и бесстрашный Дон-Жуан не испытывает ни малейшего уважения к мертвым — даже здесь, у врат вечного покоя, он чувствует себя полноправным властелином. Но вот вместе с предостережением, доносящимся с надгробия Командора,

в жизнь Дон-Жуана вторгается новая, до сей поры чуждая ему сила. Однако он не теряет головы подобно объятому ужасом Лепорелло, а, вскочив, выхватывает шпагу и озирается, ища глазами того, кто тут только что говорил. Когда слова Командора вновь доносятся до него, Дон-Жуан велит Лепорелло пригласить памятник на ужин, и перепуганный слуга выполняет приказ угрожающего оружием господина. Так Дон-Жуан Отса, беззаботно посмеиваясь, шел навстречу неизбежной гибели — язвительный как дьявол и проказливый как арлекин.

Веселый ужин во дворце у Дон-Жуана. Хозяин дома, не обращая внимания на предостережения вновь появившейся донны Эльвиры, пьет за здоровье прекрасных дам. Нет, от своего образа жизни он не отречется — в репликах, обращенных к бывшей возлюбленной, проскальзывали в трактовке Георга Отса нотки пренебрежительного превосходства и нетерпения. С появлением статуи Командора он внешне оставался по-прежнему невозмутим. Хотя огромное жизненное любие Дон-Жуана — залог всех его предыдущих побед — бессильно перед новым противником, герой Отса не терялся и, несмотря на все возраставшую напряженность, ни на миг не впадал в трагизм. Согласившись пойти с Командором, он подавал ему руку, которую тот уже не выпускал из каменного плена. Лишь искреннее раскаяние может спасти Дон-Жуана от гибели. Однако гордость недюжинной натуры, глубинная психология которой раскрывалась певцом с поразительной силой, исключала компромисс. В многократном выкрике: «Нет!» — скрывались одновременно как завязка конфликта, роковым образом предопределившего судьбу Дон-Жуана, так и его развязка. К сожалению, в финальной сцене Георгу Отсу несколько недоставало чисто вокальной силы звучания — заложенный в ней поединок между жизнью и смертью не достигал экспрессивности предыдущих сцен.

Дон-Жуан стал одной из коронных ролей Георга Отса, которой он вписал свое имя в «золотую книгу» оперного театра «Эстония». В обаятельном, бесцеремонном, остроумном и смелом, эгоистичном и влюбленном в жизнь искателе приключений было так много моцартовского, что он стал первым «чистокровным» Дон-Жуаном советского музыкального театра*.

* В 1958 г. Г. Отс пел Дон-Жуана на гастролях театра «Эстония» в Киеве. В 1960 г. он исполнял эту партию вместе с О. Раукасом (Лепорелло) в Ленинграде.

ФИГАРО

Постановка «Свадьбы Фигаро», осуществленная П. Мяги в 1958 году, отличалась богатством фантазии, хорошим стилем и спаянностью ансамбля. Яркий музыкальный материал моцартовской оперы, ее стремительный темп, сочетание элементов лирической комедии с острой социальностью пьесы Бомарше, положенной в основу либретто, сверкающая буффонность и цепь забавно-серьезных приключений в день свадьбы Сусанны и Фигаро — все это сливалось в постановке в единое, нерасторжимое целое. Не прибегая к преувеличениям и назойливому «растолковыванию», П. Мяги воссоздал атмосферу, отвечающую времени, духу и жанру произведения. Светлые, ажурные декорации и красочные костюмы Э. Рентера как бы воскрешали мир Моцарта, увиденный глазами современного человека. Истинное наслаждение доставляла публике игра актеров, их высокое вокальное мастерство и по-моцартовски гибкое звучание оркестра (дирижер В. Ярви)⁶.

Не подразделяя образы на комические и лирические, а чувства — на возвышенные и будничные, Моцарт создал оперу, в которой характер вокальных партий определяется не жанровой принадлежностью героев, а присущими им психологическими чертами. Игнорируя на страницах партитуры сословные различия между графской четой и слугами — камердинером графа Фигаро и горничной графини Сусанной, — Моцарт обрисовал действующие лица с такой поразительной меткостью и многокрасочностью, что «Свадьба Фигаро» стала подлинной комедией характеров. Не слишком сгущая краски в изображении вспыльчивого, порывистого, властолюбивого, но в то же время слабовольного и в сущности смешного графа Альмавивы, Моцарт как бы шутя стилизует его титулованную особу с «пьедестала», выдвигая на первый план Фигаро —мышленого и проницательного малого, наделенного даром мгновенно парировать удары. Фигаро отлично знает людей, видит их насквозь, и это дает в его руки надежное оружие.

Бороться с несправедливостью и гнетом (его невесте Сусанне грозит участь стать жертвой «права первой ночи») Фигаро может только посредством хитростей, подвохов и обманов, и он действует на этом поприще блистательно. Прodelки Фигаро составляют основу сюжетных интриг оперы, это он любит, насмехается, страдает, смеется, обижается, он, который умеет быть жизнерадостным и воинственным, мрачным и ревнивым, язвительным и ироничным. Георг Отс умел органично соединить в образе Фигаро острую социальную сатиру Бомарше с более уравновешенным и лиричным колоритом Моцарта. Арии Фигаро и многочисленные виртуозно

написанные ансамбли, в которых фокусируются конфликты оперы, позволяли Отсу использовать многие грани своей незаурядной артистической натуры. Имея продуманную концепцию всего характера в целом и каждой мельчайшей его детали, упиваясь положениями, в которые попадает герой, певец создал емкий образ, восхищавший зрителей свободой сценической игры и многогранностью трактовки.

Уже в первом акте, где влюбленный Фигаро осматривает подаренную ему к предстоящей свадьбе комнату и вдруг догадывается, что равнодушный к Сусанне граф выбрал именно это помещение потому, что оно примыкает к его спальне, Георг Отс передавал разные чувства своего героя. В дуэтах начала первого акта звучали наивные восторги в предвкушении близкого счастья, неподдельная радость, омрачавшаяся, правда, попытками Сусанны пробудить ревность будущего супруга, полная зависимость от своей проказливой невесты. Но это длилось недолго. Вскоре Фигаро бросался в битву за свое счастье, призывая на помощь смекалку, дерзость и хитрость. Прикрывшись грациозной мнуетностью, Отс-Фигаро строил планы мести своему господину. Иронически-самоуверенные нотки, проступающие в каватине из первого акта, позволяли ему все глубже вживаться в воображаемую ситуацию, в которой он, Фигаро, заставит могущественного графа плясать под свою дудку.

Фигаро в трактовке Георга Отса был сильным и умным, наделенным чувством юмора человеком, ясно видящим всю испорченность и чванство правящего класса. Вспомним хотя бы, как блестяще он высмеивал легкомысленного, расфранченного и надушенного Керубино (ария из первого акта). Влюбленного в графиню пажу, которого ревнивый граф выгнал из замка, ждет военная служба, и Фигаро не упускает возможности обрисовать баловню дам его отнюдь не радужное будущее. Отс-Фигаро дразнил Керубино с затаенным сарказмом, сравнивая беспечальное теперешнее бытие аристократического отпрыска с тем временем, когда ему будут сопутствовать звуки барабанной дроби и зов трубы, «геройская слава» и тощий кошелек.

Это доставляло Фигаро Отса огромное удовольствие — наконец-то ему выпал случай поиздеваться над высшим сословием! Несмотря на остроумную и забавную ситуацию, певец исполнял арию без обычной оперной комики, но в то же время и без слишком откровенной злости. Его Фигаро был в меру колюч, слегка задирист, но тонко мстил и от души радовался своим затеям. Все эти оттенки передавались Отсом с обезоруживающей непосредственностью и характерной для образа непринужденностью. Пластичность движений певца, его филигранная игра и тембровое богатство голоса

придавали характеру и логике поведения Фигаро жизненность и ясность.

В четвертом акте оперы Фигаро, доселе успешно «вживавшийся» во все «роли», предстал в совсем ином свете. Тень пессимизма, таившаяся в душе этого неутомимого плута, вдруг обнаруживала себя, и хотя Фигаро отлично понимал, как жалки мучения обманутого мужа, как смехотворна сложившаяся ситуация (он подозревал Сусанну в неверности, но, разумеется, ошибался!), Георг Отс вкладывал в арию, посвященную обманутым супругам — «Мужья, откройте очи», — не только комизм, но и известную долю серьезности. Чем больше Отс-Фигаро разжигал свой гнев, тем значительнее звучал пронизывающий арию мрачный юмор. Певец увенчивал Фигаро воображаемыми «рогами» с таким же сложным переплетением интонаций легкого сочувствия, иронии и шутливости, как это было задумано у Моцарта.

И когда насыщенный невероятными происшествиями день благополучно подходил к концу, когда победа над графом становилась очевидной и на сцене выстраивались четыре счастливые пары, публика испытывала вместе с Фигаро, ослепленным было ревностью и понесшим заслуженное наказание, самую большую радость. Георг Отс и в этой роли доказал, насколько прочным может быть успех, если...

...жить сценической жизнью своего героя, глубоко проникая в его мысли и чувства;

...выявлять особенности развития его характера и биографии так, чтобы это все время согласовалось с ролью;

...относиться с полной творческой самоотдачей не только к центральным ариям и дуэтам, но и к каждому ансамблю, речитативу и отдельному такту;

...общаться с партнерами, уметь их слушать и безупречно чувствовать ансамбль.

Только в том случае, если артист ни к одной сцене, ни к одной ноте не относится как ко «второстепенной», он достигает того, к чему должен стремиться каждый уважающий себя оперный певец — полного контакта со сценой, оркестром и публикой*.

ПАПАГЕНО

Моцарта часто называют веселым и беззаботным художником, который никогда не вникал в философские проблемы и чье творчество, светлое и безоблачное, полно искрящейся

* В 1958 г. Г. Отс пел Фигаро в оперной студии Ленинградской государственной консерватории, а в 1960 г. — на состоявшемся в Ленинграде гастрольном спектакле-концерте.

жизнерадостности и подчинено одному лишь чистому музицированию. Однобокость такого подхода не вызывает сомнений. На самом деле Моцарт был глубоким и пытливым композитором. Он умел создавать самые разнообразные человеческие характеры, выражать самые разнородные чувства (вспомним уже рассмотренные выше оперы — «Дон-Жуана» и «Свадьбу Фигаро»). Истоки неистребимого жизнелюбия Моцарта следует искать, как отмечал советский музыковед И. Соллертинский, в его огромном «социальном оптимизме». Испытав влияние философии энциклопедистов, в том числе Ж. Ж. Руссо, Моцарт мечтал о сокрушении основ феодализма с помощью критического разума и был далек от мысли о реальной борьбе. На базе этих идеалистических воззрений родилась и последняя опера Моцарта — «Волшебная флейта». Высокие идеи свободы, равенства и братства, мечты об искоренении тирании с помощью разума, любви, дружбы, добродетели и гуманизма выражены в «Волшебной флейте» в сказочно-аллегорической форме и переданы доступным самому широкому кругу слушателей музыкальным языком и стилем. В опере ожили поэтические образы немецких народных легенд.

Персонажи «Волшебной флейты» делятся на две основные группы — одна олицетворяет науку, разум и свет (Зарастро — носитель гуманизма и мудрости; Памина и Тамино — возвышенной любви и т. д.), другая — царство тьмы (в Царице ночи воплощены месть, злоба и ненависть). Кроме них существует мир Папагено — выходца из простонародья. Это полуфантастическое существо как бы связывает публику с волшебной страной, реальность с аллегорической сказкой. Вплетающаяся в серьезные сцены забавная пародийность, а местами даже грубоватый юмор вносят в «Волшебную флейту» контрастные краски. Разнородность характеров и стоящих за ними идейных устремлений, сложное переплетение сюжетных линий позволили Моцарту синтезировать в «Волшебной флейте» элементы итальянской комической оперы, серьезной оперы и лирико-поэтического, сентиментального венского зингшиля. Простая куплетная песенка сменяется мечтательным романсом, эпическая размерность — виртуозными колоратурами, мощные хоры — прозрачными по своей фактуре ансамблями.

Постановка П. Мяги (1964) отличалась моцартовской лучезарностью и стремительностью зингшилей. В трактовке трагических коллизий режиссер исходил главным образом из сказочно-мифологического колорита, хотя здесь он и впал иногда в чрезмерное «резонерство». Отличающиеся тонким вкусом и богатством фантазии костюмы, а также выполненные в барочном стиле декорации (художник Э. Рентер) подчеркивали выразительность спектакля.

Опыт, приобретенный в «Дон-Жуане» и «Свадьбе Фигаро», безукоризненное сочетание вокального и сценического мастерства, глубокое проникновение в музыку помогли Георгу Отсу создать подлинно моцартовского Папагено. Образ этого наделенного простонародным остроумием и юмором, неотразимо непосредственного человека-птицы открывал перед певцом богатейшие возможности интерпретации роли.

Противопоставленные носителям «идеальных» этических взглядов — Памине и Тамино — простодушные и беззаботные Папагено и его будущая Папагена даже понятия не имеют о добродетели, разуме и прочих премудростях. Но Папагено — натура, наделенная первозданной неиспорченностью, его полнокровному характеру присущи добродушный комизм, искренность и неиссякаемая веселость. Именно здесь, в атмосфере итальянской оперы-буффа и венского ярмарочного театра, Георг Отс нашел ключ к пониманию своего героя. Хотя и в либретто, и в музыкальном развитии оперы основную идейную нагрузку несут Зарастро, Памина и Тамино, Папагено Отса сразу же стал главным персонажем постановки. Не успевал украшенный перьями птицелов, наигрывая на свирели, появиться в конце зрительного зала, чтобы прошествовать на сцену и там непринужденно запеть написанную в народном духе песню «Известный всем я птицелов», как спектакль обретал непосредственность, оптимизм и радость импровизации, а Георг Отс вновь и вновь завоевывал сердца публики.

Подвижность, легкость и непринужденность не покидали артиста на протяжении всего спектакля. Пение, игра и прозаический текст составляли одно целое, ансамбли и речитативы органично связывались с действием и партнерами. Стоит только вспомнить, как страдальчески «мычал» в квинтете первого акта говорун Папагено, которому за вранье заперли рот на замок, вспомнить его чисто буффонные сцены с коварным Моностатосом и принцессой Паминой (первый акт), посвященный восхвалению любви дуэт с той же очаровательной Паминой (первый акт), чтобы убедиться, каким достижением актерского искусства была и эта роль Георга Отса.

Во втором акте Папагено подвергается тяжкому искусству молчанием. Если Папагено выдержит испытание, жрецы наградят его молодой, миловидной женой. Однако охваченному страхом птицелову никак не удастся умолкнуть, а за вино он готов заплатить даже вечным блаженством. Так как к небесным радостям Папагено вполне равнодушен, а его мечты о любовных утехам имеют весьма земной привкус, он охотно принимается болтать с невесть откуда взявшейся уродливой старухой, предложившей ему выпить. Ведь для него доброе вино куда дороже любых святынь Храма мудрости!

Хмель развязывал Папагено язык, и Георг Отс пел о

вполне человеческих чувствах своего героя так же просто и незатейливо, как и выходную песню из первого акта. Лежа на животе, слушал Папагено волшебный звон колокольчиков, беззаботно болтал ногами и с довольной, лукаво-придурковатой улыбкой смотрел вокруг. Жизнь все же чертовски хороша, вот только...

Появившаяся вновь старуха ставит Папагено условие — либо он женится на ней, либо останется здесь в вечном заточении на хлебе и воде, лишенный всех удовольствий. Георг Отс относился с добродушным пониманием к затруднениям своего героя, к его нерешительности, страхам и сомнениям. Но вечный аскетизм никак не может устроить Папагено, и он отдает предпочтение престарелой «даме сердца», которая в тот же миг оборачивается прекрасной Папагеной. Однако Папагено считают недостойным Папагены, и их разлучают. Широко используя игровые возможности, заложенные в этом колоритном эпизоде, Георг Отс великолепно передавал непритязательное мировоззрение своего героя.

Возвратившись домой, несчастный и разочарованный Папагено решает повеситься. Подходящий сук выбран, есть и веревка, недостает только смелости и решительности. К печали расставания Папагено с этим лживым миром Георг Отс подмешивал тайную надежду на спасение — из-под маски безразличия выглядывала рожица алчного до жизни существа. В последний раз Папагено считает до трех, превратившись весь в слух — вдруг все-таки что-нибудь произойдет и ему не надо будет совершать этот ужасный поступок? Три мальчугана из волшебного царства, или «*deus ex machina*» оперы, памятуя о добром сердце Папагено, советуют ему просить помощи у чудотворных колокольчиков. Тут жажда жизни Папагено Отса словно прорывала плотину, звон колокольчиков в самом деле раздавался, появлялась желанная Папагена и начинался щебечущий «птичий» дуэт. Переход от быстрого *raglando* к человеческой болтовне сопровождался резвым и оживленным чириканьем будущих папагено и папаген.

Полуфантастического Папагено из «Волшебной флейты» не легко сыграть, не впадая в чрезмерный гротеск. Георгу Отсу это удалось — он относился к своему хвастливому, грубоватому и насквозь земному герою с добродушной хитрецой. Каждый жест, каждая спетая фраза добавляли образу расторопного малого что-нибудь новое, интересное и во всяком случае моцартовское. Как тонкий и очень музыкальный артист, Георг Отс уловил суть внешне простого, но весьма неоднозначного для трактовки характера, осмыслив и раскрыв все богатства драматургического и сценического замысла, выраженного композитором средствами музыкального языка.

* * *

Сказанное относится не только к операм Моцарта. Созданные Георгом Отсом на протяжении всего его творческого пути емкие и масштабные роли непременно базировались на психологическом анализе сюжета, характеров, душевных состояний, причем основой для создания сценического образа у него всегда являлась музыка. Один из секретов искусства Георга Отса заключался в его стремлении понять не только свою роль и не только все произведение в целом, но и творческие устремления данного композитора вообще, в умении заглянуть в душу своего героя и, наоборот, — его глазами видеть окружающее. Богатое воображение и высокое актерское мастерство помогали певцу идти рука об руку со своим персонажем, слышать биение его сердца, усваивать его чувства и мысли.

«Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то есть с вокальным, музыкальным и сценическим, — замечает К. С. Станиславский. — [...] Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другое — мешать этому воздействию, то результат получится нежелательным. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое»⁷.

Георг Отс об опере

«Особенно волнует меня оперное исполнительство. И вот почему: мне приходится слишком часто становиться свидетелем того, как наши певцы все откровеннее увлекаются громкостью звучания своих голосов. Слушаешь радио, телевизор, а иной раз сам выступаешь в каком-нибудь гастрольном спектакле — и вдруг тебе начинает казаться, что исполнители принимают участие в своеобразном конкурсе: кто громче? Странное, конечно, соревнование. Но, может быть, самое странное то, что оно весьма популярно, особенно среди молодежи.

[..] Конечно, скорее всего здесь сказывается влияние грамзаписей зарубежных вокалистов. Слушание пластинок — хорошая школа для певца, но при одном условии: если оно не внушает ему мысли, что и он может спеть точно так же. Здесь уже не шаг, а полшага до копирования.

[..] Среди грампластинок есть записи певцов, обладающих феноменальными голосами. Сила их певческого звука является органичным качеством их голоса. Благодаря этому их вокальная интонация сохраняет эмоциональную выразительность и гибкость нюансов. Я противопоставляю выразительность громкости. Сила голоса — это (как я уже говорил) одно из его качеств. У одних певцов — этого природного дара больше, у других — меньше. А громкость — это то, что некоторые исполнители хотят выдать за силу. Громкость — суррогат. Поэтому-то и становится не по себе, когда громкое пение буквально «лезет» в уши. Есть хорошая поговорка, что, мол, ночью все кошки серы. Так вот, громкое пение делает все ноты словно бы на одно лицо. Конечно, лицо это будет не обязательно серое. Оно может быть солнечное, прекрасное. Но когда слишком много солнца — плохо видно. [...] Не случайно же живописцы передают солнечный свет приемом светотени. Вспомните «Березовую рощу» Куинджи. Сколько в ней солнца. А всмотритесь: весь первый план затемнен.

[..] Из всех качеств, которые в сумме своей составляют артистическое дарование, одним из самых благородных мне представляется способность актера совершенно точно оценить собственные возможности.

Мне кажется, что именно этот дар обладает прямо-таки волшебной силой превращать средние данные в большие, а большие доводить до уровня гениальности.

[..] Так, в оперной партии продуманный контраст между piano и mezzo forte или между mezzo piano и forte может дать ощущение огромного нарастания звучности. Pianissimo же, в которое неожиданно разрешается forte, может приобрести характер усиления эмоции. С точки зрения «нормальной» логики это мало вероятно. А с точки зрения сценического искусства — это закон.

Конечно, я понимаю, что данное мое суждение не открытие. Почти каждая страница двухтомника «Ф. И. Шаляпин» посвящена этому. Но все же, если каждый день появляется так много любителей «покричать» в оперном спектакле, то, наверное, об этом надо говорить, не уставая.

Мне представляется, что проблема эта тесно связана с воспитанием оперного артиста. Именно артиста, в котором вокальное дарование сочетается со сценическим. Я знаю немало случаев, когда хорошие актерские данные помогли певцу в создании оперной роли. Потому что есть десятки партий, которые невозможно только спеть, как бы ни был красив голос исполнителя.

[..] Все классики оперы: Мусоргский и Чайковский, Верди и Пуччини — авторы, творившие музыкой человеческие образы. И для воссоздания их на сцене мало только голоса. Необходим весь запас выразительных средств певца-актера.

А вот я недавно слушал «Риголетто». И не где-нибудь на далекой периферии, а в Большом театре. У исполнителя заглавной роли вокальная сторона партии существовала сама по себе; сценическая сама по себе. Конечно, во время арий игровых возможностей у певца не так уж много. Самое главное и гибкое средство здесь — интонация. Если же ария поется верно только технически, с выполнением лишь темповых и динамических обозначений, человеческий характер не откроется. И как бы артист потом ни старался заполнить паузы игрой, образ в таком исполнении не родится. Верная интонация — это уже характер. Поэтому если она найдена точно, у певца появляется безграничное количество пластических средств, чтобы в чисто игровых моментах еще более убедительно развить интонационные оттенки.

[..] Искать человека в оперной партии, ценить текст, понимать скрытую «психику» слова научили меня книги Станиславского и грамзаписи Шаляпина.

[..] Встреча с новыми артистами — это новое узнавание своего героя. [..] Новые для меня интонации, акценты, краски, темпераменты заставляли как-то иначе откликаться

на них, открывали в моих героях черточки, чувства, о которых я раньше, по правде говоря, не подозревал.

Так что хороший партнер — это половина твоего успеха. Знаете, как на соревнованиях по конькам. Всегда лучше идти в паре с сильным бегуном»¹.

Первой советской оперой, в которой выступил Георг Отс, была «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса, поставленная в 1951 году А. Винером.

В музыкально-драматическом концентрате одноименного романа А. Фадеева, каким считалась эта опера, было немало нового. Композитор и либреттист А. Малышко, отказавшись от чрезмерной патетики, стремились подойти к героическому через лирику и романтику. Музыкальные характеристики персонажей отмечены напряженной эмоциональностью, хорошие сцены, ансамбли и напевные речитативы (местами, правда, недостаточно индивидуализированные) сплетаются здесь в единое целое, помогая создать групповой портрет юных краснодонцев. Постепенно нарастающая динамика оперы позволяет негибелю и рассудительному Олегу, неукротимому Сергею, стойкой и самоотверженной Уле, удалой «артистке» и бойцу Любке, мужественному Валько и многим другим жить убедительной сценической жизнью.

Все это ставило перед коллективом театра «Эстония» интересные творческие задачи. Привлечение молодых певцов пошло спектаклю на пользу, ансамбль в большинстве случаев был цельный, основной характер постановки — реалистический¹.

В идейном и моральном вожде молодого гвардейцев Олеге Кошевом композитор и либреттист больше подчеркивают элегический лиризм, чем героизм. У Фадеева характер легендарного юноши богаче и многограннее, и, по-видимому, Георг Отс, исполнявший эту партию, пытался заимствовать из романа такие черты своего героя, как отвага, одухотворенность и энергия. Оперный образ, родившийся из синтеза черт, которыми наделили Олега писатель и композитор, был во многом убедителен и ярок. Дуэт, объединяющий спокойного, волевого Олега с порывистым Сергеем, нежная ария, посвященная матери, пронизанный глубоким чувством дуэт с Улей, предсмертная ария прощания с Родиной звучали в исполнении Георга Отса проникновенно и выразительно. Тем не менее критика укоряла певца в том, что он трактовал образ Олега недостаточно героично, лишив его в какой-то мере качеств вождя.

Однако эти упреки рецензентов справедливее было бы адресовать композитору. Ведь образ любого оперного героя находит свое выражение прежде всего в музыке, и если партия раскрывает перед исполнителем главным образом лирический характер, камерный по средствам выразительности, да к тому же базирующийся на интонациях современной лирической песни и городского романса — нельзя требовать от певца создания совсем иного образа. Сценическая игра, варьирование вокальных интонаций, насыщенный подтекст, несомненно, могут обогатить роль, но музыку они не изменят.

Сам Георг Отс считал «Молодую гвардию» одной из лучших советских опер, а участие в ней — школой, способствующей дальнейшему развитию певцов. Хотя теноровая партия Олега с ее высокой тесситурой не вполне подходила голосу певца, Отс вспоминал роль героя Краснодона весьма охотно².

Одиннадцать лет спустя, в 1962 году, Георг Отс пел в «Украденном счастье» Ю. Мейтуса партию Михайлы Гурмана. Впрочем, применительно к Отсу правильнее было бы говорить не «пел партию», а «воплощал роль», потому что начиная с середины пятидесятых годов, то есть уже в ту пору, когда он исполнял Онегина, Демона и Дон-Жуана, Отс стал избегать узкого понятия «певец» и старался, по его собственному выражению, «упрямо доказать, что оперу надлежит понимать как один из видов театрального искусства, а не как филармонический концерт в костюмах»³. Кроме того, артист сознательно искал и, как правило, находил даже в отрицательных, на первый взгляд, героях человеческие черты и задатки. Созданная по одноименной драме украинского классика И. Франко опера Мейтуса «Украденное счастье» открывала для этого прекрасные возможности.

Единомышленником Георга Отса был У. Вяльютс, удачно поставивший эту насыщенную психологизмом оперу. Обстановка гуцульской деревни, живые народные сцены создавали правдивый фон для сложных характеров трех центральных персонажей произведения — Анны, Микола и Михайлы.

«Камертоном постановки является большая простота, питаемая богатым внутренним миром образа, — писал в своей рецензии театральный критик В. Кивило. — Это не «разыгрывание» оперных страстей, а психологический реализм. Здесь ощущается сильное стремление отказаться от внешнего, мелодраматического наигрыша и создать образ, который исходил бы, в первую очередь, из музыки. Поза, жест и движение диктуются внутренней потребностью, невозможностью без них обойтись. В постановке «Украденного счастья» отраднo видеть то, что ведет вперед, к новому»⁴.

Что представляют собой Анна, Микола и Михайло, каков сюжет оперы? На первый взгляд, это обычный любовный

треугольник. Микола любит свою молодую жену Анну, на которой он женился после того, как получил от ее братьев ложное известие о смерти Михайлы Гурмана. Но вот бывший возлюбленный Анны возвращается в деревню. Вступив в неравную борьбу за утраченное счастье, Микола убивает соперника, и только тогда понимает, что Анна любит не его, а Михайлу.

Образ Михайлы Гурмана был интересной задачей для Георга Отса. По словам В. Кивило, певец трактовал его как простого, несколько пообтесавшегося на военной службе крестьянина, в противоречивом характере которого много опрометчивого, импульсивного и в то же время задушевного. В иных сценах Михайло у Отса становился грубым, но это всегда обуславливалось горячностью героя, его чувствами, возникавшей ситуацией.

Очень высокую оценку дала «Украденному счастью» театра «Эстония» украинский музыковед Л. Архимович. Выдвигая на первый план Михайлу Георга Отса, она писала в журнале «Советская музыка»: «Редкая вокальная и актерская одаренность певца проявилась в создании образа исключительно рельефного и правдивого. Г. Отс показал Михайлу человеком с чистой душой, богатой глубокими и искренними чувствами. Всепоглощающая любовь к Анне, неистребимое желание вернуть, отвоевать «украденное счастье» — вот найденный Г. Отсом ключ к пониманию характера своего героя. Бравада, грубость, жестокость — все это лишь вынужденное, внешнее, за всем этим скрывается судьба бедняка, страдающего от страшной несправедливости, сломавшей его жизнь.

Благодаря такому актерскому решению предсмертные слова Михайлы, оправдывающего Миколу, психологически подготовлены всей логикой развития образа.

Вокальная партия исполнена Отсом безукоризненно. Обширный круг разнообразных чувств и ощущений передан богатыми красками красивого, выразительного голоса певца»⁶.

Опера С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (1967) поставила перед режиссером У. Вяльютсом и исполнителем роли Алексея Мересьева Георгом Отсом ряд проблем. Реалистическая фабула, содержащая в себе идею огромной обобщающей силы, упрощенность побочных линий, временами даже чрезмерная однозначность сюжета и формы обусловили строгую сдержанность как самой постановки, так и ее декораций (Л. Рооза). Духовное возмужание Алексея Мересьева, возвращение в строй летчика-героя надлежало воплотить лаконично, с правдивой простотой, без излишнего пафоса.

Будучи носителем основной идеи произведения (у остальных действующих лиц самостоятельная линия развития

отсутствует, они просто дополняют Алексея), Мересьев на протяжении всей оперы остается в центре внимания. Тем самым на долю актера, выступающего в главной роли, выпадает нелегкая задача, которая осложняется еще и наличием в опере сцен, требующих от актера статичности (в дремучем лесу, на больничной койке и др.). По сравнению с книгой Б. Полевого в опере образ Алексея развит не до конца, авторы ее слишком слабо представили исключительность подвига Мересьева.

Георг Отс старался сделать все возможное, чтобы в пределах имеющегося материала передать психологическую многогранность Алексея, показать его отчаяние, утрату веры в будущее, непрестанную борьбу с самим собой и, наконец, победу воли и целеустремленности. Внутренний мир Алексея Отс раскрывал скупыми средствами, но с возрастающим напряжением, умело используя контрасты. Воспоминания о доме, лирические эпизоды с Ольгой, хорошо продуманный рисунок роли во втором акте (картина в палате), а также танцевальная сцена, где безногому Алексею необходимо доказать врачам, что он сможет летать, оказались по-настоящему захватывающими. Эта сцена в исполнении Георга Отса превращалась в истинно оптимистическую трагедию — близкий к отчаянию, но не желающий отступить от своего решения Алексей проделывал движения румбы угловато, тяжело и неуклюже, с огромным физическим и психическим напряжением.

В лице Георга Отса, безусловно владевшего дикцией, речитативная по своему характеру музыка оперы нашла отличного исполнителя⁷. Однако в последних картинах «Повести» певец не мог дать больше того, что заключали в себе текст и музыка, и художественные потери, обусловленные рыхлостью материала, стали неизбежными*.

* На смотре постановок, посвященных 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, Г. Отсу за роль Алексея Мересьева была присуждена премия.

«Жив курилка!»

Моя земля да я друг с другом дружны, друг другу нужны. А на что мне царь небесный или земной? Мне не надобно трона ни здесь, ни там. Всякому свое место под солнцем, всякому своя тень! Всякому свой клочок земли да руки, чтобы его копать!

Р. Роллан

Есть литературные герои, которым посчастливилось стать в сознании народа реальными живыми людьми. Персонаж, созданный писателем, связывается с определенным местом, его жизненный путь оказывается известен всем, и даже поговаривают, будто современники воочию видели его. К числу таких героев принадлежит и Кола Брюньон Р. Роллана. Жители Кламси считают Кола почетным гражданином города, и, по словам Р. Роллана, не следует особенно удивляться, если на каком-нибудь доме увидишь табличку: «Здесь жил Кола Брюньон». Ну а жители Брева столь же неколебимо верят в существование друга Брюньона кюре Шама, этого богохульника, как и в то, что резьба на скамьях в монреальской церкви сделана рукой самого Кола.

Да, Кола жил, живет и будет жить в сердцах любителей литературы всего мира как бессмертный символ жовиальности и мудрости французского народа.

«Я хочу лишь подчеркнуть основное свойство Кола: веселость — вопреки всему и несмотря ни на что. Это — сама основа романа, его смысл, — писал Р. Роллан 10 марта 1935 года композитору Д. Кабалевскому. — Он оптимист по натуре, его ничто не может сломить или повергнуть в уныние. Настоящий француз старого закала, всем несчастьям мира, обрушивающимся на него, противопоставляющий смех — мужественный, ироничный смех, «ибо (как говорит Рабле) смех — отличительная особенность человека» (однако человека не всякой страны и не всякого времени, а только истого француза). И, быть может, именно мужественный смех больше всего нужен нашему веку. Вот я и подарил его в своем Кола — словно бутылку старого бургундского»¹.

Стефан Цвейг в своей книге «Ромен Роллан» говорит о Кола следующее: «Рисуя его, Роллан думал обо всех без-

ымянных художниках, которые анонимно создавали каменные фигуры, порталы французских соборов, драгоценные замки, кованные гирлянды, о всех тех неистовых и безымянных, не врезавших в камень своего тщеславия и своих имен, но зато вложивших в свои произведения нечто иное — ставшее ныне редкостью — чистую радость творчества.

[...] Кола Брюньон не был бы художником в духе Роллана, если бы он не был брошен в жизненную борьбу и не являл бы собою примеры действительно свободного человека, который всегда сильнее своей судьбы»².

У почитателей жизнеутверждающей и преисполненной глубокого смысла книги Роллана имелись вполне понятные сомнения, когда они в 1970 году шли на спектакль в театр «Эстония»: сумел ли театр передать исключительную атмосферу и философский подтекст литературного произведения музыкальными и сценическими средствами?

Успех, сопутствовавший спектаклям «Кола Брюньона», доказал несостоятельность подобных опасений. Либреттисты В. Брагин и Д. Кабалевский создали по-роллановски яркие образы, восславив заразительный оптимизм и созидательный дух народа. Композитор Д. Кабалевский, не стремясь к эпической монументальности, развил лирико-психологическую линию литературного оригинала, несколько сгладил «острые углы» в характере заглавного героя, усилил драматическое звучание некоторых сцен — в первую очередь картины чумы и картины в замке, значительно расширенной по сравнению с книгой.

В музыке «Кола Брюньона» привлекают глубина чувств, динамичность действия, сочетание напевности и речитативов, красочная гармония, развернутое симфоническое развитие и образная оркестровка. Характеры действующих лиц обретают в музыке своеобразие и жизненность, представляя интерес для исполнителей как в вокальном, так и в игровом отношении. Из симфонических фрагментов, несущих основную смысловую нагрузку, особенно сильное впечатление оставляют увертюра и оркестровая интерлюдия на тему чумы.

Постановщик оперы У. Вяляотс тесно связал режиссерское решение спектакля с музыкой Кабалевского. Действие, протекающее в различных эмоциональных плоскостях, развивалось с логической последовательностью, характеры и ситуации имели четкую обрисовку. Все это дополнялось выразительными мизансценами, продуманными смысловыми акцентами, разнообразием внутренней ритмики.

Д. Кабалевский с похвалой отозвался о постановке театра «Эстония», отметив, в частности, что «важные контрасты в развитии оперы — лирика-трагизм, свет-тьма, любовь-ненависть — сильно подчеркнуты, причем сценическое дейст-

вие хорошо сливается с характером музыки». Из числа артистов, составлявших сильный ансамбль, Кабалевский особенно выделил Георга Отса, назвав его выдающимся явлением на оперной сцене³.

«Вообще говоря, мы с Кола уже старые знакомые, — с 1957 года, когда мне пришлось лечь в больницу, — рассказывал как-то Георг Отс. — Со мной тогда была книга Роллана. Оптимизм Кола, его смех, пренебрежение к любым трудностям явились для меня своего рода художественной терапией. В Ленинградском театральном музее я познакомился с фотографиями и макетами более ранней постановки оперы. В общем, я всерьез заинтересовался оперой и раздобыл клавишник, чтобы поближе познакомиться с ней. Затем, однако, мне показалось, что целый ряд эпизодов нуждается в переработке. Встретив как-то Дмитрия Кабалевского, я заговорил с ним об этом, и тут выяснилось, что композитор уже работает над второй редакцией своего сочинения.

Образ Кола словно жил во мне, он сформировался как бы сам собой, без особых усилий. Правда, одна «техническая трудность» в нем все же есть — между первым и вторым актами проходит тридцать лет, тогда как между прологом и первым актом происходит омоложение на тридцать лет. Мне сейчас немногим больше пятидесяти, Кола было столько же. Слишком уж быстро совершается этот переход. В прологе, когда Кола за бутылкой доброго вина «сводит счеты» со своей прежней жизнью, надо было показать уже окончательно сложившийся характер. И хотя в конце сцены он сам обрывает стремительный поток своих мыслей, в них все же сконцентрированы вся его жизнь и миропонимание»⁴.

На вопрос автора настоящей книги — какие мысли пробудил в композиторе Кола Георга Отса — Д. Кабалевский ответил: «Я очень обрадовался, когда узнал, что театр «Эстония» решил поставить «Кола Брюньона» и что заглавную роль в спектакле будет исполнять Георг Отс. Я не знал, как к Брюньону будет Отс, но не сомневался в том, что будет он Брюньоном превосходным и необычным. Не сомневался я в этом, по крайней мере, по двум причинам.

Во-первых, я хорошо знал и очень любил Отса, в чудесном таланте которого счастливо слились неповторимо красивый по тембру голос, артистическое обаяние, совершенное мастерство и безупречный, бескомпромиссный художественный вкус. [...] О нем можно сказать так: для Отса существуют разные стили эпох, разные национальные стили и стили отдельных композиторов, существуют закономерности разных жанров и форм, характерные черты отдельных сочинений, но вкус у него один — вкус высочайший, безупречный, полный мудрости и душевной чистоты.

Поэтому я был уверен в том, что Отс сумеет слить в еди-

ный целостный образ всю кажущуюся «пестроту» личности Брюньона, все многообразие и контрастность его духовного мира: крепкий бургундский юмор и мягкую лирику, драматическую напряженность, граничащую с трагизмом, и юношескую беспечность, умение нежно любить и жестоко ненавидеть, способность восхищаться красотой жизни и без оглядки обрушиваться на ее уродства... К тому же исполнение роли Брюньона (как, впрочем, и других персонажей оперы) ставит перед актером-певцом задачу чрезвычайной трудности: слить в художественное единство три возраста, представленные последовательно в трех актах оперы — юность, зрелость и старость. А Брюньону, сверх того, надо перед «юностью» спеть Пролог, выступив в нем в роли старика.

[...] Впервые увидев Георга Отса на одной из репетиций в театре «Эстония», я не был удивлен, что увидел и услышал такого превосходного Брюньона. И все же я был поражен и восхищен тем, насколько совершенен и ярко индивидуален был он, как безупречно слились в нем музыкант, вокалист и драматический актер.

[...] Ощущение огромного богатства духовного мира Кола и щедрости, с какой он делится им со всеми, кто нуждается в его помощи и поддержке, не покидает меня до конца спектакля. Отс — настоящий центр спектакля, вокруг которого кипит и развивается все остальное, все действие, вся жизнь оперы. Но центр не обособленный от этого действия, этой жизни, а организующий их, вдохновляющий и направляющий...

Я не видел и не слышал в исполнении Отса ни одного пустого мгновения, ни одной паузы, когда он переставал бы быть Брюньоном»⁵.

«В антракте перед вторым актом я попытался выразить Георгу Отсу свое восхищение. Но он не захотел меня слушать и стал говорить о том, как дорог ему Кола Брюньон, что он работает с большим увлечением, но пока только лишь нащупывает «нашего Кола»... Это подчеркнутое «нашего» несказанно меня обрадовало. К настоящему моменту мой Брюньон и Брюньон Отса слились, по-моему, во что-то единое, нерасторжимое»⁶.

«[...] Отс очень точно почувствовал и очень ярко воплотил на сцене самое главное, что, по моему глубокому убеждению, составляет сущность Брюньона. Брюньон не просто весельчак и балагур, каким его часто представляют себе, а человек, на долю которого выпало столько страданий, сколько хватило бы на добрый десяток людей, считающих, что им в жизни «не повезло». И вот сила Брюньона именно в том и заключается, что, все преодолев, со всем справившись, он к концу жизни приходит к великолепному выводу:

«Жизнь хороша, друзья мои, одно лишь худо — коротка... Ах, как хотелось бы побольше!..» В борьбе, в жестокой схватке с жизнью он завоевал право на такой оптимизм! А юмор! Юмор всегда оставался его первейшим оружием! Глубокое раскрытие философии Брюньона я считаю самым большим достижением Георга Отса в этом спектакле.

[..] Я бесконечно благодарен ему за его чудесного Брюньона!»⁷

Носитель центральной идеи произведения — влюбленный в жизнь, лукавый, смелый, душевный и волевой Кола — показан в опере в самых различных аспектах. Одинаково высветить все грани этой многомерной роли — задача нелегкая. Георг Отс с этим справился. В его Брюньоне текла настоящая бургундская кровь, его мудрые рассуждения были сдобрены колким юмором, грубоватость смешивалась с романтикой, бытовые сцены сменялись драматическими схватками, в которых ему приходилось одолевать как житейские горести, так и саму смерть.

Уже в прологе оперы, где старый весельчак Брюньон вспоминает свое прошлое, ясно ощущалась самобытность его неунывающей натуры. Мысленно окидывая плутоватым, добрым и умным взглядом минувшее, Отс придавал каждому эпизоду быстро модулирующий оттенок, рисуя образ умудренного жизненным опытом и внутренне богатого человека, которого не сломили ни горе, ни невзгоды. Этот полный жизни крепыш, украдкой потягивающий из бутылки вино, был одновременно поэтом, художником, жизнелюбом, натурой непреклонной и даровитой. «Не бывает мрачных времен, бывают только мрачные люди! — говорит Кола у Р. Роллана. — Разве можно себе представить Брюньона, который перестал бы чувствовать, Брюньона, который перестал бы творить, Брюньона, который перестал бы смеяться, у которого не летели бы искры из-под копты? Нельзя; это будет значить, что от него остались одни штаны»⁸.

Пожилого Кола из Пролога сменяет в первой и второй картинах оперы словоохотливый, внешне нескладный и ершистый парень, умеющий постоять за себя. Он любит вырезать из дерева, изучать человеческие характеры и играть на флейточке-флажолете. Ни Герцога, ни его свиты Кола не страшится, но перед очаровательной юной садовницей Селиной, прозванной Ласочкой, и он теряет всю свою храбрость. Опрометчивость Кола и упрямство своенравной, острой на язык, но в то же время нежной Ласочки отдаляют их друг от друга, и ревниво оберегаемая любовь долгие десятилетия вынуждена тлеть под пеплом. Хотя в первых картинах Георг Отс показал своего юного героя вполне убедительно, до конца раскрыть его сущность ему здесь еще не удалось.

Начиная со второго акта Брюньон Отса полностью овла-

девал вниманием зрителей. В прекрасно сыгранной и спетой контрастной третьей картине обремененный годами зрелый мастер вел задушевную беседу с вырезанной им фигуркой Ласочки, вспоминая, как в былые годы юная красотка без усталости его поддразнивала... Теперь все это в прошлом, и только милая сердцу фигурка напоминает Кола далекую молодость.

С появлением Герцога все меняется. Высокородному дворянину не нравится выполненная по его заказу работа, и он успокаивается лишь тогда, когда подлый Жифлар (муж Селины) подает ему обнаруженную им фигурку Ласочки. Теплые интонации, только что звучавшие в голосе Кола, когда он обращался к своей внучке Глоди, вдруг приобретали новую окраску. Задумавшийся Кола весь напрягался. «Эта Диана!» — в порыве безумной надежды испуганно восклицал он. Но несмотря на мольбы мастера, Герцог забирал фигурку, разрешив Кола приходить в замок в любое время, когда ему захочется взглянуть на свою работу.

После ухода Герцога движения Брюньона-Отса обрели свинцовую тяжесть, в его глазах читались боль, затаенный протест и стыд за унижительную покорность. С большим чувством, со сдержанной грустью и мужественной элегичностью пел Отс арию Кола. Возникающая в воображении мастера картина — как его Ласочка будет дни и ночи томиться в мрачном зале обнесенного зубчатыми стенами замка — полна скорби и мучительного сожаления. Отс-Кола пел о фигурке словно о живом, обреченном на тюремное заточение человеке — ведь Ласочка — его любовь, его тоска, его творение.

Но Кола не был бы Кола, если бы, задумчиво поглаживая топор, не стал присматривать себе новый кусок дерева.

«Как хорошо стоять с инструментом в руках у верстака, пилить, строгать, сверлить, тесать, колоть, долбить, скоблить, дробить, крошить чудесное и крепкое вещество, которое противится и уступает, мягкий и жирный орешник, который трепещет под рукой, словно хребет русалки [...]. Радость верной руки, понятливых пальцев, толстых пальцев, из которых выходит хрупкое создание искусства! Радость разума, который повелевает силами земли, который запечатлевает в дереве, в железе и в камне стройную прихоть своей благородной фантазии!»

(Р. Роллан)⁹.

Входит кюре Шамай. Появляется бутылка вина, и Брюньон Отса, этот старый эпикуреец, снова бодр, по крайней мере внешне. Он поет искрящуюся задором застольную песню («За Провансом, за Гароной есть харчевня «Лисий хвост»...»), придавая всему эпизоду черты озорства и бравады. Ибо, как говорит Кола Р. Роллана: «Я, все раздарив, сохраняю лучшее, сохраняю мою веселость, всю ту жизнерадостность и лукавство, всю ту беспутную мудрость и мудрое беспутство,

что я скопил за полвека скитаний вдоль и поперек жизни. А запас еще далеко не иссяк»¹⁰.

Вместе со своей сварливой женой Жаклиной, подмастерьем Робине и юре Шамаем Кола усердно прикладывается к бутылке, перебрасывается шутками, пытается даже танцевать. Но и эта благодать длится недолго. Неожиданно возникающий мотив смерти «Dies irae» пресекает пирушку. Кола вновь серьезен и вдруг чувствует недомогание. Обрушившаяся на город чума добралась и до него.

Четвертая картина оперы. Кола припелся в построенную на винограднике лачугу умирать. Горящая свеча отбрасывает слабый свет на убогую хижину и на Кола — поверженный болезнью, стонущий, он стойко ожидает конца. Этот витальный балагур и впрямь вот-вот испустит дух, но и здесь, в первой драматургической кульминации оперы, он упорно пытается померяться силами с не знающей жалости Безносой.

Надолго запомнился зрителям пространный, изобилующий нарастаниями и спадами монолог измученного чумой Кола Отса. То и дело впадающего в забытие Брюньона терзают видения, накатывающиеся двумя волнами. Сначала смерть является ему в образе мифологической богини охоты Дианы. Измученный ознобом, Кола разжигает костер, и ему кажется, будто он зрит кружащихся вокруг него девушек. Затем ему мерещится смерть, принявшая облик прекрасной цыганки, и он пускается с нею в пляс. Кто хоть раз видел изможденные, тяжелые, полные какой-то жути движения Отса-Брюньона, никогда их не забудет.

Обретая с каждым наваждением и наступавшим за ним временным прояснением иной колорит звучания, образ Брюньона развивался, пока не вступал в новую стадию, созвучную окружающему миру. Вместе с лучами восходящего солнца, озарявшими героя и всю природу, на Кола Отса нисходили покой и просветление. А когда появлялся Шамай, который пришел навестить своего поборовшего смерть друга, и Брюньон, слабый телом, но по-прежнему сильный духом, восклицал: «Жив курилка!» — становилось ясно, что Кола стоит на пороге возрождения. Окропление святой водой заставляло его хитро сощурить глаза — он предпочел бы «земное» шабли, ибо каждый глоток этого напитка, по его утверждению, уводит подальше от бога.

Весть о том, что все его достояние сожжено, а жена при смерти, Отс-Кола встречал с философским спокойствием. Только упоминание о болезни внучки Глоди смогло поколебать его невозмутимость и пробудить интерес к происходящему. С проникновенной трепетностью проводил Георг Отс сцену с единственной уцелевшей после пожара вещицей —

флажолетом, вкладывая в нее светлые воспоминания, печаль и долю примирения.

Чуть позднее, уронив на колени тяжелые руки труженика, Отс-Брюнзон сидел у постели умирающей жены (пятая картина). Он не делал ни единого жеста, не позволял себе никакого внешнего проявления чувств. Он только слушал. Слушал последнюю исповедь своей сварливой старухи.

«Я тебя любила; а ты меня не любил. Поэтому ты был добрый, а я была злая; я тебя ненавидела за то, что ты меня не любишь; а тебе было все равно... У тебя был твой вечный смех, Кола, тот же самый, что и сейчас... Боже мой, и настрадалась же я из-за него! Ты в него закутывался, как в плащ от дождя; и сколько я ни проливалась дождем, никогда-то мне не удавалось промочить тебя, разбойник. Ах, как ты мне делал больно! Много раз, Кола, я готова была помереть.

— Жenuшка ты моя, говорю, ведь я же не люблю воды.

— Вот ты опять смеешься, мошенник!.. Что ж, это хорошо. Смех согревает. Вот сейчас, когда земляной холод поднимается у меня по ногам, я чувствую всю цену твоему смеху; ссуди меня твоим плащом. Смейся вволю, милый мой; я на тебя больше не сержусь; а ты, Кола, прости меня».

(Р. Роллан)¹¹.

В душе Кола Отса пробудилось чувство, которое он стыдился выразить. Взяв руку жены в свои, этот исхлестанный дождями и пропеченный солнцем человек отворачивался, чтобы скрыть сострадание. Боль утраты он выражал скупно, без экспрессии. В этом было по-крестьянски сдержанное отношение к неотвратимому закону природы. Совершенно иными — теплыми, мягкими и одухотворенными интонациями пел Георг Отс колыбельную избежавшей смерти Глоди, высказывая в своих размышлениях сокровенные и полные пророческой значимости думы.

Шестая картина оперы. Встреча Кола и Селины. Глубоко психологические эпизоды, в которых душевное состояние персонажей рассматривалось словно сквозь увеличительное стекло, протекали замедленно, без малейшей торопливости и внешних эффектов. Именно эта искренняя простота и наэлектризовывала зал, а покоряющая человечность картины и лишь намеком выраженные эмоции запечатлелись в памяти на годы.

Селина уже не прежняя шустрая Ласочка, а постаревшая за три десятилетия женщина. Более уравновешенная и молчаливая, чем в молодости, и тем не менее все та же. Да и в потрепанном житейскими бурями Кола еще осталось что-то от прежнего, даже если время и пообтесало кое-какие острые углы.

Наигрывая на флажолете, Кола входит во двор Селины и видит перед собой Ласочку. Несколько мгновений нескрываемой радости, и вот вновь началось старое — взаимные подтрунивания и шпильки. Скрывавший взаимное смущение

разговор о цыплятах, свинье, навозе для огорода и прочих домашних делах шел с нарочитой деловитостью. На оперной сцене редки столь богатые подтекстом, содержанием и красноречивыми паузами эпизоды, как в исполненной Г. Отсом и У. Таутс шестой картине «Кола Брюньона».

И вдруг неожиданно, словно из глубины сердца, у Селины вырывается признание — она говорит Кола о том большом чувстве, которое таила в себе все эти долгие годы. Отс-Кола всем существом впитывал опоздавшие на десятки лет слова любви, но желая скрыть свое волнение, ронял изредка остужавшие пыл женщины реплики, продолжая старательно чистить горох... Признание Селины дарило обоим лишь едва угадываемое озарение, и психологический этюд о жизненной трагедии или... быть может, счастье двух людей подходил к концу.

«Ах, знаешь, моя Ласочка, может быть, оно и лучше в конечном счете, может быть, оно и лучше так, как есть. Ты ничего на этом не потеряла. Один день еще куда ни шло. Но всю жизнь! Я тебя знаю, ты меня знаешь: тебе бы скоро надоело. Ты себе представить не можешь, что я за скверное существо: негодяй, бездельник, бражник, распутник, болтун, вертопрах, упрямец, обжора, лукавец, спорщик, мечтатель, злока, чудак, пустозвон. Ты была бы, дитя мое, несчастлива, как камни, и ты бы мне отомстила. При одной мысли об этом у меня волосы встают дыбом, по обе стороны лба. Слава всеведущему богу! Все хорошо, как оно есть. [...]»

— Не надо жалеть ни о чем, Ласочка! Так или иначе, мы пришли бы к тому же. Любишь друг друга или не любишь, но когда катушка, как у нас с тобой, подходит к концу, то это дело прошлое, все равно как если бы ничего и не было.

Она мне сказала:

— Лгун!

(И как она была права!)

(Р. Роллан)¹².

Доносившийся издали бой башенных часов завершал свидание Кола и Селины. Они расставались, но связывающая их музыка не замолкала. Незатейливая мелодия, наигрываемая Брюньоном на флажолете — единственной оставшейся у него от прошлого резной вещице, — звучала трогательным воспоминанием. С этой мелодией он вступил в мир своей былой юности, повторяя ее и теперь, в честь вновь обретенной и вновь утерянной Ласочки...

Д. Кабалевский вспоминает, как Георг Отс в период подготовки оперы раздобыл где-то флажолет, настроил его, разучил мелодию французской народной песенки и всегда исполнял ее сам (обычно эта флейтовая тема звучит в оркестре). На одной из репетиций, в присутствии композитора, Отс заиграл на флажолете в финале шестой картины, где это не было предусмотрено партитурой. По словам Кабалевского, это получилось так выразительно, поэтично и трогательно, что он тут же вписал неожиданную находку в ноты.

«Так что без преувеличения можно сказать, что финал шестой картины «Кола Брюньона» сочинен Георгом Отсом. И теперь уже никто не упрекнет меня в хвастовстве, если я скажу, что это заключение мне очень нравится»¹³.

Приглушенному настроению шестой картины оперы Георг Отс противопоставлял дышащую эмоциональным накалом сцену в замке Герцога, разъяренного народным восстанием (седьмая картина). Предав огню работы «мятежника» Кола, Герцог велит бросить к ногам мастера обугленную фигурку Ласочки... Кажется, этого испытания Брюньон уже не может выдержать: он падает, как подкошенный... Но вот жизненная сила вновь поднимает его на ноги, и он смеется. Смеется долго и упрямо. Ибо, как говорит Роллан, Кола «не из того дерева, которое идет на хворост, а из крепкого дуба, куда топор входит с трудом, а ежели вошел, то вытащить его еще труднее»¹⁴. И когда в финале оперы Отс-Кола, крутя большими пальцами, заранее наслаждаясь издевкой над Герцогом, насаживал на плечи побитой статуи всесильного господина голову затылком наперед и от всей души хохотал вместе с народом, он и здесь оставался полнокровным Брюньоном, человеком, который считал единственным недостатком жизни ее быстротечность.

Кола Брюньон стал одной из ярчайших ролей Георга Отса*, который и раньше в трудные минуты обращался к книге Ромена Роллана. Смысловая основа романа — преодоление сколь угодно тяжелых испытаний и даже самой смерти, сохранение жизненной активности в любых несчастьях, отвага и бодрость духа, остроумие и неизменное трудолюбие, — все это было очень близко и самому Отсу. Недаром в сентябре 1973 года в одной из московских больниц говорили о человеке, который перед назначенной на тот же день труднейшей операцией играл в шахматы и закончил партию победой...

Кола Брюньон Георга Отса родился из синтеза творчества Роллана и Кабалевского, из жизненного опыта самого певца, из глубин его собственного характера. Внешне скупая, но предельно правдивая и интенсивная игра, глубокая человечность и безупречное музыкальное чутье помогли исполнителю раскрыть перед слушателем таящиеся в опере богатства.

Во время гастролей театра «Эстония» в Москве летом 1972 года «Кола Брюньон» прошел с большим успехом и удостоился хвалебных отзывов. Постановка была признана — по сравнению со спектаклями московского и ленинградского

* За исполнение роли Кола Брюньона Г. Отсу была присуждена премия Театрального общества ЭССР за сезон 1969/70 г. и премия Советской Эстонии за 1975 г.

театров — более музыкальной и роллановской, а работа Георга Отса оценена как театральное событие всесоюзного значения.

Приведем несколько высказываний московских зрителей и критиков.

«Об Отсе можно было бы написать целое исследование. Настолько насыщен нюансами, настолько богат деталями, настолько последователен и мудро целенаправлен Кола Отса».

(Ю. Пекелис, театровед)

* * *

«Я не раз поражался певческому и актерскому мастерству Отса, но такой философски тонкий, созданный на уровне драматического актера образ я встречаю у него впервые».

(К. Саква, музыковед)

* * *

«Спокойно веселый, сквозь слезы веселый, трагически веселый артист создает образ огромной философской глубины, масштабности, драматической силы».

(М. Игнатьева, театральный и музыкальный критик)

* * *

«Ваш Кола Брюньон — откровение, это сама жизнь, совершенное и точное воплощение образа. [...] Я человек не очень восторженный, но Кола Брюньон неотступно стоит передо мной, я вспоминаю его как живого человека со всеми его бедами и радостями. Больше всего мне понравился, конечно, второй акт. Мне, наверное, никогда не забыть Вашего танца и сцены у постели умирающей жены, не забыть Ваших рук, когда Вы бережно и нежно выносили девочку и укладывали ее».

(Галина Васильевна***, сотрудник Московского государственного университета)

* * *

«Г-н Георг Отс, незабываемый Кола Брюньон!

Пользуемся возможностью приветствовать великого певца. Ваше искусство совершенно, оно покоряет сердца. Воплощенный Вами образ займет в истории оперы прочное место.

Стремления вашего ансамбля избежать сценических штампов очень отрадны, Ваша игра, безупречное вокальное испол-

нение и отличающиеся большим вкусом костюмы оставляют незабываемое впечатление. Это замечательно, что Вы познакомились с книгой Р. Роллана в подлиннике.

Примите, пожалуйста, г-н Отс, от посетивших в 1972 году Москву французских туристов выражение величайшего уважения и благодарности».

* * *

«Роль мастера из Кламси может считаться, вероятно, одной из труднейших в музыкальном театре. Слишком уж непривычные для оперы свойства характера соединяет в себе герой роллановской повести: добрую мужицкую веселость и высокую озаренность художника. Определяющей чертой характера своего героя Г. Отс делает сердечность. Расчетливый выбор. Он учитывает и характер музыки Д. Кабалевского, музыки прежде всего сердечной, и в то же время он дает актеру многообещающую возможность представить производным от сердечности все другие свойства многогранной натуры Кола. [...] Отс создает образ подлинно роллановского Кола, того, что завоевал радость, «не сломившись, не унизившись, не утратив сокровища своей внутренней жизни».

[...] «Секрет» творческого метода Георга Отса, по-видимому, состоит в том, что, актер удивительной музыкальности, он умеет не обольщаться музыкой. Это чрезвычайно редкое качество оперного певца, разумеется, не имеет ничего общего с каким-либо неуважением к музыкальному смыслу исполняемой партии. [...] Не надеясь, что музыка доскажет невысказанное актером, Г. Отс добивается поразительно подробной образности и какой-то «неоперной» (хочется сказать «антиоперной») простоты».

(Ю. Димитрин, театральный и музыкальный критик)¹⁵

Эстонская опера

На все события исторической жизни народа откликается его музыка.

Б. Асафьев

ОТ ВАССАЛА ДО ОЛАВА

Нельзя сказать, чтобы Георгу Отсу особенно везло с эстонской оперой. Еще в 40-х годах он получил такие эпизодические роли, как Вассал в «Огнях мщения» Э. Каппа (1945, 1948) и поручик Коля в опере Г. Эрнесакса «Пюхьярв» (1946), но они не стали этапами на его творческом пути. В 1956 году, в дни Декады эстонского искусства и литературы в Москве, Георг Отс спел партию Вамбо в новой постановке «Огней мщения» — но всего один-единственный раз. Не могли доставить певцу полного творческого удовлетворения и три других, неравноценных в художественном отношении оперных героя.

В опере Г. Эрнесакса «Берег бурь» (1949, постановка Э. Уули) Георг Отс исполнял роль капитана Петрова — человека, который, добываясь правды и справедливости для жителей эстонского острова Хийумаа, сталкивается со зловещей фигурой графа Унгерн-Штернберга и гибнет.

В комической опере «Рука об руку» (1955, либреттисты П. Руммо и К. Мерилаас, режиссер К. Ирд) композитор Г. Эрнесакс написал для Георга Отса роль Тоомаса. Этот инженер приезжает в эстонскую деревню на строительство гидроэлектростанции и встречается здесь с весьма несхожими людьми. Среди них — председатели колхозов Михкель и Мари, а также вздыхающие по прошедшим временам агроном Приль и бывший владелец мельницы Воостер, «прогоревшие» эстрадные артисты Мадлен и Альфредо и прочие носители как передовых, так и отсталых взглядов. Молодой и энергичный инженер влюбляется в главную, хотя и довольно своенравную девушку — Тийу. Однако авторы оперы не сумели обрисовать Тоомаса достаточно живо. Почти все сцены, кроме лирических, оказались схематичными или даже чисто декларативными. Сюжетной линии Тийу — Тоомаса не хватало глубины, их столкновения превращались в пустяч-

ные ссоры, и даже искренность трактовки Георга Отса не смогла спасти роль от присущих ей крупных недостатков.

Неудачной оказалась и постановка «Викерцев» Э. Аава (1969). Хотя режиссер А. Микк пытался снять с оперы налет древнеэстонской псевдоромантики и показать средневековые во всей его суровости и противоречиях, хотя он восстановил некоторые эпизоды в том виде, в каком они представлялись Э. Ааву, «Викерцы» не произвели ожидаемого впечатления*. Драматургическая рыхлость этой первой эстонской оперы, написанной в 1928 году, недостаточная обоснованность поведения персонажей и погрешности оркестровки по-прежнему бросались в глаза, несмотря на все внесенные в нее поправки.

К достоинствам новой редакции оперы можно отнести восстановление исключенной из прежних постановок сцены сумасшествия вождя скандинавов Олава, которая обогащала его образ. Георг Отс превратил ее в драматическую кульминацию роли. Используя все возможности, заложенные в противоречивой партии, Отс показал Олава как сильную личность. Его порывистый темперамент и эмоциональность придавали сцене в Сигтуне глубину, а мужественная, исполненная чувства ария «О, не печалься» стала основой дальнейшего развития характера. Властный, привыкший к покорности окружающих Олав Георга Отса ни на миг не сомневался в том, что похищенная им Юта забудет родину и подарит ему свою любовь. Но хотя лирическое признание в этой арии придавало образу Олава человеческую теплоту, все же в целом он оставался гордым и самоуверенным повелителем.

Крушение могущества жестокого захватчика психологически подготавливает его сумасшествие. Высокомерный вождь не в состоянии перенести позор плена. Мысли о потерянной родине, об утрате власти и любви растрavляют ему душу. Безвыходность и трагичность положения, в котором он очутился, усугубляется неудачной попыткой самоубийства. И тогда Олав проклинает бога, проклинает за все постигшие его разочарования и унижения, за то, что всевышний не послал ему смерти. Еще один взрыв отчаяния —

* События оперы относятся к XII веку, когда викинги (викерцы) совершили набеги на край эстов, разорjali его и уводили с собой пленных. Скандинавский князь Олав, полюбивший пленницу Юту, надеется сделать ее своей женой. Но эсты во главе с молодым и отважным Юло — женихом Юты — занимают твердыню шведов Сигтуну и освобождают пленных. Юта просит Юло пощадить Олава, который теперь оказывается пленником эстов. Эстонские дружинники возвращаются домой. Олав заклинает Юту помочь ему бежать, умоляет ее о любви, но поняв тщетность своих надежд, убивает Юло и скрывается. Новая встреча с Ютой убеждает Олава в бессмысленности жизни, и он лишается рассудка.

и бывший властитель перестает существовать: теперь это беспомощный, измученный человек, в угасшей памяти которого живет туманное воспоминание о том, что некогда было ему дорого. По-своему подойдя к изображению безумия Олава, Георг Отс нашел для трактовки этой тягостной, толкающей к внешней театральности сцены убедительные, тонкие приемы, сумев избежать утрирования и мелодраматичности.

МЕЭЛИС

Среди героев эстонских опер, воплощенных Георгом Отсом, центральное место наряду с Олавом принадлежит Меэлису из оперы В. Каппа «Лембиту» (1961, либретто А. Пирн по песне Ю. Сютисте «Псы-рыцари»).

Идейно-сюжетную основу оперы составляет борьба эстов с крестоносцами в начале XIII века, которая переплетается с драмой эстонского старейшины Лембиту и его сына Меэлиса. Полный внутренних противоречий, Меэлис вступает на протяжении оперы в острый конфликт не только с двумя враждующими народами, не только с двумя мировоззрениями, но и с собственной совестью. Другой не менее сложный персонаж оперы — старейшина ливов предатель Каупо, за несколько мгновений до смерти осознающий весь трагизм своей неправедно прожитой жизни. Остальным действующим лицам во главе с Лембиту присущи ум и твердость характера.

Сосредоточив основное внимание на конфликте между Лембиту и Меэлисом, авторы старались исходить при создании оперы из жанровых признаков психологической музыкальной драмы, разыгрывающейся на фоне исторических событий, однако не вполне преуспели в этом. «Лембиту», будучи типично «номерной» оперой, представляет собой скорее эпическое сочинение с психологическим уклоном.

У. Вяльяотс, поставивший «Лембиту», придал опере, повествующей о прошлом эстонского народа, реалистическую убедительность. Наряду с Лембиту Т. Куузика центральное место в постановке отводилось Меэлису — персонажу, задуманному композитором специально для Георга Отса. Роль пришлось певцу по душе, она открывала ряд интересных игровых возможностей, побуждала к серьезным размышлениям над судьбой героя. Именно такие роли, позволяющие находить все новые грани характера и стимулирующие интерпретационный поиск, больше всего привлекали Георга Отса.

Меэлис, ребенок попавший в плен к старейшине ливов Каупо, стараниями воспитавшего его патера Алобранда превращен в смиренного монаха. Но вот перед ним открывается возможность возвращения в отчий дом, так как Каупо предложил Лембиту обмен — он отдаст эстонскому

старейшине его считавшегося погибшим сына, а тот вернет Каупо его дочь Маре. Лембиту принимает предложение и сам отправляется к Каупо, в Торейду.

К радости Маре примешивается грусть — ей жаль покидать Лехолу*, где Лембиту относился к ней как к родной дочери.

Мрачный замок в Торейде. Близится первая встреча отца с сыном. Лембиту не отрываясь смотрит на дверь, в которой вот-вот покажется его единственный оставшийся в живых сын, его Меэлис. Но что это? За спиной патера Алобранда появляется какая-то черная тень. Под монашеским капюшоном белеет худое, бескровное лицо, утопающее в широких рукавах руки перебирают четки. Взор Меэлиса потуплен. «Но когда он поднимает его, то кажется, будто огромные глаза закрывают все лицо — настолько необычен их взгляд, — писал о герое Георга Отса театральный критик В. Кивило. — Это не живые, пытливые глаза юноши. И не тусклый, вяло скользящий взгляд старика. Это лицо ничего не выражает, потому что глаза мертвы. Их обладателя не интересует мирская жизнь, всеми своими чувствами и помыслами он устремлен к чужому, суровому богу, которому научен поклоняться и служить в страхе и смирении»¹.

Казалось, будто все существо Отса-Меэлиса умерло, и все же в исхлестанной до бесчувствия душе тлеет что-то живое, брезжат какие-то далекие воспоминания о родном доме. Когда Меэлис, в ответ на отеческие слова Лембиту, произносил отрешенно и аскетически: «Меня зовут Мейнгард...» — Отс вкладывал в эту фразу всю прожитую юным слугой церкви жизнь. Кому он говорил это? Пожалуй, не столько отцу, сколько самому себе, недаром при первых же ударах колокола, возвещавших о начале службы, он испытывал явное облегчение. Только бы поскорее возвратиться в привычную обстановку, которая оградила бы его от Лембиту и собственного встревоженного сердца. Лишь под церковными сводами, в тихом бормотании молитв обретет он душевное равновесие и покой.

Безжизненным, вяло-апатичным оставался Отс-Меэлис и во время неожиданной встречи с Маре. Но религиозный дурман еще не до конца истребил в нем живые чувства. Рассказ Маре о Лехоле вызывает у юноши первый человеческий отклик, и хотя его смятение окрашено экзальтированным, как бы подсознательным протестом, уже в этом немало знаменательного. То, как Отс-Меэлис слушал, как по его застывшему лицу, казалось, пробежал едва заметный луч света, чтобы тотчас угаснуть в потухших глазах, то, в каком замешательстве он убежал от Маре, — говорило о многом. Стои-

* Лехола — укрепленное городище древних эстов в нынешнем Вильяндиском районе.

ческое равновесие юного монаха было утеряно, и это порождало в нем пока только страх, который разрешался вспышкой гнева.

Встреча с Лембиту, сердечные слова Маре и, наконец, спасение девушки, попавшей в когти магистра ордена, посеяли в душе Меэлиса смятение, пробили в его осененной крестом защитной броне первую брешь. Теперь Меэлис больше не в силах отгонять воспоминания о доме.

Но вот по воле магистра Фольквина патер Алобранд подвергает Меэлиса жестокому испытанию. Георг Отс мобилизовал для этой сцены большие запасы внутренних сил, хотя внешний рисунок роли как будто бы и не менялся... Под звуки бездушного, пронизанного покорностью латинского хора, который поют идущие в церковь монахи, Алобранд начинает подготавливать Меэлиса к убийству отца. Благоговейная атмосфера психологически настраивает преисполненного смирения и религиозного экстаза молодого монаха — привычным движением опускается он на колени и молитвенно складывает руки, готовый ко всему. Пусть только патер скажет, что надо делать.

Алобранд поднимает над головой Меэлиса распятие и в тот миг, когда юноша начинает читать молитву, неожиданно подносит его к лицу Меэлиса. «Убей Лембиту!» — требует патер, и юноша с ужасом обнаруживает, что священный символ веры есть не что иное, как кинжал в форме креста! Пассивность и отрешенность Отса-Меэлиса мгновенно исчезали. При виде оружия он в испуге отшатывался, отступал назад, но его внутренняя борьба была непродолжительна. Вняв увещаниям Алобранда, поклоняющийся чужому богу сын Лембиту вновь возвращался под власть своего господина. И тогда торжествующий патер вкладывал смертоносный клинок в безвольную руку сломленного юноши.

Стремясь как можно полнее раскрыть духовный мир своего героя, Георг Отс в изображении психологической раздвоенности Меэлиса пошел дальше авторов оперы, усилив драматическое звучание тех эпизодов, в которых текст, музыка и сюжет несколько аморфно передают эволюцию образа. Он нашел тончайшие возможности для выявления развития чувств Мейнгарда-Меэлиса, к каждой переломной сцене он подводил его постепенно, не прибегая к чрезмерным акцентам. Ни одна спетая фраза, ни одно движение, ни одна новая вокальная интонация не возникали «просто так», без соответствующего эмоционально-логического импульса.

Третья картина «Лембиту». Меэлис, одетый в монашескую рясу, неприкаянно бродит по родным местам, повсюду встречая осуждение и презрение. Тяжело сыну старейшины Лембиту, гораздо тяжелее, чем было в замке Торейды, где крест и молитвы ревниво оберегали его от своего народа и от

реальной жизни. Здесь, в отчем краю, ветры священных роц проникают в самое сердце героя, рождая сомнения, муки и боль.

Задумчиво и печально начинал Отс-Меэлис свой тягостный монолог. Сначала кажется, что юноша бесстрастно и неторопливо излагает свои думы, но вскоре они, сменяя друг друга, сбегаются в одну узловую точку — и Меэлис уже не в состоянии отмахнуться от них. Сильно, с новым динамическим подъемом певец вводил слушателей в мир гипертрофированных чувств и навязчивых видений своего героя («Крест давит на сердце, тяжелый, железный»). Неотступная мысль об обгаренных кровью руках и обрывки воспоминаний о священных дубравах преследуют его мучительным кошмаром.

В кульминации арии внутренняя борьба охваченного яростным религиозным фанатизмом Меэлиса достигает эмоционального предела. Благословленный церковью на отцеубийство, Меэлис пребывает в душевном смятении. «Значит, это — избавление, значит, это — блаженство мертвым лежать под тяжелым крестом?» — в тягостном недоумении спрашивает Меэлис самого себя. Да, так ему твердили в Торейде, и все же...

Тут логический ход мыслей обрывается. Меэлису вновь видится стекающая по его рукам кровь, в потрясенном сознании проносится бессвязная мысль о родных роцах, но жребий уже брошен. С исступленными словами Мейнгарда: «Господи, да исполнится воля твоя!» — Отс-Меэлис бросался к Лембиту, стоявшему к нему спиной, и, закрыв глаза, заносил над ним кинжал, а затем медленно опускал руку — нет, он не в силах совершить такое ужасное злодеяние... Встретив суровый и печальный взгляд Лембиту, сын падал без сил и протягивал старейшине смертоносное оружие. В слово «Отец!», вырывавшееся из самой глубины истерзанной души Меэлиса, Отс вкладывал и ужас от едва не содеянного им, и счастье от того, что сумел опомниться в последнюю минуту. Но простит ли его отец? Лембиту не отталкивает сына, и ликующий, интонационно сближающий отца с сыном оркестровый фрагмент знаменует собой начало новой страницы в жизни Меэлиса.

Сцена перерождения Меэлиса — одна из наименее удачных в либретто. К сожалению, композитору не удалось музыкальными средствами исправить ее недостатки. Если эволюция экзальтированного, подавленного религиозным страхом юноши, который освобождается от внутреннего надлома, и передана достаточно убедительно, то заключительный этап его внутренней борьбы — самое острое скрещение конфликтных линий оперы — более поверхностен и мало обоснован. Лишь благодаря тонкой динамике чувств и незаурядной

артистичности Георга Отса эта сцена обрела лишенное мелодраматичности звучание.

Далее Меэлис предстает перед зрителями как обычный юный герой; появляется связанная с Маре лирическая тема любви. Начинающийся с конца третьей картины эмоционально-драматургический спад, оскудение героических черт и угасание связи между Мейнгардом и Меэлисом накладывают на роль совсем другой отпечаток. В музыкальном отношении перед нами словно два разных образа, причем ревностный монах представляется более содержательным и глубоким, нежели сын Лембиту. Да, Меэлис начинает новую жизнь, но это не подчеркивается необходимым для характеристики образа драматургическим материалом. Георг Отс и на сей раз помог авторам, постаравшись, насколько это возможно, дополнить скупо обрисованный финал роли. Кое-где это ему удалось, хотя сам он считал, что к концу оперы ему почти нечего было делать. Переходящее в дуэт с Маре лирическое высказывание Меэлиса («Я звездами ночными любовался») отличается напевностью, однако оно несколько произвольно связано с обликом душевно возмужавшего юноши. Интересно отметить, что здесь Георг Отс стал «соавтором» В. Каппа. С согласия последнего он слегка изменил начало мелодии, и надо признать, что новый «вариант» делает честь певцу как «композитору».

На этом, в сущности, музыкальная характеристика Меэлиса и заканчивается, если не считать коротких речитативных реплик в конце четвертой и пятой картин оперы, где Меэлис вместе с Лембиту и его дружиной идет сражаться с крестоносцами. Чтобы обогатить расплывающийся образ Меэлиса, Георг Отс окончательно освобождал своего героя от душевного гнета лишь после того, как тот убивал в бою Алобранда. Только смерть ненавистного патера снимала с Меэлиса-Отса тяжкое чувство вины, и Мейнгард с его безжизненным взглядом навсегда уходил в небытие².

Как у всякого артиста, у Георга Отса порой случались во время спектакля «накладки». Однажды в сцене покушения на Лембиту певец с ужасом обнаружил, что забыл сунуть за пазуху крестообразный кинжал. Он незаметно приблизился к кулисам и, повернувшись спиной к публике, шепотом попросил, чтобы ему быстро принесли «оружие». Но пока искали кинжал, подошел момент нападения на Лембиту. Делать было нечего, Меэлису пришлось идти на отца с поднятым кулаком. Это поставило Т. Куузику (Лембиту) в еще более затруднительное положение: в его тексте ясно говорится о кинжале, причем в конце сцены старейшине надлежит вонзить оружие в дерево к великому позору ордена и в знак заклятия. Т. Куузику не оставалось ничего другого как

просто «проглотить» оказавшиеся ненужными слова и пропеть их лишь на следующем спектакле³.

Интересными оказались постановки «Лембиту» под открытым небом, первая из которых состоялась на месте бывшего городища Лыхавере (1962), а вторая — в излучине реки Пирита (1966). Особенно удачно прошел спектакль в Лыхавере. Расположенное неподалеку от родины композитора В. Каппа, поселка Сууре-Яани, древнее городище словно создано для театральных представлений. Здесь, в краю Лембиту, опера о прошлом эстонского народа волновала как-то по-особому. Настроение у труппы «Эстонии» (режиссер У. Вяльяотс) было приподнятое, оно передавалось и слушателям.

По словам У. Вяльяотса, именно на городище Лыхавере Георг Отс, сильнее чем когда-либо захваченный спектаклем, создал своего лучшего Меэлиса⁴.

«Богат я только нуждою...»

Я — против искусства, лишённого человечности.

П. Казальс

«Порги и Бесс»? С нашими-то певцами? Нет уж, ничего путного из этого не выйдет!..», «Еще один неудачный спектакль...» — такие скептические мнения не раз высказывались, когда стало известно о намерении Государственного академического театра «Эстония» включить в свой репертуар негритянскую оперу Джорджа Гершвина. Причины для сомнений были весьма веские, и блестящие гастролы труппы «Эвримен-опера», состоявшиеся в середине пятидесятых годов в Советском Союзе, лишь подтвердили их обоснованность. Музыка «Порги и Бесс» тогда уже нередко звучала по радио и завоевала среди слушателей немало поклонников. Однако зачем театру «Эстония», неизменному приверженцу традиций «*la canzone italiana*», брать за столь непосильную задачу, многим казалась загадкой.

В основе оперы Гершвина лежит созданная по роману Дю Бос Хейварда «Порги» одноименная глубоко реалистическая пьеса, отражающая своеобразие негритянского быта и характеров. Создавая свою оперу, композитор опирался на африканский и афро-американский фольклор, который он не только хорошо знал, но и полностью усвоил. Несколько месяцев Гершвин провел в Чарлстоне (Южная Каролина), непосредственно в среде будущих героев своей оперы. Он наблюдал их быт, знакомился с песнями, танцами и обычаями и даже участвовал как запевала в исполнении спиричуэлс, будучи, по-видимому, одним из немногих белых, способных безукоризненно справиться с этой сложнейшей задачей.

При постановке «Порги и Бесс» в США (1935) особые трудности возникли в связи с поисками солистов, так как по воле автора в опере должны были петь только негры. Гершвин сам объяснял это следующим образом: «Негры идеально подходят для моего замысла, потому что они выражают себя в песне и танце так же естественно, как и в слове»¹. Однако ведущий американский оперный театр «Метрополитен-опера» не пожелал допустить на свою сцену черных, и Гершвину предложили заменить их белыми артистами. Ком-

позитор отказался, и премьера состоялась в Бостоне, в помещении Колониального театра. Успех оперы «Порги и Бесс» превзошел все ожидания. Зал напоминал кипящий котел, а то, что Гершвин был назван Авраамом Линкольном негритянской оперы, говорило гораздо больше, чем самые пышные дифирамбы*.

Интересно, что жители Чарлстона твердо убеждены: Порги, описанный в романе, выведенный в пьесе и в опере, когда-то существовал на самом деле. О нем можно услышать немало всяких историй, а некоторые старожилы утверждают, будто помнят, как безногий Порги покатил в Нью-Йорк на тележке, сколоченной из ящика из-под мыла...

Итак, коллективу театра «Эстония» предстояло иметь дело с чисто негритянской оперой, полной эмоциональности, мгновенной смены настроений и бурного темперамента. Жесткие страдания перемежаются взрывами радости, детская непосредственность мироощущения цинизмом, трагическое и комическое неразделимы почти в каждом эпизоде. Основные трудности постановки первоначально заключались именно в незнании той жизни, по мотивам которой была написана опера. И все-таки театр пошел на риск. Риск этот оказался оправданным — постановка У. Вьяльютса, первая в Советском Союзе, получила неожиданно большой резонанс и стала одним из наиболее посещаемых спектаклей театра. Учитывая эмоциональный склад эстонского зрителя, режиссер сделал упор не на сентиментальной экзотике, а на правдивой обрисовке характеров и гуманистической основе оперы. Это обеспечило постановке успех.

То обстоятельство, что в драматургии «Порги и Бесс» слились воедино черты оперы, мюзикла и драматической пьесы, ставит перед режиссером и исполнителями ряд новых, усложненных, но вместе с тем интересных в творческом отношении задач. Избитыми театральными приемами здесь ничего не добьешься — кто в них увязнет, неизбежно выпадет из ансамбля.

У. Вьяльютс нашел нужные выразительные средства, чтобы подчеркнуть юмор бытовых картин, взволнованность религиозных сцен, экспрессивную лирику, глубокую драматичность, темперамент и завораживающую чувственность музыки Гершвина. Благодаря находкам режиссера и заслугам исполнителей спектакль отличался целостностью.

Решенные в песочно-желтых тонах декорации (художник Л. Рооза) удачно передавали обстановку бедного портового квартала. Облупленные стены, узкие наружные лестницы,

* Иначе обстояло дело в Нью-Йорке, где премьера «Порги и Бесс» состоялась несколько дней спустя. Публика была так же захвачена оперой, как и в Бостоне, но критические отзывы оказались в основном отрицательными.

закрытые сломанными жалюзи окна, множество предметов обихода ярко характеризовали окружающую героев среду.

Постановка «Порги и Бесс» (1966) в целом оказалась подлинным ансамблевым спектаклем*. Дыхание кипучей жизни, непосредственность характеров, взаимоотношения между персонажами были тесно связаны с необычайной драматургией сочинения. Удаче спектакля в значительной мере способствовал профессиональный, выразительный, до мельчайших деталей соответствующий оригиналу перевод либретто, сделанный поэтом У. Лахтом.

Говоря о постановке «Порги и Бесс», нельзя не привести слова выдающегося итальянского вокалиста и педагога Д. Лаури-Вольпи: «Что значит красиво два номера, если не родился персонаж, могущий проявить себя в действии, если нет напряженных связей между главными действующими лицами, которые все должны стремиться к общей цели, к достижению художественного идеала и сотрудничать между собой как артисты? Если всего этого нет, опера разваливается на составные части, на дуэты, терцеты и ансамбли, представляющие собой наспех сметанные части лоскутного одеяла. Каждый пропевает свой кусок, делает какой-нибудь более или менее подобающий случаю жест и, довольный собой, возвращается за кулисы»².

К сожалению, с такого рода явлениями нередко приходится сталкиваться на оперной сцене и поэтому творческое истолкование произведения, органичность и отточенность сценических решений, тесная связь с партнерами, передача идеи не только исполняемой партии, но и всего сочинения в целом, а также идеальное чувство музыкальной драматургии приобретают особую ценность. Георг Отс являл высокие образцы подобного мастерства.

Как и в литературе о жизни негров, отображающей наряду с тяжкими страданиями героев их беспредельный оптимизм и детскую открытость, ключом ко всей опере и, в частности, образу Порги является синтез трагического и комического. Это тот удивительный сплав, составные части которого столь удачно передавал Георг Отс.

В его Порги «читалась» вся нехитрая, но трудная жизнь нищего калеки, наложившая своеобразный отпечаток на его характер. С естественной правдивостью передавал Георг Отс трагические и комические черты Порги. Любовь и доброе отношение к людям, детская чистота и цельность его души, трогательная доверчивость, красота внутреннего мира и нравственная сила возвышали безногого героя Отса над всем его окружением. Образ, созданный мудрым художником, оставался одновременно простым и выразительным, сдер-

* Во время гастролей 1968 г. театр «Эстония» познакомил с постановкой «Порги и Бесс» также любителей оперы Ленинграда и Ташкента.

жанным и полным чувств, великодушным и нетерпимым ко всякого рода подлостям.

Певец так основательно изучил своеобразную партитуру Гершвина, так сжился с музыкальной характеристикой Порги, ее самобытными интонациями, экспрессивной и изменчивой ритмикой, неожиданными контрастами, что во всем его исполнении не ощущалось ни малейшей заученности.

Говоря о Порги, уместно напомнить, что пению Георга Отса была присуща огромная динамичность мысли и чувства, основанная на тончайших музыкальных оттенках и художественной правде. Персонажи Отса никогда не бывали расплывчатыми, безликими, статичными или, если можно так выразиться, средне-эмоциональными. Певец всегда был творцом образа, а не его пересказчиком. Он продолжал «ваять» образ даже тогда, когда не пел, а слушал партнеров, стоял или сидел на сцене, входил на нее и т. д.

Несколько необычной для Георга Отса оказалась в «Порги и Бесс» чисто физическая подготовка роли. Так как Порги на протяжении всей оперы сидел на подогнутых ногах в сбитой из досок тележке и при этом свободно передвигался, певцу пришлось изрядно потренироваться. Летом, отдыхая на даче в Вызу, Георг Отс спускал на воду резиновую лодку, в которой часами «отсиживал ноги». Благодаря такой «закалке» Отсу удавалось выдержать в этой позе целый спектакль, хотя потом, правда, у него еще несколько дней побаливали колени³.

* * *

... Теплый летний вечер в портовом квартале Чарлстона. Во дворе, окруженном полуразвалившимися домами Кэтфиш Роу, собралась веселая компания. Разговоры, шутки, игра в кости, в которой участвует и всеобщий любимец Порги. С первого же момента, когда сияющий Порги проворно вкатывался на своей самодельной тележке в гущу толпы и все радостно его приветствовали, артист вызывал живой интерес зрительного зала. И этот интерес не иссякал до конца спектакля, потому что каждый эпизод был проникнут удивительной непосредственностью и искренностью.

В печальном размышлении о своей одинокой доле и в поэтических «думах о звездах», отвлекших его от азартной игры в кости, Георг Отс со сдержанным лиризмом раскрывал трагедию нищего калеки. Несчастья ничуть не ожесточили Отса-Порги. Его наивная вера в доброту всевышнего, жизнерадостность, общительность не таят в себе и намека на горечь или бессилие. Напротив, едва только на обитателей Кэтфиш Роу обрушиваются удары судьбы, как Порги неизменно оказывается рядом с ними. Когда пьяный грубиян Кроун во время игры в кости затевает ссору и убивает Роб-

бинса, а ни в чем не повинного Питера сажают за решетку, Порги всем сердцем сочувствует горю и скорби соседей. Не может он примириться с вопиющей несправедливостью и тогда, когда скрывшийся с места преступления Кроун бросает свою подругу и обитатели дома, страшась полиции, захлопывают двери перед Бесс, пользуясь сомнительной репутацией. Из сочувствия к беззащитной женщине Порги предлагает ей свой убогий кров, совершенно не подозревая, что этот поступок перевернет всю его жизнь. Высвечивая благородные черты Порги, Георг Отс вовсе не идеализировал его, а создавал живой образ, наделенный долей лукавства и сметливости (вспомним, с какой ловкостью Порги мгновенно выскальзывал из толпы дерущихся и быстро скрывался в своем убежище).

Третью картину оперы певец строил на сильных контрастах. Нашедший благодаря Бесс свое счастье, Порги, подыгрывая себе на банджо, в веселой песенке выражает радость, переполняющую его, и житейскую философию бедняка: «Богат я только нуждой...», а заодно прохаживается и по адресу богачей.

Добродушно, немного плутовато, слегка робея перед казенной бумагой и в то же самое время с деловой серьезностью Отс-Порги «откупал» Бесс с помощью подпольного адвоката у Кроуна. Окрашенный мягким юмором подтекст придавал этой сцене забавно-трогательный колорит.

И вдруг неожиданный контраст предыдущей сцене — песня о черной птице, песня, которую можно назвать одним из самых сильных фрагментов партии Порги и всей оперы. Георг Отс мгновенно модулировал в новое эмоциональное состояние: остро, с большой внутренней экспрессией и с суггестивным драматизмом отдавался он мыслям, навеянным суеверным страхом и мрачными предчувствиями. Это было не просто заклинанием зловещей птицы — певец трактовал эпизод как символическую схватку с возвращающимися заботами и горем его жизни. И хотя мучительное высказывание заканчивалось в более мягких тонах, над Отсом-Порги продолжала витать тень скрытого беспокойства.

Всю гамму чувств — от желания защитить более слабого до всепобеждающей и всепрощающей любви — Георг Отс раскрывал с интенсивным нарастанием. Порги, привыкшему к нищете и унижениям, дарованное счастье кажется таким лучезарным, что он словно не решается в него поверить. Быть может, именно эти полу- и четвертьтона придавали любовному дуэту с Бесс сдержанную и одухотворенную пылкость с едва различимыми призвуками печали.

Пятая картина оперы захватывает совершенно иными, хотя столь же разнообразно окрашенными эмоциями. Узнав, что Бесс снова сошлась с Кроуном, и отнесясь к этому с бла-

городным пониманием, Отс-Порги не становился безучастным и не замыкался в жалости к самому себе. Боль и тревога, рожденные болезнью Бесс, молитвенная сосредоточенность и умиротворенность, безропотное терпение и надежда на помощь всевышнего овладевают Порги столь сильно, что он не замечает ничего вокруг. Радость по поводу выздоровления Бесс длится всего мгновение — его гложет мысль: останется ли Бесс с ним? Нежность, с которой Отс-Порги утешал ее, его скрытое волнение, мгновенное внутреннее оцепенение («Уедешь?») и засиявшая было надежда («Если бы не было Кроуна?») сменялись тайным и тревожным ожиданием. Что скажет Бесс? Когда сомнения Порги отпадают, в нем вспыхивает желание защитить свое сокровище от всех зол. Наступала кульминация напряженной сцены, которая в выразительном дуэте Порги и Бесс достигала сильного драматизма.

Убив подстерегавшего Бесс Кроуна, Порги является для опознания трупа в полицейский участок. Между тем торговец наркотиками Спортинг-Лайф старается внушить Бесс, что о скором возвращении Порги не может быть и речи, он зовет ее с собой в Нью-Йорк — вкусить радостей «сладкой жизни». Видя, что Бесс не уговорить, он заставляет женщину принять от него кокаин; Бесс поддается соблазну и уходит вместе с Спортинг-Лайфом.

Через неделю Порги возвращается домой. За отказ опознать труп Кроуна его продержали в тюрьме, где он выиграл в кости кругленькую сумму.

В девятой картине, связывающей трагические нити оперы, Отс-Порги появился на сцене взволнованный и счастливый; щедро раздавал подарки, не замечая озабоченности и растерянности обступивших его соседей. Лишь когда очередь доходила до платья, предназначенного Бесс, безногий калека с гордым достоинством выпрямлялся, поднимал глаза, смотрел людям в лицо и вдруг осознавал... Случилось что-то ужасное! Мало-помалу чудовищная правда выяснялась, и безоблачная радость сменялась шемящей тревогой и отчаянием: где она? И когда вслед за этим Отс-Порги начинал допытываться, где находится Нью-Йорк, в этот короткий вопрос он вкладывал все свое отчаяние, боль, любовь и стойкость, весь скрытый трагизм человека, лишённого всего светлого.

В заключительной песне, написанной в духе негритянских спиричуэлс, Георг Отс помимо религиозного воодушевления подчеркивал широту души своего героя, беззаветную любовь к Бесс и непреклонное стремление отправиться на ее поиски. Решительно повернувшись, Порги в своей жалкой тележке устремлялся прямо к находившимся в глубине сцены воротам. Однако эта короткая немая сцена не содержала ничего удручающего и не вызывала жалостного умиления. Не чувство шемящей безнадежности порождал этот убогий нищий, а восхищение той несгибаемой силой и величием духа, какие не так уж часто встречаются в жизни.

Высказывания о Георге Отсе

«Отс поет так, словно не чувствует никаких технических трудностей. Певческая «кухня», так сказать, «технология» песни — блестящие, эффектные ноты, виртуозность пассажей, искусство шлифовки — спрятана от аудитории, заслонена другим: художественной задачей поющего актера.

Пожалуй, точнее, чем «поющий актер», и не охарактеризуешь художественный облик Георга Отса. [...] Слитность, единство всех средств выразительности — голоса, жеста, мимики — именно в этом «секрет» творчества Отса. Как никогда не скажешь про драматического артиста, что он хорошо произносил текст в роли, но плохо играл, так и у Георга Отса слово и пение органично слиты со сценическим рисунком роли, ибо вокальными красками, музыкальными образами определяются и средства актерской выразительности».

(М. Игнатьева, театральный и музыкальный критик)¹

* * *

«В Вас есть все: строгость и непосредственность в игре, жизнерадостность, подчас и детская, задорная мальчишеская наивность — это редко бывает в артисте. Поете ли Вы, играете — Вы живете!»

(М. Смирнова, пенсионерка)²

* * *

На одной из организованных в Ленинграде цветочных выставок внимание посетителей привлек георгин, носящий имя Георга Отса. На вопрос большой почитательницы артиста, ленинградки М. Смирновой, почему цветок назван именем эстонского певца, любитель музыки цветовод И. Кузьминский ответил следующее: «Вы пишете, что у Георга Отса неповторимо красивый голос — согласен с Вами, но хочу добавить: у Отса удивительно теплый, душевный голос; такой голос может принадлежать только очень хорошему человеку».

Вот почему, когда среди сотен сеянцев буквально засверкал великолепный георгин, я и все мои близкие решили назвать его в честь Георга Отса.

На выставке у георгина не было и сотой доли той прелести, какую он имеет в саду, под яркими лучами солнца.

Георгин зацветает рано и цветет обильно: на кусте одновременно распускается до 15 цветов, возвышающихся над листвой.

Надеюсь, что в ближайшем будущем георгин «Георг Отс» украсит парки и сады Ленинграда»³.

* * *

«В искусстве Георга Отса, этого исключительного и многогранного художника, меня особенно пленяла интенсивность мысли. Не пустые эффекты, не взрывы чувств и фейерверк эмоций, а напряженная мысль зажигала партнеров, переносилась в зал и наэлектризовывала атмосферу, рождая столь редкое у нас театральное чудо...

По-моему, истоки творчества Георга Отса таились в его широкой начитанности, эрудиции, в его глубоко пытливой натуре, а также в дисциплинированном интеллекте, помогавшем ему глубже раскрыть диалектику и закономерности развития характеров своих героев, а также эпохи и человеческих взаимоотношений. Все это было той основой, на которой впечатлительный и зоркий художник могучим внутренним зарядом генерировал то, что его волновало, и затем излучал в зрительный зал, потрясая публику силой своей мысли. Его искусство — это пылкая воодушевленность великими человеческими идеалами, широкий, строго логичный ум, развитая способность анализа и синтеза и помогающая осмыслять творчество глубокая философия.

Блестящий вокалист, Георг Отс обладал сценическим шармом и неповторимым личным обаянием. С помощью богатого, сознательно используемого арсенала художественных средств его напряженно работающая мысль воссоздавала всеобъемлющие идеи, борения и эмоциональные состояния. Высшим критерием для Георга Отса, его кредо артиста были глубокое чувство правды, искренность, честное отношение к труду, неприятие всего выпренного и ложного.

Что доминировало в становлении и творчестве Георга Отса — труд или талант, мысль или чувство, интеллект или интуиция? Если исходить из взглядов и творчества певца, то можно сделать вывод: в нем как в актере соединились труд и талант, трезвый расчет острого ума и блестящие всплески интуиции. Талант — это не всегда только исключительные природные данные, это еще и способность трудиться, умение найти зерно мысли и продумать ее до конца. С этого и начинался у Георга Отса творческий процесс, которому он отдавался с упорством ученого, самоотверженностью борца и интенсивной углубленностью. Актерское мастерство ставилось

на службу истине и сочеталось с требованием полной самоотдачи.

Творчество, в основе которого лежат строжайшая дисциплина мысли и опирающийся на логику роли эмоциональный заряд, должно убеждать. Жизнь во всей ее сложности и контрастах и правда во всей ее великой простоте должны звучать в нем в полную силу. Большое искусство — независимо от жанра и формы — волнует всех. История мировой культуры подтверждает это блестящими примерами. Одним из таких феноменов в эстонском оперном искусстве является Георг Отс. Его творчество было вдохновлявшим современников титаническим самопреодолением, трудом жизни Великого Мастера. Время над ним не властно».

(*Н. Ринне*, главный администратор театра «Эстония»)⁴

* * *

«Мне выпало счастье петь вместе с ним в дипломном спектакле, он помог мне окончить консерваторию. Диплом я защищала в 1968 году, выступая в «Риголетто». Георг Отс был моим первым настоящим партнером по сцене. Он поражал с первой же минуты. Никакой неловкости или смущения, столь естественных для начинающей, я рядом с ним не испытывала. Собственно, с Георгом Отсом я не испытывала этого никогда, даже все ошибки исправляла благодаря ему. Он помогал преодолевать и технические трудности.

[...] Каждый твой нюанс он понимал — и как он на него реагировал! И в пении, и в создании сценического образа — во всем он был великолепен. Он сглаживал промахи и был таким вдохновляющим партнером, что, выступая с ним, ты волей-неволей подтягивалась и даже превосходила самое себя. Как партнер он был поразительно гибок, и это чрезвычайно помогало мне также во время гастролей в Риге и Ленинграде, в Каунасе и Варне. Дома ведь и стены помогают, а вне дома помощь особенно ценна».

(*А. Каал*, народная артистка Эстонской ССР)

* * *

«Долгие годы наши творческие пути с Георгом Отсом шли рядом. Мне посчастливилось часто бывать его партнером как на сцене театра «Эстония», так и на сцене нашего оперного театра в Риге, где Георг Отс всегда оказывался желанным гостем.

Георг Отс был исключительно музыкальным певцом. Я постоянно восхищалась его большим вокальным мастерством и волнующим артистизмом. Незабываемым он остался

в моей памяти как Онегин. В этой опере, где я пела Татьяну, мы познакомились, и в этой же опере простились... Онегин как будто создан для него — так ему удалась эта труднейшая партия. Но нельзя забыть также, как ярко сверкал его многогранный талант в ролях Яго, Кола Брюньона и многих, многих других.

Сначала я думала, что Георг Отс очень замкнутый и неприступный человек. Но с годами, познакомившись с ним ближе, побывав в его семье и пригласив его в наш дом, я убедилась в совершенно обратном. Да, Георг Отс был не только великим артистом, но и обаятельным человеком. На сцене он властвовал, а в жизни был прекрасным другом и товарищем. Как это чудесно! Человек с такими качествами заслуживает самого высокого уважения».

(Ж. Гейне-Вагнер, народная артистка СССР)⁶

* * *

«Уважаемый народный артист!

Коллектив Абяской средней школы послал нас сегодня сюда — поздравить вас по случаю вашего юбилея и поблагодарить за все то доброе и прекрасное, что вы внесли в нашу жизнь своим искусством — в театре «Эстония», своими выступлениями в концертных залах, по радио и телевидению, в кино. Будь то песня о далекой тайге, о жизни, которую нужно любить, о мире, который надо беречь и защищать, песня о серой солдатской шинели, напоминающая о суровых годах войны и тех, кто отдал свою жизнь во имя нашей жизни, песня о родном крае, который дорог всем, — всеми своими песнями завоевывали вы сердца народа. Мы восхищаемся вами. Мы часто вспоминаем, как вы приехали к нам в гости и пели только для нас. Этот день останется самым прекрасным воспоминанием школьных лет. И сегодня, сейчас, вся наша школьная семья мысленно здесь, у вас. Мы благодарим вас и желаем вам в дальнейшем много замечательных оперных ролей, прекрасных песен, творческих радостей, здоровья и счастья!

«Если человек, глядя на красоту, воспринимает ее, он впитывает красоту в себя, и поэтому красота остается, когда все остальное исчезает», — писал Таммсааре.

Созданная вами красота останется. Навсегда.

Вспоминайте иногда небольшую сельскую школу в далеком уголке Эстонии, где вы всем дороги».

(Юбилейное приветствие ученицы XI класса Абяской средней школы Хайде Мерс)⁷

* * *

«Певец и актер редкостного и многостороннего дарования, Г. Отс обладает свойством так правдиво и естественно создавать образы своих героев, так свежо и по-новому «прочитывать» роль, что, слушая его, забываешь о театральной коробке с ее условностями и раскрашенными декорациями и видишь реальную жизнь, искренние и ненадуманые радости и горести живого человека.

Отс никогда не «играет» и не «изображает». Он становится своим героем, живет его чувствами и поступками. Этим и объясняется такая непосредственность его поведения на сцене, такая психологическая верность интонаций и сила художественной убедительности. [..]

Как бы много ни было написано о красоте голоса Г. Отса, о мастерстве его вокала и блестящей технике — хочется еще и еще раз вспомнить об этом и добавить: все богатство вокальной культуры, все краски и нюансы тембра артист всегда подчиняет логике лепки образа, его достоверности. Заметим кстати, что этой же задаче служат и постоянно совершенствуемые грим и костюм.

В Отсе-актере привлекает гармоничное сочетание превосходных вокальных данных, высокого артистизма и музыкальности. На сцене он живет в музыке, безошибочно чувствуя оркестровое сопровождение и партнеров, ведя их за собой. Быстро и свободно включает он в готовый спектакль, уверенно выполняя самые замысловатые мизансцены».

(Л. Архимович, украинский музыковед)⁸

* * *

«Георг Отс был замечательным коллегой. Всегда внимательный к партнеру, он относился к нему в высшей степени благожелательно. Взять хотя бы такую «мелочь»: будучи сам предельно уверенным певцом, он старался во время дуэта стоять так, чтобы партнеру удобно было следить за дирижером. С Георгом было легко на сцене. Он умел создавать прекрасную рабочую атмосферу, никогда не оттеснял тебя на задний план, а заражал хорошим настроением, радостью музицирования и игры. Да и за сценой или на репетициях я никогда не видела его угрюмым.

Репетиторы не знали с Георгом никаких забот. Он всегда был музыкально подготовлен и уверен в своей партии. Арии, речитативы и ансамбли звучали у него чисто и точно, в ансамблях он никогда никого не «перепевал», подчиняясь сюжетной и музыкальной драматургии.

Георг не приходил на репетиции с готовой ролью. Он создавал ее довольно медленно, время от времени вносил в нее что-нибудь свежее и, не цепляясь за уже найденные

штрихи, развивал ее от спектакля к спектаклю. Как артист очень находчивый и чутко реагирующий, он умел поразительно быстро ликвидировать всякого рода накладки и ловко их обгрызать.

В своих ролях Георг никогда не повторялся, он всегда выходил на сцену новым и умел доносить свои мысли до зала. А какое множество контрастных образов он создал! Глубоко начитанный, эрудированный, Георг как артист развивался очень быстро, скоро достиг мастерства и стал в нашем театре незаменимым».

(*М. Коданипорк*, заслуженная артистка Эстонской ССР)⁹

* * *

«На твоём богатом артистическом пути появилась новая веха — на этот раз в виде Государственной премии СССР. На первый взгляд, в этом факте, столь понятном и естественном, нет ничего удивительного, но если взять для сопоставления хотя бы закончившиеся недавно Олимпийские игры и то, что из прежних рекордсменов и победителей на троне удержались лишь немногие, то вновь осознаешь глубокий смысл слов, сказанных однажды Йоханнесом Коткасом: «Трудность не в том, чтобы стать чемпионом Советского Союза, а в том, чтобы им остаться».

Ты получил свое первое «золото чемпиона» еще будучи студентом консерватории, в 1950 году, когда тебе присудили Государственную премию за первую большую работу в опере — за Онегина. Вскоре последовала вторая награда — за участие в фильме «Свет в Коорди». Впоследствии ты сам однажды заметил, что все это было скорее авансом, но своими дальнейшими ролями (Олег Кошевой, Демон, Дон-Жуан и т. д.) ты «оплатил» этот аванс уже с процентами.

Несмотря на то, что за восемнадцать лет, отделяющих эти премии одну от другой, на вокальном небосклоне появилось много новых звезд и звездочек, твое искусство осталось неизменно юным, чарующим и самобытным.

[...] Хотя, по официальным документам, настоящая премия присуждена тебе за концертные программы последних лет, нельзя пройти мимо созданных тобой за этот период оперных ролей, таких, как Яго, Папагено, Порги, Алексей и Риголетто, — для нашего оперного искусства они значат гораздо больше, чем традиционные ведущие партии.

Если музыка Моцарта с первой же минуты была единодушно признана отвечающей твоему голосу, то, например, драматические вокальные партии Верди нередко вызывали известное предубеждение до... очередной премьеры, когда ты вновь доказывал, что современная публика ждет от испол-

нителя не столько спетых на *forte* нот, сколько раскрытия мысли и характера роли. Без внешнего напряжения, зачастую с аскетической простотой ты выделяешь в исходном материале зерно, не теряя при этом важнейшей предпосылки художественного творчества — активности чувства. Ты всегда ищешь в большой оперной арии человеческую простоту, а в простой народной мелодии — общечеловеческую глубину. Проводить с тобой репетиции — удовольствие для каждого дирижера и постановщика. Твое участие в спектакле неизменно мобилизует весь коллектив отдать максимум того, на что он способен. И очень приятно добавить к этому такую деталь: к началу репетиций ты — хорист или народный артист — всегда на месте. Ты поешь в опере и оперетте, исполняешь камерную музыку и эстрадные песни, но, странное дело, ни в одном жанре ты не работаешь по совместительству. Тебя считают почти «своим» солистом и в Москве, и в Хельсинки; только в ноябре этого года ты побываешь в Ленинграде, Берлине и Ташкенте.

Так что, ничего не попишешь, твою «премированную» руку мне удастся пожать не раньше, чем на репетиции концерта, которым откроется в Ташкенте Декада эстонского искусства в Узбекской ССР. Но от твоего голоса мы за эти дни наверняка не отвыкнем — ведь в последние годы все наши поезда отправляются в путь с одной и той же песней — «Я люблю тебя, жизнь».

От имени твоих старших и младших коллег *Арне Микк*¹⁰.

* * *

«Я являюсь большим поклонником незаурядных дарований Георга Отса, считая его певцом-художником-артистом № 1. Его превосходство, помимо исключительных данных, коими его щедро наградила природа, это его исключительная серьезность в работе, высокий профессионализм и глубокое чувство ответственности. Каждое его выступление, каждая сыгранная роль, каждый концертный номер — это филигранная, я бы сказал, ювелирная работа вдумчивого, всегда требовательного к себе большого мастера».

(*А. Бадалбейли*, композитор, дирижер и музыковед, народный артист Азербайджанской ССР)¹¹

* * *

«Исполнитель, обретший свой неповторимый путь в музыке, вокалист, для которого голос не был самостоятельной ценностью. Голос служил у него слову, а это под силу лишь немногим. Георг Отс по-своему осмысливал содержание

исполняемого, окрашивал и нюансировал текст. Благодаря этому любой романс или оперная ария становились в его исполнении понятными слушателю; точно так же он продумывал и отшлифовывал эстрадные песни. Певец, знавший дорогу к сердцу слушателя. Редкостный актер.

Как оперный партнер Георг Отс был весьма суггестивен. С ним всегда рождался очень тесный контакт. Вспоминаю несколько опер, в которых мы выступали вместе. Никогда не забуду «Демона», пения и трактовки роли Георгом Отсом — петь с ним в этой опере нельзя было без слез. Как обаятелен он был в «Паяцах» в роли Сильвио или Таддео, комического персонажа. Дуэт Таддео и Коломбины мы часто исполняли как концертный номер, и он неизменно вызывал у публики заразительный смех. Вспоминаются Евгений Онегин, Шарплесс в «Мадам Баттерфлай», Фигаро, ряд ролей в оперетте.

А его Дон-Жуан и сцены с Лепорелло — Оттом Раукасом! Такого реализма я, во всяком случае, на своем веку в нашей опере не встречала.

Восхищаюсь его Порги, какому-то особому теплу, которым веяло от этого столь сильного в трактовке Георга Отса героя. Восхищаюсь его Кола.

Природа очень щедро одарила Георга Отса. Редкая музыкальность, красивый тембр, хороший рост, личное обаяние. Природа хорошо его вылепила.

Георг Отс обладал талантом чувствовать красоту и передавать ее. Это не всякому дано».

(Э. Маазик, народная артистка Эстонской ССР)¹²

* * *

«Может показаться странным, что я, старый драматический актер, хочу говорить о музыканте. Но, по-моему, — и я говорю это не только для самооправдания, — не то что каждый музыкальный, каждый драматический театр был бы счастлив иметь у себя в штате Георга Отса. В этом и заключается первооснова силы Георга Отса как артиста — в нем течет горячая актерская кровь. Мне кажется, что Отс чувствует смысл и подтекст каждой фразы, даже когда расслаивает их всевозможными интонациями. Он не выпевает одни только ноты, он действительно поет. [...]

Когда Отс поет Меэлиса в «Лембиту», это не показ голосовых возможностей, что мы иной раз наблюдаем в опере, а органически прочувствованная душевная боль живого человека — это когда Меэлис оказывается в тупике из-за своей веры в бога. [...]

Или вспомним, как Георг Отс в последнем акте «Свадьбы Фигаро» насмехается над наивными мужьями. Он поет эту

арию, не стоя посреди сцены и колошматя вас словно поленом по голове. Нет, он отходит в сторону, на мостик портала, ухмыляется там себе под нос и, исподтишка поглядывая на публику, наблюдает, как его иронические сожаления рикошетом отскакивают в зал. И мы все вместе с ним подсмеиваемся над несчастными, глупыми, обманутыми мужьями. Никто не обижается, что ему сказали правду в глаза. Или же Яго в «Отелло». Это не только демонически злобная и подлая натура. В исполнении Георга Отса это антипод духа времени. Человек, наделенный тонким, гибким умом, по-макиавеллиевски коварно замышляющий зло. И вместе с тем грубый, дикий садист и человеконенавистник. [..]

В созданных Георгом Отсом образах можно найти глубины, которые, как сказал Вильде, «задали бы работы водолазам».

Даже в какой-нибудь несуразной оперетте с запутанной идейкой Отс, играя, скажем, Красную тень или принца из «Баядеры», умеет создавать пленительные, достоверные и по-своему глубоко человеческие сцены и поет так, что твой дух и разум переселяются из головы в сердце и ты даже не замечаешь, как под конец начинаешь верить в какую-то полнейшую нелепицу».

(А. Лаутер, народный артист СССР)¹³

* * *

«Искусство Георга Отса — подлинно реалистическое искусство, в котором правда искусства и правда жизни, сплетаясь органичным образом, никогда не покушаются друг на друга».

(Д. Кабалевский, композитор, народный артист СССР)¹⁴

Пуччини, Леонкавалло и Понкьелли

Когда на глади полотна
Художник ночь изображает,
Хоть луч он все же оставляет,
Чтоб эта ночь была видна.

Лопе де Вега

Немало ролей создал Георг Отс в итальянских операх, в тех операх двояко понимаемого *bel canto*, друзья и враги которого со стародавних времен ведут меж собою спор. Одни видят в нем идеальную возможность для демонстрации вокально-технического мастерства, другие — жанр, скрывающий настоящую выразительность и создание глубоких характеров. Одни считают романтические и мистико-драматические сюжеты, пышные костюмы и стихию безудержных эмоций единственно отвечающими подлинно оперному духу, другие видят во всем этом застывшие штампы, отжившую условность и поднятое на котурны лицедейство. Очевидно, по-своему правы как те, так и другие, но не всегда и не во всем.

Не объясняются ли столь часто встречающиеся *pro et contra* крайне односторонним пониманием оперного искусства? Ведь в первую очередь все зависит от того, с каких позиций и как мы подходим к итальянским мастерам, что хотим увидеть и подчеркнуть в их операх. Феноменов вокала? Пора их расцвета, судя по всему, проходит, хотя исключения существуют и, безусловно, будут существовать и впредь. К чему скрывать — певцы, считающие единственным мерилом мастерства виртуозность и техническую отточенность, порой и впрямь нас захватывают, но при этом оставляют рассудочно холодными, ибо мы ждем от исполняемого как музыкальной насыщенности, так и внутренней содержательности. Недаром сам Верди сказал однажды известной французской исполнительнице шансонов Иветт Гильбер: «Если бы в оперных театрах певцы умели доносить текст, мы могли бы писать музыку, которая соответствовала бы словам. Но мы имеем дело с голосами, только с голосами и ни с чем более, а голоса нужно заставить блистать. Иначе какая судьба ожидает наши произведения?»¹

С другой стороны, как бы хорошо ни была «отделана» игровая сторона партий, без крепкой вокальной основы опера *bel canto* теряет свой дух, краски и своеобразие. Только при вдумчивом и прочувствованном подходе можно максимально постичь внутренних «нерв» и достоинства оперного произведения, только насыщенное глубокой мыслью и сопереживанием слово, звук и вытекающая из симбиоза этих компонентов трактовка образа позволяют приблизить прошлое к настоящему. Интерпретация, не выходящая за рамки узкой фетишизации вокала, влечет за собой качественные потери, ибо наталкивается на недоверие публики. Об опере говорят, пожимая плечами, смеются над бесконечно длинной арией смертельно раненного, над статичностью дуэта, призывающего к поспешному бегству, над разного рода заживо замурованными, потерявшими рассудок от любви, над невероятными подменами, красивым падением пронзенной кинжалом жертвы, осушением кубка с ядом и прочими «эффектными» сценами.

Да, они действительно воспринимаются иронически, если за всем этим не стоит подлинный художник-творец. И все-таки не верится, что интересная вокальная и актерская работа, суггестивная музыка и убедительная постановка могут оставить слушателя равнодушным, могут выдвинуть для него оперную условность на первый план. Опасность потери контакта грозит в большинстве случаев лишь вокальным акробатам или просто слабым певцам. Подлинное общение с партнерами рождает контакт и со зрительным залом. Понимание богатых возможностей жанра, спаянность ансамбля, слияние актера с образом и умение выразить себя могут решительно переубедить тех, кто сомневается в художественной полноценности оперы. Осмысленность пения, его драматическая гибкость, соответствие интонации мыслям и чувствам, заложенным в тексте, так же важны, как рельефные мизансцены и вытекающий из роли пластический рисунок, а совокупность всех этих качеств создает в оперном спектакле поистине чудеса.

Если мы имеем дело с хорошей музыкой и истинно музыкальным певцом, то можем пережить немало возвышающих душу моментов, следя за тем, как на основе прочно усвоенного материала происходит сугубо индивидуальный творческий процесс. Вряд ли хоть один театр страдает от избытка артистов, способных усвоить и донести до публики оперы различных стран, эпох и стилей, — скорее наоборот. Им необходимо пройти долгий, полный неустанных поисков путь, прежде чем произведения Моцарта, Кабалевского, Верди, Гершвина, Рубинштейна, В. Каппа, Пуччини и Чайковского обретут свойственную им самобытность.

Помимо рассмотренных оперных персонажей русских, со-

ветских, французских, австрийских, эстонских и американских опер, в списке ролей Георга Отса насчитывается тринадцать героев итальянских опер, то есть еще тринадцать творческих задач, в которых артист стремился сказать или выразить что-либо существенное. Стерильно-вокальная передача музыки или, иначе говоря, исполнительство без внутреннего действия и конфликтов представлялись ему недостаточными и в итальянской опере.

Георгу Отсу было всегда свойственно естественное, не стремящееся к малейшим голосовым эффектам пение. Каждая фраза исключительно отточенной вокальной партии отличалась интонационной выразительностью, каждый звук являлся не самоцелью, а верным средством донесения содержания слова. Никогда не надеясь на абсолютное воздействие одной только музыки и чувствуя необходимость выработать свой индивидуальный подход к исполняемому, избегая шаблонной оперности, Георг Отс придавал большое значение также и тексту. Отлично владея его смысловой логикой и всеми выразительными богатствами слова, он обращал строжайшее внимание на дикцию. Чтобы понять, как это важно, достаточно вспомнить, что даже певцы с большими голосами нередко «тонут» в звуках оркестра, тогда как исполнители с куда менее мощным голосовым аппаратом, однако владеющие отличной фразировкой и четкой артикуляцией (ведь кроме гласных существуют еще и согласные!) доносят до слушателей каждое слово. Георг Отс никогда не допускал докучливых скольжений от звука к звуку, искаженных гласных, смазанной интонации, не существующих в авторской партитуре фермат и высоких нот, рубленых фраз и прочих погрешностей. Вот почему мы весьма часто задаемся вопросом: долго ли придется еще слышать со сцены и концертной эстрады изуродованное слово и скомканную мысль?

Нерасторжимость певца и актера в Георге Отсе, разнообразие созданных им характеров позволяли артисту обогащать воплощаемые образы. Тонкая передача внутреннего мира героя, мотивированность его чувств и поступков превращали исполняемую певцом музыку в действенную оперную реальность. Не ограничиваясь основными контурами персонажей, данными в опере, он умел придать им множество граней и избежать монотонной однозначности.

* * *

В середине сороковых годов Георгу Отсу довелось выступить в ролях консула Шарплесса («Мадам Баттерфлай» Пуччини, 1945), Сильвио («Паяцы» Леонкавалло, 1946) и доктора Малатесты («Дон Паскуале» Доницетти, 1947), причем в последней из них он впервые «нашел себя» на оперной

сцене. В новых постановках «Мадам Баттерфлай» 1949 и 1963 годов певец опять обратился к образу Шарплесса. В 1946 году критика отмечала хорошие данные исполнителя партии консула и в то же время указывала на некоторую поверхностность толкования этого персонажа в иных сценах. В рецензии, написанной четыре года спустя, можно прочитать следующее:

«Исполнение Г. Отса свидетельствует о достаточном сценическом опыте и удовлетворяет в вокальном отношении. Правда, в трактовке образа следовало бы воздержаться от некоторой идеализации консула. Ведь и авторский текст указывает на то, что консул никакая не благородная личность и что все случившееся с Мадам Баттерфлай для него лишь досадный инцидент, в котором, он, однако, не находит ничего особенного. Если поначалу он и возражает против женитьбы Пинкертона, то это объясняется лишь тем, что он предвидит, с какими хлопотами будет связана для него эта история»².

Воспоминания режиссера спектакля У. Вяльютса позволяют понять, насколько богаче толковал Георг Отс эту роль в 1963 году. По словам У. Вяльютса, из небольшой, скупо обрисованной роли артист создал на этот раз убедительный характер. Его Шарплесс был одновременно участлив и поджентльменски невозмутим, сердечен и предусмотрительно уклончив. С приближением острого конфликта Отс-Шарплесс представлял несчастной Мадам Баттерфлай самой искать выход из того трагического клубка противоречий, которым обернулась ее запутанная жизнь, — лишь бы его оставили в покое и впредь больше не тревожили. Именно эту часто не замечаемую двуплановость консула Георг Отс обыграл превосходно³.

Волнующим художественным событием явился для Георга Отса спектакль с участием гастролировавшей в театре «Эстония» японской певицы М. Такидзава. Глубоко национальная трактовка образа Мадам Баттерфлай, сдержанность и врожденная грация далекой гостьи придавали интерпретации пуччиниевской партитуры особое очарование. Контакт между Мадам Баттерфлай и Шарплессом установился удивительно быстро и естественно⁴.

Вновь пришлось встретиться Георгу Отсу и с «Паяцами» Леонкавалло (1954). Эта постановка позволила певцу совершенно по-новому взглянуть на то, что он прежде видел глазами Сильвио: ведь в 1946 году артист исполнял роль прекрасного юного возлюбленного Недды, а теперь — отвергнутого ею клоуна бродячего цирка.

Противоречивый характер Тонио был уже знаком Отсу. Этот образ, основательно продуманный и разработанный в оперном классе Э. Уули, плавно включился в довольно посредственную постановку А. Винера, не обогатившись какими-

либо новыми чертами. Георг Отс делал упор на лирико-драматическом аспекте образа Тонио, не подчеркивая ни его грубости, ни внешнего уродства. Пролог оперы, ставший впоследствии одним из самых лучших номеров его концертного репертуара, Георг Отс пел со сдержанной страстностью и полнотой чувств. Сочетание трагизма с лиризмом, переходы от мягкой кантилены к все возрастающей патетике и драматизму лишены были в его исполнении того надрыва, какой принято считать неотъемлемой особенностью веристских опер. Любовь и рожденная обидой жажда мести, грубоватый бурлеск выступавшего в «спектакле» второго акта Тонио-Таддео сливались с мукой и ревностью отвергнутого мужчины. Это был не шаблонный злодей, сквозь черную краску местами просвечивали и более светлые тона. Хотя певцу еще не удалось в равной степени раскрыть все стороны характера Тонио, в его образе уже ощущалось то, что позднее стало характерно для Георга Отса при трактовке отрицательных персонажей: стремление обнаружить в отталкивающих натурах хотя бы крупинку человечности и понять, почему тот или иной человек творит зло.

В связи с «Паяцами» уместно коснуться и начавшегося в пятидесятые годы увлечения Георга Отса изобразительным искусством. Толчок к этому дал артист театра «Эстония» Х. Отто, который, выезжая на гастроли, всегда брал с собой краски и кисти. Однажды Георг Отс тоже не устоял перед соблазном «испробовать руку». Попытка удалась, интерес к живописи стал расти, а вскоре появилась и одна из первых значительных работ — автопортрет в роли Тонио. Со временем Георг Отс стал рисовать также карикатуры, писать пейзажи и портреты, а в его дачном домике в Вызу можно увидеть сделанные руками артиста забавные безделушки, украшающие двери дома и сауну, во дворе — огромный декоративный пень и другие любопытные вещи, указывающие на художественные способности хозяина, которые были чрезвычайно разнородны: Георг Отс и гримироваться нередко предпочитал сам. Если «процедуру омоложения» он в последние годы доверял талантливому гримеру С. Громовой, то характерный грим артист охотно накладывал сам, стараясь при этом избегать устаревших, чисто условных приемов. Ведь новый нос или какие-нибудь иные добавления еще не создают характера. Георг Отс исходил из других принципов — он стремился подчеркнуть гримом человеческую суть своих героев, придать их наружности более жизненные и простые, лишённые утрировки черты.

Но вернемся к итальянской опере. Следующая роль — художника Марселя из «Богемы» Пуччини (1962) не пробудила у Георга Отса сильных творческих импульсов. Сделав в опере основной упор на драме Мими и Рудольфа, композитор отвел темпераментному и быстро загорающемуся Мар-

село более скромную, хотя отнюдь не маловажную роль. Без Марселя не было бы легкомысленной, капризной и в то же время доброй Мюзетты, не было бы их бурных ссор и примирений, как и разлуки Мими с Рудольфом. Ведь именно Марсель и Мюзетта являются персонажами, оттеняющими поэтический драматизм первой оперной пары.

В исполнении Георга Отса Марсель предстал то пылким, то несколько сумрачным, то преисполненным страстной любви к Мюзетте. Задорный юмор и склонность к жарким, искрометным перепалкам не заслоняли присущей ему сердечности — в его отношении к Мими ощущалась нежная заботливость и участие. Как партнер, Георг Отс легко находил контакт с другими артистами, успешно «цементировал» ансамбли, придавал должное звучание характерным для Пуччини кантиленам и речитативам. Поскольку Марсель мало индивидуализирован самим композитором и не отличается яркой самобытностью, певец старался как можно глубже продумать и обогатить характер своего героя, но все же Марсель не стал крупным фактом творческой биографии Георга Отса*.

Если образ парижского художника придавал трактовке Отса внутреннюю теплоту и не требовал подчеркнутого заострения ситуаций, то в «Джоконде» Понкьелли (1969) певцу пришлось перейти на совершенно иной уровень.

... Венеция XVII века с ее интригами, ужасами инквизиции и любовными драмами. Жестокость, подлость и человеконенавистничество с одной стороны, и чистые чувства — с другой. Вдобавок еще кубок с ядом, самоубийство, тайные доносы, переодевания, убийство и побеги. Одним словом, здесь есть все, что характерно для перегруженного театральностью и эффектами сюжета «большой оперы», зародившейся во Франции. Понкьелли, продолжатель традиций Мейербера, а отчасти и Верди, написал к «Джоконде» традиционную музыку, полную напевных мелодий и экспрессивных взрывов. Персонажи — либо безгранично благородные, либо чудовищно злые — в основном наделены одной-двумя эмоциями; виртуозные партии, изобилующие динамическими взлетами, полны бурных нагнетаний, побуждающих форсировать голос.

Исходя из характера оперы Понкьелли, театр «Эстония» показал публике подчеркнуто пышный спектакль, задавшись целью как можно точнее воссоздать обстановку Венеции XVII века. Сцена была загромождена монументальными декорациями, огромными толпами народа, несметным множеством костюмов, перенапряжение звука слышалось в пении, в

* В 1962 г. Г. Отс пел партию Марселя на гастролях театра «Эстония» в Ленинграде, в 1963 г. — в ленинградском Малом оперном театре (на русском языке).

оркестре. Хотя в режиссерской работе П. Мяги ощущалось стремление к психологической достоверности, да и просто к мало-мальски осмысленному действию, ему не удалось избежать внешней помпезности, мелодраматизма и вокального пада. Правда, певцы делали все, что могли, бесстрашно устремлялись от кульминации к кульминации, и их вокальные достижения порой доставляли публике подлинное наслаждение. Однако в целом спектакль все же был неудачен, и опера «Джоконда» в репертуаре театра «Эстония» не удержалась.

В этом горниле страстей Георгу Отсу пришлось исполнять роль гнусного интригана Барнабы, агента инквизиции, который совершает одни лишь преступления, чтобы завоевать прекрасную уличную певицу Джоконду. Попытки артиста придать какие-то характерные черты явно неинтересной и не соответствовавшей его голосу партии не увенчались успехом. Георг Отс не был бездумным исполнителем эффектных нот и толкователем перекалившихся страстей. Если отсутствовал глубокий характер или хотя бы малейшая возможность ухватиться за какую-нибудь, пусть незначительную на первый взгляд, черточку роли, герой был для певца мертв. Обречен был и Барнаба — не помогло применение особого тембра и характерной манеры поведения. Созданный по схеме «большой оперы» одноплановый злодей не ожил.

ДЖАННИ СКИККИ

Значительно более подходящее применение своему дарованию Георг Отс нашел в исполнении заглавной роли в одноактной опере Пуччини «Джанни Скикки» (1972) — блестящем сатирическом произведении, созданном в духе оперы-буффа, которое справедливо сравнивают с сочными жанровыми сценками Боккаччо и Мольера. Смешение юмора, гротеска и иронии с «серьезной» лирикой и пафосом, молниеносно сменяющиеся контрасты, меткие характеристики и виртуозно разработанные ансамбли и речитативы создают остроумное музыкальное полотно с изображением Флоренции XIII века.

Во Флоренции, в доме умершего синьора Буозо Донати царит паника — при составлении завещания богат больше позаботился о монастырской братии, чем о своей родне. Дабы найти выход из удручающего положения, родственники покойного решают обратиться за помощью к Джанни Скикки, который, по слухам, обладает смекалкой и тонким нюхом. Наследники не ошибаются — Джанни Скикки обдeldывает дело таким образом, что все состояние переходит... к нему.

Одна из наиболее самобытных по выразительным средствам опер позднего Пуччини и XX века, «Джанни Скикки» предполагает крепко спаянный и блестящий ансамбль, кото-

рый артистам театра «Эстония» и удалось создать (постановщик А. Микк). Крестьянской сметливости Джанни неприкрыто противопоставлялись жадность и фарисейство горожан. Персонажи этого своеобразного группового портрета, образу из индивидуальных малых деталей целостный ансамбль, были четко обрисованы — каждый суетился, спорил, ссорился, притворялся и лебезил на свой лад. Эта стремительно развивающаяся, содержащая импровизационные элементы опера внесла в работу привыкших к академичности артистов известное разнообразие и предпосылки для развития.

Но по-настоящему спектакль разыгрывался лишь после того, как в опочивальню синьора Буозо, в толпу ярко типизированных наследников размеренным шагом и деловито входил сам Джанни Скикки. То был неистощимый на проделки простой итальянский крестьянин, воплощение ловкости и сметливости, во взгляде которого и тогда не гасла озорная насмешка, когда он исподтишка следил за воздействием своих розыгрышей, страшал «соучастников» плана отсечением руки (в случае раскрытия обмана в истории с наследством) или ломал голову над завещанием.

Как и в других своих лучших ролях, так и в образе Джанни Скикки Георг Отс выходил на сцену не из-за кулис, а словно из самой жизни. Казалось, он проникал в сущность персонажа столь основательно, что, употребляя выражение Немировича-Данченко, доподлинно знал даже то, как его герой в бане моется. А это по силам лишь такому артисту, чей простой по выразительным средствам, разработанный до мелочей, но в то же время импровизационный образ лишен случайных, ненужных внешних эффектов.

Великолепные детали и остроты сыпались на спектаклях как из рога изобилия. Отс-Скикки от души измывался над сладкоречиво лебезящей перед ним, обычно такой заносчивой компанией. В трактирке Георга Отса не было ни на йоту злости, откровенной алчности или мрачной мстительности. Его герой был одновременно по-простонародному пронизательным, дельным малым, и мастером посмеяться над глупостью и жадностью, и человеком, умеющим наслаждаться радостями жизни. Веселье владело певцом, сценой и публикой в зале.

Основой вокальной партии Джанни Скикки являются лаконичные, подвижные и быстрые речитативы, приближающиеся временами к разговорным интонациям. В них есть и колючесть, и танцевальность, и яркая ритмика. Георг Отс уловил в музыке Пуччини весь характер Джанни, его умение говорить о серьезных вещах со скрытой иронией, сохранять невозмутимость в любых, самых необычных ситуациях. Артист придал речитативам живую выразительность, а идеальный синтез речевых интонаций с непрерывно комментирующей

Скикки оркестровой партией образовал комический стержень всей постановки.

Если эстонская публика с годами привыкла к актерскому таланту Георга Отса и, встречаясь с ним, уже не отделяла пение от сценической игры, то для рижан его Джанни Скикки явился в некотором роде откровением. Во время гастролей в Риге в мае 1972 года опера вызвала большой интерес, а Скикки в исполнении Георга Отса стал средоточием всеобщего внимания. «Многих привлек исполнитель заглавной партии, известный певец, народный артист Союза ССР Георг Отс, — писала Е. Воскресенская. — Впрочем, не все, наверное, знают, что он к тому же и замечательный актер. Возьмем хотя бы этот спектакль: выдающаяся игра, тонкая постановка нюансов, переходы от «жизни» в своей роли к роли, «разыгрываемой» на сцене — перевоплощение в другого героя, — продемонстрировали высокое мастерство артиста. [...] Георг Отс был центральной фигурой, но он не заслонял других, а сливался с великолепным ансамблем»⁶.

На гастролях театра «Эстония» в Москве, в разгар жаркого лета 1972 года, последняя из одноактных опер, составляющих триптих Пуччини — «Плащ», «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки», — также не осталась незамеченной. Москвичи живо откликнулись на спектакль, в Московском доме звукозаписи оперу записали для Центрального телевидения, а в печати появились весьма одобрительные отзывы, из которых статья Д. Дараган «Радость открытия», опубликованная в журнале «Советская музыка» и посвященная репертуару «Эстонии», является одной из наиболее пространных⁷.

Что же говорил сам Георг Отс о своем Джанни? Получив после гастролей «Эстонии» в Москве несколько писем с вопросами, почему он не привез в столицу, например, Онегина, Риголетто или Тонио, артист ответил в статье, напечатанной в газете «Известия»: «... мне подумалось, разве не интересно преодолеть в себе привычные представления — позволить актеру поиск, эксперимент? Сколько возможностей — игровых, соединенных с вокалом, сколько различных интонаций открыл мне Джанни Скикки! Интересно было работать над такой ролью. Можно что-то придумать, пофантазировать. Много, как всегда бывает, приходило уже в процессе работы. Даже на самой премьере»⁸.

Тому, кто видел и слышал Георга Отса в роли Скикки на сцене*, может показаться, что роль далась ему легко, словно сама собой. В действительности же это не так. Певцу пришлось немало потрудиться, прежде чем вокальная партия обрела верный характер и Джанни стал человеком из плоти и крови. Боязнь пересолить в шутках заставляла певца вни-

* В 1974 г. Г. Отс пел Скикки на гастролях театра «Эстония» в Варне.

мательно следить за собой, особенно богатой фантазии требовала «вторая половина» колоритной двойной роли, где немощный и бессильно лепечущий «синьор Буозо» сообщает на смертном одре нотариусу свою последнюю волю. Сколько артист ни кряхтел и ни шепелявил, сколько ни вставлял в текст простонародных словечек, превращаясь в жалкого больного, в то же время угрожающего наследникам Буозо, — все-таки сцене завещания, по мнению самого певца, как будто чего-то недоставало. Георг Отс считал своим соперником великолепного доктора — молодого певца А. Лайда, «обставить» которого было отнюдь не легко. Благодаря вдохновляющей музыке и, как выразился сам Г. Отс, «спортивному азарту» — не допустить, чтобы младший коллега затмил его в комической сцене завещания, — все в конце концов встало на место⁹. Певцу хватило его палитры, ему не понадобилось ни переигрывать, ни оставлять других на заднем плане.

Едва ли кто-нибудь из любителей оперы подозревал, что артист, игравший роль этого жизнерадостного, бесшабашного озорника, был уже тяжело и неизлечимо болен. Как-то один из музыкальных критиков, хваля Джанни Скикки, с недоумением спросил певца, почему тот выбрал такой грим? Ответа не последовало, так как грима просто-напросто не было — гримироваться нельзя было по состоянию здоровья. «Это было мое собственное лицо!» — говорил потом Георг Отс с лукавой «скиккиевской» усмешкой. В том, как певец сумел исполнить эту роль, отразился истинный облик артиста, уже длительное время противоборствовавшего тяжелому недугу, его творческий облик, его отношение к труду, неуклонное стремление всегда оставаться самим собой. Чего бы это ни стоило.

„Evviva Verdi!“

Все, чем мы живем, все это должно полным голосом звучать в музыке.

Дж. Верди

Какие оперные партии были наиболее близки Георгу Отсу? Прежде всего, разумеется, те, которые позволяли создавать масштабные характеры, отражать динамику человеческих чувств, вносить в трактовку образа что-то свое, обогащающее его. Музыкальность, колоритность голоса и отточенная режиссура отличали мастерство Георга Отса с давних пор. С годами его умение проникать в духовный мир своих героев, достигать индивидуальной образности и внутренней наполненности еще больше возросло. Высоко ценя психологическую правду, певец наделял воплощаемые образы предельно богатой биографией, особенно заостряя внимание на раскрытии многослойности их натур и природных качеств. Думается, именно поэтому лучшие роли Георга Отса похожи на полифоническое произведение, в котором звучащие одновременно с главной темой (или темами) подголоски непрерывно варьируются, то затихая, то вновь усиливаясь. Мастерски отточенные кульминации и быстрые переходы из одного душевного состояния в другое певец совершал без гиперболизации и вспененных эмоций. Умение сосредоточить внимание и на узловом эпизоде, на форме действия, на выражении мыслей, и на внешне второстепенных, но тем не менее важных деталях придавало образам правдивость и колоритность. Вокальные и эмоциональные штампы, пустые жесты и манерничанье всегда были чужды Георгу Отсу.

«Жест, конечно, самая душа сценического творчества, — говорит великий русский оперный певец Шаляпин, — малейшее движение лица, бровей, глаз — что называют мимикой, — есть, в сущности, жест. Правила жеста и его выразительность — первооснова актерской игры. К сожалению, у большинства молодых людей, готовящихся к сцене, и у очень многих актеров со словом «жест» сейчас же связывается представление о руках, о ногах, о шагах. Они начинают размахивать руками, то прижимая их к сердцу, то заламывая и выворачивая их книзу, то плавая ими поочередно — правой,

левой, правой — в воздухе. И они убеждают себя, что играют очень хорошо, потому что жесты их «театральны». Театральность же, в их представлении, заключается в том, что они слова роли иллюстрируют подходящими будто бы движениями и, таким образом, делают их более выразительными.

[...] Жест есть не движение тела, а движение души»¹.

Справедливость последней максимы подтверждается многими ролями Георга Отса, а ведь и эта, на первый взгляд, «мелочь» является характерной особенностью его творчества, равно как и сочетание умелой психической настроенности характера с выразительной контрастностью света и тени.

ЖЕРМОН И АМОНАСРО

Первой оперой Джузеппе Верди, с которой судьба свела Георга Отса, явилась поставленная в 1950 году А. Винером и исполненная сильными вокалистами «Травиата». Впрочем, роль Жермона, в которой он выступил один-единственный раз, досталась ему случайно — в связи с болезнью исполнителя в русском составе спектакля, артисту пришлось за одну неделю выучить партию. Знакомая музыка быстро закрепилась в памяти, но с русским текстом дело обстояло хуже. Перед началом оперы весь пол сцены был исписан мелом, кулисы увешаны «шпаргалками», и это позволило спасти спектакль. Что же касается сценического воплощения роли и ее осмысления, то в данном случае из этого ничего не получилось².

В постановке А. Микка 1974 года, в которой партию Виолетты с успехом исполняли М. Войтес и А. Каал, сценический опыт и творческая зрелость позволили Георгу Отсу с тонким психологизмом обрисовать характер Жермона, покупающего «счастье» своих детей ценой жизни Виолетты. Отец Альфреда был в воплощении Отса не только носителем семейного эгоизма, но и человеком, в котором встреча с «презренной» куртизанкой пробуждает давно уснувшую человечность и чувство справедливости.

Трудно забыть, каким высокомерным и самоуверенным, пожалуй, даже подчеркнуто неучтивым заявлялся Жермон Отса к Виолетте и каким покидал ее. Отс-Жермон понимал душевное благородство жертвующей собой Виолетты, следил за малейшим движением чувств и прислушивался к каждому слову возлюбленной своего сына с истинным вниманием. В сцене бала у Флоры, где оскорбивший Виолетту Альфред подвергается гневному осуждению, а также в трагической сцене смерти Виолетты образ Жермона еще более углублялся, так что привычно одноплановый персонаж превращался в живого человека со всеми свойственными ему социальными

и психологическими противоречиями. Характерное для творчества Георга Отса стремление находить в отрицательно воспринимаемом образе также и светлые черты проявилось и в «Травиате», обогатив партию. Трактовке образа Жермона помогало дифференцирование вокально-сценических оттенков при обращении к разным партнерам и в разных игровых ситуациях*.

В своей постановке эмоционально насыщенной и динамичной по музыке «Аиды» Верди (1964) П. Мяги выдвинул на первый план своеобразные человеческие характеры и судьбы. Сильный ансамбль обеспечил спектаклю прочный успех, так что он стал одной из лучших постановок театра «Эстония» в шестидесятые годы.

Однако для Георга Отса Амонасро не стал «своей ролью». Мощная, преисполненная драматизма вокальная партия и буйный, непреклонный характер вождя оказались во многом чуждыми его творческой индивидуальности. Необузданность, которой отличаются безграничная любовь Амонасро к родине и ненависть к врагам, нарастающая напряженность борьбы между ним и его дочерью Аидой, а также сцена проклинания Аиды звучали в исполнении Георга Отса без той неистовости, которая свойственна мятежной натуре Амонасро. Однако и в этой, не совсем подходившей ему партии Отс, благодаря великодушному чувству ансамбля и тонкому раскрытию характера своего героя, достиг убедительности**.

РЕНЕ (РЕНАТО)

Заслуженный успех выпал на долю поставленного за три года до «Аиды» «Бала-маскарада» (1961), в котором разыгрываются любовь, ревность, преданность и предательство, происходят тайный заговор и убийство, сбывается мистическое предсказание. Несмотря на некоторую традиционность приемов, опера пленяет музыкой, напряженностью действия и рельефностью характеров. Режиссура П. Мяги исходила из присущих «Балу-маскараду» романтического духа (по мнению критики, его следовало бы еще более усилить) и впечатляющего драматизма. Удачно подобранные исполнители хорошо поняли и воплотили замысел композитора, хотя и здесь не все было равноценно с точки зрения художественного уровня.

* Помимо гастролей с труппой театра «Эстония» летом 1974 г. в Ленинграде, Г. Отс пел партию Жермона осенью того же года в Каунасе и Ленинграде в составе местных оперных коллективов.

** Г. Отс трижды выступал в роли Амонасро за пределами республики — в 1966 г. в Вильнюсе, в 1967 и 1968 гг. в Ленинграде.

Центральной фигурой оперы стал Рене* (Г. Отс), обрисованный филигранно, с богатством оттенков. Трагедия человека, дорожившего одновременно дружбой короля и любовью Амелии, его внутренние терзания и наступившая роковая катастрофа передавались сдержанно, без ставших традиционными для исполнителей партии Рене аффектированных вспышек ярости. Предшествовавшие убийству Густава III мучительные переживания Георг Отс раскрывал не вставая на эмоциональные котурны, руководствуясь прежде всего внутренней логикой, характером и самостоятельностью своей трактовки, воздействуя на публику глубокой одухотворенностью и высокой культурой исполнения. Ибо Георг Отс был одновременно и исполнителем, и интерпретатором создаваемого образа.

Работа над подготовкой роли шла не гладко. Сам Георг Отс объяснял это двумя причинами. Во-первых, партия в чисто вокальном отношении была такой сложной, что певцу пришлось трудиться над ней гораздо больше, чем обычно. Ему очень помогли пластинки мастеров итальянской оперы (особенно Роберта Меррилла) и неоднократное записывание на магнитофонную ленту исполнения партии, которую Отс затем внимательно прослушивал и анализировал. Сперва казалось, что превзойти самого себя не удастся, но на последних репетициях партия «пошла», а потом от спектакля к спектаклю выступления певца отличались все большей вокальной свободой. Этому во многом способствовало возникновение однородного сплава вокальных и актерских начал.

Второй головоломной задачей оказался характер самого Рене. Отметая традицию, Георг Отс не хотел показывать своего героя властолюбивым интриганом и необузданным ревнивцем-мстителем, он искал в нем мужественность и другие положительные качества. Если внимательно вслушаться в музыку Верди, то можно убедиться, что она предоставляет для такой трактовки множество возможностей. Вначале режиссера П. Мяги смутила идея Георга Отса, но доводы певца оказались настолько вескими, что он согласился с новой концепцией³. Раскрывающаяся в музыке душевная драма Рене стала достоверной в исполнении Георга Отса, и хотя его голосу временами не хватало мощи и густоты звучания, певец умно пользовался своим красивым, выразительным и теплым тембром, передавая богатства партитуры Верди с поразительной тонкостью психологической настройки.

«Он живет на сцене, живет, ни на минуту не забывая о

* Основой постановки «Бала-маскарада» в «Эстонии» стал запрещенный австрийской цензурой первоначальный вариант либретто оперы, в котором вместо губернатора Бостона Ричарда и его секретаря Ренато главными действующими лицами были шведский король Густав III и граф Рене Анкарстрем.

смысле своего существования; он не только продумывает и осознает все происходящее в спектакле, но и верит в эти события, в судьбу своих героев», — писала в 1964 году в журнале «Театр» М. Игнатьева.

«Драма Ренато — не ревность, как это иногда причитивно трактуют исполнители этой роли, а обманутое доверие, крушение лучших чувств, — отмечает украинский музыковед Л. Архимович. — Именно так понимает и раскрывает образ Г. Отс, и сцены, рисующие душевное состояние человека, в один миг изверившегося в жене и близком друге, — наиболее сильные моменты в опере, выдвигающие образ Ренато на главное место среди других персонажей».

* * *

Утренний прием во дворце короля Густава III. Среди роскошно одетых придворных лучший друг и советник короля — граф Рене Анкарстрем. Георг Отс, не стремясь стать центром всеобщего внимания, расхаживал среди придворных, спокойный и немного строгий, зорко за всем наблюдая. Оставаясь с королем наедине, певец позволял увидеть Рене без маски. Когда он призывал беззаботного юношу серьезно отнестись к готовящемуся заговору, в его словах слышалась сердечность, теплота, воля и опытность государственного мужа — друга короля.

Терзаемый тайными опасениями, которые затем сменялись чувством облегчения, проводил Георг Отс сцену посещения королем и придворными мрачного обиталища колдуньи.

Завязывающаяся во втором акте оперы личная трагедия Рене раскрывалась Георгом Отсом без мелодраматичности, эффектных поз и навязчивых эмоций. Ночью, на мрачном холме, где стоят виселицы, жена Рене Амелия встречается с королем, чтобы навсегда распрощаться с ним, не желая поддаваться недозволенной любви к нему. Здесь их застаёт Рене и, не узнав под густой вуалью своей жены, сообщает королю о приближении грозящих ему убийством заговорщиков. Партия в терцете звучала у Отса с искренним волнением.

Желая спасти короля, Рене меняется с ним одеждой и указывает окольный путь в город, а сам остается с незнакомкой, чтобы встретить убийц и затем проводить таинственную даму домой. Тревога и озабоченность побуждают Рене к решительным действиям. С уходом короля Рене охватывает чувство облегчения. Но заговорщики уже окружают уединившуюся пару. Они поражены, увидев перед собой графа Анкарстрема, и хотят узнать, кто дама. Противники обнажают шпаги, Амелия пытается разнять их, вуаль соскальзывает

вает с ее лица, и Рене узнает в возлюбленной короля свою жену... Самые близкие люди так подло обманывали его!

Руки Рене Отса повисали, ставшее ненужным оружие со звоном падало к ногам. Внешне спокойный и непроницаемый, он не отрываясь смотрел на Амелию. Как и для чего его жена оказалась здесь? Громкого возгласа Рене, который обычно вызывает злорадный смех подстерегавших короля придворных, Отс избегал. После короткой паузы он произносил удивленно, полупшепотом, трагическим *pianissimo*: «Амелия!..» Затем застывал, и по его лицу скользила какая-то скорбная тень. Издевательства заговорщиков не доходили до его сознания. Менялся и мягкий, сердечный тембр голоса Отса-Рене. Отчаяние, горечь и гнев выдавали душевный надлом человека, сохранившего внешнюю выдержку... Пригласив крамольников к себе для переговоров, Рене удалялся медленно, размеренной поступью, с отражением пережитого в застывшем взгляде. Амелию он не удостоивал ни единым словом, лишь повелительным жестом указывал ей дорогу...

«Это сцена, в которой спокойный, уверенный в себе человек вдруг как бы внутренне умирает, потому что жестокий удар судьбы оказывается слишком тяжким для него, — писал театральный критик В. Кивило. — Перед нами не просто страдающий по воле автора оперный герой, а глубоко раненый человек, ибо артист умеет передать как душевное благородство Рене, так и бездонную глубину его страданий. Такой нетрадиционный оперный персонаж способен удовлетворить и сегодняшнего зрителя, которого обычные, примелькавшиеся оперные страсти оставляют равнодушным».

В следующих картинах Георг Отс еще не раз подтверждал, что в трактовке своих ролей он никогда не останавливался на полпути, а шаг за шагом все глубже выявлял сущность воплощаемого им с психологической достоверностью персонажа, сложившейся ситуации и невысказанных мыслей. Сцена в кабинете Рене давала для этого блестящие возможности. Только здесь, защищенный стенами своего дома, Рене по-настоящему один, наедине со своим оскорбленным человеческим достоинством, со своей яростью и болью. Верный своей линии трактовки, певец не форсировал голос, не давал воли своим эмоциям. И хотя по децибеллам эта ария была весьма скромна, именно она становилась эпицентром внутреннего напряжения, охватившего Рене. Казалось, герой обращал слова не к публике, а к самому себе — так глубоко он погружался в свое страдание. Даже тогда, когда страстный порыв чувств выходил за пределы строгой сдержанности, когда Рене был охвачен гневом и жадной мести, Отс сохранял величавое благородство, не опускаясь до грубости и злобы. Без какой-либо вокально-эмоциональной утрировки он переходил от одухотворенной кантилены к более порывистым

мелодическим рисункам, перемежал нежность тягостными размышлениями. Свойственная Георгу Отсу естественность помогала ему преодолевать самые рискованные оперные ситуации.

Просто, но вместе с тем убедительно проводил певец сцену с Амелией. Хотя на протяжении ее Георг Отс оставался почти недвижим (Рене стоял чуть поодаль от Амелии, возле письменного стола), здесь не было и намека на статичность. Последнюю просьбу жены Отс-Рене слушал, отвернувшись, прикрыв руками глаза и стараясь скрыть свои чувства и мысли. И все же зрители явственно ощущали, как жадно, как ненастырно этот словно отсутствующий человек вникает Амелии. Ни жестов, ни поверхностных «переживаний» Отс себе не позволял, но какой глубокий подтекст был в его исполнении! Постепенно в Рене зарождалось сочувствие к жене, которое, в свою очередь, подсказывало ему мысль: а не король ли во всем виноват? Предательство друга представляется ему еще более тяжким преступлением, чем не вызывающая у него сомнений неверность жены. Мстить! Да, только ценой крови можно смыть оскорбление. Только смерть короля вознаградит его, Рене, за погрязшие идеалы и разбитое счастье.

Переход от тяжелых, испепеляющих душу раздумий к решимости, связанной со сценой заговора, происходил у Георга Отса с полным проникновением в психологию своего героя. Сохраняя кажущуюся невозмутимость и внешнее спокойствие, Отс проводил весь эпизод жеребьевки на «большом внутреннем нерве». Напряжение возрастало, слепящая ненависть побеждала рассудок, но нервная экзальтированность и на этот раз не прорывалась наружу. В конце эпизода, после тревожно-томительного ожидания, по лицу Рене проскальзывала еле уловимая улыбка: судьба жалилась над ним — исполнить приговор суждено ему, графу Анкарстрему! Охватившее Рене гнетущее оцепенение спало, сдерживаемые доселе чувства прорывались в следовавших за жеребьевкой ансамблях. Отс-Рене вновь обретал самого себя — так ему по крайней мере казалось...

В связи с ансамблями (а их в операх Верди, в том числе и в «Бале-маскараде», немало) хотелось бы еще раз подчеркнуть умение Георга Отса сохранять неразрывность внутренних линий образа, способность наполнять каждое мгновение роли жизненной правдой и интонационной осмысленностью. А ведь этой незаурядной чертой обладают далеко не все именитые вокалисты — именно в ансамблях стержень образа часто теряется в безликом выпевании нот. Георгу Отсу все это было чуждо, и поэтому ансамблевые партии в его исполнении, подчиненные целостности ансамбля, но в то

же время рельефно индивидуальные, всегда доставляли огромное художественное наслаждение.

Незабываем выразительный финал драмы Рене. Убив на маскараде короля, он без малейшего волнения, даже с каким-то суровым достоинством отдавал оружие и, лишь услышав предсмертное свидетельство короля о невинности Амелии, осознал всю тяжесть содеянного. Рушились гордость и величие Рене, голос его прерывался, потемневшие от боли глаза в испуге смотрели на безжизненное тело друга. И это излучавшее глубокую душевную муку молчание было красноречивее любых динамичных взрывов...⁴

РОДРИГО ДИ ПОЗА

В постановку «Дон Карлоса» Верди (1971) П. Мяги внес больше шиллеровского, чем это обычно принято, усилив в ней глубину личных драм и обострив взаимоотношения между силами инквизиции и абсолютизма, с одной стороны, и освободительной борьбы — с другой. Режиссерскому замыслу вполне соответствовал и философски-символический подтекст в оформлении спектакля (Э. Рентер), наводившем на размышления.

Музыка оперы проникнута мрачным и гнетущим колоритом. Моментов, полных счастья и света, в ней почти нет, и даже любовь, связывающая дона Карлоса и его бывшую невесту Елизавету, ставшую женой Филиппа II, окрашена в тона печали и страданий. Отказавшись от привычного номерного построения, Верди сливает арии, речитативы и ансамбли в медленно разворачивающиеся сцены и картины, в которых вырисовываются характеры действующих лиц.

Значительное место в опере, переносящей нас в обстановку нещадного подавления всего живого, когда король, терзаемый фанатическим Великим Инквизитором и собственным одиночеством, вступает в конфликт с сыном — доном Карлосом, натурой пылкой и волевой, отводится Родриго ди Позе. В драме Шиллера маркиз Поза, выражающий социальную программу самого писателя, «не какой-то испанский гранд XVI века, а просветитель XVIII века, устами которого Шиллер за два года до начала Великой французской революции требует: «Дайте свободу мысли!»⁵ В либретто оперы характеристика ди Позы несколько обеднена, но в музыке Верди она все же не лишена выразительности, содержательности и напряженного драматизма.

Выдающийся итальянский вокалист и педагог Дж. Лаури-Вольпи считает притягательной силой певца его ум, чувства, волю. В связи с Георгом Отсом никаких сомнений в том, что он обладал этим триединством, не возникает. Высокоодарен-

ный артист создавал психологически осмысленные образы, не повторяя себя, умел выявлять в персонажах сугубо индивидуальные черты, избегая при этом все более чуждых современному оперному театру «типовых героев» и внутренние пути, безликих марионеток. Хотя обо всем этом в настоящей книге говорилось уже не раз, этих повторений трудно избежать, особенно в том случае, когда речь идет об обросших театральными штампами итальянских операх.

В Родриго ди Позе Георга Отса пленяли красота возвышенной человечности, свободолюбие и моральная стойкость, мужественная теплота и сценическое обаяние. Уже в первом акте оперы, в сцене ди Позы и дон Карлоса ощущается ум и прозорливость гордого гранда, связывающая его с инфантом глубокая дружба, скрепленная единомыслием. Жизненный опыт позволяет ему, невзирая на пылкий нрав, сохранить твердость воли и убеждений, что противопоставляет его быстро воспламеняющему дону Карлосу.

В гнетущей атмосфере мрачного Эскориала Отс-Поза выглядел чужаком, так непохож он был на других. Но если в первой картине оперы нам удавалось проникнуть во внутренний мир Позы, то в начале второй картины на сцене появлялся галантно беседующий с придворными маркиз, который с мягким лиризмом, но соблюдая все требования церемониала обращался от имени дон Карлоса к Елизавете, устраивал влюбленным короткую встречу и отвлекал внимание присутствующих от происходящего.

Великолепно проводил Георг Отс моральный поединок Родриго ди Позы с Филиппом. На вопрос короля, ценящего воинскую доблесть и независимый дух маркиза, не желает ли он чего-нибудь, Поза отвечает отрицательно. Нет, лично ему ничего не нужно, но вслед за тем он начинает со страстью и гневом говорить о положении поращенной Фландрии, все больше загораясь от собственных речей. В словах Отса-Позы не было униженной мольбы. Обращаясь к жестокосердному монарху как к равному, он предвещал бурю ему, посеявшему ветер. Заверения короля о том, будто он принес Испании и Фландрии мир и счастье, впервые выводят Отса-Позу из себя, и он сравнивает это благоденствие с мрачной тишиной могилы. Да, кроме Родриго ди Позы никто наверняка не осмелился бы бросить грозному правителю в лицо такие обвинения.

Теперь вспыхивает деспотичный Филипп, но в этой рискованной ситуации Поза продолжает держаться с благородной независимостью. Отс смотрел в этой сцене на короля гневно и напряженно, без малейшего страха или колебаний. С постепенно нарастающим эмоциональным подъемом Отс-Поза пытался убедить короля, добавляя мозаике душевных состояний своего героя новые краски. Филипп, пораженный сме-

лостью и прямоотой этого поборника свободы и гуманизма, понимает, что Родриго ди Поза может оказаться ему полезным. Но его желание оставить маркиза при себе наталкивается на возражение — ди Поза хочет остаться тем, кем он был до сих пор. И тогда грозный и неумолимый монарх обнажает новую грань своего внутреннего «я». Обезоруженный неожиданной откровенностью короля, Отс-Поза в течение считанных мгновений смотрел на несчастного, одинокого и обманувшегося в любви человека совершенно иным взглядом. Но его молчаливое сочувствие было непродолжительным. Поручение Филиппа — следить за Карлосом и Елизаветой — вызвало у него естественный протест, хотя он ничем себя не выдавал. Все более настойчивые просьбы короля помочь ему и совет остерегаться Великого Инквизитора заставляли Позу вновь замкнуться в себе. Даже когда маркиз, опустившись по обычаю на одно колено, целовал руку Филиппа, он оставался внутренне непреклонным — это не покорность придворного, а лишь вынужденный дипломатический ход.

Единственной недостаточно рельефно вылепленной сценой, в которой Георг Отс терял пульс внутренней напряженности, была сцена встречи Позы с любящей Карлоса принцессой Эболи (третья картина). Завершающееся проклятием столкновение с ослепленной самолюбием, ревностью и яростью женщиной могло бы звучать намного острее и масштабнее. Но последующая сцена, когда Карлос подозревает Позу и потом вновь восстанавливается обоюдное дружеское доверие, снова связывала порванные нити роли, придавая кульминационному нарастанию дуэта Карлоса и Позы особую силу воздействия.

В четвертой картине, где еретики идут на аутодафе, еще раз наглядно проявлялось умение Георга Отса держаться во время массовых сцен или крупных ансамблей на втором плане так, чтобы, не нарушая основного действия, оставаться в то же время на виду. Едва ли кто-нибудь может вспомнить, чтобы Отс перед короткой репликой или даже более пространном вокальным номером проворно устремлялся к рампе и, вперив взгляд в дирижера, начинал петь. Георг Отс не нуждался в этом — он жил одной жизнью с действием оперы и всегда был готов к своим выступлениям. Внутреннее воплощение образа длилось у Отса непрерывно, на протяжении всего спектакля, поэтому любая интонация, жест, мизансцена были полны естественности и убедительности.

С ослабленным вниманием следит стоящий на заднем плане Поза на нарастанием конфликта между Филиппом и Карлосом, скользя все примечающим взором по инфанту, королю и посланцам Фландрии. Его лихорадочная мысль регистрирует происходящее, но что же предпринять? В намерении Карлоса возглавить брабантцев и фламандцев Филипп видит

прямую угрозу трону, и он приказывает взять сына под стражу. Опасаясь, как бы несдержанный Карлос не совершил еще какого-нибудь опрометчивого шага, вследствие которого окажется раскрытым план восстания, Поза принимает решение. Едва заметно, шаг за шагом, приближается он к стражнику, готовящемуся выполнить приказ разгневанного короля, отталкивает его, отбирает у друга оружие и протягивает его Филиппу, делая при этом вид, будто не замечает недоумения Карлоса. Лицо Отса-Позы, когда король награждал его за проявленную преданность титулом герцога, становилось удивительно непроницаемым. Вынужденная раздвоенность причиняла ему боль, и казалось, будто пылающие костры предназначались для сожжения его самого.

Заметный перелом происходил в Отсе-Позе в сцене расправы Филиппа с любящей Карлоса Елизаветой. Увидев королеву, лишившуюся чувств от унижения, совершившую подлость Эболи и попытавшись обуздать внезапную вспышку гнева Филиппа, Родриго ди Поза покидал кабинет короля. В его пристальном взгляде, брошенном на монарха, сквозила суровая решимость, предвосхищавшая начало неравной борьбы против абсолютизма и церкви.

В картине тюрьмы Георг Отс продолжал развивать прежнее, но еще более углубившиеся в предыдущем эпизоде чувства. Впрочем, такое эмоционально-смысловое сцепление разрозненных сцен, картин или актов было вообще характерно для певца. Смысловая основа всего произведения в целом и трактуемого им отдельного образа никогда не рассыпалась, внутренний план роли неизменно базировался на логике действия, на органичном синтезе сердца и разума. С первого же выхода на сцену Георг Отс придавал своим ролям определенное направление и развивал их, не отклоняясь от установленной конечной цели. Очевидно, именно поэтому финалы опер с его участием всегда были эмоционально и психологически оправданы. Ведь чем лаконичнее и внешне скупее игра, тем большей интенсивностью и напряженностью внутренней жизни должен обладать воплощаемый на сцене герой.

В связи с образом ди Позы хотелось бы сказать несколько слов еще об одной счастливой способности певца: умении наделить индивидуальными чертами нередко похожие друг на друга положительные образы. В трактовке Георга Отса они никогда не страдали однообразием, каждый новый положительный герой обретал свою, лишь ему присущую личностную окраску. Так было и с маркизом ди Позой.

Родриго ди Поза приносит заключенному в темницу Карлосу весть о его освобождении. Сделав так, чтобы все разоблачающие восстание бумаги попали в руки короля, маркиз принимает гнев Филиппа на себя. Ведь только Карлос, завое-

вавший доверие нидерландцев, может довести задуманное дело до успешного завершения. Убедив инфанта в необходимости побороть слабость, ди Поза прощается с другом — тихо, спокойно, уйдя в себя, до конца понимая необходимость жертвы. Родриго ди Поза не боится гибели, он идет навстречу своим последним минутам с гордо вскинутой головой, полный какой-то особой просветленности. Одухотворенный, мягкий и благородный голос Георга Отса передавал состояние героя с впечатляющей силой воздействия.

На вопрос Карлоса, почему Родриго говорит о смерти, герой Отса отвечал с мужеством, отвагой и все нарастающим напряжением, заложенными в музыке Верди. Признавшись Карлосу в своем поступке, ди Поза убеждает инфанта покинуть тюрьму. Но раздается выстрел... Пошатнувшись, раненый маркиз опирается на друга, ступив первый шаг к грани, отделяющей жизнь от небытия. Однако не все еще сказано. Нужно настоять, чтобы Карлос принял корону, разорвал оковы рабства и сдержал данную клятву. Силы иссякают, но полный самообладания ди Поза все еще стоит на ногах, устремив свой угасающий взор в будущее. Повторив прекрасную по музыке лейттему возвышенного благородства («Я ухожу с легкой душой, счастлив и горд, что ты мной спасен»), Родриго ди Поза покидает жизнь, оставаясь верным себе и в самой смерти*.

* В 1972 г. Г. Отс дважды пел партию Родриго ди Позы в Ленинграде.

Подлец, которого писатель создал и наделил логически развитым и завершенным характером, влечет его наперекор требованиям законности и порядка. По-моему, Шекспир придумал Яго с ббльшим вкусом, нежели Дездемону, точно сотканную из «лунного света».

У. Сомерсет Моэм

Весна 1963 года. Позади остались премьеры сезона, и Георг Отс, наделив сценической жизнью темпераментного художника с Монматра — Марсея, истерзанного жизнью украинского крестьянина Михайлу Гурмана и романтического Демона, очутился лицом к лицу с характером, подобного которому он раньше не встречал. Это был Яго из «Отелло» Верди*.

Задумав написать оперу по одноименной трагедии Шекспира, Верди поставил себе целью создать музыкальную драму, в которой музыка и драматургическое действие сливались бы в единое целое. Композитор блестяще реализовал этот замысел, и лучшие черты его творчества — мощные эмоции, захватывающие драматические ситуации, точность психологических нюансов и скульптурная мелодика — нашли в «Отелло» идеальное выражение. Оперу отличают неослабевающая напряженность, компактность развития сюжетных линий, развернутость узловых сцен. Доверив оркестру существенную роль в выражении шекспировских страстей и контрастов, сделав его равноправным участником действия, Верди проник в самые тайные уголки человеческого сердца, выдвинув на передний план динамику переживаний своих героев.

Действие «Отелло» происходит в конце XV века на Кипре. Овеянный славой полководец венецианских войск мавр Отелло возвращается из похода. Любовь к жене, дочери венецианского сенатора Дездемоне, — величайшее счастье Отелло. Яго, мечтавший занять принадлежащий Отелло пост правителя острова, прикрываясь маской дружбы, обвиняет Дездемону в тайной любовной связи с лейтенантом Кассио. Своими интри-

* Коллектив театра «Эстония» великолепно справился со своей задачей — «Отелло» до сих пор остается одной из лучших постановок вердиевских опер в республике. Высокой оценки удостоилась работа режиссера П. Мяги, донесшего оперу Верди до публики во всей ее полноте.

гами Яго разжигает и доводит ревность Отелло до крайности. Не в силах дольше терпеть тяжкие муки, Отелло душит Дездемону. Получив доказательства невиновности жены, Отелло закаляется.

Центральным персонажам оперы композитор дал глубоко психологические характеристики. Бесстрашный герой, почитаемый народом правитель и страстно любящий муж, Отелло — цельная, глубокая и богатая натура, человек, который считает ложь величайшим пороком, заслуживающим суровой кары. Потеря веры в нравственную безупречность Дездемоны приводит Отелло к гибели. В основе характера душевно чистой Дездемоны лежит нежная женственность и достигающая драматизма сила чувства.

Дж. Верди и либреттист оперы А. Бойто в характеристике Яго несколько отходят от прототипа Шекспира, наделяя его демоническим скепсисом и романтически-мефистофельскими чертами. Верди, видевший в этом персонаже всеразрушающее начало трагедии, собирался даже назвать оперу «Яго», но затем передумал. «Яго, — говорит Верди, — в действительности злой дух, который все движет, но Отелло — главное действующее лицо: он любит, ревнует, убивает и сам кончает самоубийством»¹.

Злой и коварный интриган ни перед чем не останавливается. Он пронизателен, жесток и умен, действует с холодным расчетом, а это как раз и дает ему власть над людьми. Яго умеет быть таким несравненным притворщиком, что все называют его честным...

Насколько точно Верди представлял себе Яго, можно увидеть из его письма к художнику Д. Морелли. «Яго с физиономией честного человека! Ты попал в цель! Я это знал, был в этом уверен. Мне кажется, что я вижу его, этого ханжу, этого Яго с физиономией праведника!»² «Если бы я был актером и мне предстояло играть роль Яго, я хотел бы обладать фигурой скорее худой и длинной, хотел бы иметь тонкие губы, маленькие глаза, посаженные у самой переносицы, как у обезьян, высокий лоб, уходящий назад, и голову, сильно развитую в затылочной части. Я хотел бы видеть Яго расseyанным, небрежным, равнодушным ко всему, подозрительным, колким, творящим добро и зло с одинаковой легкостью, как будто совсем не думая о том, что творит; так что если бы кто-нибудь упрекнул его, сказав: «То, что ты говоришь, то, что ты предлагаешь — подлость», — он смог бы ответить: «В самом деле? Я этого не думал... не будем говорить об этом...» Такой тип может обмануть решительно всех и даже, до известной степени, собственную жену»³. Написанный Верди психологический этюд — этот великолепный ключ к пониманию роли — во многом совпадает с Яго Георга Отса.

Если обычно актеры, создавая ту или иную роль, вольно

или невольно следуют привычным образцам либо сложившимся представлениям о ней (новое всегда рискованно), то Георг Отс в «Отелло», как и во многих других операх, игнорировал все традиции и штампы и приступил к работе над Яго с присущим ему творческим горением. Умея находить в характерах оперных героев максимум естественных, жизненных черт и распознавать их человеческую природу, Георг Отс подошел по-новому и к образу Яго. «Меня не удовлетворяло традиционное решение роли Яго, — признавался певец. — Яго должен быть равен Отелло... Я не терплю фанатиков. И наконец: сегодня такие интриганы, как Яго, еще встречаются»⁴.

Певец наделил Яго очень простой, пожалуй, даже незаметной наружностью, отказался от парика и ограничился гладко начесанными на лоб волосами. Гипертрофированный грим заменяли слегка подчеркнутые брови, тонкие усики и коротко подстриженная бородка опушкой. Внешняя «оболочка» Яго — его черно-серый костюм — придавала ему непритязательную скромность.

«Мне подсказал это решение «Отелло», увиденный в Ереване, — вспоминал Георг Отс. — Не успел раздвинуться занавес, как все уже было ясно. Вон тот человек с большим крючковатым носом и в ужасном черном парике — это злодей. Это, без сомнения, Яго! Я подумал, что правдоподобнее было бы изобразить Яго внешне благообразным, а не таким явным чудовищем». По мнению певца, вначале Яго должен обмануть публику, и если она в конце концов все же разгадает его гнусную сущность, то для партнеров он почти до конца оперы должен оставаться лучшим другом Отелло⁵.

Нельзя, чтоб все рождались господами,
Нельзя, чтоб все служили хорошо.
Конечно, есть такие простофили,
Которым полюбилась кабала
И нравится ослиное усердье,
Жизнь впроголодь и старость без угла.
Плетьми таких холопов! Есть другие:
Они как бы хлопочут для господ,
А на поверку — для своей наживы.
Такие далеко не дураки,
И я горжусь, что я из их породы.
Я — Яго, а не мавр, и для себя,
А не для их прекрасных глаз стараюсь.
Но чем открыть лицо свое — скорей
Я галкам дам клевать свою печенку.
Нет, милый мой, не то я, чем кажусь.

(У. Шекспир)⁶.

Георг Отс снял с Яго налет оперных эффектов, усложнив тем самым свою сценическую задачу. Но именно обаяние новизны и привлекало Отса. Только не идти проторенной

дорожкой, не повторять сто раз виденное и слышанное! Всю партию, вернее, всю оперу надо непременно «процедить» через свой фильтр мыслей и чувств, тогда роль станет настоящей. Сочетание творческих принципов Шекспира, Бойто, Верди и своих собственных помогло певцу создать исключительно масштабный, многослойный и всецело электризирующий зрительный зал и сцену характер.

«Яго, — бессовестный циник, интриган. Но какая сила характера, сколько в нем огня, сжигающего душу! Человек опален завистью. И разве дело в том, что не его, а Кассио берет себе в заместители Отелло? Даже если предположить на минуту, что Яго — генерал, это не помешало бы трагической развязке. Он бы позавидовал просто человеческому счастью. Возненавидел бы солнце за то, что оно светит всем...

Это характер, который несет разрушение в самом себе»⁷.

Приведенные слова Георга Отса помогают лучше уяснить его понимание образа Яго. Не вызванная конкретными фактами и обстоятельствами зависть, а зависть вообще, не враждебность к отдельным людям, а направленная против всего мира человеконенавистническая философия, порочность и низость — таков был Яго Георга Отса. При этом певец, подойдя к своему герою внешне просто, был в то же самое время подобен натянутой тетиве, метко направляющей в цель смертоносные стрелы. Притворная верность, вкрадчивая мягкость, язвительность и презрение сменялись в нем коварством, мстительностью и наглым эгоизмом. Гнусный цинизм, злая воля и жестокость рождали равнодушие, настороженность и напускную покорность. Одна деталь сменялась другой, для выражения каждого душевного состояния или обрывка мысли Георг Отс находил свой подход даже тогда, когда непосредственно действовать илипеть ему не приходилось. Он всегда был начеку и все замечал.

«Его Яго умен, вникает в глубины человеческой природы и умеет всех использовать в своих интересах. Он играет людьми, точно пешками, — писал о Георге Отсе театральный критик В. Кивило. — К его Яго лучше всего применимо сравнение из области театра: Яго-Отс словно режиссер. В его руках все нити, он заставляет всех двигаться по своей воле, он все время является хозяином положения. [...] И как хорошо Отс-Яго знает людей! Он нередко стоит спиной к происходящему на сцене действию, однако в точности представляет себе, что происходит. Слово каким-то шестым чувством воспринимает он внутренний мир своих «марионеток», понимает движения их души и логику поведения»⁸.

Уже в начале оперы радостная улыбка Яго, приветствующего Отелло, оказывалась лишь маской. Едва Отелло удалялся из поля его зрения, как улыбка мгновенно сбегала с

лица Яго. А когда спустя минуту он встречал влюбленного в Дездемону Родриго, он напускал на себя лицемерную сердечность и даже игривость. В юноше он видел орудие для избавления от Кассио, которого вместо него, Яго, возвели в капитаны. С какой горечью и презрением произносил Георг Отс имя Отелло! Здесь, в этой двуличной игре и рождался проходящий через всю оперу образ опасного, ловкого и изворотливого интригана.

Пирушка в портовой таверне на Кипре. Отс-Яго сидел спиной к Кассио, но его единственный брошенный на противника взгляд говорил больше, чем любые слова. Наполнив кубки, Яго запевал фривольную, насмешливо-веселую застольную песню, в которой можно было услышать тревожные предвестия будущей трагедии. Натравив Родриго на Кассио, Яго с деланной сбивчивостью и притворной объективностью «объяснял» появившемуся в эту минуту разгневанному Отелло, что тут произошло. Так выковывалось первое звено искусно сплетаемой цепи интриг, и вот уже Яго, а не разжалованный Кассио — правая рука Отелло. Но это было лишь началом злодеяний. Чтобы получить титул наместника Кипра, Яго предстояло еще повергнуть в прах могущественного мавра.

Второй акт оперы построен на драматургически значительных сценах между Яго и Отелло, в которых Яго Отса с исключительной прозорливостью, хитростью и жестокостью начинал плести тончайшую сеть будущей ловушки. Интонаций, выражавших внешнее дружелюбие, сочувствие, злорадство и садизм этого «прямодушного» фарисея, было нечесть.

Вспоминается и чисто отсовское умение расцвечивать исполняемые партии разными красками голоса, вытекающими из сущности самих образов. Для роли Яго певец собрал чрезвычайно богатый букет тембровых нюансов, наглядно доказав, что правильно подобранная интонация уже и есть характер. В партии Яго и в помине не было мягкого и теплого звучания голоса Отса, но вокальных оттенков хватало для каждой новой ситуации и сцены.

По выражению В. Кивило, Георг Отс пел Верди, вокально воплощая героя Шекспира. «Когда Г. Отс перевоплощается в Яго, кажется, будто перевоплощается и его голос. В нем нет и тени природной мягкости [...], у него нет стремления утвердить присущие ему качества голосового материала. Он поет именно так, как должен петь Яго: временами этот голос звучит не красиво, а скорее отталкивающе, необтесанно, но зато всегда верно, всегда убедительно»⁹.

Яго Отса двигался по сцене, точно подстерегающая добычу рысь: он все время был настороже, все время охотился за своими жертвами, не упуская их из виду, способный на

любую жестокость ради достижения цели. У этого Яго не было импульсивных реакций и жестов, все было взвешено и учтено: душевные состояния окружающих его людей и обстановка. «Но в том и соль: нет в мире ничего невиннее на вид, чем козни ада», — говорит Яго Шекспира, и именно это ощущалось в трактовке Георга Отса. Осторожно, мысль за мыслью, поступок за поступком, Яго неустанно продвигался вперед, плетя свои интриги так, чтобы у всех вызвать доверие и в то же время всех подчинить своей воле. При этом с каждым партнером Георг Отс вел себя по-разному. Перед Отелло Яго разыгрывал роль преданного друга, борца за правду, с Дездемоной держался вежливо и почтительно, с Кассио — как умный и многоопытный человек, с Родриго — со снисходительной сердечностью. Притворство не покидало его ни на минуту, он постоянно носил подходящую к случаю маску. Чтобы добиться власти над Отелло, Яго решает разжечь в безгранично любящем человеке пламя ревности, выказав себя при этом всепонимающим другом.

Еще мне мавр за то спасибо скажет,
Что я сгублю его семейный мир
И на смех выставлю пред целым светом.
Но поначалу все мы молодцы.
Хвалиться рано. Надо свесть концы.

(У. Шекспир)¹⁰.

Второй акт оперы. С самоуверенной снисходительностью беседует Яго с разжалованным Кассио и советует ему, если тот хочет вернуть расположение Отелло, прибегнуть к заступничеству Дездемоны, с чем юноша немедленно соглашается. Театральный критик В. Кивило так описывал эту сцену в исполнении Отса: «Яго стоит спиной к происходящему, возле самой ramпы и со скучающим лицом рассматривает «четвертую стену» сцены. На первый взгляд, все происходящее ему как будто безразлично, но он знает — Кассио идет, уже подходит к Дездемоне, кланяется и начинает разговор. С какой-то поразительной самоуверенностью регистрирует Яго все, что происходит за его спиной. Да, сцена Кассио и Дездемоны поставлена им недурно, однако почему же до сих пор нет зрителя, для которого разыгрывается вся эта история? Наконец он интуитивно чувствует, что появился Отелло, и, обернувшись к нему, спрашивает с поистине бесстыдным удивлением и притворным испугом: «Вы здесь?..» Тем не менее в его голосе улавливается явное торжество. Во время плетения всей этой многослойной интриги Яго даже как будто испытывает удовольствие, наслаждается триумфом своего разума. Он словно гордится своей смекалкой, которая ставит его выше других. Что ему люди? Они лишь средство для осуществления его честолюбивых замыслов, не больше»¹¹.

Одной из центральных сцен как роли Яго, так и всей оперы является его знаменитый монолог из второго акта. Только здесь Яго остается наедине с собой, только теперь он искренен и раскрывает всю низость своей натуры, ужасающий цинизм и человеконенавистничество. Смысл жизни заключается для него в отрицании. Мрачный пафос, сардоническая жестокость и скепсис ведут к глумлению над всем возвышенным. Незыблемой основой существования, по мнению Яго, являются зло, порок, подлость.

«С часа рожденья до смерти проклятье дано всем людям. Ты сын земли и будешь взят землею», — поет Яго. Да, его бог жесток и суров, так же, как и он сам. Но питающие душу злорадия и коварство способны на многое — в этом Яго тоже твердо убежден. Ведь в чести только те, кто ловко притворяются, обманывают и фальшивят, те, для кого нет ничего святого. Люди от колыбели до гроба остаются игрушками судьбы, в этом и заключается суть их существования. «Жив ты и мнишь себя венцом творенья... — продолжает раздумывать Яго. — А там?..» В самом деле, что будет дальше? На миг в подтексте заданного самому себе вопроса проскальзывает задумчиво-грустная интонация, чтобы при повторении тех же слов обернуться нигилистической издевкой. Никаких дальнейших рассуждений и сомнений! Все останется таким, как быть должно, и жестокого «...забвенья смерти» никто не избежит. И он завершает свои думы взрывом бессердечного смеха.

Георг Отс исполнял арию-кредо интонационно так насыщенно, с таким обилием оттенков, найденных для каждой мысли своего героя, что она превратилась в подлинный шедевр, ибо тут перед слушателями с беспощадной откровенностью предстал истинный Яго. С какой-то фатальной силой раскрывал Георг Отс в этом монологе внутренний протест Яго против тех, кто нравственно выше его, вместе с тем в нем звучала и попытка самооправдания, стремление выдать свои порожденные чудовищными деяниями убеждения за законы земного бытия.

Когда слушаешь запись монолога Яго, то помимо всего того, что уже отмечалось, обращает на себя внимание наполненность пауз, которые, особенно в конце арии (два следующих один за другим вопроса: «А там?..»), подчеркивают, как напряженно размышляет Отс даже тогда, когда он молчит. Эти паузы свидетельствуют о том, что певец обладал способностью музицировать непрерывно, даже в разделяющем ноты беззвучии, когда пение на миг прерывалось.

С появлением Отелло на сцене начиналась губительная игра — заманивание честного, но вспыльчивого мавра в пропасть ревности. Заронив в душу Отелло росток сомнения в верности Дездемоны, Отс-Яго разыгрывал покорность, про-

должая твердо верить в успех своего преступного замысла. За первым столкновением Отелло и Дездемоны Яго наблюдал издали, без малейшей навязчивости. А между тем каждый его нерв был напряжен — ни на одну секунду Георг Отс не предстал перед зрителями в роли пассивного наблюдателя.

Яго Отса проходил через весь спектакль, не утрачивая железного самообладания, лишь изредка, в особенно раздражающие его моменты, он на мгновение позволял себе сбросить личину дружелюбия и преданности. Помимо монолога, о котором уже говорилось, что-то новое проскальзывало у него и в квартете из второго акта (Дездемона, Отелло, Эмилия, Яго). Яго становился вдруг злобным деспотом, приказывая своей жене Эмилиии молчать о спрятанном платке Дездемоны, который он задумал использовать как решающее доказательство ее «неверности». Но как только Яго заставлял Отелло вспомнить о Кассио, в нем мгновенно оживала наглость лицедея. Поверженный наземь разъяренным мавром, требующим от него доказательств, Яго Отса притворялся оскорбленным до глубины души и лишь после долгих уговоров соглашался «говорить откровенно».

Кстати, для этого эпизода в ходе одного из спектаклей певец нашел совершенно неожиданный нюанс. Однажды разъяренный Отелло так встряхнул и толкнул Георга Отса, что цепь, украшавшая его грудь, отстегнулась и упала на пол. Сценическая ситуация оказалась для данного момента благоприятной, и с этих пор певец перед «буйной вспышкой» Отелло каждый раз незаметно отстегивал цепь, чтобы она в нужную минуту падала. Это позволяло поднимавшему украшение Яго излагать историю с платком (будто Дездемона отдала Кассио платок, подаренный ей мужем), не глядя Отелло в глаза.

Далее Яго рассказывает Отелло вымышленную историю о том, как ему, Яго, случайно довелось услышать слова, произнесенные Кассио во сне. В тембре голоса Отса-Яго появлялись лирические нотки, но ненадолго. Коварным полупшепотом имитировал он якобы обращенные к Дездемоне нежные признания Кассио и, чувствуя, какое страдание приносят эти слова мавру, продолжал лгать с садистской хрипотцой. Ярость Отелло была беспредельна, а Яго за его спиной издевался над доверчивой душой, чтобы затем, разыгрывая благородного поборника истины, присоединиться к экспрессивной клятве мщения.

Вы все свидетели, огни планет,
Кружащиеся в небесах, что Яго
Себя, свой ум и руки отдает
На службу оскорбленному Отелло.

Я все беспрекословно совершу,
Что скажете, вплоть до пролитья крови.

(У. Шекспир)¹².

Яго торжествует: ему удалось поправить достоинство Отелло, его веру в людей и в чистую любовь.

Двуличность не покидала Отса-Яго и в третьем акте, ставящем точку на воплощении характера Яго. Если в предыдущем акте Верди отвел Яго пространный монолог и несколько ансамблевых партий, то здесь его роль ограничивается в основном речитативами и ансамблями. Казалось бы, более легкая задача? Далеко не так. Не зря дирижер легендарной славы А. Тосканини сказал певцу Д. Вальденго: «Видишь ли, дорогой мой, «Credo» — это вставная ария, дающая возможность баритону показать свой голос. Намного важнее речитативы, особенно в вердиевских операх. По речитативам узнается певец, дорогой мой друг. Арии — так или иначе — спеть могут все. Но в речитативах певец гол как сокол, — прикрыться ему нечем»¹³.

Присущее таланту Георга Отса безупречное владение искусством речитатива позволило ему с помощью развивающего драматическое действие свободного стиля *parlando* еще сильнее заострить трактовку образа Яго.

Третий акт оперы. Яго ужалил Отелло в самое сердце, но для полного триумфа этого еще недостаточно. Вот он и решает разыграть перед Отелло разговор с Кассио, причем таким образом, чтобы мавр мог уловить лишь отдельные обрывки фраз. Все происходит, как задумал Яго. Едва только Кассио заговаривает о своей возлюбленной, Бьянке, Отелло решает, что речь идет о Дездемоне, а увидев в руках Кассио платок жены, который Яго похитил у Дездемоны и подбросил в комнату юноши, он получает и доказательство. Новое ходатайство жены за Кассио кладет конец сомнениям — Отелло требует, чтобы Яго раздобыл ему яду — он убьет потерявшую стыд женщину. Но Яго советует Отелло задушить неверную жену в постели. А о Кассио он «позаботится» сам... Слепленный намеками и «дружескими» советами, Отелло попадает в умело расставленные сети Яго.

Здесь, в третьем акте, Отелло отзывают в Венецию, а его преемником на Кипре назначают Кассио, человека, которого Яго ненавидит всем сердцем. Это грозит крушением всех надежд на будущее. Надменное спокойствие Яго Отса сменялось здесь нервной неуверенностью, мысль начинала лихорадочно работать. Что делать? Как сохранить то, что завоевано? И вот решение найдено. Внушив влюбленному Родриго, что если Отелло с женой уедет в Венецию, ему уже не видать больше Дездемоны, а в случае смерти Кассио она останется с мужем на Кипре, Яго уговаривает Родриго убить Кассио.

Бесхитростный юноша соглашается, и Яго вновь становится самим собой. Чудовищная машина снова пущена в ход, случайные помехи устранены.

В большом септете с хором Яго торжествовал моральную победу над Дездемоной. Вид Отелло, потерявшего сознание от отчаяния, вызывал в Яго Отса вспышку злобного ликования. Как полновластный хозяин положения, Яго подходил к распростертому на земле Отелло и смотрел на него с сарказмом и презрением. Вот он, этот непобедимый, прославленный «венецианский лев» — лежит у его ног, беспомощный и жалкий...

* * *

В роли Яго, как и во многих других выдающихся оперных партиях, Георг Отс около двадцати раз выступал на сценах советских и зарубежных театров и в качестве солиста-гастролера (в Ленинграде, Риге, Вильнюсе, Москве, Будапеште), и вместе с коллективом родного театра (в Москве, Ереване, Хельсинки). Состоявшийся в 1966 году в Ленинграде спектакль с участием ведущей солистки «Ла Скала» Райны Кабайваньской (Дездемона) и Георга Отса явился запоминающимся художественным событием.

Не совсем обычный эпизод был связан у Георга Отса с состоявшимся в июле 1964 года на Ленинградском стадионе имени Кирова театрализованным представлением, посвященным 400-летию со дня рождения Уильяма Шекспира. В композиции, созданной на основе «Отелло», «Ромео и Джульетты» и «Ричарда III» и объединявшей драму, оперу, балет, кино и симфоническую музыку, арию Отелло пел белорусский тенор З. Бабий, арию Яго — Георг Отс*.

«После спектакля, — вспоминал певец, — ко мне подошел директор ленинградского оперного театра, бывший кавалерист, и таинственно шепнул, что ему удалось раздобыть на некоторое время двух лошадей, на которых можно прокатиться. Так как Бабий с радостью, безо всяких возражений вскочил на лошадь и поскакал, точно заправский наездник, мне не захотелось от него отставать, тем более, что когда-то в течение нескольких месяцев я был артиллеристом. К счастью, конь мне попался разумный и уравновешенный, так что кости мои остались целы»¹⁴.

* * *

* В балете А. Мачавариани «Отелло» танцевали Б. Брегвадзе и И. Колпакова. Были исполнены также фрагменты из оперы Гуно и балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» (танцевали Н. Макарова и А. Нисневич). В эпизоде битвы из «Ричарда III» участвовало 250 фехтовальщиков, в сценах из «Гамлета», «Укрощения строптивой», «Макбета», «Двенадцатой ночи» и «Виндзорских кумушек» выступали М. Царев, М. Яншин, И. Смоктуновский и др.

В апреле 1965 года Георг Отс пел Яго в Будапеште. Трактовка роли эстонским артистом, вокальные данные и красивое звучание его родного языка удостоились больших похвал. Но, как вспоминал сам певец, в рецензиях высказывались разные мнения. Одни критики охотно принимали его решенные роли, несколько непривычную манеру игры и прочие новшества, другие указывали на несоответствие голоса Георга Отса характеру Яго¹⁵.

В этих рецензиях можно прочесть следующее:

«При оценке достижений Г. Отса следует подчеркнуть его умение создавать образ, — писал Иштван Сентедьи. — Как выяснилось, Отс отличный оперный актер (разумеется, это не затмевает его вокальных данных, наоборот!). Мы представляем себе, что в роли, целиком отвечающей его артистической натуре, счастливое сочетание этих двух качеств рождает подлинное оперное чудо.

Нам, однако, кажется, что Яго не принадлежит к числу партий, в которых артист способен по-настоящему себя выразить. Отс настолько обаятелен, что не может убедительно сыграть злобного Яго, его мастерства для этого недостаточно. Подчеркиваем: он играет очень хорошо, живо реагирует, и все-таки это еще не подлинный Яго. Его приятный по тембру, легкий и гибкий голос тоже не свойствен Яго — здесь желательнее было бы слышать голос более глухой по окраске. Нам хотелось бы в самом ближайшем времени приветствовать артиста в другой роли, более близкой его натуре»¹⁶.

Лайош Фодор, напротив, отмечал следующее: «Ничто в музыкальном наследии XX века не представляется нам более варварским, чем та глубокая и все более увеличивающаяся пропасть, которая разделяет непритязательно-легкую развлекательную музыку и бесчисленные жанры музыки самой сложной. Когда-нибудь эта пропасть исчезнет. Не в том смысле, что все в музыке станет равноценным, а в том, что ее различные жанры образуют единую шкалу. Тогда в современном искусстве исчезнет все дурное и шаблонное.

Можно перечислить тех талантливых музыкантов, тех посланцев будущего, которые достигли уровня Моцарта — Бартока и перекидывают мост между современными музыкальными жанрами: это венгерский певец Михай Секей, охотно дирижирующий вальсами и польками Клемперер, композиторы Ранки и Бернстайн. К их числу относится и исполняющий эстрадные песни Георг Отс. [...]

Отс завоевал у нас популярность благодаря записям легкой музыки. Как об оперном певце мы слышали о нем мало. Его популярность привлекла на самый последний спектакль «Отелло» столько публики, что зал был почти полон, хотя многие загадочно усмехались себе в усы, должно быть, думая: «Ну-ну, посмотрим, это ведь не легкий жанр!» А затем

они имели возможность убедиться, что ни о какой легкости и речи не было...

Он с поразительной естественностью чувствует музыку, эмоциональное напряжение арий, драматические акценты речитативов — в этом его покоряющая сила. С естественной легкостью владеет он своим красивым, звучным голосом — в этом его чарующая непосредственность. Исполнение легкой музыки не привило ему шаблонов, хотя весьма вероятно, что его гибкое пение в значительной степени объясняется этой практикой.

Яго Отса — точно и глубоко разработанный образ (подлинный артист вынужден импровизировать лишь в слабых произведениях, в произведениях же Верди и Шекспира — никогда!). Как он вдохнул жизнь в этот тщательно созданный и завершённый образ — вряд ли можно передать каким бы то ни было рецептом. Каждый выход, взгляд, осанка, даже каждый жест рождались из музыки»¹⁷.

* * *

Когда в 1967 году в Финляндии проводились Дни эстонской культуры, театр «Эстония» показал там три оперы и два балета*. Об успехе гастролей свидетельствуют многочисленные рецензии, опубликованные в финской печати. В статьях, посвященных «Отелло», особенно единодушно отмечался Яго Георга Отса. Приводим несколько высказываний финских критиков:

«Отелло» театра «Эстония» стал огромным музыкальным и театральным событием, которое многочисленная публика, несомненно, надолго запомнит. [...] Г. Отс с головы до пят был истинным Яго, коварным интриганом. Он не играл свою роль [...], а переживал ее!» (Калерво Туукканен)¹⁸.

«Отса знают главным образом как романтического любовника, как Онегина или Эскамильо, и поэтому трудно было представить себе, как с его приятной внешностью можно перевоплотиться в злодея. Его Яго начал действовать как бы исподтишка и робко: скучающий чиновник, которому вдруг надоело быть «вторым человеком», начинает интриговать. Отс мастерски использовал возможности речитатива. В большом кредо его голос обрел достаточную силу звучания и интенсивность. Дуэт Отелло и Яго (клятва) следует также отнести к вершинам спектакля» (Эрик Тавасчерна)¹⁹.

«Яго Г. Отса стал самым ярким персонажем театральных вечеров. Не внешний облик отвечал требованиям Верди, а созданный им характер. Его Яго был человеком острого

* Из опер финны познакомились с «Отелло» и «Балом-маскарадом» Дж. Верди и «Берегом бурь» Г. Эрнесакса, из балетов были исполнены «Лебединое озеро» П. Чайковского и «Кратт» Э. Тубина.

ума, высокомерным и мстительным. В успехе своих интриг он находил большое удовлетворение и наслаждение. Он управлял событиями, был находчивым и грубым, вынашивал черные замыслы, которые сметали на своем пути все здоровые и нормальные чувства. Отс играл Яго как садиста и дьявола.

Духовным родичем дьявола он становился уже в кредо из второго акта, — этом захватывающем монологе, в котором Яго раскрывает свою сатанинскую сущность. В трактовке Отса кредо достигло огромной художественной силы. А используемая им широкая динамика, от глухого *pianissimo* до звучного *forte*, производила глубокое впечатление. Все было так свежо, неповторимо, что казалось, будто Отс импровизирует свой монолог» (Йоуку Куннас)²⁰.

«Перед нами предстал оперный артист высокого класса с развитым голосом, и вместе с тем это была личность, блиставшая необычайной сценической интуицией. В целом Яго Отса оказался многокрасочным и достоверным. Мы не видели кочующих из постановки в постановку внешних приемов обрисовки оперных злодеев. Отс располагает куда более значительными и разнообразными средствами» (мак)²¹.

«Из певцов «покорил вершину» наш старый знакомый Георг Отс, оказавшийся оперным артистом крупного масштаба: его Яго поражал зрелостью и мощностью образа, реализованного, насколько это возможно, в речитативном направлении. [...]»

Из общего стиля постановки, решенной в духе «парада звезд», по нашему мнению, выделялся Яго Георга Отса, напоминавший своей реалистической манерой трактовку этого образа в «Отелло», поставленном Фельзенштейном в Берлине. Необходимо лишь заметить, что маститый немецкий режиссер не располагает для роли Яго артистом такого масштаба как Отс, способным осуществлять его реализм со столь отточенным мастерством и интеллигентностью. В Яго Отса мы нигде ни на один миг не ощущаем «указующего перста». Исполнение Георга Отса не является образцом итальянского оперного пения, однако оно доставило нашей театральной публике огромное художественное наслаждение. Давно пора было познакомиться с ним не только как с исполнителем шлягеров!» (Сеппо Нумми)²².

* * *

Премьера «Отелло» состоялась в театре «Эстония» ранней весной 1963 года, а спустя несколько месяцев Георг Отс уже повез своего Яго в оперные театры союзных республик, прежде всего в Ригу, где он раньше выступал в ролях Онегина и Демона.

«Георг Отс — артист, неустанно работающий над собой, как его вокальное, так и актерское мастерство растут и развиваются, — отмечала рижская газета. — Голосу Г. Отса присущи тембровое богатство и выразительность, он звучит одинаково хорошо во всех регистрах. Несмотря на то, что певцу пришлось выступать в незнакомых для него постановках, а его партнеры пели на латышском языке, он создал весьма убедительные образы Демона и Яго, ни разу не выпав из общего ансамбля постановки»²³.

Осенью 1963 года Георг Отс познакомил с Яго ленинградцев, став с тех пор любимцем публики и в этой роли.

«Мы видели многих Яго, — писал в газете «Советская культура» В. Залесский, — и в драме, и в опере, и даже в балете. Были эти Яго демоничными, саркастичными, предельно коварными. Но Яго Отса был неожиданный. Очень простой, без всякой рисовки, без какого-либо внешнего намека на злодейство.

[...] Яго представлялся Отсу [...] человеком, который может жить среди нас, глубоко пряча в сердце ненависть, жестокую изощренность, злобу. Может быть, кто-нибудь не согласится с подобной трактовкой, но бесспорно одно — образ был вполне законченный и очень убедительный»²⁴.

Среди спектаклей, показанных театром «Эстония» в ходе Недели эстонского искусства в Армении (1964), был и «Отелло» Верди. Ниже мы приводим ряд высказываний по этому поводу режиссера театра оперы и балета имени А. Спендиарова С. Восканяна и критика М. Рухнян:

«В роли Яго выступил любимец ереванцев Георг Отс, певец, голос которого звучит во всех регистрах свободно и чисто. В связи с этой ролью мы можем говорить о высоком актерском мастерстве и хорошей музыкальной культуре. У певца поразительно богатые вокальные данные. В умелом пользовании голосом таится одно из главных достоинств артиста. Г. Отс убедительно раскрыл внутренний мир коварного Яго»²⁵.

«Его выступление в партии Яго продемонстрировало ереванским слушателям новые стороны его многогранного таланта. Георг Отс великолепно владеет своим голосом. В роли Яго он стоит на грани оперного и драматического искусства. Чувствуется, что этот образ Георг Отс подготавливал долго и тщательно, что в исполнении этой роли он опирался на лучшие традиции театрального и оперного искусства»²⁶.

В 1965 году труппа «Эстонии» гастролировала в Москве. И здесь постановка «Отелло» была встречена хорошо. Народный артист Союза ССР. А. Огнивцев писал о Георге Отсе: «Когда познакомишься с Отсом-Яго (да и в партии Демона), в новом свете раскрывается блестящее мастерство этого замечательного артиста. Отс дал неожиданную трактовку

образа Яго. Внешне его Яго ничем не проявляет ни своего коварства, ни жестокой изощренности. Все это артист раскрывает постепенно, как бы изнутри. Такая трактовка нова и интересна»²⁷.

«Пожалуй, наиболее близким к подлинно шекспировскому реализму в опере «Отелло» среди исполнителей оказался Георг Отс, — отмечала в журнале «Театральная жизнь» А. Дашичева. — Его Яго — сложный образ. Это опасный враг, умный и коварный. Не мелочная мстительность и зависть толкают его на преступление. Нет, у Яго-Отса свои счеты с человечеством, целая система взглядов на мир, людей, их взаимоотношения. Своя философия. Каждое появление Яго — словно динамический толчок в развитии действия.

[...] Отс не стремится подчеркнуть какие-то демонические черты своего героя. Нет, его Яго скорее циничен, мрачный скепсис становится сущностью образа.

Дает ли музыка возможность подобной трактовки? В основном, да. Хотя у Верди образ наделен неким ореолом «сатанической романтики». Поэтому иногда (правда, очень редко) все же возникает некоторый разрыв между музыкой, стремящейся передать разгул злобных сил, разбушевавшихся в душе Яго, и несколько подчеркнутой сдержанностью артиста»²⁸.

В 1972 году Георг Отс, уже в четвертый раз, пел Яго в Вильнюсе, предоставив литовским театрам возможность сравнить спектакли разных лет. Об увиденном и услышанном в последнем спектакле В. Мажейка писал следующее: «Такой яркий образ Яго не часто удается увидеть даже в постановках драматических театров. Яго Г. Отса полностью соответствует задуманному образу великого Дж. Верди, образу «ханжи с физиономией праведника».

Для решения роли Яго Георг Отс умело использовал все средства, начиная с соответствующего грима, характерной прически и кончая богатой палитрой вокальных красок, кропотливо изысканными драматическими чертами, нюансами музыкальной пластики»²⁹.

* * *

В роли Яго Георг Отс достиг вершины мастерства поющего актера. Он добился органичного слияния музыки и игры, а также внутреннего и внешнего действия, придал роли верное звучание с исключительным чувством перспективы и целенаправленным использованием сил. Как и в заглавных партиях «Евгения Онегина» Чайковского, «Демона» Рубинштейна, «Дон-Жуана» Моцарта, «Риголетто» Верди, «Кола Брюньона» Кабалевского, «Джанни Скикки» Пуччини, в пар-

тиях Фигаро и Папагено из «Свадьбы Фигаро» и «Волшебной флейты» Моцарта, Порги из «Порги и Бесс» Гершвина, Рене и Родриго ди Позы из «Бала-маскарада» и «Дон Карлоса» Верди и во многих других, менее крупных ролях, певец поднялся на целую голову выше общепринятых концепций. Взглядом зрелого мастера смотрел он поверх них, внося в историю эстонского музыкального театра дух напряженного творчества, побуждающего к дальнейшим поискам и переоценкам.

Искусство Георга Отса, в том числе и его своеобразное, свободное от рутины толкование роли Яго, перевернуло устаревшие оперные традиции, оно бросило вызов тем, кто идеализирует принципы прошлого, и доказало, что сегодняшний день театра невозможен без живой мысли и ее мудрого претворения.

О Яго знаменитого итальянского баритона М. Баттистини одна испанская газета писала: «Баттистини — это воплощенная красота коварства!» Позвольте сказать то же самое и о Яго Георга Отса.

Риголетто

Певец должен отдавать искусству всего себя полностью; отдавать и голос, и мозг, и чувства. Вкладывать в свое искусство только один из этих элементов — значит обкрадывать и слушателей, и самого себя.

Дж. Симionato

Риголетто... Одна из самых любимых ролей ведущих баритонов всего мира, однако, как ни странно, редко кем исполняемая безусловно. Если перед нами сильный певец, вокальная партия звучит с мощным драматизмом и блеском. Что же касается глубины незаурядного характера, то с ней мы сталкиваемся далеко не часто. Певцы остаются в плену укоренившихся за десятки лет традиций, смотрят на Риголетто с несколько односторонней позиции и стараются истолковать эту роль с гиперболизированным пафосом.

Но разве так следует подходить к Риголетто? Разве это единственно верный путь для изображения внешне уродливого, а по внутренней сущности совершенно иного человека? Ведь и в партии Риголетто можно найти немало полутонов, тонких переливов светотени и подлинной трагедийности. Акцентировать в несчастном шуте, хромом и горбатым, аффектированность душевных порывов и мелодраматизм — значит истолковывать его однобоко. Музыкальное богатство Верди позволяет каждому одаренному певцу-актеру (именно актеру) искать и находить отвечающие его творческой индивидуальности краски и художественную направленность, не втискивая себя в прокрустово ложе.

Как и к любой другой мастерски написанной оперной партии (будь то из классического или современного сочинения), так и к Риголетто следовало бы подходить без боязни самых трудных, на первый взгляд, экспериментов, но не вдаваясь, разумеется, и в экстравагантность.

«Мне кажется, что истинное величие актера познается и в том, как он передает дрожащие полутона, на мгновение в уголке глаз искрящуюся улыбку, свист, который должен заглушить плач, — говорит выдающийся режиссер, народный артист СССР В. Пансо. — К сожалению, среди актеров и постановщиков достаточно много таких, которые схватывают

лишь общее, и оно сияет самоварным золотом внешнего эффекта. Есть и такие, кто хорошо знает, из каких деталей состоят часы, но собрать их не могут»¹.

В умении лепить роль так, как скульптор лепит свое творение, заботясь одновременно и о художественном целом, и о деталях, проявляется истинное мастерство художника. Добиться того, чтобы Мысль предшествовала Слову, а чувство сливалось с высотами вокальной техники, — значит представить образ в его наибольшей полноте.

Известие о том, что Георг Отс начал разучивать партию Риголетто, на первых порах вызвало некоторые сомнения. Сумеет ли певец, не обладающий мощным голосом, убедительно воплотить этого наделенного вулканическим темпераментом героя (ведь таким мы представляем себе Риголетто!). Хватит ли у него чисто вокальных ресурсов для арии-монолога из третьего акта? Не окажется ли его персонаж слишком мягким или даже лиричным? Правда, Яго, вышедший пять лет назад на сцену «Эстони», всех поразил и сразу же был объявлен крупнейшим достижением и самого певца, и эстонского оперного театра, но Риголетто? Это все-таки совсем другое дело...

Постановка П. Мяги (1968) познакомила публику с двумя совершенно разными Риголетто — Тийта Куузика и Георга Отса. Исполнительская натура Т. Куузика позволила певцу интерпретировать музыку Верди с присущими ей динамическими подъемами и спадами, кульминациями и белькантовой кантиленой. Т. Куузик раскрывал сущность придворного шута с мощной силой и драматически массивной выразительностью, ассоциируя созданный им образ с написанным широкими мазками монументальным панно.

Георг Отс избрал совершенно иной путь, и его герой был наделен примечательным своеобразием. Именно это внутреннее и внешнее различие двух Риголетто и привлекало в постановке П. Мяги больше всего. Режиссер считал контрастность толкования вполне допустимой и разрешал артистам по-разному подходить к образу Риголетто, несмотря на то, что спектакль был в целом традиционным.

В частности, сам П. Мяги говорил об этом следующее: «Георг Отс принадлежит к тем артистам, для которых режиссерские указания являются лишь первоначальным толчком для собственных творческих поисков. Наша совместная работа почти никогда не ограничивается односторонними объяснениями постановщика или такими же односторонними предложениями исполнителя. Иногда случается, что ни один из нас не находит удачного решения той или иной сцены, и тогда возникают споры, в результате которых рождаются совершенно новые мысли, и оба мы приходим к наиболее интересным, ярким и убедительным находкам. Это происхо-

дит потому, что Отс как художник обладает замечательной способностью «режиссировать» свою роль, исходя из глубокого понимания общего художественного и идейного замысла спектакля»².

Напряженная интрига оперы Верди, ее конфликтные характеры, резкие контрасты и широкий диапазон чувств предоставляли Георгу Отсу большие возможности. Речитативность, вплетающаяся в арии и драматизирующая их, пластичные монологи и ансамбли с индивидуализированными партиями позволяли глубоко вживаться в создаваемое. Трагедия Риголетто, образующая драматическую ось оперы, манила к анализу, призывала к эксперименту. Искалеченный ударами судьбы, умный, безобразный и всей душой ненавидящий враждебную ему знать придворный шут, в отцовской нежности которого раскрывается истинная человечность... Образ горбуна, внутренне оставшегося негибачимым и лишь под влиянием обстоятельств надевшего маску «смеющегося паяца»... К чему здесь патетическая приподнятость? К чему чрезмерно подчеркивать его «тройное несчастье»? Неужели именно это является для Риголетто определяющим? Надо вырваться из штампованных представлений и показать своего героя прежде всего человеком. Из этого, самого важного, с его точки зрения, психологического настроя Георг Отс и исходил, создавая свой образ.

Физические изъяны и роль шута при дворе герцога Мантуанского не превращали Риголетто Георга Отса ни в жалкого уродца, ни в преувеличенно злобное существо. Отойдя в наброске образа от традиционной «квазимодовщины» и прибегая к шутовским повадкам главным образом лишь в первом акте, Георг Отс изменил не только внешний рисунок роли. Его Риголетто был, в первую очередь, человеком больших страстей, чуждым пустой патетики, человеком, который под внешним фиглярством прячет нежную, полную тревог любовь стареющего и глубоко страдающего отца, человеком, которого ненависть к чванливой знати превращает в беспощадного мстителя. Невзирая на то, что Георг Отс раскрывал душевный мир Риголетто постепенно, сдержанно, нигде не допуская ничего лишнего, делал он это с такой выразительностью, что запаса разнообразнейших деталей и оттенков ему хватало до самой последней сцены. Сильными штрихами выявлял певец тройственную сущность Риголетто. Отменное чувство вкуса придавало исполнению Отса редкую скромность даже в роли такого эмоционального накала, какой является роль Риголетто.

«Дисциплина чувств, — сказал как-то Шаляпин, — снова возвращает нас в сферу сознания, к усилению чисто интеллектуального порядка. Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль над собой. Полагаться на одну

только реакцию публики я не рекомендовал бы. [...] Успех у публики, то есть видимая убедительность для нее образа, не должен быть артистом принят как безусловное доказательство подлинности образа и его полной гармоничности. Бывает, что публика ошибается...»³

В Риголетто Георга Отса она не ошиблась. Для зрителей, умевших следить за мыслью певца, дисциплина чувств имела большое очарование. Риголетто, уже давно таивший в себе ненависть и муку, был охвачен подлинной яростью, и его долго сдерживаемая напряженность взрывалась мощно и неожиданно, превращая интригующего шута в сурового судью. Певец по-человечески убедительно, без раздутых эмоций романтического сюжета раскрывал полную тяжелых испытаний долю Риголетто. Несмотря на свойственные литературе эпохи Гюго * драматургические приемы (жертвой рока чаще всего становились безвинные и проклятие поражает не порочного герцога, а несчастного Риголетто), Георг Отс не стремился разжалобить зрителей судьбой своего героя, человека разумного и твердого, который, даже морально сокрушенный, находит в себе силы, чтобы вновь подняться.

Казалось бы, в действии оперы все это имеется. Так оно и есть, но лишь в убедительном и правдивом музыкально-сценическом раскрытии этого «имеющегося» и таится волшебный ключ к настоящему искусству.

Первый акт оперы. Бал во дворце обуреваемого жаждой развлечений тирана, герцога Мантуанского. Вы только всмотритесь в этого шустрого, спящего в толпе придворных, все видящего и слышащего, за всем зорко наблюдающего и молниеносно реагирующего человека! Это и бесцеремонно издевающийся над всеми и вся интриган, и сыплющий ядовитыми репликами шут, и угодливый слуга, и в то же время дипломат, ловко натравляющий своего повелителя на придворных. Чего ему бояться? Даже в герцогском кресле Риголетто чувствует себя как дома, ему, престолюдину, весьма удобно в нем подтрунивать над власть имущими и нагло их передразнивать.

Самого Риголетто ничто не задевает, и только когда Монтероне проклинает опозорившего его дочь герцога и злорадствующего вместе со всеми шута, это поражает язвительно-веселого Риголетто в самое сердце. Тут Георг Отс внезапно как бы сжимался и в страхе припадал к ступеньке — неужели это был тот самый, острый на язык, дерзкий и много себе позволяющий придворный шут?

Когда Риголетто в начале второго акта сопоставляет себя с наемным убийцей Спарафучиле и бросает в зал горькие слова: «Я зло над всем смеюсь, он убивает...» — то это пер-

* Опера создана по мотивам драмы Гюго «Король забавляется».

вое откровенное признание им всей трагедии, которое затем, в драматическом монологе, выливается в проклятия по адресу господ и самой природы. Ведь это они повинны в его физической и, увь, духовной искалеченности.

Но вот Риголетто-Отс бредет по темным улочкам к дому. Только что изумлявшие нас живость и подвижность сменились медленным, усталым шагом немолодого человека. Свинцовые думы о проклявшем его Монтероне придавали всему его облику какую-то тяжеловесность и потерянность. По другую сторону затворившейся за ним калитки его сутулая спина распрямлялась. Здесь скрыто все, что ему дорого. Здесь он прячет свою дочь, а вместе с ней и свою подлинную сущность. К чувствам заботливого, слепо любящего отца примешивалась грусть, связанная с воспоминаниями о матери Джильды. Горестные размышления и лирика уступали место шутовским выходкам в сцене похищения, в конце которой Риголетто, пославший, сам того не ведая, Джильду на гибель, внутренне надламывался.

Кульминация роли наступала в третьем акте оперы. С напускной беззаботностью напевая песенку без слов и стараясь привычным фиглярством замаскировать свои страдания, Отс-Риголетто превращался весь в слух, пытаясь хоть что-нибудь разузнать о дочери. Словно берущий след охотничий пес метался он по просторному залу герцогского дворца, заговаривал с надменными, злорадно наблюдавшими за ним вельможами. Поняв, что Джильда во власти герцога, Отс-Риголетто сбрасывал «маску». Его ярость прорывала все преграды.

Иступленно-гневное обличение («Куртизаны, исчадье порока!») и мольба о жалости и пощаде, связанные в монологе в одно целое и образующие апогей всего акта, исполнялись Георгом Отсом с незабываемой эмоциональностью. Переход от беспредельной злобы, ненависти и угроз к осознанию своего бессилия он насыщал огромной силой внутреннего драматизма. Контрасты между декламационной первой и кантиленной второй частями арии-монолога позволяли особенно ясно понять, что только самоотверженная отцовская любовь придала ему смелости оскорблять придворных, что только вскормленное гневом и болью отчаяние заставляло Риголетто броситься на колени перед глумящимися над ним синьорами, вынуждало его унижаться, чтобы спасти свою дочь.

Несмотря на то, что Георг Отс в этой полной бурных чувств сцене не форсировал ни голос, ни игру, монолог Риголетто невозможно было слушать равнодушно. Искренность певца, разнообразие музыкальных оттенков и умение обнажать ход мысли и чувств своего героя (характерная особенность Г. Отса!) помогали слушателям постичь внутренний мир Риголетто, его трагедию. И хотя этот акт исполняется

обычно с куда большей динамической мощью звучания, хотя певцы шеголяют высокими нотами, ферматами и густотой звучности, хотя партия Риголетто не совсем соответствовала голосу Георга Отса, все-таки он восполнял все недостатки, часто мнимые, выразительностью пения и богатством характера, драматически острого и рельефно очерченного не только в ведущих сценах, но и на протяжении всей партии*.

За откровенно эмоциональным эпизодом между Риголетто и придворными следует сцена встречи отца, вновь замкнувшегося в себе, с дочерью. Пребывая в состоянии тягостного оцепенения, Отс-Риголетто внимал рассказу Джильды всем своим существом. Ни малейшей попытки к подчеркнутым порывам чувств — он был сдержан, спокоен, но внутренне напряжен и бдителен.

В исполнении Георга Отса всегда привлекало его простое, естественное и безгранично чуткое умение слушать партнера. Певец мог стоять спиной к залу или партнеру, смотреть ему в глаза или избегать его взгляда, но отношение его героя к сказанному, к действию и к окружающим всегда ясно ощущалось.

Отвлечемся немного и вспомним, с какой поистине крестьянской философичностью слушал Брюнон исповедь своей умирающей жены. Вспомним заостренное внимание коварного Яго, благородно сдержанные реакции Родриго ди Позы, слегка высокомерную непринужденность Онегина, лукавые рассуждения Джанни Скикки, прислушивающегося к лебезящим нашептываниям родичей синьора Буозо. Можно ли все это вообще сравнивать между собой или приводить к общему знаменателю? Едва ли. Каждая ситуация, характер и манеры поведения, настроение и склад мыслей героя диктуют индивидуальность отношений с партнерами. Можно оставаться неподвижным и все же действовать — не столько физически, сколько психически. Никогда не повторяясь, Георг Отс неизменно владел этим мастерством.

Но вернемся к развернутой сцене Риголетто и Джильды. Для эпизодов, повествующих о противоположных и непрерывно меняющихся душевных состояниях отца и дочери, Георг Отс находил богатую гамму красок. Пронизанное жаждой мести динамическое *allegro vivo* в конце третьего акта звучало пламенно и страстно. Трагический финал оперы, украшением которого является проникновенно трогательный дуэт Риголетто и смертельно раненой Джильды, протекал по восходящей, свойственной созданному Отсом характеру.

В статье, посвященной юбилею Георга Отса, режиссер П. Мяги задает себе вопрос: что самое главное в работе Геор-

* За роль Риголетто Г. Отсу была присуждена премия Театрального общества ЭССР за сезон 1968/69 г.

га Отса — интуиция, вдохновение, эмоция или интеллект? — и отвечает: «Артисту нужно все это и еще многое другое. Пристли говорит... жаль человека, лишенного интуиции. А уж актера тем более. Что же касается эмоций и интеллекта, то нельзя отделять одно от другого, особенно в музыке. Ведь ни одной ноты, ни одной фразы нельзя спеть эмоционально правдиво, если не понимаешь их смысла. Я считаю, что художник должен вдыхать жизнь в свое творение, в свой образ, иначе он будет создавать марионеток и наряжать кукол. Это относится к любому виду искусства. Ведь художник всегда изображает лишь свою душу, и в каком бы costume, в какую бы эпоху созданный им образ ни выступал, он всегда будет только современником художника»⁴.

В связи с Риголетто нельзя умолчать о значении импровизационности, препятствующей замораживанию роли. Мало найдется певцов, утверждает немецкий театровед С. Мельхингер, которые сосредоточивали бы свое внимание не на возможно лучшем воссоздании разученного и отрепетированного, а на том, чтобы забыть на сцене все впитавшееся в мозг и кровь и исполнить оперную партию так, словно перед публикой она поется впервые. Момент повторения и импровизационности — центральная проблема исполнительства⁵. Георг Отс постиг это чудо в своем творчестве.

Импровизационный дар, быстрота реакции, умение приспособляться и большой исполнительский опыт помогли Георгу Отсу во время его многочисленных гастролей легко вживаться в незнакомые постановки и находить контакт с новыми партнерами. По словам певца, он почти никогда не испытывал в таких случаях неудобства, хотя и предпочитал петь в одном городе больше, чем в другом. Наиболее близкой театральной публикой (не говоря о публике театра «Эстония») Георг Отс считал ленинградскую, с которой его связывала долготелняя дружба. Только в роли Риголетто он выступил в Ленинграде более десяти раз (с 1969 по 1974 год). В течение трех лет (с 1970 по 1974 год) он шестнадцать раз пел Риголетто в театрах Москвы, Риги, Вильнюса, Каунаса, Одессы, Горького и Тарту. В Государственном академическом театре оперы и балета Литовской ССР певец встретил одного из лучших своих партнеров — Виргилиуса Норейку, непревзойденного, по мнению Георга Отса, Герцога.

Каким же был прием, оказанный во многом необычному Риголетто в других городах? По имеющимся данным — полным одобрения и восхищения. Подтвердим это несколькими отзывами.

Народный артист Литовской ССР К. Шиглалис: «Создавая сценический образ дворцового шута, Г. Отс отказался от традиционной трактовки Риголетто, подчеркивая социально-психологический момент. Отс замечательно показал, как

классическому спектаклю можно придать современное звучание. Его Риголетто — это простой, глубоко страдающий человек, протест которого перерастает рамки личных интересов»⁷.

Т. Сидорова из Горького: «У певца великолепная вокальная техника, редкая музыкальность. Но когда слушаешь Георга Отса, забываешь о премудростях вокала, живешь во власти образа, создаваемого артистом. Кажется, что все исполняемое певцом глубоко им прочувствовано. Это относится в равной степени и к его камерному репертуару»⁸.

Н. Благовидова, также из Горького: «Партию эту он проводит очень своеобразно — с самого начала внимание привлекают его умные, все понимающие глаза. Пригушевая все шутовское, он сразу заставляет думать, что в груди этого несчастного человека бьется большое, горячее и нежное сердце и только любовь к дочери руководит его поступками. Пение и поведение Риголетто-Отса на сцене предельно естественно, правдиво, художественно убедительно»⁹.

В связи с гастрольями театра «Эстония» в Болгарии осенью 1974 года П. Витанов писал в варненской газете: «Особенно интересно нам было наблюдать реализацию такого известного произведения, как «Риголетто». Центральным событием спектакля явилось выступление в роли Риголетто выдающегося артиста Георга Отса. В его исполнении неразрывно связаны два элемента — с одной стороны, тонкая вокальная культура, с другой, захватывающее актерское мастерство. Не сложная, но с трудом достигаемая «комбинация», которую мы поэтому столь редко встречаем в лице одного исполнителя»¹⁰.

Концертная деятельность

ЭСТРАДНОЕ ТВОРЧЕСТВО, СОВЕТСКАЯ ПЕСНЯ

Возможность сказать что-то важное о наших днях я нашел в песне. Любовь к ней у меня осталась с войны. И с годами она стала все сильнее.

Георг Отс

Концертная деятельность Георга Отса, начавшаяся в годы войны в Ярославле, длилась свыше трех десятилетий. Песенка «Отчий дом», исполненная в тутаяевском доме отдыха, явилась краеугольным камнем репертуара будущего народного артиста Союза ССР. Между Георгом Отсом и ранеными бойцами Эстонского стрелкового корпуса установилась общность мыслей и чувств — песня передавалась от сердца к сердцу.

Молодой солист почувствовал это и тогда, когда начал свой артистический путь на концертной сцене и на радио с исполнения простых эстрадных песен и поразительно быстро завоевал широкое признание. Голос Георга Отса стал звучать в эфире почти ежедневно, а на концертных афишах имя любимца публики появлялось все чаще и чаще.

Музыкальная жизнь в послевоенном Таллине развивалась стремительно. Композиторы сочиняли все новые и новые песни, и к исполнению их, помимо уже известных солистов, привлекались молодые силы. Не удивительно, что дирижер бывшего джаз-оркестра Эстонских государственных художественных ансамблей Р. Меркулов пригласил в 1945 году Георга Отса — талантливого молодого певца — выступать на радио. Репертуар для новичка он вначале выбирал сам, и так, одна за другой, были подготовлены песни Милютина, Блантера, Листова, Мокроусова, Новикова, Туликова, эстонских авторов Арро, Кырвера, Таутса, Валгре, Оякяэра и многих других песенников того времени.

С годами песни и композиторы менялись, но любовь к легкой музыке осталась. Все исполненное Георгом Отсом перечислить невозможно, даже нелегко назвать всех композиторов, но несомненно, что лучшие песни советских авторов, а также многие эстрадные сочинения композиторов социа-

лирических и западноевропейских стран нашли дорогу к слушателям. По подсчетам Георга Отса, число спетых им песен значительно превышало полтысячи, многие из них ему пришлось исполнить всего один раз — прямо с листа в микрофон. Разумеется, не все в этом столь внушительном по своему объему репертуаре было равноценным. То, что к зернам иной раз примешивалась и мякина и что выступлений у молодого, еще не сложившегося артиста было слишком много, не снижало его требовательности к себе и работоспособности. С самого начала своего творческого пути Георг Отс, стремившийся глубоко вникать в суть исполняемого, приобрел умение придавать совершенно иное звучание уже «запетым» другими артистами песням. В первое время не все получалось так, как ему хотелось бы, однако свежесть интерпретации была присуща певцу с самой ранней поры.

Композитор и музыкант В. Оякяр писал в пятидесятых годах: «Для Георга Отса как певца характерен подход к песне, в первую очередь, не с вокальной стороны, а со стороны выявления ее содержания. Если в песне заключено хоть что-нибудь, что будит его живую фантазию, он не задумывается над тем, «благодарна» она в чисто вокальном отношении или нет. Георгу Отсу, обладателю большого по диапазону, красивого, богатого оттенками голоса, по силам самые разнообразные произведения. Так, например, блестящую «арию с шампанским» Дон-Жуана и напеваемую *sotto voce* «Одинокую гармонию» Мокроусова Георг Отс исполнял настолько по-разному, что лишь присущая его голосу светлая окраска говорит о том, что мы имеем дело с одним и тем же исполнителем»¹.

Таким образом многие композиторы приобрели в лице Георга Отса не только доброго друга и популяризатора их произведений, но и исключительно талантливого «соавтора», исполнявшего их песни без каких бы то ни было эстрадных эффектов и сентиментальности. Принеся на эстраду выразительность и неподдельность чувств, серьезный и ищущий музыкант вскоре нашел индивидуальную, образную и осмысленную манеру исполнения. Уважительное отношение к публике помогало Георгу Отсу с особым тактом раскрывать перед слушателями идейно-эмоциональное содержание исполняемой песни. Правдивость и искренность, простота, человечность и насыщенность трактовки с каждым годом все более углублялись, пока не достигли такого уровня, каким овладевали на эстраде лишь немногие.

Индивидуальная исполнительская культура Георга Отса открыла новую страницу и в летописи эстонской легкой музыки. Песни сороковых и пятидесятых (частично и шестидесятых) годов в большинстве своем впервые прозвучали в его исполнении, причем почти все они получили у Георга

Отса интересную, передающую мельчайшие детали интерпретацию.

Композитор В. Власов вспоминает, как молодой, с прекрасной внешностью эстонский певец покорил в середине сороковых годов сердца москвичей (самой удачной песней смешанного концерта была признана исполненная Георгом Отсом песня В. Оякяэра «В прибрежном колхозе»). Красивый, мягкий по своему звучанию голос, шутливые интонации и приятная манера держаться на эстраде оставили в высшей степени отрадное впечатление². Так как многие песни Георг Отс исполнял на русском языке, он вскоре стал одним из любимейших солистов всесоюзной аудитории.

Георг Отс выступал поистине везде. Его слушали на заводах, в колхозах и пионерских лагерях, в крупных городах, промышленных центрах и сельских клубах, на стадионах, в воинских частях и санаториях, на съездах и правительственных концертах, на встречах с борцами за мир и ветеранами театра, под открытым небом и в залитых огнями концертных залах. Он пел на радио и телевидении, пел для звукозаписи. Многочисленные дипломы, почетные грамоты и адреса лишь в малой степени отражают чрезвычайно многообразную деятельность певца.

«Песня может восхищать, утешать, вдохновлять, — говорил Георг Отс. — Мы знаем, какое воздействие оказывали в дни Великой Отечественной войны такие песни, как «Священная война» и «Таллин — город родной». Таллин лежал в развалинах, когда поэт Р. Парве написал текст «Призыв к труду», а Вальтер Оякяэр сочинил музыку. Под эту песню мы все трудились на восстановлении разрушенного в годы войны родного города.

То, что говорят о друзьях, о книгах, можно сказать и о песне: «Скажи мне, какие песни ты поешь, и я скажу, кто ты!» Особенно большой вклад может внести песня, как и искусство вообще, в сближение и в дружбу народов³.

В пятидесятые годы тесный творческий контакт связывал Георга Отса с В. Гурьевым. Их дуэт завоевал популярность, а на состоявшемся в 1956 году в Москве Всесоюзном конкурсе на лучшее исполнение советской песни обоим исполнителям была присуждена первая премия*. Единодушной похвалы удостоился и аккомпаниатор Г. Подельский.

Из не очень богатого, но мастерски исполнявшегося репертуара этого дуэта такие песни, как «Люблю тебя, мой край родной» Г. Подельского, «В море станешь ты мужчиной» Б. Кырвера, «Вечер на рейде», «Соловьи» и «Если бы

* Дуэт исполнял: «Дорожные воспоминания» Э. Арро, «В море станешь ты мужчиной» Б. Кырвера и «Люблю тебя, мой край родной» Г. Подельского.

парни всей земли» Соловьева-Седого, обработанная Тормисом революционная песня «Спускается солнце за степи» и другие записаны для фонотеки Всесоюзного радио.

Примером того, сколь нелепые обвинения предъявляются порой артистам, может служить следующий комический эпизод. Однажды Георг Отс и В. Гурьев выступали в маленьком эстонском поселке Ряпина. Через несколько дней начальник республиканского Управления по делам искусств поинтересовался, как прошел концерт. «Хорошо», — ответил Георг Отс. — «И ничего не случилось?» — «Нет, а в чем, собственно, дело?» Оказалось, что в адрес Управления по делам искусств пришло письмо, в котором осуждалось «недостойное, развязное поведение» солистов. На «пьяных певцов» стыдно было смотреть! «Подвыпивший» Гурьев забыл слова, Отс же был так сильно «под хмельком», что держался за рояль и даже покачивался.

Как же выглядел этот совместный концерт «алкоголиков» на самом деле? В. Гурьев один раз действительно допустил ошибку в тексте (с кем не случается?), а Георг Отс, исполняя «Улицу» Дюбюка, так естественно передавал состояние пьяного человека, что в публике кое-кому почудился запах спиртного...⁴

Долгие годы длилась творческая дружба Георга Отса с Г. Подельским, они дали совместно множество концертов как в республике, так и за ее пределами. По словам Г. Подельского, их знакомство состоялось в 1947 году, когда его, новоиспеченного аккомпаниатора, направили на работу в Эстонское радио. Хотя все без исключения передачи шли тогда прямо в эфир и ответственность исполнителей, по сравнению с теперешней, была значительно выше, даже известные солисты оставались довольны новым концертмейстером. Однажды Карл Отс, похвалив Подельского, спросил, может ли он направить к нему своего сына. Так как в условленный час Георг Отс не явился, Подельский сам направился в театр, где во время антракта произошла короткая встреча с романтическим героем оперетты З. Ромберга «Песня пустыни». Началось плодотворное сотрудничество — Г. Подельский аккомпанировал молодому певцу на проводившихся театром «Эстония» «пестрых вечерах». Они вместе выступали в шефских концертах, ездили по всей республике.

Вначале Г. Подельский аккомпанировал только классику и вокальные произведения эстонских композиторов, позже к этому прибавился эстрадный репертуар, а когда талантливый пианист, поступив в консерваторию, начал и сам понемногу сочинять, Георг Отс стал первым исполнителем многих его песен. Первым плодом их творческого содружества явилась «Люблю тебя, мой край родной», написанная к Всесоюзному конкурсу на лучшее исполнение советской песни и успешно

спетая дуэтом Гурьев-Отс в Москве. С этих пор молодой композитор показывал Георгу Отсу каждую сочиняемую или только что законченную им песню, внимательно прислушиваясь ко всем замечаниям и пожеланиям певца⁵.

Георг Отс характеризовал Подельского как выдающегося импровизатора. Своими экспромтами аккомпаниатор вносил в их выступления свежесть и разнообразие, оживленность и нужное настроение, заставляя певца все время быть начеку: поди знай, когда Геннадий тебя вдруг «подведет»?⁶ Музыкального, чутко реагирующего Георга Отса «сюрпризы» Подельского сбить не могли, к тому же при исполнении серьезного репертуара пианист их не допускал. Подобное «самовольничанье» случалось лишь, когда звучали песни юмористического содержания.

Георг Отс много работал над текстами песен. Крайне требовательный к словам, он переставлял их, добиваясь правильных смысловых ударений, удобопроизносимости и т. д. По мнению Г. Подельского, многим певцам надлежало бы учиться безупречной дикции и предельной выразительности у Георга Отса.

Г. Подельский считает, что многим обязан Георгу Отсу. Прежде всего, певец в большой степени способствовал росту его как концертмейстера, научил чувству ансамбля и сделал их совместную работу необычайно интересной. Многие почерпнул Подельский из творческого контакта с Георгом Отсом и как композитор. Отс познакомил слушателей с множеством его песен и вокальных циклов, да и советы певца в процессе сочинения были для Подельского бесценны. Сочиняя новую песню, Г. Подельский, помимо всего прочего, старался учитывать именуемые «отсовскими ходами» интервальные скачки, широкую напевность, гибкость ритма и, конечно же, столь ценимые певцом «изюминки». В тех случаях, когда песня не предназначалась непосредственно для Георга Отса, он тем не менее служил композитору эталоном. «Серьезное отношение Георга Отса к исполняемому, — говорит Г. Подельский, — придавало легкой музыке благородство и величие, и многие советские композиторы (Колмановский, Новиков, Френкель, Туликов, Островский и другие) рады были видеть первым исполнителем своих новых песен именно его».

Приятные и яркие воспоминания сохранились у Г. Подельского о совместных гастролях с Георгом Отсом по республике. Так как график выступлений бывал обычно плотным и времени для репетиций зачастую не хватало, они репетировали прямо «на колесах». Подельский насвистывал, Отс вел машину и распевался.

Рассказывая о концертах, Г. Подельский отмечает сценическое поведение певца и его самообладание, солидную и вместе с тем располагающую манеру держаться, способность

устанавливать быстрый контакт с публикой, создавать непринужденную домашнюю атмосферу. «По-моему, выступление солиста начинается с первых шагов его выхода на эстраду. Этому искусству также следовало бы поучиться у Георга Отса»⁷.

Точной статистики — где, когда и сколько раз он выходил на эстраду — певец не вел, да и нужна ли здесь точность? Творческая радость исполнителя, помноженная на радость зрителей, важнее сколь угодно больших чисел, к тому же популярность Георга Отса была одинаково велика и в московском Дворце съездов, и на заводах Сибири, и в армянском колхозе, и в эстонской рыбацкой деревне. На недостаток публики Георгу Отсу никогда не приходилось жаловаться. «Песня «от сердца к сердцу», в которой можно высказать подслушанные чутким ухом артиста-гражданина чаяния и думы народа, рассказать, как он любит и как смеется, как трудится и радуется, как негодует и ведет великую борьбу за мир, за светлое будущее человечества, — вот, мне кажется, самый ценный из тех даров, которые несет Георг Отс советским людям», — писал в 1964 году композитор Юрий Милютин⁸.

Это утверждение, хотя оно несколько и сужает значимость деятельности певца, верно в том отношении, что произведения, получившие «путевку в жизнь» от Георга Отса, становились как бы частью его самого. Стоит назвать песню, как сразу же возникает образ исполнителя, и наоборот, с именем Георга Отса невольно связываются все те произведения, которые именно благодаря ему получили известность.

«Ощущение творческого открытия сопровождает каждое выступление Георга Отса. Я недавно услышал, к сожалению, только в записи, как он поет мою «Песню любви», и был приятно поражен, — отмечал композитор А. Островский. — Ведь ее исполняли уже многие известные певцы, а Отс вдруг открыл в ней новые, мягкие, задумчивые интонации, совершенно не нарушив замысла.

Никогда не забуду, какое глубокое впечатление оставило у меня выступление Георга Отса с песней «Пусть всегда будет солнце». Это было и светло, и трогательно, и как-то неожиданно ново»⁹.

Когда композитора К. Листова в канун Дня Победы 1969 года спросили, какой из связанных с мирным временем дней своей жизни он считает самым памятным, он ответил: «Когда я услышал в записи в исполнении Георга Отса свой первый «мирный» «Севастопольский вальс». Так солнечно, так лучезарно звучал голос замечательного певца! Он остался в памяти, как символ мира, нашей победы над врагом!»¹⁰.

Эта широко известная песня однажды помогла Георгу

Отсу выйти из затруднительного положения. В один из летних дней неподалеку от Вызу* контрольный пост пограничной охраны попросил певца предъявить документы. На беду, кроме водительских прав, у Георга Отса ничего при себе не оказалось. Пограничник позвонил на заставу и вызвал старшину. Тот взял протянутые ему водительские права, прочитал фамилию, имя и отчество и, вдруг оживившись, воскликнул: «Так вы же тот самый Георг Отс, который поет «Севастопольский вальс»!»¹¹

Песен, как бы сросшихся с Георгом Отсом, за три десятилетия набралось немало, и среди них трудно выделить самые известные. Здесь были серьезные раздумья и благородный пафос, веселые бытовые сценки, романтическая лирика и суровая сдержанность война, исполненные с чисто отсовской выразительностью и обаянием.

Но есть песни, мимо которых пройти просто невозможно, да и нельзя. «Бухенвальдский набат» Мурадели, «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого, «С чего начинается Родина» Баснера, «Я люблю тебя, жизнь» Колмановского приобрели в трактовке Георга Отса особую значительность, глубину содержания, мужественную сдержанность и своеобразие.

С исполнением советской песни — как на родине, так и за рубежом — у певца было связано много волнующих воспоминаний. Первое из них относится к 1951 году, когда Георг Отс выступал в концерте, организованном Рабочим домом в Кеми (Финляндия). Исполняя на финском языке «Песню мира» С. Туликова, Георг Отс вдруг заметил, что весь зал слушает его стоя. Такая реакция его изумила. Может быть, в зал вошел президент республики? Оказалось, что причина совсем в другом — так финские рабочие выражали свою солидарность с призывом бороться против войны. Второй запомнившийся случай тоже имел место в Финляндии — когда Георг Отс пел на первомаяском митинге под открытым небом.

Памятным переживанием явилось для Георга Отса выступление перед делегатами Всемирного конгресса женщин в 1963 году в Москве, которое все присутствовавшие тогда в зале или видевшие это событие по телевидению, очевидно, хранят в своем сердце до сих пор. Исполненная на русском, немецком, испанском, французском и английском языках песня Соловьева-Седого «Подмосковные вечера» настолько захватила и увлекла женщин, съехавшихся на конгресс со всех концов земного шара, что они в каком-то спонтанном порыве встали и, взявшись за руки, запели вместе с Георгом Отсом. В этом естественном, произвольном, родившемся единстве, в этой выразившей мысли и чувства каждого деле-

* Вызу — поселок на берегу Финского залива, где летом отдыхал Г. Отс.

гата «музыкальной демонстрации» было что-то непередаваемо возвышенное, что-то такое, что не позволило слушателям разойтись сразу же после концерта. Возле Спасских ворот Георга Отса ждало множество людей, его вовлекли в дружеский круг и стали просить спеть еще. И тогда, прямо у Кремлевской стены, в сумерках позднего июньского вечера зазвучали знакомые всем мелодии...

Песню Э. Колмановского «Я люблю тебя, жизнь», повествующую о радостях, тревогах и богатстве человеческой жизни, Георг Отс исполнял на восемнадцати языках и всегда находил со слушателями самый непосредственный контакт. Е. Россолова из Молдавии вспоминает: «13 лет тому назад я тяжело болела, лежала в больнице; где-то далеко играло радио, и я услышала песню «Я люблю тебя, жизнь» в исполнении Георга Отса, и его голос как будто повел меня вперед, к жизни»¹².

«Без оперы я не могу себе представить Ваше творчество, — писала солисту Л. Чебанова из Башкирии. — Но есть еще песни и среди них самая любимая — «Я люблю тебя, жизнь», песня-поэма о жизни, о любви, об отцах и детях. Как все просто, понятно! Оттого, наверное, так бесконечно дорого. [...] Вам, как никому другому, эта песня удалась, я не представляю, что ее можно петь как-то иначе, лучше.

[...] Недавно Вы спели песню «С чего начинается Родина», спели очень по-своему, очень проникновенно. Со многого может начинаться Родина для человека: с мест, где родился, где узнал счастье, и, конечно, с песен, в том числе с тех, которые поете Вы»¹³.

Можно подумать, что как эти, так и другие советские песни патриотического содержания не столь уж трудны для исполнения. Но так ли это на самом деле? «В песне все сложно еще и потому, что кажется очень простым, — говорил Георг Отс. — Действительно, казалось бы, разве трудно спеть «Я люблю тебя, жизнь» Колмановского? Ведь чувство всем знакомое, слова... слова тоже никому объяснять не надо. И за словами этими стоит все жизненное, простое, человеческое. Но как все-таки петь эту песню? По-моему рiано, почти вполголоса. Потому что про все то, о чем в ней говорится, нельзя кричать.

[...] Мне кажется, что сдержанность эмоций помогает передать мужественность, строгость, которые необходимы здесь еще и потому, что герой песни не мальчик, не юноша. Он человек, прошедший годы войны. И в его устах «Я люблю тебя, жизнь» приобретает истинный смысл»¹⁴.

Георг Отс исполнял эту вошедшую в репертуар многих солистов песню совершенно по-своему — спокойно, уверенно, без аффектации. Услышав ее на концерте в Москве, Колмановский сказал Отсу: «Вы знаете, я сначала испугался: ведь

вы начали петь «Я люблю тебя, жизнь» в совсем другом ритме. Но, оказывается, и так можно. [...] Я написал новую песню на слова Евгения Евтушенко. Заходите ко мне. Если понравится — возьмите!» Так в руки Георга Отса попала песня Колмановского «Хотят ли русские войны»¹⁵.

Ошибаются те, кто считает, что эта замечательная песня сразу нашла единодушное признание в кругу музыкантов. Отнюдь нет. Многие слышали в ней сентиментальные и пошлые интонации «дореволюционного салонного стиля», не отвечающие патриотическому тексту, надрывность и прочие серьезные недостатки¹⁶. Исполнение Георга Отса доказало обратное. Песня быстро завоевала популярность, и когда делегатам состоявшегося в 1962 году Всемирного конгресса защитников мира подарили на память напетые Георгом Отсом на русском, немецком, английском, французском и испанском языках грампластинки, то с них зазвучала именно эта самая, вызвавшая вначале острую полемику песня.

Широкий отклик получил и «Бухенвальдский набат» Мурадели, которую Георг Отс также пел с покоряющим своеобразием и глубоким подтекстом. В 1966 году, в дни Декады эстонского искусства в далекой Сибири, Георг Отс исполнял, в частности, и эту песню; заместитель начальника строительства Братского алюминиевого завода С. Бакланов сказал о ней: «Хочется выразить сердечную благодарность замечательному эстонскому певцу Георгу Отсу за приезд на наш завод, за его чудесное выступление в цехе перед рабочими. И лично от себя добавлю горячую признательность за исполнение песни «Бухенвальдский набат». Эта песня, наверное, никого не оставит равнодушным. А как берет она за сердце меня — бывшего узника Бухенвальдского лагеря смерти! Песню Мурадели я слышал в исполнении многих певцов, но больше всего мне нравится, как поет ее Отс»¹⁷.

«Поэт-агитатор» — это хорошие слова, они сказаны о Маяковском. Певец-агитатор — так можно сказать об Отсе, если находишься там, где артист поет «Бухенвальдский набат»... — говорилось в отзыве о концерте эстонских солистов и коллективов в московском Дворце съездов. — В зале полная тишина, лица у людей сосредоточенные. Это великое мгновение, когда артист заставляет каждого заглянуть в себя, задать себе вопрос: «А я?»¹⁸

В репертуаре Георга Отса, члена Эстонского комитета защиты мира, названные песни занимали почетное место, и где бы они ни звучали, они всегда находили друзей и раскрытые сердца — так было на Дальнем Востоке и в Средней Азии, на Кавказе и в Крыму, в Молдавии и на Украине, в Российской Федерации и в республиках Прибалтики...

Маршруты гастрольных поездок певца простирались далеко за пределы Советской Родины. Георг Отс выступал

в Финляндии, Швеции, Дании, ГДР, Чехословакии, Венгрии, Румынии, Болгарии, Египте и Монголии. Круг языков, на которых приходилось петь Отсу, еще шире. Помимо русского, немецкого, финского, французского и итальянского, которыми он владел, он пел на украинском, литовском, латышском, татарском, армянском, молдавском, сербохорватском, албанском, венгерском, румынском, испанском, английском, монгольском и других языках (всего свыше двадцати). Особенно важно, считал Георг Отс, исполнять на языке оригинала народные песни, так как переводы подчас сильно искажают их первоначальный облик.

Яркие впечатления привозил певец с декад и недель эстонского искусства в братских республиках. Особенно запомнилась ему проводившаяся в 1962 году декада в Молдавии. Много радости доставила Георгу Отсу встреча в Кишиневе со старым, еще петербургской поры, другом отца, да и возможность продемонстрировать коллегам «талант пилота», которой он воспользовался на обратном пути, выпадала далеко не каждый день. Дело в том, что команда самолета любезно пригласила Георга Отса в кабину и предложила певцу сесть за штурвал (второй пилот постоянно находился рядом!). Так как навыками пилотажа певец «владел» — в юности он занимался авиамodelями, — то принял предложение и минут десять вел стальную птицу. По-видимому, не совсем по ниточке, ибо, вернувшись в пассажирский салон, обнаружил у сидящих в «хвосте» самолета подозрительно зеленоватый цвет лица¹⁹.

Наряду с эстрадными и советскими песнями в концертах Георга Отса часто звучали мелодии из оперетт и мюзиклов*. Относясь ко всем без исключения жанрам одинаково серьезно и вдумчиво, певец придавал самым, казалось бы, шаблонным опереточным номерам совершенно новый облик.

Возьмем для примера три мелодии Кальмана — чардаш Тассило («Марица»), песню Пали Рача («Цыган-премьер») и арию Мистера Икса («Принцесса цирка»). Хотя все эти персонажи в какой-то мере представляют собой «пасынков судьбы», Георг Отс освобождал их от натужного «трагизма» и плаксивости, насыщал новыми штрихами и превращал исполняемые арии в своего рода психологические миниатюры. Печально-задумчивый чардаш с тонко вкрапленной в него «цыганщиной», рассказ о бывшем любимце публики, составившемся скрипаче Пали Раче и мужественная, исполняв-

* Песни из мюзиклов М. Ли и К. Портера «Человек из Ламанчи» и «Целуй меня, Кэт», чардаш Тассило, песня Пали Рача и ария Мистера Икса («Марица»), «Цыган-премьер» и «Принцесса цирка» И. Кальмана), куплеты Короля («Перикола» Ж. Оффенбаха), песни князя Левана и Андрея («Кето и Кот») В. Долидзе и «Беспокойное счастье» Ю. Милютина), песня из оперетты З. Ромберга «Песня пустыни» и др.

шаяся с чувством внутреннего превосходства и стойкости ария Мистера Икса исключают обвинения, предъявляемые жанру оперетты.

Песни из мюзиклов, которые по своим художественным достоинствам значительно превосходят кальмановские мелодии, доставили певцу еще большую творческую радость.

П. Саул, в течение многих лет участвовавший в концертах Георга Отса — сперва как пианист известного инструментального ансамбля Э. Лаансоо, а затем как дирижер эстрадного оркестра, признается, что его всегда поражала человеческая простота артиста, его железное самообладание, умение принаравливаться к обстановке и пренебрежение к трудностям. В 1957 году, в дни первых выступлений ансамбля Э. Лаансоо в Москве, П. Саул однажды опоздал к сбору группы в вестибюле гостиницы. Не застав там никого из коллег, молодой музыкант отправился на поиски зала, в котором должно было проходить выступление ансамбля. Объехав почти всю столицу, он в последнюю минуту добрался до места — нового здания Московского университета, где «лишившиеся» пианиста музыканты с волнением дожидались начала выступления. Нагоняй, полученный от Э. Лаансоо, П. Саул помнит и по сей день: маэстро выпалил свои порицания со скоростью «шестьсот слов в минуту». Единственным, кто встретил опоздавшего со стоическим спокойствием, оказался, к великому изумлению провинившегося, знаменитый артист и любимец москвичей Георг Отс. Об успехе певца в концертах ансамбля не стоит и говорить. Публика не отпускала Отса с эстрады, и он выходил кланяться еще и тогда, когда музыканты, сложив инструменты, давно уже стояли одетые в пальто.

Так было и в дальнейшем. Слушатели неизменно встречали певца с открытой душой, и, как признает сам П. Саул, случалось, что даже у него, дирижера аккомпанировавшего Георгу Отсу оркестра, комок подступал к горлу и глаза застилало туманом. Глубина исполняемого никого не могла оставить безучастным.

Выступать с Георгом Отсом в концертах, записывать с ним новые песни, выбирать репертуар было легко и интересно. Его исполнение, лишенное сбивающих с толку неожиданностей, отличалось уверенностью, логичностью, обоснованностью. Вместе с тем искусство Отса всегда было неповторимым. Одни и те же песни никогда не звучали у него одинаково, хотя основная концепция оставалась той же самой. «Это была не застывшая краснота глянцевиной открытки, а мастерское использование светотеней, стопроцентное творчество, которое никогда не может наскучить, — рассказывает П. Саул. — Георг Отс обладал открытым взглядом художника, честным и искренним сердцем и с отражавшей

все это манерой исполнения. Никакого стремления понравиться или покрасоваться — он словно растворялся в музыке, словно рассказывал о чем-то, что чувствовал сам, не щеголяя заученными приемами и средствами воздействия на публику».

Одни и те же песни, исполнявшиеся Георгом Отсом и другими солистами, П. Саул сравнивает с черно-белыми фильмами, которые в толковании большого художника вдруг обретают цвет.

«Человек и художник, по-моему, неотделимы друг от друга, — продолжает П. Саул. — Простота Георга Отса была простотой большого и мудрого человека, и это проявлялось во всех областях жизни. Как личность, утвердившаяся на доброй почве (на зыбкой основе ведь не устоишь), он сохранил неиссякаемый запас энергии. В любви к дому и близким Георг Отс черпал уравновешенность, силы и уверенность».

Постоянно стремившийся к чему-то новому, Георг Отс в последнее время собирался вместе с П. Саулом подготовить для эстрады ряд подходящих по настроению номеров из мюзиклов и даже опер. Почему не познакомить самую широкую аудиторию (ведь посещаемость концертов «легкого» жанра наиболее высока), скажем, с пронизанной юмором и жизнерадостью классической музыкой? Первый шаг в этом направлении был сделан Георгом Отсом уже давно — песенкой Порги из оперы Гершвина «Порги и Бесс». В 1974 году публика тепло приняла «арию со списком» Лепорелло («Дон-Жуан» Моцарта), которую Георг Отс исполнил со стремительным подъемом и шутливостью. Опасение, что такого рода произведения не будут соответствовать программе, рассеялось, и вполне возможно, что включение в эстрадные концерты жемчужин классики и впрямь пробудит хотя бы у части любителей эстрады интерес к оперному театру или классической музыке. Продолжать опыты, во всяком случае, стоит!²⁰

* * *

Что дает Вам эстрада?

Эстрада — нелегкий хлеб, если к ней подходить с высокой меркой. Для меня эстрада в какой-то степени — школа мастерства. Она обогащает эмоционально, вырабатывает точность жеста, учит умению налаживать контакт со зрительным залом²¹.

Случались с Вами на эстраде какие-нибудь неожиданности?

Нередко. Однажды, собираясь спеть «Колхозных музыкантов» Л. Таутса в сопровождении эстрадного оркестра

Эстонского радио, я вдруг обнаружил, что помню только две первые строки. Вспоминая продолжение, повторил их про себя раз, другой, третий — никакого толку! Я прошептал дирижеру Меркулову: «Ростислав, так, мол, и так, а дальше что?» — «Не знаю», — ответил он спокойно и, взмахнув палочкой, дал знак оркестру начинать. Так мне и пришлось исполнить часть песни, пропев несколько раз две первые строки! ²².

Какие качества, по-Вашему, необходимы оперному артисту, чтобы с успехом исполнять и эстрадные песни?

Самое главное — это простота. В эстрадную сферу нельзя, естественно, переносить оперные приемы. Надо петь проще, исходя только из содержания песни, не выставляя напоказ свои вокальные данные ²³.

Отказываетесь ли Вы при выборе репертуара от песен, которые не близки Вашей индивидуальности?

К сожалению, порой я соглашаюсь петь и то, что мне не очень нравится. Текст неглубокий, мелодия неинтересная. Но ведь многое зависит от исполнения — и я обычно надеюсь, что «вывезу» песню. Надо признаться, это не всегда получается. Виной тому не моя самонадеянность, а излишняя мягкость: неловко обижать автора песни. Часто песня интересна и близка мне в оригинале, но проигрывает из-за плохого перевода ²⁴.

Как Вы относитесь к текстам песен?

В песнях текст и мелодия вступают в новое качественное соотношение. То, чего иной раз трудно добиться в оперном спектакле, просто необходимо на эстраде, где слово может повести за собой мелодию.

[...] Порой слышишь великолепный голос, красивый тембр, мелодия льется легко, чарующе, а слов не разобрать. Создается впечатление, что их просто нет.

[...] Слова — это душа песни. Верная расстановка смысловых акцентов способна расцветить мелодию, заставить припев каждый раз звучать по-иному, в зависимости от ударной фразы запева, сделать песню своего рода одноактной пьесой, психологической новеллой ²⁵.

Очень большое значение я придаю дикции. На эстраде должен звучать понятный язык, должны господствовать элементарные законы музыки (интонация, как можно меньше portamento, «человеческий» тембр, пение без горловой спазмы и не в нос). Конечно, в наши дни нужны всевозможные эффекты, и я ничего не имею против них, если они применяются к месту ²⁶.

Ваше мнение о молодых эстрадных певцах?

Чаще всего крупнейшим недостатком молодых певцов является переоценка своих способностей и недооценка значения работы над собой. Не имея жизненных наблюдений, не следя за литературой и другими областями искусства, артист не может расти. Надо интересоваться всем, что тебя окружает. Это необходимо и эстрадным певцам. Чем образованнее человек, тем шире круг его интересов и познаний.

Между тем в погоне за длинным рублем молодые певцы зачастую бросают учебу, считая ее чем-то обременительным — ведь можно обойтись и без нее! Но такое отношение к своей работе с годами мстит за себя, кругозор артиста сужается.

Во мне всегда вызывает досаду подражание — причем обычно у избранного эталона перенимают не лучшие, а худшие качества и манеры. Актер должен создавать собственное «я», в основе которого лежит учеба, учеба и еще раз учеба. Мне кажется, что к молодым певцам следует предъявлять гораздо более высокие требования²⁷.

ВОКАЛЬНАЯ КАМЕРНАЯ МУЗЫКА И ОПЕРНЫЕ АРИИ

Пение — это не просто звучание голоса, это как бы «звучание» всего человека.

В. Фельзенштейн

Почти одновременно с эстрадой Георг Отс стал уделять внимание классической камерной музыке. Хотя широкое признание его достижений в этой сложнейшей, требующей творческой зрелости сфере пришло позднее, чем в области эстрадной песни, печать уже в конце сороковых годов отмечала одаренность Георга Отса и в этом жанре.

На состоявшемся в ноябре 1947 года в Ленинградской консерватории смотре молодых певцов студент второго курса Таллинской государственной консерватории Георг Отс удостоился похвального отзыва: «Обладая приятным лирическим баритоном, он очень музыкально спел речитатив и арию Фигаро из оперы Моцарта. Но особенно ясную, четкую и легкую дикцию Георг Отс обнаружил, исполняя народные песни Эстонии»²⁸.

По случаю концерта оперных солистов театра «Эстония» в Тарту в 1948 году композитор Ю. Симм писал: «У Г. Отса приятный, легко льющийся, не сильный лирический баритон с достаточно широким диапазоном. Две арии из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» певец исполнил музыкально отточенно и красочно, установив со слушателями дружеский

контакт. Два романса Чайковского — «Нет, только тот, кто знал» и «Уж гасли в комнатах огни» тоже понравились, в последнем певец достиг мягкого piano. Несколько мешало интонирование высоких нот. Тем не менее исполнитель имел успех»²⁹.

Наряду с новыми оперными партиями репертуар Георга Отса непрерывно обогащался лучшими произведениями камерного жанра, а его вокально-техническое мастерство совершенствовалось. Образцовое владение голосом и высокая культура певческого звука помогали Отсу выявлять различные грани эмоционального мира человека, его музыкальный кругозор расширялся, обострялось чувство колорита, углублялось ощущение стиля. Потребность осмысленного владения словом заставляла певца уделять специальное внимание дикции, которая оставалась у него четкой и выразительной даже в самых интимных pianissimo — в сочетании с прекрасным bel canto это, к сожалению, довольно редкое явление. Самобытный по тембру, благородный и задушевный по звучанию, голос Георга Отса обретал с годами все большую гибкость фразировки и естественную звуковую изысканность. Родилась своеобразная, будто сотканная из чего-то светлого и исходящая из глубинных порывов души, но в то же самое время строго выдержанная и сосредоточенная манера пения, которую часто называют «отсовской». Тонкость и поразительная психологическая правда интерпретации исходила (как и в любом другом исполняемом Георгом Отсом жанре) из самой музыки, донося суть очень разных произведений до каждого слушателя.

Творческое развитие высокоодаренного певца углублялось из года в год, опираясь на обостренное чутье вдумчивого и требовательного к себе художника.

Как камерный певец Георг Отс завоевал всесоюзное признание в 1959 году. На состоявшихся в Ленинграде и Москве концертах с серьезной и сложной программой Георг Отс — этот популярный эстрадный певец, звезда оперетты и кино, предстал вдруг перед слушателями в совершенно ином свете. Миф о нем как о герое одного лишь легкого жанра рассеялся.

В рецензии, опубликованной журналом «Советская музыка», музыковед Т. Келдыш писала: «Помимо красивого, сочного, с «бархатными» низами голоса, артист обладает обаятельной внешностью и прекрасным умением держаться на сцене. Его исполнение подкупает искренностью, задушевностью. В то же время в умной и верной трактовке авторского замысла, в тонкой нюансировке и гибкости фразы чувствуется глубокая продуманность и тщательная отработанность мельчайших деталей.

[...] Сдержанно, строго и благородно прозвучали две арии из оперы «Роделинда» [...]. Великолепно передал певец вир-

туозность вокального стиля Генделя (арии из оперы «Юлий Цезарь»), требующую исключительной, почти инструментальной подвижности голоса. Артист находит каждый раз иные краски для передачи различных душевных состояний героя: томно и нежно звучит серенада Дон-Жуана из одноименной оперы Моцарта, тогда как «ария с шампанским» словно кипит, пенится, искрится. С каким блеском и темпераментом поет Г. Отс «Серенаду Дон-Жуана» Чайковского и «Куплеты тореадора» из оперы Бизе «Кармен»! И совсем по-иному, мягко, на большом, свободном дыхании льются звуки певучих мелодий Доницетти (арии из опер «Дон Паскуале» и «Дон Себастьян»). Теплом веет и от исполнения поэтического романса А. Каппа «На лесной тропе».

Хотелось бы пожелать певцу достичь большей легкости в арии из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта и преодолеть некоторую вялость и однотонность, ощущающиеся при исполнении таких шедевров романсовой лирики, как «Нет, только тот, кто знал» и «Уж гасли в комнатах огни» Чайковского, «В молчаньи ночи тайной» Рахманинова³⁰.

По мнению москвичей, артисты не часто могут похвалиться таким бурным успехом, как тот, который выпал на долю Георга Отса во время его выступления в концертном зале имени Чайковского в мае 1959 года. Благодаря Всесоюзному телевидению этот превосходный концерт стал достоянием самой широкой аудитории³¹.

О сольном концерте, с которым певец выступил в 1960 году в Тбилиси, писали: «Г. Отс обладает красивого тембра лирическим баритоном, большой музыкальностью, умением верно передать форму и замысел того или иного произведения. В исполнении им пролога из «Паяцев» Леонкавалло отчетливо проявились все эти качества, но певцу несколько не хватило драматической силы голоса. Недостаточность мощи голоса ощущалась и в исполнении вокалистом куплетов Эскамильо.

Серенада Дон-Жуана Моцарта и ария из «Любовного напитка» Доницетти, несмотря на их вокальные трудности, были исполнены Г. Отсом очень технично. Здесь певец проявил особую гибкость, отчеканивая каждую музыкальную фразу.

[..] Непосредственностью и темпераментом было отмечено исполнение эстрадных песен. Но наибольшее впечатление произвели на аудиторию мастерски исполненные финские и эстонские народные песни, прозвучавшие легко, лирично, трепетно»³².

Строгие ценители музыки порой справедливо сетуют на недостатки концертных программ даже весьма известных певцов. То делается облегченный выбор, то игнорируется принцип контрастности и динамики построения, то появляются черты расплывчатости и т. д. В связи с сольными выступ-

лениями Георга Отса такие обвинения неуместны. Исполненные с огромной внутренней концентрацией, его концерты привлекали острым чувством музыкальных стилей и умением выразить тончайшие особенности замысла композитора, соответствием всегда со вкусом подобранной программы творческой натуре певца. Включение в репертуар произведений композиторов различных национальностей, эпох и школ, совершенно несхожих по жизнеощущению и средствам выражения (Гендель и Гурилев, Шуберт и Верди, Мартини, Рубинштейн и Доницетти, Чайковский, Вагнер и Моцарт, эстонские авторы Тамберг и Саар и др.), свидетельствовало о высоком певческом профессионализме артиста.

Обычно Георг Отс составлял программу концерта из сочинений разных жанров — оперных арий, романсов и народных песен, часто добавляя к этому мелодии из оперетт и советские песни. Будучи одним из первых солистов, раздвинувших рамки вокального «академизма», Георг Отс как бы дал публике право всегда ждать от него именно этого разнообразия. Почему он так поступал? Почему включал в программу одного сольного вечера Генделя, Кальмана и Мурадели? Певец считал такой прием вполне целесообразным с точки зрения воспитания самой широкой публики (выступая в сельских районах, он по ходу концерта нередко даже пояснял содержание оперных арий, рассказывал о творчестве композиторов и т. д.). Очевидно, этим и объясняется известная пестрота концертных выступлений Георга Отса. К тому же, как бы певец ни составил свою программу, арии Мистера Икса, увы, ему почти никогда не удавалось избежать...

Пианист Э. Келдер, много лет выступавший с Георгом Отсом, рассказывает о таком характерном случае, имевшем место в Москве: «Концерт прошел на редкость удачно, были уже спеты бисы, как вдруг весь зал начал скандировать: «Мистер Икс, Мистер Икс!» Творилось что-то невообразимое. Свет погасили, но администраторы то и дело прибегали за кулисы: «Георг Карлович, только что звонили из Свердловска, просят Мистера Икса, звонят из многих городов, пол-Москвы звонит по всем нашим телефонам, ни минуты покоя!..»

Что делать? Публика продолжала кричать, аплодировать, топтать ногами, а представители дирекции умоляли: «Георг Карлович, спойте им эту арию!» В конце концов Георг сдался, подошел к роялю и запел без фортепианного вступления. Я вышел следом за ним на эстраду, но, втайне надеясь, что в последний момент он, быть может, все-таки передумает, играть не начал. Однако делать было нечего — ария уже звучала, и так как я всегда аккомпанировал ее наизусть, импровизируя, мне не трудно было «поймать песню за хвост». Публика добилась своего»³³.

Разумеется, Георг Отс строил программы своих сольных

концертов и на основе одной только серьезной музыки. Один из таких, прекрасных по художественной целостности и музыкальному исполнительству концертов состоялся в 1969 году в Таллине при участии Э. Келдера (Гендель, Шуберт, Чайковский, эстонские композиторы Тамберг, В. Капп, Аав).

Если Г. Поделский, по словам Отса, был превосходным аккомпаниатором эстрадных, советских и народных песен, то Э. Келдера он считал пианистом, отлично чувствующим классику и умеющим вникать в глубины исполняемого произведения. Вдумчивый и высокоодаренный музыкант подчеркивал не только основные образы сочинения, но и нюансы, тающиеся в мельчайшей побочной мелодии, которые поначалу можно было и не заметить. С особенной творческой увлеченностью, с полным взаимопониманием певец работал с Э. Келдером во время подготовки многочисленных песен М. Саара — одного из интереснейших по своему почерку эстонских композиторов. Аккомпанемент Э. Келдера «К лесному царю» Шуберта звучал, по мнению Георга Отса, поистине фантастически.

Плодотворное сотрудничество Георга Отса и Э. Келдера началось в 1961 году, и за десять с лишним лет они исколесили Советский Союз вдоль и поперек. Так как работа в театре отнимала у певца почти все время, сравнительно немногочисленные репетиции требовали исключительно творческой интенсивности. Случалось даже, что Э. Келдер получал ноты лишь перед самым концертом, на последней репетиции. Хотя Георг Отс никогда не пел одну и ту же вещь одинаково, а исполнял ее, по словам Э. Келдера, «в солнечный день так, а в пасмурный иначе», пианист, прекрасно знавший исполнительскую натуру друга, неизменно «попадал в тон». Творческая связь оставалась всегда тесной, полное взаимопонимание обеспечивало им удачу на концертной эстраде, при записи на радио и в студии грампластинок.

Что касается звукозаписей, то чаще всего они не удовлетворяли артистов, причем обычно их огорчения вызывались вопросами формы. «Когда мы впоследствии прослушивали свои записи, — рассказывает Э. Келдер, — нам становилось ясно, в чем выражаются отдельные погрешности формы. Если, например, пианист, желая добиться особенно красивого звучания, во время какого-нибудь наиболее совершенного отрывка слишком увлечется слушанием самого себя, форме сочинения может расплыться. Даже самое прекрасное звучание надо уметь вовремя пресечь. У Георга Отса был очень красивый тембр, отсюда и рождалась проблема, важность которой он сам отлично понимал.

Георг обладал исключительной кантиленой и певческим дыханием. Нередко, заметив во время концерта, что Георг не вздохнул в положенном месте, я ждал, как же он будет

петь дальше. Ведь дыхание нужно не только для того, чтобы набрать воздух и правильно выделить нужную фразу, — есть еще и текст со своими смысловыми акцентами. Я ждал, глядя в ноты, когда же он наконец вдохнет, и, поверите ли, он пропевал без единого вдоха чуть не целую страницу — я, во всяком случае, совершенно не замечал, когда он брал дыхание».

К записям на грампластинки Георг Отс относился с какой-то особой скромностью. Казалось, ему неловко заниматься этими делами, и если бы не активность Э. Келдера и главного редактора студии грамзаписи Таллинского завода музыкальных кассет И. Ющука, многих ценных грампластинок у нас, возможно, и не было бы. Когда же они, все уладив, обращались к певцу за согласием, он не задумываясь отвечал: «Отчего же, можно!» — и работа начиналась. Особенно увлекла Отса подготовка к записи песен М. Саара.

Возвращаясь к концертам, Э. Келдер вспоминает целый ряд забавных историй. Одна из них связана с Ялтой. «Московский самолет опоздал на два с половиной часа, так что мы прилетели в Симферополь в половине десятого. Ялтинская публика, извещенная о скором прибытии Георга Отса, с восьми часов терпеливо сидела в зале. Наше положение оказалось особенно затруднительным в связи с тем, что дорога, по которой мы ехали, была перекрыта — в горах скрывался какой-то преступник, его ловили, останавливая все машины. Между тем время безжалостно бежало. Наконец нам удалось установить связь с местной автоинспекцией, и Отсу был разрешен дальнейший проезд. В нашу машину посадили инспектора, он выставил жезл в окно, а машина все время мигала фарами, чтобы нас не задерживали. Мчались со скоростью сто километров в час, в набитой до отказа машине. За пять-шесть километров до Ялты мы начали переодеваться во фраки, но в спешке были перепутаны кое-какие детали одежды и лишь в последний момент обнаружилось, что отнюдь не все в порядке. Мы умирали со смеху, но как только вышли из машины, Георг сунул мне в руки выбранные наугад ноты, и мы очутились на сцене. Так как мы добрались до Ялты чуть ли не в одиннадцать часов, концерт окончился около половины первого. Успех был, во всяком случае, «бурным».

«Хотя и редко, — рассказывает Э. Келдер, — но случалось иногда, что Георг забывал текст. В этих случаях он всегда мастерски выходил из положения, тут же на ходу переделывая слова. Однажды в Москве Георг, только в день концерта получивший ноты (он поразительно быстро запоминал текст), пел, как обычно, наизусть и вдруг забыл слова. Тогда он заменил их собственными. После концерта автор песни пришел за кулисы и сказал: «Мне так понравился ваш

текст! Никогда бы не подумал, что вы приготовите мне такой сюрприз! Я изменю слова своей песни, пусть впредь ее поют так, как сегодня пели вы». Георг начал объяснять, в чем дело, но композитор настоял на своем.

В другой раз получилось хуже: во время концерта, проходившего в зале Московской консерватории, Георг опять забыл слова. Он попробовал что-то сочинить, но из этого ничего не вышло, тогда он перешел на «м-м-м», но и это не помогло, — ведь в верхи на букве «м» не заберешься. И он остановился. В зале царил тишина. Я продолжал играть, сварьировал обратно — ничего. Мы всегда надеялись друг на друга — я знал, что если у меня что-нибудь случится, Георг придет на помощь, а он так же рассчитывал на меня. Но на этот раз положение оставалось безвыходным. Как он ни старался вспомнить забытый текст, стоило ему дойти до злополучного места, как снова ничего не получалось. В зале послышались смешки, и, застряв в третий раз, Георг просто-напросто замолчал, развел руками и сказал: «Дорогие товарищи, как вы, наверное, уже успели убедиться, у Георга Карловича полнейший склероз!» В ответ, конечно, раздались рукоплескания. Георг шепнул мне: «Начнем еще раз», и когда мы теперь дошли до заколдованного места, он спел его совершенно необыкновенно — как никогда прежде. Он нарочно сделал маленькую фермату и затем большое *diminuendo* на *piano pianissimo*, за что был награжден громовыми аплодисментами³⁴.

Эти забавные происшествия случались на публике, но как обстояло дело перед выходом на сцену? На вопрос, волнуется ли он во время выступлений, Георг Отс, не колеблясь, отвечал утвердительно. Особенно остро этот «недуг» донимал его перед концертами и не отпускал почти до конца выступления. Ведь каждый номер требует нового вживания и нового перевоплощения (в театре в этом отношении проще, там волнение исчезает по мере углубления в роль). Торжественные же концерты, в которых выступление артиста ограничивается одним-двумя номерами, Георг Отс считал особенно трудными. Ведь здесь, прибегая к спортивной терминологии, максимум возможностей надо показать уже в первой попытке. Петь с эстрадными и симфоническими оркестрами менее утомительно, тогда как камерные концерты требуют величайшей ответственности³⁵.

«Когда Георг особенно нервничал, — вспоминает Э. Келдер, — он перед выступлением выходил в пустой зал, садился за рояль и играл одну из прелюдий Баха и еще какую-нибудь фугу. Так он музицировал в одиночестве пять, десять, пятнадцать минут. К концу концерта Георг очень уставал, и когда я его спрашивал: «Ну, хочешь завтра петь?» — он отвечал: «Нет. Мне хотелось бы дня два-три отдохнуть»³⁶.

Музыкальным жанром, с которым Георг Отс соприкасался меньше всего, были крупные вокально-симфонические формы, хотя кое-что им исполнено и в этой области («Страсти по Матфею» Баха, «Князь Вячко и старейшина Меэлис» эстонского композитора Гаршнека, «Времена года» Гайдна, опера Пёрселла «Дидона и Эней» в концертном исполнении и др.).

Широта жанровой амплитуды и крайне напряженная сценическая деятельность не позволяли певцу уделять достаточно времени подготовке к концертам, в результате чего камерный репертуар певца, по его собственным словам, остался слишком узким — не все замыслы удалось осуществить. Может быть, это и так, но разве все дело в количестве? Едва ли. К тому же репертуар Георга Отса, как уже отмечалось, охватывал самые различные пласты камерной музыки.

Умение анализировать исполняемые произведения, будь то сложный по форме романс или незатейливая народная мелодия, помогало Георгу Отсу проникать в самую сердцевину замысла композитора и находить именно те интонации и тембры, которых данный характер, обстановка или настроенные требуют. Отс никогда не выпевал одни лишь пустые ноты, а истолковывал саму музыку, выявлял внешне скупыми средствами суть произведения. Едва ли кто-нибудь замечал в его пении нарочитую красоту, неестественные, «дополнявшие» пение жесты или мимику. Манера исполнения всегда соответствовала у него жанру, а способность жанрового перевоплощения была поистине безукоризненной.

Георг Отс умел одновременно создавать художественное целое и подчеркивать детали, находя для них все богатства выразительных оттенков. Чтобы исполнение обрело естественность, а трактуемый характер стал убедительным, вовсе не нужны действие, костюмы, декорации. Георг Отс и на концертной эстраде добивался захватывающей импрессивности и художественной правды, изумляя публику безграничной самоотдачей.

Из мастеров классической вокальной музыки на первом месте в сольных программах Георга Отса стояли Чайковский и Шуберт; он исполнял также песни и романсы Гурилева, Алябьева, Рахманинова, Грига, Шумана, Бетховена, Мартини, Мошкова, Спендиарова, Ковалея и многих других*.

* П. Чайковский: «Нет, только тот, кто знал», «Средь шумного бала», «Слеза дрожит», «Растворил я окно», «Любовь мертвеца», «Пимпинелла», «Ни слова, о друг мой», «Разочарование», «Подвиг», «Слезы», «Серенада Дон-Жуана», «Уж гасли в комнатах огни», «Благословляю вас, леса»; М. Глинка: «Я помню чудное мгновенье»; Э. Григ: «Люблю тебя», «Последняя весна»; Ф. Шуберт: «Двойник», «К музыке», «Шарманщик», «Серенада», «Аве Мария», «Весенний сон», «Скиталец», «Лесной царь»; С. Рахманинов: «Проходит все», «О, долго ль буду я»; Р. Шуман: «Я не сержусь»; Л. ван Бетховен: «В темной могиле», «Про-

Из эстонских авторов Георг Отс с явной симпатией относился к М. Саару — его замечательных, к сожалению, очень редко исполняемых миниатюр в репертуаре Отса было около двадцати *. Часто пел он и сочинения других эстонских композиторов: романсы Э. Тамберга на слова Петефи, произведения А. Каппа, В. Каппа, Г. Эрнесакса и других **.

Ценно обращение певца к творчеству русских композиторов первой половины XIX века — Алябьева и Гурилева ***. Редко звучащие в наши дни романсы сразу же привлекли к себе внимание, публика слушала их с большим удовольствием.

Интересно отметить, что для произведений зачинателей русского романса артист избрал ту своеобразную, интимную манеру «вокального музицирования», которая, как нам представляется, более всего отвечает лирическому содержанию и изящному стилю этих произведений, — писал музыковед П. Маркович. — Напевая мелодию вполголоса, певец как бы потихоньку рассказывает слушателям о чем-то сокровенном, глубоко личном.

Георг Отс не забывает и о внутренней экспрессии, заключенной в поэтическом тексте, об эмоциональной линии мелодии, не допуская, однако, в интерпретации ни элементов слащавой сентиментальности, ни чувствительного надрыва³⁷.

В 1968 году народная артистка РСФСР И. Яунзем писала о концертном исполнении Георга Отса: «Впервые я услышала Георга Отса в 1953 году в Москве, в зале имени Чайковского, в концерте хора и эстрадного оркестра Эстонского радио.

[...] Москвичам сразу понравился молодой певец, обладатель красивого, свежего, необычно мягкого и своеобразного, индивидуального по тембру голоса, его тонкий юмор, задушевная лирика и подкупающая простота в исполнении эстонских и русских народных песен.

В 1956 году в Москве проходил Всесоюзный конкурс на лучшее исполнение советского романса и песни, в котором

шание», «Песнь о блохе»; Дж. Мартини: «Восторг любви»; Б. Мошков: «Не мог я сразу не приметить», «Поверь, ты все в моей судьбе»; старинные русские романсы «Я помню вальса звук прелестный», «Я встретил вас»; М. Коваль: «О, какие певцы» и др.

* «Ты всех дороже», «Солнце и тень», «Где дом печали», «Бесконечная дорога», «Сердце мое», «Осень», «Тишина», «Колыбельная», «Незабываемая песня», «Уста», «Она явилась», «Последний раз», «Плясовая», «Что звенит так тихо?», «Качельная», «Родной очаг».

** Э. Тамберг: «Нависают облака», «Гонит листья вихрь унылый», «Только я в свое окошко погляжу», «Любишь ты весну», «Мои песни»; А. Капп: «На лесной тропе»; В. Капп: «Когда заходит солнце»; Г. Эрнесакс: «Когда цветет черемуха» и др.

*** А. Алябьев: «Я вас любил»; А. Гурилев: «Улетела пташечка», «Сердце-игрушка», «Я помню взгляд», «Внутренняя музыка», «Разлука».

я принимала участие как член жюри. [...] Меня поразили успехи, сделанные Георгом Отсом за три последних года, его лирический баритон стал еще лучше и звучнее. Широкое, беспредельное дыхание, четкая дикция, благородная выразительность, новая интерпретация песен в сольном исполнении — вот основные черты, обеспечившие певцу первое место на конкурсе.

[...] Не так давно я слушала Георга Отса в его сольном концерте. [...] Актерская палитра певца обогатилась новыми красками и нюансами. Слушателей пленяют строгое благородство и культура исполнения Отсом произведений Генделя, Гайдна, Баха, искристая, заразительная жизнерадостность в Моцарте, свободное дыхание, легкость и изящество в Доницетти, душевная трогательность и глубина психологически переживаний в романсах Чайковского, Рахманинова, Шуберта, Грига. Как художник накладывает краски на полотно, так Георг Отс меняет тембр, меняет регистр, настроение. [...] Проникновенно звучат мелодичные, ароматные, наполненные свежестью утренней росы народные эстонские песни «В лугах на рассвете» и «У плетня», мягким юмором, молодецкой удалью проникнута шуточная песня «Эх, была бы моя воля».

Как много грусти, безысходности и глубокой скорби в старинной русской песне «То не ветер ветку клонит!»! Исполнитель нашел для нее особые вокальные краски: приглушенное пиано и сердечное тепло, которое не могло не взволновать слушателей»³⁸.

К. Станиславский сказал однажды, что для исполнения арий надо быть актером, для исполнения романсов и камерной музыки — режиссером. Георг Отс был и тем, и другим.

Остановимся сначала на особенностях исполнительства, присущих камерному стилю. Средства выразительности здесь иные, чем в театре. Звучит лишь голос, омузыкаленное слово и в нем — сокровеннейшие движения человеческой души. Чувство художественной меры и отточенная интеллектуальность, тонкий психологизм каждой интонации пленяют слушателя как в моменты динамических взлетов, так и в самых интимных признаниях. Камерный стиль, особенно гибко передающий смысловые и эмоциональные оттенки произведения, усиливает выразительность слова, добавляет оперному «крупному плану» и монументальной манере пения тончайшие нюансы, рождает чарующее обилие деталей.

Вспомним романсы Чайковского, истолкованные Георгом Отсом как небольшие лирико-философские поэмы. Он пел их мастерски, с покоряющей притягательностью; лаконичный, он в то же время был поразительно красноречив. Вспомним полный глубокого значения, сочетающий широкую напевность и декламационность романс «Ни слова, о друг мой». Вслушаемся в печальные раздумья, переданные с мудрым

спокойствием («Слеза дрожит»), или возвышенное воспевание царственной природы («Благословляю вас, леса»). Вниманием в глубоко прочувствованный и сдержанно-напряженный романс «Нет, только тот, кто знал», послушаем стремительную, чисто итальянскую «Пимпинеллу» и преклоним голову перед спетой с подлинным драматизмом и мужественностью «Любовью мертвеца», полной холодных интонаций и сильных экспрессий. Пронизанный интимной лирикой природы романс «Растворил я окно», напротив, окутан сумеречной дымкой трепещущей тоски.

Поэтически тонкую миниатюру «Средь шумного бала» певец трактовал как признание самому себе, овеванное романтической недоговоренностью и светлой печалью. Тихо, с приглушенной эмоциональностью пел Георг Отс старинный русский романс «Я помню вальса звук прелестный». Эта песня, кажущаяся в век техники излишне сентиментальной, звучала в исполнении Георга Отса без малейшей слезливости — задумчиво, вопросительно, с завуалированной болью утраты чего-то прекрасного.

И тут же рядом «Двойник» Шуберта — построенный на разговорно-речевых интонациях психологический монолог, передающий мучительную раздвоенность человеческой души, ее одиночество и покинутость. Георг Отс пел его со строго размеренным пафосом. Перед слушателями предстал образ человека, стоящего на темной улице уснувшего города лицом к лицу со своим прошлым.

«Скиталец», отражающий трагедию одиночества, тщетность надежды на счастье и вечную тему странничества, захватывал особой динамикой чувств. Спокойно величавая, воспевающая искусство «К музыке» и передающая светлые мечты счастливого влюбленного «Серенада» сменялись драматически взволнованным рассказом о скачущем верхом через темный лес отце, его умирающем сыне и духе леса, который грезится больному ребенку («Лесной царь»). Георг Отс находил для каждого персонажа характерные интонации и эмоциональные оттенки. Трепет обреченного на смерть ребенка, успокоительный тон отца и вкрадчивая кантилена лесного царя придавали этой вокальной балладе особую силу воздействия.

«Весенний сон», богатый поэтическими метафорами, принадлежит к совершенно иному миру. Все прекрасное — это лишь сон, разрушаемый холодной и мрачной действительностью. В этой основанной на сильных контрастах песне пленяла ее теплая и одухотворенная звуковая образность.

С незабываемой психологической правдивостью рисовал Георг Отс облик бездомного шарманщика в лаконичной, построенной на повторениях одного и того же мотива песне. В «Шарманщике», отождествленном с судьбой художника

или даже самого Шуберта, явственно звучали трагизм и безысходность.

Сдержанно экспрессивная, с широким смысловым и эмоциональным охватом вокальная музыка тонкого эстонского колориста М. Саара была близка творческой натуре Георга Отса. Хрупкие переливы светотеней, пластичность различных настроений, отзвуки пережитого приобретали в исполнении певца особую сосредоточенность и прелесть. Будь то окрашенный искренним драматизмом монолог усталого, тоскующего и страждущего человека («Бесконечная дорога»), исполненная в теплых эмоциональных тонах «Что звенит так тихо?» или одухотворенно-лирическая «Ты всех дороже», насыщенная отцовской нежностью «Колыбельная», элегическая, с элементами трагизма «Сердце мое», бодрая, незамысловатая по своим народным интонациям (но сколь красочно звучащая!) «Качельная», внутреннее оцепенение «Осени» или по-мужицки неуклюжая «Плясовая» — везде обнаруживается бережное отношение исполнителя к каждому оттенку мысли, а умение заглянуть в самое сердце песни рождает удивительное богатство интонаций.

Вокальные миниатюры М. Саара, воплощенные Георгом Отсом, и глубоко музыкальный, чуткий аккомпанемент Э. Келдера доставляют огромное художественное наслаждение. Счастливы те любители музыки, у которых имеется пластинка с записью этих шестнадцати песен.

Все разнообразие звуковой палитры использовал Георг Отс также и в вокальном цикле Э. Тамберга. В романсах, написанных на слова Петефи, грусть расставания («Гонит листья вихрь унылый») и по-осеннему скорбное настроение («Нависают облака») стоят рядом с шутливо-насмешливым автопортретом поэта («Только я в свое окошко погляжу»). Смена выразительных оттенков, вместе с рельефным музыкальным нарастанием, сопутствующим философским размышлениям о весне и осени жизни, придают песне «Любишь ты весну» глубокий подтекст. Для романса «Мои песни» Георг Отс находил сильное, постепенно разрастающееся динамическое и смысловое *crescendo*, создав могучий гимн поэзии, любви и свободе.

Слушая Георга Отса, мы словно прочитываем ряд музыкальных новелл о людях и их судьбах, где ни одна не уподобляется другой и не проявляется в сходных формах выразительности.

Выше говорилось о двух исполнительских стилях Георга Отса, из которых первый связан с чисто камерной музыкой. Ко второму можно условно отнести концертные номера, пронизанные театральностью в лучшем смысле этого слова, или бытовыми элементами. Это оперные арии и народные песни.

Наряду с ариями из опер, шедших на сцене театра «Эстония»*, Георг Отс включал в свои программы и ряд новых**.

Особо хотелось бы выделить арии Генделя, арию из оперы Доницетти «Дон Себастьян», монолог Жерара («Андре Шенье» Джордано) и романс Вольфрама («Тангейзер» Вагнера).

Если медленные, строго величавые, исполненные Георгом Отсом без малейших эмоциональных излишеств высказывания короля Бертариха из «Роделинды» (его вторая ария окрашена в несколько печальные тона) предоставляли все возможности для плавной кантилены, то быстрая, исключительно подвижная по фактуре виртуозная ария Юлия Цезаря весьма трудна для исполнения. Ария из оперы «Дон Себастьян» и монолог Жерара, когда их пел Георг Отс, покорила бархатистостью голоса, шириной и свободой дыхания, безукоризненно отшлифованной фразировкой, выразительностью динамического нарастания и приподнятостью чувств.

Романс Вольфрама Георг Отс исполнял как отвлеченное раздумье — плавное, спокойное и как бы безбрежное пение с непрерывно льющимся «виолончельным» звуком прекрасного legato окрашивало весь романс настроением вечернего сумрака.

Нельзя обойти молчанием и выразительную интерпретацию народных песен, характерную для Георга Отса. Так как этот, казалось бы, простой, а на самом деле весьма сложный жанр требует углубленного прочтения музыкального текста, народные песни в исполнении многих вокалистов обретают поверхностное и безликое звучание, в котором иной раз слышится и налет эстрадности. В толковании же Георга Отса, подчеркивавшего присущее им национальное своеобразие, они всегда становились запоминающимися миниатюрами. Многие из них, в первую очередь песни с юмористическим оттенком, наполнены дыханием живых бытовых сценок.

* Арии Онегина и Елецкого, романс и ария Демона и пролог к опере («Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. Чайковского, «Демон» А. Рубинштейна), ария и серенада Дон-Жуана и три выхода Папагено («Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» В. А. Моцарта), романс Малатесты («Дон Паскуале» Г. Доницетти), арии Риголетто и Ренато и монолог Яго («Риголетто», «Бал-маскарад» и «Отелло» Дж. Верди), куплеты Эскамильо («Кармен» Ж. Бизе), пролог из «Паяцев» Р. Леонкавалло, песня Порги и дуэт с Бесс («Порги и Бесс» Дж. Гершвина), арии Кола и Михайлы («Кола Брюньон» Д. Кабалевского и «Украденное счастье» Ю. Мейтуса), арии Олава, Мезлиса и Петрова («Викерцы» Э. Аава, «Лембиту» В. Каппа и «Берег бурь» Г. Эрнесакса).

** Арии Игоря и Мизгиря («Князь Игорь» А. Бородина и «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова), монолог Жерара («Андре Шенье» У. Джордано), романс Вольфрама («Тангейзер» Р. Вагнера), ария Цезаря и две арии Бертариха («Юлий Цезарь» и «Роделинда» Г. Ф. Генделя), ария из оперы Г. Доницетти «Дон Себастьян» и др.

Разные по характеру эстонские народные песни*, исполнявшиеся Георгом Отсом, везде встречали чуткую аудиторию и удостаивались хвалебных отзывов. Из русских, украинских, финских, немецких, польских, латышских, венгерских, шведских и многих других народных песен следует выделить финскую «Одинокую розу», шведскую «Танец судей» и «Ты, как лилия, прекрасна», украинскую «Дивлюсь я на небо», польскую «Вислу» и «Бродила по лесу девица», латышскую «Певцом я родился», венгерскую «Волны Балатона», немецкую «Прогулка» и другие. Из русских народных песен наибольший успех выпадал на долю «Лучинушки», про которую ленинградка М. Смирнова писала: «Очень тронула песня «Лучинушка». Ведь это такая глубокая старина. В Вашем исполнении слышала ее первый раз, и меня глубоко поразила правдивая передача переживаний этого горемычного человека. Надо очень хорошо знать русскую душу такого горемыки»³⁹.

Георг Отс давал сольные концерты в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Риге, Вильнюсе, Каунасе, Одессе, Минске, Ереване, Иркутске, Ростове, Баку, Волгограде, Кишиневе, Горьком, Киеве и многих других городах. Аплодисментов, цветов, слов благодарности, почитателей, ожидающих певца после концерта, писем, хвалебных отзывов — всего этого было с избытком. Однако в этом таилась лишь внешняя, зримая сторона популярности Георга Отса. Гораздо важнее было то, что слушатели уходили с концертов Георга Отса, унося с собой размышления о сущности искусства, о его огромном значении для жизни человека, о Музыке, которую певец учил писать с большой буквы.

* * *

Приведем еще несколько выдержек из рецензий на концерты Георга Отса.

«Можно сказать, что в манере исполнения произведений этих композиторов (в Кишиневе на концертах исполнялись произведения Генделя, Доницетти, Моцарта, Шуберга, Рубинштейна, Чайковского. — Х. Т.) Отс проявил и чувство меры, и свое «чтение», понимание исполняемого. Но обыкновенными словами трудно передать щемящее чувство, которое растет в груди по мере того, как звуки «Шарманщика» льются в зал.

Отсу нравятся произведения строгие и богатые сдержанным чувством. Видно, что по духу ему близки Шуберт, Гендель. Только настоящий артист может в тонких произведениях

* «Если выйдешь замуж за меня», «В лугах, на рассвете», «Эх, моя была бы воля», «Где ты, дом печали», «Прялка», «У плетня», «Дорогая Мэри», «Свадебная», «Село мне говорит».

этих композиторов подчеркнуть оттенки, выделить интонации, передать тембровыми красками их волнующую глубину. Георгу Карловичу это удалось сполна. Его высокой певческой культуре помогло артистическое мастерство.

Отс — скупой актер. Но кроется за этой сдержанностью выразительность и глубина. Маленький жест, взгляд, взлет бровей — и перед зрителем встает живой образ, слушатель понимает арию, хотя она звучит на эстонском языке».

(Певица Молдавского государственного академического театра оперы и балета *Н. Синева*, Кишинев, 1962)⁴⁰

* * *

«Радостно отметить, что многогранное и яркое дарование Георга Отса от концерта к концерту шлифуется и совершенствуется, его мастерство растет, раскрывая все новые и новые грани вокальной и сценической культуры.

[...] Отс — не только великолепный вокалист, обладающий исключительно красивым, гибким и «теплым» голосом, в нем привлекает искренность и непосредственность, с которой он исполняет все: от сложнейшей итальянской оперной арии до бесхитростной народной песни.

[...] На каком бы языке ни пел Г. Отс — на итальянском, немецком, французском, своем родном — эстонском, — его пение настолько проникновенно и эмоционально образно, так зримо, рельефно, что не требует переводов и пояснений. [...] Певец умеет музыку делать более выразительной, чем любые слова.

Завоевав прочное признание в лирическом и комедийном репертуаре, Г. Отс успешно проявляет себя в последнее время в героико-патриотическом. [...] В его голосе звучит металл, появляется сила. Выразительность декламационного речитатива убедительно сочетается с сочной, «бархатной» кантиленой. Стремление как можно ярче донести до слушателя авторский замысел у Г. Отса всегда неразрывно связано с собственной, очень свежей и оригинальной трактовкой.

[...] Проявлявшееся неоднократно умение Отса перевоплощаться было блестяще продемонстрировано и на этот раз. [...] Поражаешься, как тонко он чувствует краски и специфику камерного творчества, как, владея обширным оперным, опереточным, песенным репертуаром, он никогда не смешивает их стилевые особенности».

(*Л. Архимович*, Киев, 1963)⁴¹

* * *

«Когда поет Георг Отс — не знаешь, поет он или ведет с тобой задушевный разговор.

Невольно удивляешься, как можно, обладая таким прекрасным голосом, не блеснуть эффектной нотой или виртуозной вокальной фразой.

Но Георг Отс этого не делает. Он художник. [...] Вот почему отличительная черта его исполнения — благородная простота».

(В. Шахназарян, Ереван, 1964)⁴²

* * *

«Сколько ни слушаешь Отса — тебя никогда не оставляет ощущение, что он не исполняет, а поведывает слушателю свои мысли. Кажется, певец общается не с огромным залом, а только с тобой — к тебе обращены его «слова». И что бы он ни пел — героические или эпические, лирические или шуточные арии, песни, романсы — они становятся душевными излияниями — так умеет артист сопережить то, что пережил их создатель».

(М. Игнатьева, Москва, 1964)⁴³

* * *

«В мире немало людей с красивыми и звучными голосами, поражающими необыкновенным тембром или виртуозной техникой. В мире не много певцов, обладающих редкой способностью нести свою песню «от сердца к сердцу». Но именно таков Георг Отс — ярко артистичный, необычайно эмоциональный, умный певец».

(Программа Центрального телевидения, Москва, 1964)⁴⁴

* * *

«Все это исполнялось, разумеется, в разной манере, но неизменно радовало высоким благородным профессиональным артистизмом, умением создать вокальными средствами характерный рисунок того или иного образа. Такой репертуар требовал, естественно, перевоплощений, быстрой смены настроений, психологических состояний, и у артиста это получалось легко, изящно, без малейшего «нажима».

(М. Вольнов, Кузнецк, 1965)⁴⁵

* * *

«Его ждали давно. С нетерпением. Еще поезд «Эстония» находился в пути, а иркутские театралы спрашивали друг у друга: «Не знаете, Отс у нас обязательно будет? А сколько концертов даст, вы не в курсе?»

[...] Хотя и богат Иркутск театральными событиями, приезд Георга Отса, одного из выдающихся представителей советского вокального искусства, — явление довольно значительное.

[...] Нет, Георг Отс не обладает каким-то феноменальным, поразительной силы и диапазона голосом. Нет в его репертуаре каких-то особенных произведений. Как раз большая часть песен из его репертуара исполняется многими известными певцами. Но таланту Отса свойственно эмоционально увлекать слушателей. Его концертное мастерство характеризует тонкий вкус, исключительная гибкость голоса, многообразие красок в сочетании все с той же национальной сдержанностью».

(Л. Машир, Иркутск, 1966)⁴⁶

* * *

«Как в концерте, так и в опере Г. Отс тяготеет к стилю сугубо камерному, к тонким исполнительским нюансам. В манере его более всего подкупают правдивость, душевность, доверительность тона, умение найти очень тонкую, осмысленную музыкальную интонацию. Мастерство, эрудиция, безупречный художественный вкус сочетаются у него с большой эмоциональностью и исключительным артистическим обаянием».

(Н. Благовидова, Горький, 1972)⁴⁷

* * *

«Ценителей камерной музыки пленяет тонкая и своеобразная вокальная интерпретация солиста, через которую открывается многообразный и контрастный мир человеческих чувств и настроений. Такой мир, который будит мысль».

(В. Мажейка, Вильнюс, 1972)⁴⁸

* * *

«Что бы ни пел Отс, сквозь краски звуков, сквозь мелодический рисунок проступает, я бы сказала, его индивидуальность, а вместе с ней — жизненная умудренность и удивительная уважительность к слушателю, которому певец вовсе не навязывает «свое», но которого точно и умно настраивает на волну раздумий. Нет, не манера это, однажды счастливо найденная, не стиль, не почерк. Нечто большее, идущее от сердца».

(А. Куржиямская, Москва, 1972)⁴⁹

* * *

«Лишь в молодости звучит все. С годами же только тщательные, напряженные, а главное, умные занятия могут помочь найти в голосе новые грани, краски, оттенки. Очень немногие наши певцы могут похвалиться какими-либо «открытиями» в звучании своего «инструмента». Среди них, конечно, Георг Отс — умный, талантливый певец и художник».

(М. Максакова, Москва, 1966)⁵⁰

ЗАРУБЕЖНЫЕ ГАСТРОЛИ

Иной раз певцам завидуют, плохо ли, говорят, им живется, они много разъезжают, сменяются гостиницы, публика, государства, традиции. Но очень немногие знают, что гастрольные поездки — это для нас прежде всего беспощадная работа над собой. И если ты хочешь хоть минимально быть в форме, ты должен отказаться от беспечности туриста, от соблазна взглянуть на какой-нибудь исторический памятник, от того, чтобы поглазеть на рыночных торговцев или сходить в музей. А после напряженных выступлений сразу же мчишься в аэропорт, чтобы скорее вернуться домой, что означает долгожданный отдых, тишину, покой. Пока однажды утром ты опять не стоишь с чемоданом в аэропорту...

Георг Отс

Дружеские связи Георга Отса с финской публикой завязались в 1951 году, когда общество дружбы «Финляндия — СССР» организовало концерты в Турку, Пори, Оулу, Тикканкоски и Хельсинки. Интерес к выступлениям эстонских и латышских артистов* был велик, большинство критиков с похвалой отозвалось об исполнителях. Георга Отса называли «покорителем сердец», хвалили его красивый голос, непринужденную манеру держаться на эстраде, безупречный финский язык (в народных песнях) и образцовую дикцию. Как писали газеты, он взял публику буквально «штурмом», приведя ее в полный восторг «Прибрежным колхозом» В. Оякяэра, «На качелях» Э. Арро и другими песнями советских композиторов. Слушатели долго не отпускали его с эстрады.

«Солист театра «Эстония» Георг Отс пленил своим на редкость красиво звучащим баритоном, который особенно подходит для исполнения романсов и лирических оперных арий. Так как, помимо этого, Отс обладает великолепной наружностью и выступает с музыкальным блеском, не уди-

* В гастролях участвовали латышские певцы Э. Пакуль и А. Фринберг, солисты театра «Эстония» О. Лунд и Г. Отс, И. Пыдер и А. Койт (балет), пианистка Т. Коха и др.

вительно, что по крайней мере женскую часть аудитории он покоряет уже с первой песни» («Сосиалидемокраатти», 16 декабря 1951).

«То, что Георг Отс — оперный певец, кажется странным: его голос и манера исполнения несколько холодноваты» («Илта-саномат», 17 декабря 1951).

«Обладатель красивого баритона Георг Отс поет прежде всего тонко и сдержанно. Его диапазон, во всяком случае на этом концерте, казался несколько ограниченным, но он мастер своего дела. Даже в простой «Колыбельной» он умеет создать задумчивое и поэтическое настроение» («Вапаа сана», 17 декабря 1951).

«Ничуть не умаляя заслуг других артистов, я все же особенно похвалил бы молодого, только недавно закончившего учение Г. Отса, его свободное и мужественное исполнение. У этого молодого певца имеются все данные для достижения непрерывно растущей славы и популярности» («Тюокансан саномат», 23 декабря 1951)⁵¹.

Критики не скупались на похвалы и в 1954 году, когда Георг Отс выступал в Оулу, Пори, Турку, Тампере и Хельсинки*. Уже знакомый финским слушателям по радиопередачам, а также по предыдущим гастролям, наш баритон вновь зажег публику исполнением эстонских и финских народных песен, арий Дон-Жуана и эстрадными песнями советских композиторов. Рецензенты отмечали его стройную фигуру, умение владеть голосом (некоторое сожаление высказывалось по поводу отсутствия в программе «выигрышного» номера, в котором певец мог бы продемонстрировать свои прекрасные вокальные данные), глубокую прочувзованность, мастерское исполнение арии Дон-Жуана, а также народных песен. Из недостатков указывалось на напряженность, встречающуюся порой в голосе, а также на тусклость и искусственность некоторых нот на рiапо высокого регистра, что, однако, в общем не снижало уровня выдержанного и мужественного исполнения⁵².

Утомительной, хотя и весьма интересной была поездка в Швецию. Выхавшая в 1955 году по приглашению шведских народных парков группа советских артистов** дала за 40 дней в 30 различных местах 35 концертов, причем первый из них состоялся в Стокгольме, в парке Скансена, для десяти тысяч зрителей. Успех был большой и, по отзывам газет, «русские артисты варьете» (в том числе и Георг Отс!) дали лучший концерт лета. Выступления повсюду проходили с успехом.

* Из эстонских солистов в смешанных концертах участвовали певцы К. Тийдус, Г. Отс, А. Пюви и пианистка Т. Коха.

** Кроме Г. Отса в концертах выступали советские эстрадные артисты самых различных жанров — русский виртуоз-балалаечник, узбекская танцовщица, акробаты, жонглер, грузинский иллюзионист и др.

В Хельсингборге, расположенном в пяти километрах от побережья Дании (концерт передавался и по Датскому телевидению), прием был особенно теплым.

Длившимся несколько недель концертному турне по Финляндии в 1958 году* (аккомпаниатор Г. Подельский) сопутствовала особая удача. Контакт с публикой завязывался по-прежнему легко. Исполнительскую манеру Георга Отса называли симпатичной и естественной, наибольшее впечатление производили эстонские народные песни и исполнявшаяся на финском языке «Одинокая роза». Тем не менее высказывалось сожаление, что Георг Отс ограничил свою программу народными песнями — от оперного певца ждали и другого⁵³.

Однако эта односторонность программы не отразилась на успехе артиста. «Георг Отс недаром знаменит, — писала газета «Або ундеррятьтельсер». — Можно говорить об «отсовской лихорадке» в Хельсинки, да и в Турку та же картина. Господин Отс обладает исключительно красивым голосом и способностью тонко музицировать. Жаль только, что в понедельник он исполнил всего две небольшие песни и два коротких биса. Пока он стоял на эстраде, речей и аплодисментов было больше, чем песен. Публика чуть не обезумела от восторга, услышав «Если выйдешь замуж за меня» и «Сааре-мааский вальс»⁵⁴.

На самом деле виновником недоразумения следовало считать не певца, а экспансивность северян. Публика пришла в такой неистовый восторг, что аплодисменты начали вспыхивать даже во время исполнения. Устроители концерта преподнесли Георгу Отсу цветы и подарки, и хотя он намеревался продолжать задуманную программу, публика решила, что концерт окончен, и стала расходиться. Певцу не оставалось ничего другого, как отказаться от дальнейшего выступления⁵⁵.

Участие в Международном фестивале эстрадной музыки, состоявшемся в 1958 году в Лейпциге, подтвердило широкую популярность в ту пору еще народного артиста Эстонской ССР.

В 1959 году, к своему выезду в Финляндию в качестве члена делегации Советского комитета защиты мира, Георг Отс подготовил новую концертную программу, которую с успехом исполнил в Лахти**. Кроме того, он успешно выступил на вечере, посвященном 10-й годовщине движения сторонников мира в Финляндии.

* Помимо концертных гастролей Г. Отс выступал в 1958 г. в оперетте Ф. Легара «Веселая вдова» (Данило) и опере Ж. Бизе «Кармен» (Эскамилью).

** В программе были романсы П. Чайковского и С. Рахманинова, «На лесной тропе» эстонского композитора А. Каппа, арии из опер Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта и эстонского автора Э. Аава, народные песни.

Как участник мероприятий, связанных с движением за мир, Георг Отс в мае 1960 года вновь посетил Швецию (Стокгольм, Мальмё, Хельсингборг), в июне-июле того же года — Финляндию, где он присутствовал на организованной в Хельсинки встрече сторонников мира стран Северной Европы. Не обошлось и без песен. По случаю открытия в Турку финской сельскохозяйственной выставки в возведенном прямо на выставочной площадке радиофицированном павильоне был организован концерт. Многотысячная аудитория восторженно встретила Георга Отса, а на состоявшийся на следующий день дополнительный концерт публики явилось столько, что зал не смог вместить всех желающих.

В Оулу, именуемом «белым городом Севера», на празднестве, посвященном 60-летию женского рабочего движения в Финляндии, Георг Отс первым же номером — финской народной песней — завоевал горячие симпатии слушателей. Очень понравилась эстонская народная песня «Если выйдешь замуж за меня», которую Отс, как и ряд других вещей, исполнил на финском языке.

В ноябре 1960 года артист снова выехал за рубеж — на этот раз в Германскую Демократическую Республику, где проходил второй Международный фестиваль развлекательной и танцевальной музыки, на котором выступали наиболее известные солисты и оркестры ряда стран. В одном из самых больших залов Лейпцига — Конгрессхалле — состоялся концерт артистов советской эстрады, в нем участвовал и Георг Отс*. Фестиваль привлек широкое внимание, концерты транслировались десятками телевизионных станций и «Евровидением». Газета «Лейпцигер фольксцайтунг» писала: «Эстонский певец Георг Отс удостоился особенно горячих аплодисментов. Он пел очень естественно и выразительно. Его можно поставить в пример многим нашим певцам»⁵⁶.

В 1962 году Георг Отс выезжал в Финляндию на целых три недели: он вновь участвовал в «Веселой вдове» Легара (пять спектаклей), давал сольные концерты, выступал по телевидению и радио и, как и в прежние приезды, успел записать ряд песен. В сольном концерте, данном в «Культууритало», звучали арии из классических опер, романсы, эстонская оперная музыка, а также русские, финские и эстонские народные песни. Кроме того, на бис были исполнены советские песни на финском языке, из которых публике особенно понравились «Я люблю тебя, жизнь», «Севастопольский вальс» и «Сормовская лирическая». Совместное выступление с выдающимся пианистом и музыкантом Жоржем де

* Г. Отс исполнил песни Г. Подельского «Комары» (на эстонском языке), И. Дунаевского «Воспоминание» (на русском языке) и В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера» (на немецком языке).

Годзинским, который некогда аккомпанировал Шаляпину во время его гастролей в Японии, оказалось для Отса незабываемым.

«Должен сказать, — вспоминал Георг Отс, — что эта моя поездка в Финляндию оказалась особенно приятной. Она не была перегружена выступлениями, и у меня осталось достаточно свободного времени, чтобы побывать несколько раз в Финской Национальной опере, познакомиться с культурной жизнью и достопримечательностями Хельсинки. Рад был повидать друзей, с которыми я сблизился еще во время своих предыдущих приездов в Хельсинки.

И на этот раз у меня были встречи, от которых становилось тепло на душе. Особенно запомнился вечер, проведенный с пионерами Хельсинки. Мы с ними пели. Замечательно прозвучал «Гимн демократической молодежи». Под конец я спел им эстонскую детскую песенку «Три друга». Она очень понравилась моим юным друзьям. Они даже записали слова, чтобы в следующий раз мы могли спеть ее вместе.

Помню еще одну очень приятную встречу. Она состоялась на бензиновом заводе. У них есть специальный значок, которым награждаются люди, образцово проработавшие на предприятии пятнадцать лет. Я провел с этими простыми людьми всего пятнадцать минут, но они и мне подарили такой значок. Подобное проявление дружбы мне очень дорого⁵⁷.

Да, действительно, связи Георга Отса с финскими любителями музыки оставались прочными в течение десятилетий. Зародившаяся в начале пятидесятых годов, когда «Сааремааский вальс» Валгре покорила сердца радиослушателей, популярность Георга Отса в Финляндии неуклонно возрастала. Многочисленные записи для радио и целый ряд пластинок сделали его любимейшим исполнителем легкой музыки. Весьма солидный тираж первого диска («Сааремааский вальс» Валгре и «В прибрежном колхозе» Оякяэра) — свыше 30 000 — позволял относить его к числу «золотых пластинок».

Записанных в Финляндии песен с годами становилось все больше, были выпущены и две долгоиграющие пластинки. Финское радио, пополнявшее свою фонотеку в каждый приезд Георга Отса, довело число его записей до весьма внушительной цифры. Записанные в 1972 году «Скоро я вернусь к тебе, родная» Валгре и «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого (последние записи Г. Отса в Финляндии) сразу же завоевали популярность, их можно услышать там по радио и сегодня. По утверждению финнов, Георг Отс был мастером своего дела — уже с двух записей все оказывалось в полном порядке.

Но вернемся к гастролям 1962 года. Не успел Георг Отс после возвращения из Финляндии побыть дома и трех-

четырёх месяцев, как получил приглашение на традиционный музыкальный фестиваль «Пражская весна»*. В концертных залах чехословацкой столицы, наряду с местными исполнителями, выступали артисты из тринадцати стран: Болгарии, Польши, Румынии, ГДР, Советского Союза, Югославии, Франции, Англии, Италии, Испании, США, Мексики и Индии. Программы концертов, как правило, состояли из произведений, вошедших в золотой фонд мировой музыки, и таким образом адресовались самому широкому кругу ее любителей.

В симфоническом концерте, организованном в Пльзене, Георг Отс исполнял арии из опер Доницетти, Моцарта и Аава. В программу сольного концерта (аккомпанировал Э. Келдер), состоявшегося в пражском Доме работников искусств, вошли романсы Алябьева, Гурилева, Мошкова, Чайковского, А. Каппа, В. Каппа и других, песни Шуберта, арии из опер, а также семь эстонских народных песен⁵⁸.

Способность, несмотря на волнение, полностью владеть собой, помогавшая Георгу Отсу во время ответственных выступлений показать слушателям весь блеск и размах своего таланта, поражала Э. Келдера особенно за границей, где певцу приходилось представлять искусство не только Эстонии, но и всего Советского Союза. «В своих лучших концертах Георг пел с исключительным драматизмом — мне редко доводилось слышать его таким. Временами, когда Георг начинал наращивать свое широкое *crescendo*, я просто опался за его голосовые связки.

Благодаря вокальной тренированности и безупречному знанию своих возможностей, он мог позволить себе такое огромное внутреннее напряжение, и поистине жаль, что никто из наших любителей музыки не имел возможности присутствовать на этих блестящих выступлениях.

Интересно, что когда перед концертом Георга я зашел в Пражскую консерваторию, чтобы послушать занятия и самому немного поиграть, а потом спросил у досточтимых профессоров, придут ли они на концерт, я услышал примерно такой ответ: «Охотно пошли бы, но ведь он у вас все-таки опереточный певец...» Когда я потом встретился с ними, мне было высказано уже совсем иное мнение: «Мы не представляли себе, что Отс так поет!»⁵⁹

Публика очень тепло принимала эстонских артистов, высокую оценку дала им и критика. Ян Шмолик отмечал: «... Концерт народного артиста СССР Георга Отса [...] следует отнести к самым замечательным вечерам «Пражской весны».

* Из советских музыкантов в «Пражской весне» участвовали пианисты Я. Флиер и Б. Давидович, скрипач И. Безродный, дирижер Г. Рождественский.

[...] У Георга Отса необычайно выразительный и приятный голос, которым он великолепно владеет во всех регистрах. И хотя его вокальные запасы велики, певец не стремится показать всю силу голоса, а насыщает свое исполнение драматизмом и чувством. Его склонность к улыбке и юмору в значительной степени определяет выбор песен. В сопровождении своего аккомпаниатора Э. Келдера он исполнил в Доме художников эстонские народные песни с удивительной сердечностью и искусством»⁶⁰.

Рецензент Р. Будис писал: «Его великолепная интерпретация оживила перед нами ряд песен русских и эстонских композиторов, познакомила нас и с эстонскими народными песнями. Вместе с тем Г. Отс оказался замечательным оперным певцом»⁶¹.

Газета «Вечерни Прага» закончила свою рецензию на концерт следующими словами: «Короче говоря: певец с необычайными качествами, лирический, драматический (даже сценический) талант, певец, обладающий великолепно обработанным голосом и знающий, как с ним обращаться»⁶².

Третьей зарубежной гастролью 1962 года был выезд, опять-таки в качестве посланника легкой музыки, в Германскую Демократическую Республику. Песни, которые Георг Отс исполнил в открытом телеконцерте, называвшемся «Интернациональный коктейль», удостоились высокой оценки публики и критиков. Газета «Заксшес тагеблатт» писала: «Мы давно мечтали иметь таких певцов, каким является советский бас-баритон Отс»⁶³.

И, наконец, последняя ответственная поездка 1962 года — сольные концерты в Румынии (аккомпаниатор Э. Келдер), программа которых состояла из оперных арий (Моцарт, Доницетти, Рубинштейн, Верди, Аав), романсов (Чайковский, Шуберт, А. Капп), а также эстрадных песен советских авторов (Фрадкин, Арро, Колмановский, Дунаевский, Фельцман, Новиков, Листов). Концерты эти прошли столь же успешно, как и все другие зарубежные гастроли 1962 года.

Э. Келдер считает, что выступления Георга Отса, как в художественном отношении, так и в смысле приема, прошли блестяще. Он вспоминает звукозаписи, сделанные в Бухаресте: Георг Отс в сопровождении цыганского оркестра Румынского радио и телевидения исполнил на румынском языке две песни — четырехкуплетную «Море» Оякяэра, текст которой был молниеносно переведен, и песню румынского автора. «Георг был в ударе, оркестр вдохновлял его, поразительно быстро выученные песни прозвучали великолепно. Музыканты потом говорили, что им доводилось аккомпанировать многим артистам, пожелавшим петь на румынском языке, но столь идеального произношения и толкования текста они ранее не встречали».

Незабываемыми были приемы, на которых звучала цыганская музыка, знакомство с известными людьми из мира искусства, а также организованный в честь Георга Отса камерный концерт.

О занятом казусе, случившемся в Клуже, Э. Келдер рассказывает следующее: «Шел «Трубадур», театр ради Георга изменил состав солистов, выставив своих лучших певцов. У них был там тенор, мужчина лет пятидесяти, блиставший высокими нотами. Опера дошла до знаменитой стретты, где Манрико берет свое «до» и долго его держит. Мы вдвоем сидели в ложе, все взгляды были устремлены на нас, и певцы старались показать себя с наилучшей стороны. Декорация была такая, что Манрико приходилось спускаться сверху, с довольно большой высоты по натянутому ковром наклонному помосту. Едва певец, медленно ступая, взял верхнее «до», как с размаху сел. Злосчастная ткань, покрывавшая помост, видно, отцепилась, и отважный герой скатился до самого пола, мастерски держа свое «до» и глядя на нас округлившимися глазами. Видите, что случается, когда хочешь произвести впечатление»⁶⁴.

На обратном пути из Румынии Георгу Отсу довелось дать свой самый ранний концерт. Прибытие в Брест знаменитого артиста явилось для пограничников такой приятной неожиданностью, что они тут же стали просить его спеть. Отказ был бы равносильным оскорблению, и хотя стрелки часов показывали всего лишь 7.30, импровизированный мини-концерт прошел с подъемом.

1964 год подарил певцу особенно много впечатлений — ведь в Египет и Монголию попадаешь не часто.

В мае в Объединенную Арабскую Республику выехала большая группа советских артистов — певцов, музыкантов, солистов балета — всего более двадцати человек. За четырнадцать дней они дали десять концертов*, из них пять в Ассуане, к которому весной 1964 года было приковано внимание всего мира, остальные в Каире, Александрии и Порт-Саиде.

Как отмечает в своих путевых заметках сам Георг Отс, ему пришлось выступать на самых различных концертных площадках — в оперном театре, на открытой эстраде и в огромном шатре, вмещавшем примерно шесть тысяч участников ассуанских празднеств. «И пол, и поддерживаемая шестью крыша этого единственного в своем роде шатра состояли из больших ковров; непромокаемой эта крыша, конечно, не была, да это и не имело значения — ведь в том краю уже много лет не выпадало ни капли дождя, — но от

* В Египте Г. Отс исполнял арии из опер, романсы, народные и эстрадные песни.

палящих лучей солнца мы были защищены вполне надежно. Местные жители довольно легко переносят зной (более 40 градусов в тени), а благодаря сухости воздуха не очень страдали от него и мы — во всяком случае, в Таллине жару в 31 градус выдержать гораздо труднее.

Если смотреть с многокилометровой высоты, Египет кажется разноцветной картой — голубая лента Нила, заканчивающаяся треугольником дельты, сравнительно узкая полоска зелени вдоль обоих берегов большой реки, затем желтоватый песок, горячее дыхание которого, кажется, ощущаешь даже в самолете.

Только теперь мы поняли по-настоящему, что значит для этой страны вода, что значит образующееся за стометровой высоты Ассуанской плотинной пресноводное море, которое будет поить бесчисленные гектары жаждущей земли. Где нет воды, там нет и жизни. В центре Каира нам показали мертвый дворец, окруженный мертвым садом. Его владелец, погибший несколько лет тому назад, указал в завещании, что до тех пор, пока не отыщется настоящий наследник, ни один человек не должен ступить ни во дворец, ни в сад. Следовательно, сюда нельзя было накачивать живительную воду — пальмы засохли, цветы завяли, в саду, окружающем вымерший дворец, не осталось ни единой зеленой былинки.

Мы видели, как руководители четырех государств одновременно нажали на кнопки арматурного щита и как вслед за этим примерно в двух километрах от нас взметнулись столбы дыма, пыли и песка. В валу, отделявшем Нил от только что вырытого канала, появилась брешь. Зеленоватая вода заметила новую дорогу и устремилась к ней, сперва робкой струйкой, потом, набравшись сил и смелости и таща за собой песок, — растущим на глазах потоком. Так Нил вошел в русло, которое проложил для него человек»⁶⁵.

На большом народном празднике в Ассуане Георг Отс исполнил эстонскую народную песню «Прялка», содержание которой было предварительно объяснено слушателям. К удивлению артистов, публика аплодировала после каждого куплета и после каждой высокой ноты.

Незабываемое впечатление произвел на Георга Отса район легендарных храмов со сказочно могучим и прекрасным святилищем Карнака. «Мы гуляли среди развалин, уцелевших от крепости древних фараонов, наслаждаясь красотой природы там, где когда-то отдыхала и купалась Клеопатра. [...]»

Контрасты природносилась нам в этой стране на каждом шагу: самые плодородные земли зеленого пояса, способные давать в год несколько урожаев, и безжизненная пустыня, дюны, а между ними вдруг мачты и трубы океанских судов (Суэцкий канал), колоссальные сооружения древности и унаследованные от недавнего прошлого лачуги, неслыханная

роскошь отелей для туристов и вопиющая нищета местного населения»⁶⁶.

Повидал Георг Отс и знаменитые египетские пирамиды, среди которых регулярно организуются вечерние представления, именуемые «звук и свет». Певец вспоминал: «В темном южном небе сияла полная луна, и звезды там, казалось, мерцали гораздо ниже, чем у нас. Тысячи людей стояли, полные ожидания, и, наконец, увидели и услышали нечто поразительное [...]. Из нескольких точек на знаменитейшего сфинкса направили пучки голубоватого света, к которому постепенно начали примешиваться розоватые тона. [...] Вот на военной колеснице прибывает фараон. Он берет в руки лук, натягивает тетиву и выпускает стрелу в мишень. Стереофонические звуки убедительно имитируют все шумы — мы хорошо слышим грохот колесницы, свист стрелы и звук, с которым она вонзается в мишень. [...]

Из усилителя сквозь музыкальное сопровождение доносится текст. Каменный сфинкс начинает глухим голосом: «Пять тысяч лет я пролежал здесь, пять тысяч лет я наблюдал отсюда за рождением дня... — (из-за пирамиды Хеопса на сфинкса направляют золотые лучи восходящего солнца). — Я видел Александра Великого и Наполеона...» Далее сфинкс каменным голосом рассказал (конечно, с помощью магнитофонной ленты) интересные исторические легенды и даже анекдоты. Если не касаться содержания, то с точки зрения постановки эти озвученные картины были созданы мастерски. Под синим южным небосводом представление «звук и свет» передается на разных языках»⁶⁷.

Едва Георг Отс успел перенестись с берегов Нила в родную Эстонию, как ему снова пришлось складывать чемодан и пускаться в путь — на этот раз в Монгольскую Народную Республику.

Приглашение в далекое и незнакомое государство прислал Георгу Отсу и Э. Келдеру тогдашний председатель Совета Министров МНР Ю. Цеденбал. В 1963 году, в дни своего пребывания в нашей республике, на приеме, данном в его честь, высокий гость услышал эстонскую музыку, которая, очевидно, так ему понравилась, что он решил пригласить эстонских солистов в Монголию.

«Вскоре после пересадки в Иркутске мы увидели под крылом самолета своеобразную страну, в которой на полтора миллионах квадратных километров проживает миллион человек, — вспоминал Георг Отс. — Бескрайние равнины, захватывающие суровой и дикой красотой горы, на которых ясно видны следы сравнительно недавней вулканической деятельности. Кстати, природа подготовила нам здесь сюрприз, неожиданный и для самих обитателей этой богатой контрастами страны. Вечером 6 июня ртутный столб упал

вдруг с плюс 30 градусов до нуля, и к следующему утру на землю лег снежный покров толщиной не менее полуметра. Из-за резкого похолодания один концерт пришлось отложить — скачок от африканской жары к неожиданной азиатской зиме был для наших организмов все же слишком велик. Не повезло нам и с рыбалкой — в горах начал таять снег, вода в реке поднялась и замутилась (Келдер, правда, все-таки поймал крупного налима, который дремал под берегом, не обращая на людей ни малейшего внимания, а мне пришлось удовольствоваться несколькими рыбешками). Между тем немногочисленные реки Монголии чрезвычайно богаты рыбой. Отчасти это объясняется одним из пережитков, которые здесь еще очень живучи, — дело в том, что рыба в Монголии издавна считалась священным животным — в ней будто бы продолжала жить душа какого-то ламы. Заместитель министра культуры рассказал нам, как он иногда в детстве использовал это поверье в своих интересах — удил около самых стен монастыря, и тогда ламы щедро его одаривали, чтобы он выпустил улов обратно в воду. [..]

Мы сделали множество цветных снимков, запечатлев поразительно красивую природу, среди которой бесстрашно разгуливали лоси и косули, сфотографировались в музее возле гигантского скелета динозавра, побывали даже в буддийском монастыре, где нам показали уникальные рукописи, обедали в юрте, где в честь гостей был зажарен целый баран и нас угощали кумысом, который мне понравился, а Келдеру показался отвратительным. [..] Слушали оперу «Рассказ о трех печальных холмах», убедились в том, что музыку этого народа мы понимаем довольно хорошо, и нашли, что их танцы даже чем-то близки нашим народным танцам — нам удалось уловить несколько родственных элементов, в частности, что-то похожее на шаг из польки»⁶⁸.

«В том, что монголы народ, любящий музыку, мы удостоверились, слушая в Улан-баторском оперном театре музыкальную комедию, похожую на нашу музыкальную комедию «Румму Юри», а также при посещении музыкальной школы, где оркестр из инструментов, носящих причудливые названия, исполнял такую сложную классическую музыку, как увертюра к опере «Кармен». И, наконец, нас несказанно поразил мужчина в юрте, который пел один на два голоса»⁶⁹.

Много увлекательного увидели артисты во время длительных прогулок в горы, на просторы степей, присутствуя на состязаниях по народной борьбе и других экзотических зрелищах. Несколько вечерних часов Отс и Келдер провели в юрте чабана, где согласно традиции участвовали в крещении телят и нарекли их эстонскими именами — Раху и Сыпрус*.

* Мир и Дружба.

А симпатия к гостеприимному хозяину Ю. Цеденбалу, которую он внушил артистам еще в Таллине, лишь возросла — он оказался человеком «живым, моложавым, эрудированным». Во время бесед, — писал Георг Отс, — я старался иногда наблюдать за ним, в эти моменты он совсем не напоминал руководителя государства, а был обычным веселым, добродушным монголом, глубоким знатоком национальных традиций и кулинарии. Но в его репликах можно было тотчас почувствовать опытного политика, которому знакомы радости и горести народа — ведь он и сам прошел путь от скотовода до политического деятеля и известного борца за мир. [...]

Хотя непосредственно перед этим я был в Египте [...], о путешествии в Монголию у меня остались совершенно особые, незабываемые воспоминания, там ко мне относились не только как к певцу, но и как к желанному гостю, которого хозяева стремились как можно обстоятельнее познакомить со своей страной»⁷⁰.

Точно такого же мнения был и Э. Келдер, отмечавший сердечность, теплоту и внимание, оказанные им в Монголии. Желания гостей исполнялись вплоть до мелочей, не говоря уже о том, что Ю. Цеденбал при всей своей занятости находил время сопровождать гостей и принимать их в своем доме. Среди многочисленных подарков, поднесенных эстонским артистам, были даже два верблюдонка. Георг Отс с сожалением оставил этих славных животных на их родине, хотя ему очень хотелось привезти свой «сувенир» на дачу в Вызу⁷¹.

Время эстонских артистов проходило, разумеется, не только в любовании природой, знакомстве с людьми и народными обычаями. За две недели они дали восемь концертов в Улан-Баторе и Дархане, все выступления прошли замечательно, даже эстонские народные песни имели успех у публики*. Некоторая отчужденность со стороны публики, как вспоминает Э. Келдер, сопутствовала классическому репертуару, но поскольку часть слушателей была знакома с западной музыкальной культурой уже ранее, а в числе присутствующих находилось немало советских людей, работающих в Монголии, концерты в общем удовлетворяли все вкусы. Песни, исполнявшиеся на монгольском языке, естественно, вызывали всеобщий восторг.

Из Монголии Георг Отс и Э. Келдер возвращались на личном самолете Цеденбала. Погода стояла на редкость хоро-

* Помимо народных песен, Г. Отс исполнял арии из оперы Генделя «Роделинда», из опер Доницетти «Дон Паскуале» и «Дон Себастьян», из оперы Верди «Бал-маскарад», из оперы Рубинштейна «Демон», из оперы Аава «Викерцы», песни мира, в том числе «Хотят ли русские войны» Колмановского и «Бухенвальдский набат» Мурадели, песню монгольского композитора Чойдога «Под сияющими звездами» и др.

шая, снег начал таять, гремел оркестр; настроение и у провожающих, и у эстонских артистов было приподнятое. «В Иркутске оказалось, — рассказывает Э. Келдер, — что багажа у нас на каждого по меньшей мере 75—80 килограммов вместо дозволенных 16 и за него надо уплатить на месте. Денег же ни рубля — все истрачены на подарки. В углу аэровокзала мы, к своей великой радости, увидели рояль, и так как Георг никогда не отказывался от хорошей шутки, мы направились к инструменту и начали песню. С нас не взяли за багаж ни копейки, все вещи тотчас погрузили в самолет и, кроме того, пообещали сообщить о нашем вылете в Москву. Там нас, конечно, встретила машина, и мы продолжали путь теперь уже к дому»⁷².

Еще полный приятных воспоминаний о далекой, любимейшей ему Монголии, Георг Отс в очередной раз выехал в Финляндию. Пять выступлений в Хельсинки, Хювинкяэ, Валгенкоски и Кангасалу, недельный отдых у финских друзей — и летние гастроли 1964 года были закончены. Впереди ждал отды под соснами Вызу.

Прошло лишь несколько месяцев, и в феврале 1965 года Георг Отс вместе с Г. Подельским снова поехал к финнам (десять выступлений в Хельсинки, Тампере, Турку, Кеми и Оулу). На вопрос — которая же это поездка в Финляндию, певцу трудно было ответить точно: с 1951 года он побывал в Финляндии более двадцати раз, иногда выезжал туда по несколько раз в год*.

Обычно концерты Георга Отса состояли из оперных арий, произведений советских авторов и народных песен, которые принимались особенно тепло. Из оперного репертуара финской публике больше всего понравилась ария Игоря («Князь Игорь» Бородина) и куплеты Эскамильо («Кармен» Бизе)⁷³.

Рецензенты газет «Ууси Суоми» и «Суомен социалидемократти» на этот раз отнеслись к выступлениям Георга Отса весьма строго. Критик В. В. отмечал: «Как певец Отс имеет свои заслуги. В вокальном отношении уровень исполнения, в общем, средний. Например, арию Эскамильо из «Кармен» или арию князя Игоря он может петь очень свободно и захватывающе, но вокальные недостатки мешают ему достичь подлинной внушительности интерпретации. В ариях из «Волшебной флейты» его гибкое пение приобрело большую выразительность. Из песен Шуберта публике явно понравилась популярная «Серенада», хотя она была исполнена с излишней чувствительностью.

Самым интересным номером второго отделения был цикл песен Мариана Ковала «О, какие певцы»⁷⁴.

Отзыв критика В. Х-о был снисходительнее. «У Отса звуч-

* В данной работе указаны лишь те зарубежные поездки, о которых удалось раздобыть информацию и рецензии.

ный тенор-баритон, которым он владеет с гибкостью большого музыканта. Он способен покорять своих слушателей также радостью исполнения. Правда, вокальная техника Отса не лишена недостатков. [...] Голосовой аппарат не соразмерен столь обширной шкале интерпретируемого, которую допускает запас выразительных средств певца, отсюда противоречие, ограничивающее художественный результат. Но в тех пределах, в которых он чувствует себя удобно, Г. Отс суверенный художник, его красивый голос и обусловленная большим эстрадным опытом исполнительская уверенность внушают заслуженную симпатию»⁷⁵.

Рецензент газеты «Кансан уутисет» отнесся к концерту несколько по-иному, и поэтому степень объективности предыдущих статей трудно определить. Он пишет: «Голос у Отса не очень большой, но гибкий, и технически певец хорошо им владеет; в наиболее удачных выступлениях голос в хорошей позиции, песня льется поразительно свободно, но иной раз [...] чувствуется напряжение. Украшающий пение славянский сентимент вовсе не плох, в нем есть тепло и сердечность. [...] Однако в некоторых произведениях Моцарта он воспринимается как несколько чуждый. [...]

Пение для Отса — точно задушевная беседа со слушателем. Именно эта легкость и простота покоряет обычную публику. Веселый юмор эстонских и грусть русских народных песен, в лучшем смысле этого слова, отвечают «вкусам народа».

Отс — любимец публики, и это, в данном случае, заслуга его искусства. Мастерство Отса велико и прекрасно»⁷⁶.

Весна 1965 года принесла с собой ряд выступлений в Венгрии — в оперном театре имени Ф. Эркеля (роль Яго в «Отелло» Верди), в концертах в Пече, Сегеде, Будапеште, на радио и телевидении. Знакомый венгерским радиослушателям главным образом как опереточный и эстрадный певец, Георг Отс предстал теперь перед ними в совершенно ином облике. Театралы были поражены, увидев и услышав его в роли Яго, да и концертная публика получила возможность испытать истинную радость открытия.

Перед нами две рецензии, появившиеся в газетах Сегеда и Печа. В первой говорится: «Состоявшийся в среду вечером концерт представил нам советского артиста прежде всего как выдающегося оперного певца. Об этом свидетельствовала и его программа*. [...] В особенно суггестивном исполнении мы услышали арию Игоря из оперы Бородина «Князь Игорь». В ней наиболее ясно проявилась таящаяся в Отсе сила, пол-

* Арии из «Дон Паскуале» Доницетти, «Волшебной флейты» В. А. Моцарта, «Тангейзера» Р. Вагнера, «Демона» А. Рубинштейна и «Князь Игоря» А. Бородина. Второе отделение концерта включало эстонские и финские народные песни и эстрадные песни советских композиторов.

ная идентичность со сценическим образом, равновесие между текстом и музыкой. Из классики Отс исполнил песню Шуберта и романс Чайковского. Исполнение «Двойника» доставило наибольшее музыкальное наслаждение»⁷⁷.

Критик из Печа Ференц Варна указывал: «Вечер арий и песен умножил добрую славу Георга Отса. В течение вечера мы лучше узнали певца, которому присущи естественность и простота. Во время исполнения его звучный голосовой материал облагораживается, раскрывая всю свою красоту. Прекрасный голос и удачно построенная обширная программа — неотъемлемые части его выступлений. К этому следует добавить умение доносить до слушателей самые характерные черты того или иного сценического образа (в данном концерте — князя Игоря, Тореадора и Папагено)»⁷⁸.

Выступления певца в опере Дж. Верди «Отелло» также удостоились хвалебных отзывов прессы.

В ноябре 1965 года Георг Отс вместе с другими советскими артистами выезжал в Данию для участия в празднествах по случаю съезда Коммунистической партии Дании (восемь выступлений). В 1966 году он гастролировал в Венгрии и Финляндии, в 1967 году пел в ГДР, где проходили Дни эстонской культуры, а затем опять в Финляндии.

Поздней осенью 1969 года Георга Отса вновь пригласили в Финляндию. В течение нескольких недель он ездил по стране (Хельсинки, Лаппенранта, Куопио, Ювяскюля, Котка, Пиетарсаари, Оулу, Пиексямяки), выступая вместе со своим давним другом — пианистом и дирижером Ж. де Годзинским, а также с различными городскими оркестрами и дирижерами.

Программы тринадцати концертов были очень разнообразны, публика услышала оперные арии и народные песни, мелодии из оперетт, романсы, советские эстрадные и патристические песни. Исполнялись сочинения итальянских, австрийских, немецких, американских, армянских, эстонских и венгерских композиторов, звучала музыка разных эпох и стилей*.

* Опера: арии из опер Г. Ф. Генделя «Роделинда» и «Юлий Цезарь», ария Малатесты («Дон Паскуале» Г. Доницетти), арии Яго и Риголетто («Отелло» и «Риголетто» Дж. Верди), песня Порги («Порги и Бесс» Дж. Гершвина), ария Елецкого («Пиковая дама» П. Чайковского), ария Демона («Демон» А. Рубинштейна), пролог из оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло, арии Олава и Мезлиса («Викерцы» Э. Аава и «Лембиту» В. Каппа).

Камерная вокальная музыка: П. Чайковский: «Средь шумного бала», «Нет, только тот, кто знал», «Слезы», «Серенада Дон-Жуана», «Пимпинелла», «Благословляю вас, леса», «Разочарование»; Дж. Мартини: «Восторг любви»; Э. Тамберг: «Гонит листья вихрь унылый», «Только я в свое окошко погляжу», «Любишь ты весну»; А. Капп: «На лесной тропе»; В. Капп: «Когда заходит солнце».

Какие же мнения высказывались о концертах Георга Отса на этот раз? Критик из Пиетарсаари Матти Таранто писал в своей обстоятельной рецензии: «Концерт был на все вкусы. Мы слышали певца, который представляет за пределами родины высокую певческую культуру своей страны и народа. Иногда говорят: Отс — эстрадный певец, на самом же деле ему мало подходит это определение. Артист на редкость многогранный, он, наряду с требовательной и обширной программой высокой художественной ценности, пел и простенькие вещи, но пел так, как это может делать лишь «настоящий певец». Вспомним, что точно так же поступали король теноров Энрико Карузо, Беньямино Джильи, и уж подавно Юсси Бьёрлинг.

Г. Отс пленил публику мужественной, приятной и естественной манерой держаться и, в первую очередь, присущим его искусству непередаваемым «нечто». В начале программы мы услышали арии из опер «Юлий Цезарь» и «Роделинда» мастера барокко Генделя, в которых большой, красочный и гибкий баритон певца полностью соответствовал художественному истолкованию. Бесподобными были прекрасное итальянское *bel canto*, блеск и свобода исполнения, безошибочная уверенность, тонкая вокальная культура.

Три песни великого романтика Ф. Шуберта — «Скиталец», «К музыке» и «Лесной царь» — представляли замечательный немецкий *Lied*, причем «Скиталец» и «Лесной царь» прозвучали поистине потрясающе — певец соперничал им всем своим существом, а его немецкое произношение было безупречным.

Исполненные на хорошем русском языке «Благословляю вас, леса», «Средь шумного бала», «Нет, только тот, кто знал» и ария из оперы «Пиковая дама» Чайковского особенно наглядно выявили многогранность певца. Пролог из оперы Леонкавалло «Паяцы» представлял собой высший класс оперного искусства. [...] Арию из оперы Эвальда Аава «Викерцы» — прекрасное музыкальное произведение, мелодичное, сложное и интересное для исполнения — артист трактовал великолепно. Далее шли народные песни на финском, эстонском и русском языках.

Завершалась программа арией из оперы «Порги и Бесс»

Оперетта и мюзикл: чардаш Тассило («Марица» И. Кальмана), песня Красной тени («Песня пустыни» З. Ромберга), песня Фреда «Поверь, это правда» («Целуй меня, Кэт» К. Портера).

Народные песни: «Если выйдешь замуж за меня», «Свадебная», «Прялка», «Эх, моя была бы воля» (эстонские), «Одинокая роза» (финская), «Лучинушка» (русская).

Эстрадные песни: «Пусть всегда будет солнце» А. Островского, «Я люблю тебя, жизнь» Э. Колмановского, «Не спеши» А. Бабаджаняна, «Песенка рыболова» А. Петрова, «Если б снова мог пройти» В. Саланова, «Мгновения» Б. Лехтинена, «Сааремааский вальс» Р. Валгре и др.

композитора Гершвина. Свой заключительный номер Отс исполнил так, как подобает большому певцу, в его голосе до самого конца не ощущалось ни малейшей усталости»⁷⁹.

Далее приводим мнение критика Тауно Лемпинена из Куопио:

«Интермеццо» Леонкавалло было замечательным переходом к выступлению завоевавшего симпатии финнов Г. Отса, который исполнил Пролог из той же оперы. В спокойно звучащую поначалу музыку врвалось что-то вулканическое, заставлявшее многого ждать от солиста. И он не обманул ожиданий. Оперному певцу Отсу, обладателю большого, окрашенного металлом голоса (особенно в верхнем регистре), оказались под силу труднейшие белькантовые кантилены. [...] За короткий миг певцу удалось передать всю жизненную атмосферу оперы.

В арии Олава из оперы Аава раскрылась способность солиста тонко высвечивать заключенные между драматическими подъемами лирические фрагменты. [...] Зато в арии Порги Гершвина ему, несмотря на юмор и негритянскую ритмику, не удалось избежать известной монотонности»⁸⁰.

А теперь более пространный отзыв, написанный критиком газеты «Кески-Суомен илталехти» Дмитрием Хинце: «Об оперном певце Г. Отсе — вернее, о вокальном искусстве Отса — можно было бы написать почти что диссертацию. Он разносторонний музыкант и фундаментален во всех проявлениях искусства.

Если же быть предельно точным и проанализировать вокальное искусство Отса, то в его обширной концертной программе можно найти особенно близкие артисту музыкальные сферы, в которых он чувствует себя «как дома». Быть может, он чересчур раскрыт для публики как человек, легкое сокрытие своего «я» пошло бы ему на пользу. Музыканту-инструменталисту, в силу бессловесной отвлеченности его искусства, легче оставаться в тени.

Г. Отс сам дал себя «раскусить», и в этом его слабость. Простой слушатель очень уважает Отса и открыто это высказывает, любителям искусства, принадлежащим к элите, также нравится Отс, но они не отваживаются признать это открыто. Отс не Святослав Рихтер, увидеть или услышать которого любой ценой (что бы он ни исполнял в своем концерте) для них столь же важно, как, например, приобрести роскошную машину или сверкающее ювелирное изделие.

Как бы там ни было, Отс бесподобный артист, тонкий и чуткий певец. Русская песня «Лучинушка» звучала с эстрады университетского зала незабываемо. С такой же неподдельной искренностью звучал в исполнении Отса и целый ряд музыкальных сочинений и песен, отражающих различные эпохи и образ мыслей людей.

Романсы — вторая «покоренная» Отсом область. Концертант показал себя в этом жанре прекрасным, изысканным художником.

Романсы Чайковского «Благословляю вас, леса» и «Среди шумного бала» получили удивительно тонкое истолкование. Дух Чехова и Тургенева, словно видение из далекого прошлого, витал над слушателями.

В арии из оперы Верди «Отелло» Отс предстал перед публикой как превосходный актер. Драматичный характер Яго был раскрыт властно и уверенно. Известная песня Шуберта «Лесной царь» трактовалась интенсивно, с завораживающей одухотворенностью.

Публика, которой собралось особенно много, слушала Отса, затаив дыхание. После арий Генделя артист словно стряхнул с себя сковывавшую его поначалу усталость. По окончании обширной программы были исполнены бисы.

Жорж де Годзинский показал себя превосходным помощником и аккомпаниатором. Контакт его с оперным певцом Г. Отсом был совершенным»⁸¹.

Критик газеты «Кансан уутисет» назвал Георга Отса редким для Финляндии типом певца, отметил жанровое многообразие его концертной программы (романсы, оперные арии, легкая музыка) и признал, что все, начиная от медитационной арии Генделя и кончая песней Колмановского «Я люблю тебя, жизнь», было исполнено первоклассно.

«Определение «первоклассно» следует особенно подчеркнуть, хотя именно в этом и кроется исключительность Отса: никто из так называемых любителей художественного пения не посмеет утверждать, что Отс не является вершиной этого жанра, такого же мнения придерживаются и те, кто предпочитает шлягеры и развлекательную музыку. Вторичный концерт Отса продемонстрировал широту его жанрового диапазона, хотя и можно было бы спросить, кому такая программа, в конце концов, адресовалась. Первое отделение концерта было составлено в соответствии с требованиями классического пения, второе, напротив, удовлетворяло вкусам «легкого направления», и было очевидно, что большая часть слушателей с явным нетерпением ждала более легких для восприятия песен второго отделения. В начале антракта кое-кто из слушателей направились в гардероб, так как последующая программа их уже не интересовала. Здесь едва ли уместно подробно разбирать вопрос о том, стоит ли ставить рядом Генделя и Колмановского, можно лишь утверждать, что выбранный певцом метод — не самый удачный. Как небольшой трагический пример неверного понимания исполняемого, приведу лишь один факт: сидевшая передо мной женщина весело рассмеялась, услышав в конце кредо Яго горько-циничный смех, слушая его, она ерзала и хихикала,

приняв этот номер за единственное светлое пятно первого отделения!

Подтвердим еще раз то, что было сказано несколько лет назад в связи с успешными гастролями театра «Эстония» и трактовкой Отсом роли Яго в опере Верди «Отелло»: Отс поистине замечательный певец, который не только искусно владеет своим прекрасным голосом, но и обладает подлинным актерским талантом.

Жорж де Годзинский был на этом вечере особенно подходящим аккомпаниатором»⁸².

Концерты в рамках Дней эстонской культуры, проходивших в ноябре 1969 года в Чехословакии и в 1972 году в Финляндии, а также гастроль театра «Эстония» в 1974 году в Болгарии — последние зарубежные поездки Георга Отса.

Полного представления о концертных выступлениях «атташе эстонского искусства» настоящая глава дать не в состоянии. Так как использованные здесь рецензии для этого слишком случайны, а воспоминания и рассказы самого певца более чем скупы, то закончим настоящий обзор несколькими выдержками из письма известного финского пианиста и дирижера Ж. де Годзинского: «За время своей 35-летней музыкальной деятельности в Финляндии я работал со многими инструменталистами и певцами в театрах, в концертах и на радио, но такой редкий музыкальный, душевный и артистический контакт, как тот, который я испытал во время наших совместных выступлений с Георгом, на долгое время останется в моей памяти как одно из самых ценных переживаний моей жизни.

[...] Я принадлежу к пионерам телевидения в Финляндии. В конце 50-х годов, когда наше Финское радио еще не приступило к телевизионным трансляциям, мы смотрели только экспериментальные передачи наших инженеров и Политехникума в Хельсинки, а также телепередачи из Таллина.

Тогда я впервые познакомился с Георгом, и уже тогда в его исполнении песен меня покорили красота его голоса и проникновенная передача текста.

Впервые мы с Георгом встретились лично, когда он записывал программу для Финского радио с нашим оркестром (кажется, в 1962 г.). Восторг — и мой и моих музыкантов — был бурным.

[...] После некоторого перерыва мы встретились в Таллине, во время записей и концертов в концертном зале в 1967 году в связи с программой «Сявел-силта»*, а затем у нас в Хельсинки осенью 1968 года на таком же концерте, где капельмейстером выступал также Пеэтер Саул.

[...] Как артист Георг становился все более зрелым и раз-

* «Сявел-силта» (финск.) — «Музыкальный мост».

носторонним. Исполнитель песен и романсов легкого жанра, Георг предстал перед финскими почитателями его искусства и как камерный певец — исполнитель классики (Liedsänger) и замечательный оперный баритон, обладающий талантом драматической характеристики арий.

[...] Поверьте, радость и вдохновение, которое я испытывал во время нашей совместной музыкальной работы, останутся в моей памяти и душе артиста и искреннего друга Георга»⁸³.

* * *

Прошли годы. Певец ушел из жизни, но голос его звучит в записях по-прежнему прекрасно и одухотворенно. Звучит не только в Советском Союзе, но и за рубежом — в первую очередь, конечно, в Финляндии, где его помнят и любят. В течение десятилетий Георг Отс привозил нашим северным соседям свое замечательное искусство, благодаря которому Финский залив стал символическим мостом дружбы, связывающим между собой два народа.

Летом 1980 года, когда тысячи людей придут на Олимпийскую парусную регату в древний Таллин, между Хельсинки и столицей Эстонии начнет курсировать новый белоснежный лайнер — «Георг Отс».

Спроектированный и построенный на польской судостроительной верфи имени А. Варского в Щецине, теплоход будет обладать отличными мореходными качествами и комфортабельностью*. Оформление судна будет соответствовать имени, которое оно станет носить. Пассажиры увидят здесь силуэт Таллина и изображение театра «Эстония», галерею портретов Георга Отса в его основных ролях на сцене театра и в кино, а также скульптурный бюст артиста. Портрет Георга Отса украсит салон капитана, записи самых популярных оперных арий и песен в исполнении певца можно будет услышать в ночном клубе и салонах⁸⁴.

Присвоение новому лайнеру имени Георга Отса поистине прекрасно. Белоснежный теплоход, рассекающий своим форш-

* Длина будущего судна 134,5 м, ширина — 21 м. Высота от килля до клотика 35 м. Теплоход имеет 7 палуб, на которых размещены жилые и служебные помещения. Общая мощность четырех главных двигателей — 17 400 л.с. — позволит перевозить 1000 пассажиров за рейс, развивая скорость до 20 узлов (свыше 36 км в час). Экипаж вместе с обслуживающим персоналом составит 185 человек.

К услугам пассажиров — салоны, кинозал, ресторан на 266 мест с банкетным залом, салон «Рондо» с баром, бары «Лидо», «Корчма» в традиционном польском стиле, ночной клуб, телевизионное фойе, магазины самообслуживания, почтовое отделение, пункт обмена валюты, парикмахерская, детская комната, веранды для прогулок, атрий и солярий.

тевнем воды Финского залива от берегов дружественной Суоми до причалов Таллинского морского пассажирского порта, будет всегда в пути, сближая людей различных национальностей. Сам Георг Отс, правда, огней своего корабля не увидит, но увидим их мы, сохранившие в душе свет, который излучал великий артист.

*«Эстонская ССР. Таллин.
ГАТ «Эстония». Георгу Отсу»*

Десятки лет в проходную театра «Эстония» и по домашнему адресу почта доставляла Георгу Отсу письма, телеграммы и поздравительные открытки*. Менялись авторы и почтальоны, обновлялся репертуар концертов и спектаклей, о которых говорилось в письмах, иными становились знаменательные даты, премии и награды, расширялась сеть поселков, городов и государств, где знали певца, ценили его и любили. Неизменным было лишь одно — творчество Георга Отса всегда вызывало интенсивную обратную связь.

После одного зарубежного выступления местная газета, в частности, писала: «Отс вечно молод и вечно моден, как аргентинское танго!» Как он этого достигал? В чем секрет его непреходящего успеха?

«Нет у меня секретов, — говорил Георг Отс. — Просто на сцене я стараюсь демонстрировать не себя, а песню. Ведь песня — это обнаженная человеческая душа. Певец может быть на сцене мужественным или нежным, суровым или лиричным, только на одно он не имеет права: быть фальшивым. Психологическая пустота, имитация многозначительности, претенциозность убивают песню на корню. Тогда ее не спасают ни красивая мелодия, ни красивый жест. Моя заповедь (если угодно — считайте ее секретом): всегда оставаться самим собой. Меняется время, меняются люди, но неизменно ценными являются для человека такие качества, как искренность, задушевность, духовная глубина»¹.

И хотя это высказывание относится к концертной деятельности певца, оно имеет столь же непосредственное отношение и к театру. То, что Георга Отса понимали далеко за пределами Эстонии, в значительной степени объясняется широким охватом его исполнительства. Он говорил: «Как художник, я всегда стараюсь сохранить национальное начало на сцене, но в то же время стремлюсь не замыкаться в сугубо национальных рамках. В этом, как мне кажется, и заключается подлинный интернационализм в искусстве театра»².

* Ввиду того, что письма, относящиеся к первым десятилетиям творческого пути Г. Отса, не сохранились, материал, цитируемый в данной работе, носит несколько случайный характер.

«Георг Отс поет сердцем», — сказал как-то композитор Ю. Милютин. Он был прав. Сердце певца всегда билось в унисон с сердцем искусства, и в этом заключалось то главное, что заставляло тысячи людей братья за перо и выражать свои мысли, впечатления, пожелания и предложения. Разумеется, это делал не каждый, иной просто слушал и размышлял или делился своими соображениями с другом. Но наиболее импульсивные, непосредственно реагирующие слушатели спешили выразить свою признательность самому певцу. Строки этих писем полны восторгов, благодарностей, мыслей об искусстве и о жизни.

Кто бы ни были авторы этих писем — глубоко эрудированные музыканты или простые люди с заводов и колхозных полей, слушатели с севера, юга, востока или запада, — они в первую очередь были восприимчивыми друзьями музыки.

Письма, написанные разными почерками и в разных стилях, приходили со всех концов Советского Союза, из Финляндии, Соединенных Штатов Америки, Швеции, Венгрии, Польши, Франции и других стран. Здесь была и элегантная, с вытисненными инициалами почтовая бумага, и листки, вырванные из тетрадей; письма с именем и адресом отправителя и анонимные послания; письма от школьников и ветеранов революции, от людей сотен различных специальностей; были стихи, фотографии, официальные выражения благодарности.

Нередко поводом для обращения к певцу служила услышанная по радио или телевидению новая песня — только на песню «Хотят ли русские войны» Э. Колмановского Георг Отс получил бесконечное множество откликов. Немало писем посвящалось серьезному и содержательному анализу какой-нибудь театральной роли певца или исполненной им песни, немало было и критических высказываний. Может быть, все дело было в популярности Отса? Отчасти да, но и популярность бывает разной. Только подлинное искусство и рождаемые им уважение, признание, любовь, восхищение (можно найти еще немало аналогичных понятий) способны разрушить языковые, социальные и возрастные барьеры, сделать певца близким множеству людей. Письма к Георгу Отсу шли с первых лет его сценической деятельности до последних дней жизни.

* * *

«Дорогой Георг Карлович!

Сегодня на работе, в обеденный перерыв, слушая передачу последних известий, мы услышали о присвоении Вам звания народного артиста СССР.

[...] В первый момент все как будто окаменели, а потом

раздались аплодисменты. Жаль, очень жаль, что Вы их не слышали! После перерыва мы не могли спокойно стоять у станков. Мы поминутно переглядывались друг с другом и улыбались...

(*Валя Т.*, 6 X 1960)

* * *

«В 1960 году Вам было присвоено звание народного артиста СССР. Мы рады за Вас. Но разве есть такие звания, которые в состоянии воздать должное за то чувство ценности жизни, что рождается у каждого, кто видит и слушает вас? Пусть человеческая благодарность всегда сопутствует Вашему творчеству».

(*Свердловчане*, 1960)

* * *

«У Паустовского есть рассказ «Слепой повар», там Моцарт своей музыкой заставляет слепого прозреть, слепой видит цветущий сад, чувствует аромат цветов. Так и Вы своим голосом очищаете душевный мир от всяких тяжестей и вносите что-то светлое, красивое, радостное».

(*М. Соколова*, 7 X 1960)

* * *

«В этом году я заканчиваю девятый класс. Я очень люблю слушать песни и арии в Вашем исполнении. Два года тому назад я не любила и не понимала оперной музыки и вообще не интересовалась искусством. Но однажды, совершенно случайно, я услышала по радио арию Елецкого в Вашем исполнении. Я очень внимательно прослушала всю арию, а после этого старалась как можно чаще услышать Вас по радио и телевизору. Ваше замечательное исполнение музыкальных произведений разбудило во мне любовь к музыке, к искусству».

(*Соня Илошина*, 25 IV 1961)

* * *

«Семья ленинградцев Бородиных желает Вам и Вашим близким здоровья и большого светлого счастья. А Вам, лично, дорогой и любимый друг наш, мы желаем, чтобы Ваш чудесный голос звучал не только на нашей планете, но чтобы наши космонавты, такие же обаятельные парни, как Юра Гагарин, взяли пластинки с Вашим голосом с собой в космос, чтобы жители далеких неведомых планет услышали его как чудо голубой красавицы Земли. Ведь это уже не сказка!»

(*Семья Бородиных*, Ленинград)

* * *

«Ваше искусство солнечно-прекрасно. Думаю, что для истинного творца вселять в людей радость, наслаждение — это тоже большой талант, и Вы им владеете.

В своем творчестве Вы очень строги, но в исполнении некоторых вещей много юношеского».

(М. Смирнова, Ленинград, 23 апреля 1962)

* * *

«Когда Ваше выступление передают по телевизору, наша четырехлетняя Диночка не отрывает глаз от экрана, забывая даже свои детские игры. [. . .] Однажды вечером мы перебирали наших друзей и знакомых, совещаюсь о том, кого из них пригласить на ее день рождения, как вдруг притихшая и занятая куклами Диночка произнесла: «Вы не забыли пригласить на мои именины дядю Георга?»

(Семья Окс, г. Одесса)

* * *

«Пойте для народа, а не для толпы — эта слава грошовая и скоро проходящая, не унижайте свой талант. Вы заслуживаете большего».

(Е. Ч.)

* * *

«На свете немало певцов, срывающих восторженные аплодисменты зрителей, но Вы один, кому дан великий дар своим искусством пробуждать в сердце весну. [. . .]

Вы истинный художник. Ваше искусство напоминает мне любимые полотна Коро, Врубеля, Манэ. И хотя они принадлежат к совершенно различным школам живописи, но неповторимый колорит прекрасно роднит их. И Вас с ним».

(7 февраля 1963)

* * *

«Сибиряки радуются вместе с Вами! Если бы за присуждение Вам премии могли голосовать все жители Союза, то все от 3 до 100 были бы за!

Спасибо Вам, дорогой, за тепло, которое Вы вносите в душу человека, уже прожившего долгий век, или того, кто только начинает прислушиваться к музыке, но уже различает, когда поет «дядя Отс».

Спасибо Вам за ту задушевность, с которой Вы поете о нашей Сибири, о тайге, о морозе нашем».

(Семья Терюшковых, Иркутск, 1968)

* * *

«Дорогой Георг Карлович!

Не могу отказать себе в удовольствии поздравить Вас с высокой наградой — присуждением Вам Государственной премии. Что и говорить, — ведь я одна из самых искреннейших почитательниц Вас и Вашего искусства! [...] Будьте всегда здоровы и счастливы! Да минуют Вас все огорчения! Пусть Ваш творческий путь будет всегда светлым и радостным, как самое яркое солнце!»

(Народная артистка РСФСР *И. Яунзем*, Москва, 25 ноября 1968)

* * *

«Глядя на таких актеров, как Вы, невольно возникает мысль: сколько нужно пережить, прочувствовать, знать, уметь, чтобы так показать своих героев, отделенных от современности веками. Какую огромную работу нужно проделать, какую силу воли нужно иметь!»

(Ленинград, 1972)

* * *

«То, что Вы спели — прекрасно, как все, что Вы делаете! Но почему Вы кончили дуэтом, а не начали им, как Куузик? Он ведь прекрасно учел реакцию зала и вместо Эскамильо пел свой коронный номер — Фигаро. Скажите мне, пожалуйста, почему в концертах Вы избегаете эффектных номеров? Я никак не могу этого понять».

(*Галина Васильевна****, Москва, 18 июня 1972)

* * *

«Всегда слышу не народного артиста СССР Г. Отса в роли . . ., а живых людей с горячими сердцами, с различными характерами, своими переживаниями, манерами, привычками. Людей, живущих своей жизнью, независимой от зрительного зала».

(Ленинград, 1973)

* * *

«Уважаемый Георг Карлович!

Зачем Вы нас обидели и разочаровали своим выступлением по телевизору 13 марта с/г? Мы ждали этого выступления, потому что всегда почитаем Ваш талант артиста-певца и ду-

мали, что в этот вечер увидим и услышим Вас во всем блеске. Увы! Мы ошиблись и разочаровались!

1. Если Вы были больны, то зачем же выступали? Или Вы что-то пережили, и поэтому у Вас был плохой вид, много старости на лице, движения и речь были не похожи на Вас — вялые, к тому же Вы забыли постричься.

2. Зачем Вы появились не во фраке или костюме, т. е. таким, каким мы всегда привыкли видеть Вас? Куртка Ива Монтана Вам не по возрасту и не к лицу — она принизила Вас, а допотопное кресло как-то не вязалось с обстановкой — стоя Вы всегда хороши.

3. Говоря о любимых композиторах, почему Вы не назвали ни одного советского — неужели их у Вас нет, и почему Вы не спели ни одной народной песни, а их у Вас в арсенале очень много: задушевных, простых, сердечных, и за них Вас любит наш советский народ. Называя свои роли, Вы почему-то ничего не сказали о «Мистере Иксе», а ведь она у Вас была коронная, и мы ждали ее в этот вечер, но . . .

[. . .] Не обижайтесь за высказанное и учтите, что телезрители тоже судьи, не показывайтесь в ином виде, кроме как Георг Отс — всегда уважаемый нами, изящный, живой, энергичный, высокой культуры артист, певец народный».

(Семья из Киева, 16 марта 1970) *

* * *

«Мои друзья просили меня написать Вам о том, что мы до сих пор находимся под впечатлением тех концертов, которые проходили в Домах культуры «Красная звезда» и «Красный пролетарий».

Несмотря на то, что для Вас это были, по всей вероятности, не особенно ответственные концерты, то, что мы услышали, было встречей в Настоящем Большим Искусством. Благодарим Вас за радость встречи с Прекрасным!

Как хочется надеяться, что нам не придется долго ждать Ваших новых выступлений в Москве».

(Е. Гуляева, Москва, 24 февраля 1973)

* * *

* Во избежание недоразумений все же добавлю от себя, что упомянутая телепередача, в которой Г. Отс был одновременно и рассказчиком, и ведущим, и исполнителем, до сих пор жива в памяти именно благодаря своей содержательности и творческой атмосфере. Глубоко продуманное выступление проходило непринужденно, музыкальные примеры были хорошо подобраны, неповторимость личности артиста ощущалась во всем. — Х. Т.

«В каждом Вашем концерте, спектакле слышишь что-то новое. Даже когда Вы в одном концерте два раза подряд поете «Я помню вальса звук прелестный» или арию Пали Рача, каждый раз они приобретают новое звучание: меняется настроение, отношение к старому скрипачу. Вот и боишься пропустить Ваш концерт, отбиваешь себе ладони аплодисментами, забывая о «хорошем тоне» и совершенно седой своей голове.

Ленинградцы уважают и любят Вас, тепло и довольно непосредственно приветствуют. Последний раз, на концерте 14. XI 72 г., нашей соседкой оказалась старушка 86 лет. О себе она уже говорила в прошедшем времени: «Я была врачом», но она приехала чуть ли не из Пулкова, чтобы послушать Вас. Это, по-моему, очень трогательно. Один такой «божий одуванчик» стоит всех цветов, какие Вам приносят. Право же!»

(Ленинград, 18 марта 1973)

* * *

«Поражает Ваша способность не повторяться в исполнении, оставаясь всегда самим собой, быть всегда чем-то другим. Все арии, романсы и песни, которые вы исполняете, словно написаны именно для Вас. Кажется, будто иначе и лучше их спеть невозможно.

«Четыре капуцина» потрясли нас! Буквально перед глазами стоит этот потенциальный грешник со скорбной фарисейской миной, одетый в рясу с капюшоном и поющий смиренно елейным голосом. А мимика, а жесты — они сдержаны и выразительны.

Как много надо работать, сколько приложить умения, творческих и душевных сил, чтобы подготовить и так легко, непринужденно и блестяще исполнить концертную программу или оперную партию.

Талант как алмаз — без шлифовки не засверкает. Вы же явно не боитесь труда. [. . .]

Нас всегда поражала Ваша способность задушевно и тепло исполнять любое предельно лирическое произведение и сохранять при этом мужественность интерпретации, чистоту формы и содержания. И не впадать в сомнительной ценности сентиментальность. [. . .]

Посещая систематически Ваши концерты, присутствуя на спектаклях, в которых Вы участвуете, много и внимательно слушая Ваши пластинки, мы все время ищем — где, в каком жанре вершина Вашего творчества и Вашей славы. Но всегда кажется — все вершины!

На вопрос, тенор он или баритон, Баттистини когда-то ответил так: «Я не знаю, но я Баттистини!» Так на вопрос, в каком жанре Вы наиболее сильны, можно было бы ответить: «Не знаю, но он Отс».

Вы очень и очень нужны! Потому что своим искусством Вы не только приносите радость и эстетическое наслаждение, но и заставляете думать, что-то переосмысливать».

(Л. Тихленева, Ленинград, 16 июня 1974)

* * *

Но были и другие почитатели творчества Георга Отса. Те, кто неустанно собирал и систематизировал связанные с ним материалы, начиная от вырезок из газет и кончая фотографиями, пластинками и магнитофонными записями. Во многих городах Советского Союза находились усердные коллекционеры, для которых не составляло труда вступать между собой в контакты, раздобывать через библиотеки сведения о концертах Георга Отса не только в нашей стране, но и за рубежом, выписывать периодику на эстонском языке. Трудно даже поверить, что многие из далеких друзей певца изучали эстонский язык лишь для того, чтобы лучше узнать родину своего кумира, исполняемые им песни и театральные роли; выясняли, что входит в репертуар театра «Эстония», и выезжали на время отпуска в Таллин с единственной целью увидеть и услышать Георга Отса в опере, оперетте, на концертной эстраде.

В Музее театра и музыки Эстонской ССР имеется обширный фонд, состоящий из дневников ленинградки Марии Смирновой и собранных ею материалов, которые она в 1971 году передала музею через Театральное общество Эстонской ССР. Работа над этим материалом, знакомящим как со связанными с Георгом Отсом публикациями и фотографиями, так и с личностью самой М. Смирновой, дает немало ценного. В дневниках, которые М. Смирнова вела с 1958 по 1971 год, описаны впечатления от выступлений певца на концертах и гастрольных спектаклях, в кино, по радио и телевидению.

Одинокая женщина с нелегкой судьбой вновь нашла дорогу в театр и концертный зал, вновь обрела смысл жизни благодаря Георгу Отсу. Со страниц густо исписанных тетрадей перед нами предстает человек, умеющий глубоко чувствовать — с точки зрения северного темперамента, быть может, чрезмерно восторженный, но до конца искренний и душевный. Дневники М. Смирновой позволяют увидеть возрастающий интерес взыскательной ленинградской публики к певцу, а вместе с ним и к эстонской музыкальной культуре.

Серьезные размышления, связанные с личностью и творчеством Георга Отса, обрываются в 1971 году. Непрерывное ухудшение зрения привело к катастрофе, и запись, сделанная 30 июля нетвердым почерком полуслеплого человека, — последнее обращение к певцу. Сентиментальность? И да и нет — ведь

к тому, что сказано или написано от чистого сердца, нельзя относиться пренебрежительно. К счастью, не все люди созданы одинаково, и взаимопонимание (или, во всяком случае, стремление понять друг друга) одновременно приближает нас к пониманию жизни и искусства.

Большую и нужную работу выполнили Софья Черноморик из Ленинграда, Нина Скворцова и Вера Сунцова из Москвы. Будучи обладательницей посвященного Георгу Отсу обширного собрания, С. Черноморик помогла автору настоящей работы ценными данными. Н. Скворцова также хранит в своем домашнем музее много интересного и уникального. В. Сунцова прислала часть собранного ею материала в Таллин.

Этот перечень можно было бы продолжить, потому что в Москве, Ленинграде, Киеве и других городах еще немало таких же ценителей искусства. Спасибо им!³

Опера, оперетта, обширная концертная деятельность и многочисленные зарубежные гастроли не помешали Георгу Отсу время от времени отдавать дань и младшей музе искусств — музе кино. К сожалению, встречи с ней были менее содержательными, чем выступления певца в театре и на концертной эстраде, а отчасти и на телеэкране.

Талант Георга Отса, как правило, не находил достойного применения в кино. Перебирая в памяти виденное, невольно задаешься вопросом: почему для Георга Отса не было написано ни одного хорошего киносценария? Вместо того чтобы создать фильм, где его одаренность могла бы свободно проявиться, его то и дело пытались втиснуть в убогие рамки безвкусицы и внешней красоты. Исключения составляют лишь образы Балтазара Руссова и частично Кола Брюньона, о которых речь пойдет ниже. В результате фильмы, в которых снимался Георг Отс, не выполняют своего назначения, творческая личность артиста заслоняется внешними эффектами и зачастую проходит в фильме как бы пунктиром.

Но начнем в хронологическом порядке. Перенесемся на четверть века назад, в артистическую уборную театра «Эстония», где по окончании оперетты Ю. Милютина «Беспокойное счастье» постановщик первого эстонского художественного фильма «Жизнь в цитадели», режиссер «Ленфильма» Г. Раппопорт пригласил Георга Отса на съемки «Света в Коорди». Неожиданное приглашение в первый момент спугало певца, но он быстро согласился и вскоре стал членом дружной ленинградской съемочной группы.

Роль Пауля Рунге далась Георгу Отсу не сразу. Он еще не имел никакого опыта драматического актера (не говоря уже о кино), а в опере и оперетте не все пока получалось. Однако врожденное трудолюбие, талантливость, чувство долга, способность быстро усваивать и осваиваться сказались и здесь. Расширился кругозор, возросло умение моделировать образ, углубилась актерская техника. С молодыми артистами упорно работали постановщик фильма Г. Раппопорт и его ассистент Э. Кайду. Терпеливо, не жалея времени и сил, передавали они Георгу Отсу и исполнительнице роли Айно — В. Терн все свое умение и опыт. Съемочный материал каждого дня основа-

тельно, сцена за сценой разбирался накануне, и если бы не чисто технические «кино-сложности», сыграть Рунге Георгу Отсу, очевидно, было бы гораздо легче. Много ценного почерпнул он у таких замечательных эстонских драматических актеров, как Х. Лаур, А. Рандвийр, Э. Рауэр и другие. Приятным разнообразием явилось исполнение песен композитора Б. Кырвера на стихи Ю. Смуула.

«Людей, похожих на Рунге, я знал немало, — говорил впоследствии Георг Отс. — Ведь и я тогда только что вернулся в родные края, видел разоренную страну и мечтал поскорее взяться за работу. В фильме мы ехали домой на поезде прекрасным весенним днем, весело распевая»¹.

Натурные съемки фильма, созданного по повести Г. Леберехта «Свет в Коорди» (сценаристы Г. Леберехт и Ю. Герман), проходили в разных районах Эстонии и в колхозах Ростовской области, павильонные съемки — на «Ленфильме». И когда Паулю Рунге пришлось вонзить в землю лемех плуга и превратиться в пахаря, Георг Отс, изучив это дело, зашагал по длинным бороздам как заправский земледелец. Он не изображал работу, а работал в буквальном смысле этого слова. И эта потребность в «настоящей» вспашке была присуща ему всегда и во всем. Потребность настойчиво и упорно искать новые пути в искусстве.

Л. Тигане писала в рецензии: «В своем отношении к врагам Рунге абсолютно прямолинеен, он не делает им ни малейших уступок. Прямолинейность характера Рунге, которую Г. Отс сумел ярко выразить, придает ему в глазах честных людей черты вождя, и поэтому кажется вполне естественным, что он становится председателем вновь организуемого колхоза»².

Вышедший в 1951 году на экраны «Свет в Коорди» удостоился высокой оценки, коллективу создателей первого эстонского цветного фильма (Г. Раппопорт, Г. Отс, В. Терн, Э. Рауэр, Х. Лаур, А. Рандвийр, Э. Кивило) была в 1952 году присуждена Государственная премия.

Сегодняшний зритель относится к этому фильму более критично. Кинокритики В. Тобро и И. Козенкраниус, анализируя в брошюре «Киноискусство Советской Эстонии» удачу и промахи фильма, отмечают, что изображение переломного периода в жизни эстонской деревни грешит рядом противоречий. Показывая трудности коллективизации, борьбу с пережитками прошлого в сознании людей, авторы не до конца придерживались жизненной правды. Фильм не избежал лакировки действительности, парадности, упрощенного решения сложных конфликтов. Не спасли его и актерские удачи Георга Отса³.

В полнометражном фильме «Когда наступает вечер», посвященном мастерам искусства Эстонии (1955), участие Георга

Отса ограничилось исполнением под аккомпанемент инструментального квартета песни Л. Таутса «Колхозные музыканты».

Три года спустя, сопровождаемый шумной рекламой, на экраны вышел «Мистер Икс» — фильм, созданный по оперетте Кальмана «Принцесса цирка» (сценаристы И. Рубинштейн и Я. Хмельницкий, постановщик Я. Хмельницкий, режиссер В. Садовский), и те, кто предсказывал работе «Ленфильма» огромный успех, не ошиблись. Многие любители кино во всех концах Советского Союза смотрели фильм десятки раз. Чем же объясняется умопомрачительная популярность «Мистера Икса»? Мелодичной музыкой Кальмана, занимательным мелодраматическим сюжетом или личностью Георга Отса (Этьен Вердьё)? Очевидно, всем вместе взятым, хотя решающую роль здесь, несомненно, сыграл фантастический успех Георга Отса.

Несмотря на уплотнение действия оперетты и заострение противоречий между праздною публикой и артистами цирка, сценарий все же не получился — «Мистер Икс» оставляет впечатление скорее фильм-спектакля, нежели самостоятельного произведения киноискусства. Как отмечал критик В. Кивило, не отличающаяся богатством фантазии, перегруженная «красивостями» работа оператора в сочетании с упрощенным подходом постановщика оказали медвежьё услугу как произведению, так и Георгу Отсу. «Из главных действующих лиц фильма самым сильным, несомненно, является Георг Отс. Но и в его очень простую, глубоко прочувствованную и выразительную игру вторглись присущие всему фильму фальшивые ноты: для чего его поставили в такую ложнопатетическую позу во время арии в артистической уборной? В вокальном отношении Г. Отс исполняет свою роль безупречно. [...] Прекрасна его дикция»⁴.

В журнале «Советский фильм» Е. Курбатова оценивает тот же отрывок несколько иначе: «Вспомните сцену из этого фильма, когда Мистер Икс — музыкальный эксцентрик, потешающий публику в цирке — возвратившись с арены, снимает свою черную маску.

Тоскующие глубокие глаза, крепко сжатый рот, чудесный лоб, прорезанный глубокой складкой — это образ самой скорби.

Георг Отс раскрывает сложную гамму переживаний своего героя. Вот сцена на пароходе — веселье, песни, музыка, Мистер Икс радостен, оживлен. Задорно звучит его песня. Артист очень тонко и психологически верно показывает, как преображается герой, как оттаивает, смягчается его душа при свидании с любимой девушкой. И то, что мы верим каждому душевному движению, каждой мысли Мистера Икса-Отса — лучшее свидетельство большого таланта исполнителя роли»⁵.

Здесь, правда, в основном говорится о Георге Отсе, но до

конца согласиться с рецензентом все же нельзя. Проникшая в фильм «Мистер Икс» сверхтрадиционная, в худшем смысле слова, опереточность безжалостно навязала себя и Отсу, не дав певцу того, что он искал. Сентиментальный лиризм и банальность фильма препятствовали выявлению внутренних ресурсов и самобытности артиста.

О «Мистере Иксе» в свое время говорилось очень много, вокруг него возникали самые невероятные слухи. К числу широко распространенных и даже попавших на страницы печати легенд относится и утверждение, будто певец скакал в фильме «на горячем жеребце» и работал на трапедии под куполом цирка. Эти домыслы далеки от реальности. Чтобы уберечь читателя от полного разочарования, добавим, что на арену Отс-Мистер Икс действительно сам выезжал верхом на лошади. Но поскольку во всех остальных случаях его заменял дублер, певец считал себя намного «ниже» французского актера Жана Маре, выполнявшего все головокружные трюки без каскадеров.

В связи с «Мистером Иксом» Георг Отс вспоминал один забавный эпизод. «Снимали салон, там попугайчик в клетке сидел; все время что-то не ладилось, режиссер нервничал и много раз кричал: «Ну, кого мы ждем?» Съемки кончили поздно, решили отдохнуть, не успели выйти из павильона, как раздался истощенный вопль попугая: «Ну, кого мы ждем? Мотор!»⁶

В целом «Мистер Икс» доставил Георгу Отсу большое разочарование. Картина сильно смахивала на американские музыкальные фильмы со знаменитыми в свое время Джаннет Макдональд и Нельсоном Эдди (встречалось даже прямое заимствование), Отсу мешали внесенная в его роль слащавость и «красиво» загримированное лицо. Но хуже всего было то, что певец не имел возможности воплотить Вердые (Мистера Икса) так, чтобы не выпирала сентиментальная мелодрама. Единственной удачей фильма Георг Отс считал хорошо записанную музыку оперетты⁷.

Еще меньше повезло Георгу Отсу со «Случайной встречей» («Таллинфильм», 1961). Огорчения начались уже на подготовительном этапе. Премированный сценарий Ю. Ярвета «Павлин» перерабатывали до тех пор, пока из закрученных вокруг знаменитого певца Лайго (Отс) сюжетных линий не получилась безвкусная и неумная провинциальная история. Как утверждает в своей рецензии Э. Хейм, фильм не имеет ни ясной цели, ни адреса. Хотя сценарий Ю. Ярвета не был лишен просчетов, все же обличение зазнавшегося, самодовольного артиста, а также зачатки характеров в нем имелись. В ходе переработки «Павлин» все больше втискивался в шаблон незатейливой комедии. Исхоженными тропами пошел и

режиссер В. Невежин, поэтому «Случайная встреча» оказалась достойной своего названия.

По мнению В. Тобро и И. Козенкраниуса, авторы не сумели до конца высмеять халтуру и равнодушие, в результате чего встречи с современными проблемами искусства остались в фильме — как по существу, так и по форме — весьма случайными. Что касается музыкальной стороны, то исполнение песен Э. Арро и У. Найссоо было в надежных руках, но их следовало отобрать более тщательно, с учетом индивидуальности Георга Отса. Трафаретный сюжет, бледные характеры, всевозможные ситуации, полные неразберихи и случайностей, были механически приклеены в фильме к выступлениям певца — главного героя⁸.

«Лайго как кинообраз утратил свой первоначальный характер. Имя, правда, осталось, но теперь вместо него перед нами просто Георг Отс — в сюжете, вынуждающем его серьезно относиться к дурацким подменам и «случайностям», наивно верить разного рода нелепостям. Просто неловко за сцену на кухне», — писал в рецензии Э. Хейм. Качество звука в этом музыкальном фильме было весьма невысокое⁹.

В цветной, также неудачной ленте «Ленфильма» «Когда песня не кончается» (1965), или, иными словами, в длящейся полтора часа веренице встреч с выдающимися артистами театра и эстрады, Георг Отс исполнял только одну песню — «Не спешите» Бабаджаняна.

И вот, наконец, в киносудьбе Георга Отса появился долгожданный герой. В 1970 году, шагнув при посредстве студии «Эстонский телефильм» в мрачное средневековье, певец воплотился в эстонского летописца Балтазара Руссова, жившего и работавшего в Таллине в XVI веке, и соприкоснулся со связанными с ним проблемами честности и сохранения собственного «я». Первая возможность участвовать в художественно полноценном произведении, захватывающая тема романа Я. Кросса «Между тремя поветриями», удачная режиссура В. Аруоя, а также работа бок о бок с выдающимися эстонскими драматическими актерами А. Лаутером, Х. Мандри, А. Эскола, В. Пансо, М. Микивером и другими — все это вдохновляло артиста. Но как случилось, что оперный певец стал вдруг главным действующим лицом кинофильма? Режиссер В. Аруоя рассказывает об этом следующее:

«На поиски исполнителя главной роли ушел почти год. Я мысленно пересмотрела всех подходящих по возрасту театральных актеров, но не нашла никого, кто отвечал бы моему представлению о Руссове. Руссов во время описываемых в фильме событий — это мужчина лет 40—45, крепкий, жизнелюбивый, волевой и темпераментный. Обрисованная в сценарии любовная драма указывает на то, что Руссову присуще было и мужское обаяние. Неожиданно пришла мысль,

что для этой роли весьма подошел бы, если бы он согласился, Георг Отс: ведь в последние годы Отс разрабатывал свои оперные роли с блестящим актерским мастерством.

Отс дважды отвечал отказом — ему, мол, не везет в кино, к тому же этот год у него юбилейный, много всяких дел и обязанностей. Дважды мне удавалось его убедить, но каждый раз он все-таки возвращал рукопись — ничего, мол, не получится. Приходилось начинать все сначала. Георг Отс спросил, почему я выбрала именно его. Я ответила, что нужна сильная, волевая личность и т. д. «Какая же я волевая личность, — усмехнулся он. — Принес вам сценарий с твердым намерением отказаться от роли, а вы все же убедили меня отступить от своего намерения».

Но, дав согласие, он стал относиться к работе серьезно и дисциплинированно. Нам всем было приятно работать с Георгом Отсом. Мы много раз репетировали основные эпизоды. Отс никогда не опаздывал, прислушивался ко всем замечаниям режиссера. Создаваемый им образ Руссова постепенно развивался. Кажется, ему и самому нравилось работать над этим фильмом»¹⁰.

Так оно и было на самом деле. По словам Георга Отса, «Между тремя поветриями» оказался первым фильмом, в котором он чувствовал себя свободно и участие в котором доставляло ему подлинное удовольствие. «Роль Руссова понравилась мне при первом же чтении, — отмечал Георг Отс в опубликованном интервью. — Я старался делать все, что в моих силах. [...] В группе царил чудесная атмосфера. Отрадно, что большую часть эпизодов старались снимать вместе со звуком, так творческий момент сильнее, чем когда текст начинается потом»¹¹.

Роль удалась, образ Руссова — человека мужественного, умного и сдержанного — нашел в лице Георга Отса убедительного истолкователя.

В том же 1970 году Георг Отс работал над русским вариантом снятой «Таллинфильмом» «Последней реликвии», где напел на фонограмму все вокальные номера эстонского «вестерна».

Контакты, установившиеся у Георга Отса с «Эстонским телефильмом», оказались несколько более плодотворными, чем его связи с другими киностудиями. Зрителям запомнились музыкальные фильмы, запечатлевшие оперную и концертную деятельность певца, такие, как «В. А. Моцарт... Г. Отс» (1969), «Кола Брюньон» (1972), «Большой концерт» (заключительный концерт популярной телепередачи для детей «Энтель-тентель», 1970), в котором Г. Отс с полной серьезностью интервьюирует маленьких «коллег».

Фильм «В. А. Моцарт... Г. Отс» предоставлял хорошие возможности для создания кинопортрета певца. Понимая, что

не ко всем исполнителям можно подходить с единой меркой и что не каждому солисту в одинаковой степени нужны указания телережиссера, создатели фильма позволили Георгу Отсу выступить перед камерой в манере, свойственной его индивидуальности. Вместо «обогащающих» пение и заполняющих паузы физических действий Отс развивал образ посредством внутренней психологической его трактовки. Фильм сумел передать и ощущение первозданности, излучаемое творчеством Георга Отса: серия показанных крупным планом музыкальных портретов позволяет наслаждаться совершающимся на глазах у зрителей таинством зарождения искусства, этому способствуют и хорошие фонограммы*.

Весьма интересны снятые по тем же принципам арии Яго и Ренато из опер Верди «Отелло» и «Бал-маскарад».

К сожалению, этого нельзя сказать о созданном в 1960 году на Центральном телевидении монтаже «Демона» Рубинштейна, который и сам Георг Отс (заглавная партия), и С. Лемешев (Синодал) признавали крайне неудачным. Помимо назойливой театральности, самочувствию певца мешал сделанный с претензией на оригинальность костюм. Попытка художника показать Демона как бы «высеченным из скалы» оказалась неудачной: похожий на бумагу материал сковывал движения, и парящий над горами дух выглядел довольно неуклюжим.

Кроме «Демона» в Москве были сняты совместные выступления Георга Отса с композиторами Колмановским, Листовым и другими, аккомпанировавшими ему на рояле.

Снятые «Эстонским телефильмом» в 1972 году (режиссер И. Хаак, оператор А. Мутт) отрывки из оперы «Кола Брюньон» перенесены на киноленту со сцены театра без всяких дополнительных эффектов. Работа оправдала себя, позволив увековечить именно оперного Брюньона во всей его потрясающей простоте, многозначности и неповторимости.

Летом 1974 года «Эстонский телефильм» вторично снял Георга Отса в роли Кола Брюньона, положив в основу экранизации сценарий, базирующийся на тексте Р. Роллана и музыке Д. Кабалевского.

Но авторы цветного фильма «Кола Брюньон» (сценарист И. Ляэн, режиссер-оператор М. Пылдре) поставили перед собой и такие задачи, которые отдаляют фильм от оперы Д. Кабалевского. В режиссерско-операторской работе, несомненно, много удачного, но фильм страдает некоторой иллюстративностью и перегружен сценами, уводящими внимание зрителей от Кола. В связи с этим его образ потерял на теле-

* Фильм включает две арии Фигаро («Свадьба Фигаро»), серенаду Дон-Жуана, дуэт с Церлиной (М. Войтес), и «арию с шампанским» («Дон-Жуан»), а также отрывки из «Волшебной флейты».

экране значительную часть психологической глубины и многообразия, характерных для героя оперы и книги. Зато звучащие за кадром отрывки из «Кола Брюньона» Роллана Георг Отс зачитал с мастерством подлинного драматического актера.

* * *

В 1968 году в газете «Советское кино» была напечатана беседа, в которой Георг Отс отвечал на ряд связанных с кино вопросов. Ниже мы приводим некоторые из них.

— Если бы Вам предложили создать фильм, что бы Вы сняли?

— «Пиковую даму». Но снимал бы я ее иначе, чем уже имеющийся широко известный фильм.

— Какую роль в кино Вы хотели бы сыграть?

— Характерную. Сыграл бы, например, Яго. В музыкальном фильме.

— Часто ли Вы бываете в кино?

— В кино хожу примерно раз в неделю. Обязательно. Мне как артисту кино дает очень много, оно постоянно возбуждает воображение. Кино — это искусство, где можно за час пережить эстетическое потрясение, увидеть чужую жизнь, открыть для себя неведомые уголки человеческого сердца. Это искусство, как никакое другое, способно отразить жизнь в ее контрастах, в борьбе, стремительности и неповторимости. [...] Я люблю живопись, и поэтому обычно с особенным вниманием слежу за работой оператора. И как радостно, когда оператор — художник, которому подвластна стихия пластической выразительности.

— Какие фильмы Вам больше нравятся?

— Психологические, серьезные фильмы, может быть, даже спорные¹².

Вопросы и ответы

Приходится ли Вам резко перестраиваться, переходя от одного жанра к другому?

Понятно, у каждого жанра свои требования. Но основное требование, действительное для всех жанров музыкального театра — реализм в игре певца-актера. Поэтому мне не кажется особенно трудным такое перевоплощение. К тому же ведь и опера в наше время уже не та, что раньше — сейчас это реалистический спектакль, где, кроме владения голосом, надо выразительно играть, свободно владеть своим телом. Это, разумеется, оперный спектакль в идеале. На практике бывает иначе — не всегда удается сочетать все элементы.

Ваша любимая роль?

Обычно предпочтение отдают той роли или произведению, которое лучше удалось и которое дарит тебе наиболее глубокую творческую радость. Я замечал, что для меня любимой ролью чаще всего является либо та, над которой сейчас работаешь, либо только что законченная.

Какая из Ваших ролей была самой простой?

Пожалуй, Солнце из балета Э. Каппа «Калевипоэг». Там я не пел, а только выходил на сцену в блестящем костюме и подавал партнеру руку. Эта роль до сих пор остается самой «блестящей» ролью моей карьеры.

Ваши любимые певцы?

Из советских вокалистов З. Долуханова, П. Лисициан, Б. Гмыря, В. Даунорас, В. Норейка, Т. Милашкина, из зарубежных — Р. Меррилл, Т. Гобби, Марно дель Монако, Р. Тебальди, М. Каллас и еще ряд других.

Кого из оперных (опереточных) партнеров Вы цените больше всего?

Особенно глубокое впечатление произвели на меня выступления с Т. Стратас («Богема», «Евгений Онегин»), М. Гульель-

ми («Риголетто»), М. Такидзава («Мадам Баттерфлай»), В. Норейкой («Риголетто»), Т. Милашкиной и С. Лемешевым («Евгений Онегин»).

Из артистов театра «Эстония» удачные спектакли были с М. Коданипорк, В. Гурьевым, О. Раукасом, У. Таутс, Х. Салло, Э. Пярном и многими другими коллегами.

Каким, по-Вашему, должен быть сильный режиссер оперы или оперетты?

Таким, какими были Эйно Уули и Агу Льюдик.

Что бы Вы пожелали своим молодым коллегам по театру?

Не успокаиваться на достигнутом.

Что Вы цените в самом себе?

Недовольство собой.

Ваши слабые стороны?

Слабый голос, техническая несовершенство и недостаточная эрудиция.

Ваше отношение к абстрактному искусству?

Оно вполне на месте, когда выполняет декоративные задачи.

Что Вы думаете о современной музыке, об опере?

Это сложный вопрос. Что понимать под «современностью»? Ведь довольно часто мы сталкиваемся со спекуляцией этим понятием. К тому же далеко не все, что создается в наше время, является в полном смысле этого слова современным. Например, атональная музыка. Я воспринимаю и нахожу ее целесообразной только в тех случаях, когда она звучит в каком-нибудь фантастическом фильме, иллюстрирует происходящее в ирреальном мире. Но слушать такую музыку в концерте для меня невыносимо. Я не мог бы ее и исполнять, так как в вокале бесформенность и отсутствие тональной основы обнаруживается особенно ясно.

Ваши интересы?

Люблю заниматься живописью, посещать выставки и театры, смотреть телепередачи, читать, рыбачить, собирать грибы, плавать.

Как Вы проводите отпуск?

В Вызу, без галстука.

Ваше отношение к природе?

Я за охрану природы.

Куда бы Вы хотели отправиться путешествовать?

Во Францию, Италию, на Камчатку, в Южную Америку, на остров Мадейру, в Полинезию.

Помогало ли Вам в Вашей работе общение с людьми, их изучение?

Безусловно.

Что Вы цените в человеке больше всего и что считаете самым неприятным?

Ценю прямоту, благородство, «рыцарство». Самым неприятным считаю все противоположное этому, особенно двуличие.

Встречались ли на Вашем артистическом пути неудачи, колебания?

Разумеется. Путь артиста немислим без неудач. Только беспощадная борьба с самим собой, со своими слабостями, сомнениями, ошибками может принести успех. Как трудно поначалу преодолевать чрезмерное волнение, как трудно обрести чувство сценического одиночества, не думать об ушах, ловящих ошибку.

К какому виду голоса относится Ваш?

Мне самому неясно, какой я, собственно, голос. Встречаются рецензии, в которых меня считают вторым тенором, но это все же не так. Мой голос, очевидно, нельзя отнести к какой-либо абсолютно строгой категории, как, например, «лирический баритон», «драматический баритон» или «буффонный бас»: Поэтому я пел партии и из басового, и из тенорового, и из баритонового репертуаров. Ведь Фигаро и даже Дон-Жуан относятся к басовым партиям, а Раджами из «Баядеры» написан для тенора.

Какие роли Вам больше нравятся? Драматические или комические?

И те, и другие, но только в том случае, если это яркие, многоплановые и бесспорно самобытные человеческие натуры. Роли, которые имеют свою биографию, характер, внешний облик, манеру поведения и музыкальные интонации.

Ваше отношение к критике? Какими Вы хотели бы видеть рецензии, творческие портреты, проблемные статьи?

От критики я жду помощи и совета, для этого критика должна была бы указывать на ошибки, невзирая на титулы и заслуги. Смешно, когда певца хвалят за красоту и силу голоса — ведь скрипача ни один разумный рецензент не хвалит за то, что он играет на скрипке работы Страдивариуса. Творческий портрет не подобает приукрашивать, как надгробную речь. Проблемные статьи должны быть острыми, рождающими споры.

Что доставляло Вам больше всего счастья в жизни и работе?

Величайшее счастье — хорошие спутники и единомышленники, с которыми у тебя общие взгляды, общие цели.

Ваше творческое кредо?

Поиски мысли¹.

«Оперетта — это не так уж просто!»

Есть художники, которые делают из солнца желтое пятно, и есть такие, которые благодаря умению, уму и таланту претворяют желтое пятно в солнце.

П. Пикассо

СОРОКОВЫЕ ГОДЫ

В оперетте, как и в опере, Георг Отс впервые вышел на сцену поздней осенью 1944 года, притом в весьма «ответственной» роли. Ведь он не только ухаживал вместе с другими молодыми хористами за Сильвой, но и произносил состоявшую из нескольких слов реплику. Понервничать, во всяком случае, пришлось. Хотя первый опереточный спектакль последнего военного сезона — «Сильва» И. Кальмана — был подготовлен благодаря энтузиазму именитого режиссера А. Люйдика почти на пустом месте (из некогда сильного ансамбля, который Отс так хорошо помнил, остались лишь отдельные артисты), оперетта «Эстонии» доказала свою жизнеспособность и начала понемногу набирать силы.

Для недавно вернувшегося в Таллин начинающего артиста все было полно новизны, все волновало, партнеры казались прекрасными. Сам же «сын Карла Отса» страдал в то время комплексом неполноценности, держался на сцене скованно и никак не мог преодолеть вокальных и игровых трудностей.

А. Люйдик, режиссер опытный, зоркий и обладавший чувством перспективы, заметил молодого хориста и решил использовать его в сольных партиях. «Мне вспоминается осень 1944 года, — писал в статье, посвященной 50-летию Георга Отса, режиссер П. Мяги. — Было не то собрание, не то еще что-то в этом роде. Я стоял в фойе театра вместе с Агу Люйдиком и твоим отцом. Речь шла о тебе, и Агу спросил отца — может ли из тебя получиться тенор? Меня это даже как-то задело — что Агу имеет в виду, задавая такой вопрос? Ведь я, по собственному убеждению, был в то время единственным и незаменимым опереточным принцем. Но что бы он там ни задумал, вскоре после того, как ты произнес в «Сильве» две фразы, твое имя начало появляться в программах все чаще и чаще.

Разумеется, оснований для огорчения у меня не было никаких. Во-первых, работы хватало всем, а во-вторых, — что самое для меня важное — если бы ты не перенял у меня тогда трон опереточного премьера, я, возможно, не стал бы режиссером»¹.

В марте 1945 года А. Людик доверил Георгу Отсу первую значительную опереточную роль — поэта Анри Мюрже в «Фиалке Монмартра» Кальмана. Петь ему тут приходилось не много, но образ поэта надо было создать, и если он кое-как с этим справился, то главным образом благодаря умению А. Людика работать с молодежью. Георг Отс считал Людика дальновидным и умным театральным руководителем и, наряду с Э. Уули, лучшим из режиссеров, с которыми ему доводилось непосредственно соприкасаться. Очень полезны были замечания, которые А. Людик делал после репетиций (особенно генеральных), его беседы об актерском мастерстве и разного рода проблемах оперетты. Для юноши, привыкшего к требовательности и метким указаниям А. Людика, скоропостижная смерть уважаемого и любимого режиссера в 1949 явилась невосполнимой утратой².

Хотя по сравнению с «Сильвой» «Фиалка Монмартра» и была шагом вперед, но о сколько-нибудь значительном художественном уровне спектакля, вследствие посредственности состава опереточной труппы, не могло быть и речи. Даже А. Людик при всей его трудоспособности, упорстве и самоотверженности не смог добиться чего-либо значительного. Троицу представителей богемы (в том числе и Анри Мюрже в исполнении Г. Отса) критика нашла в общем удовлетворительной.

Первые рецензии на оперетты оказались для будущего народного артиста Союза ССР весьма благожелательными. Газеты отмечали: «Хочется похвалить Георга Отса, его поэта Мюрже можно оценить как шаг вперед по сравнению с прежними выступлениями, хотя молодой артист и был еще недостаточно последователен в выражении эмоций...»³ «Г. Отсу можно пожелать большей гибкости сценического движения, более смелого использования того материала, который заложен в нем самом»⁴. «В музыкальном отношении троица артистов ничем особенно не выделяется. С точки зрения вокала наиболее многообещающим кажется Георг Отс. В сценическом же отношении он в начале оперетты казался несколько неуверенным»⁵.

Отважный герой «плаща и шпаги» д'Артаньян из «Трех мушкетеров» Р. Бенацкого (1945) вышел на сцену также под руководством А. Людика. Хотя сама постановка, вследствие скромных способностей ряда исполнителей и хора, ничем не блистала, главные действующие лица, по мнению рецензентов, все же сделали некоторые успехи. Мужество и благород-

ство д'Артаньяна импонировали Георгу Отсу. С фехтованием он справлялся хорошо благодаря тому, что занимался этим еще в школе, в вокальном отношении роль не представляла трудностей. Намного сложнее оказалось слить воедино разговорный текст с музыкой, обрести свободу сценического движения и правдивость характера, хотя это местами ему удалось.

Критики отмечали: «Г. Отс в роли д'Артаньяна был скромным, но убежденным борцом за общие интересы»⁶. «Касаясь игры артистов, хотелось бы на этот раз, в первую очередь, обратить внимание на некоторых молодых исполнителей. Так, подает надежды Георг Отс, играющий д'Артаньяна, и хотя ему еще не хватает лихости и темперамента, каких требует эта роль, и временами он кажется еще несколько скованным, однако артистический талант в нем проглядывает»⁷.

Добиваясь сценической выразительности, А. Людик настойчиво работал с Георгом Отсом, особенно в ходе подготовки «Песни пустыни» Э. Ромберга (1946). Так как и здесь — в двойной роли Красной тени и Пьера — Георг Отс никак не мог избавиться от скованности, постановщик всеми средствами старался побудить его к непосредственному и свободному поведению на сцене. Какие только методы не были испробованы! Дело дошло даже до рукоприкладства. Это случилось в той сцене, где французский генерал Бирабо бьет бесстрашную Красную тень по лицу и вызывает на дуэль, не зная, что за таинственной маской вождя рифф-кабиллов скрывается его родной сын Пьер. Не способный убить отца, Пьер отказывается от дуэли. Бирабо называет Красную тень трусом, кабилы от него отрекаются и, согласно обычаю, отправляют одного в пустыню.

В ходе репетиций этот узловый эпизод повторяли без конца, однако Георг Отс продолжал оставаться каким-то аморфным и вялым, а все попытки расшевелить его ни к чему не приводили. А. Людик объяснял, показывал — ничто не помогало. И тогда вместо условной пощечины он вlepил Отсу такую оплеуху, что, казалось, мертвый воскрес бы. Неожиданность, естественно, была велика, но результат оказался ничтожным. Лишь со временем певец начал вживаться в образы как романтического и отважного сына пустыни, так и мягкотелого, комически беспомощного Пьера.

Ввиду того, что Георг Отс стал любимым опереточным героем именно после «Песни пустыни», приведем несколько выдержек из рецензий 1946 года.

«В лице Георга Отса мы познакомились с молодым певцом, обладающим незаурядными данными. Хочется отметить его врожденное музыкальное чутье, которое помогает ему верно схватывать и передавать все оттенки музыкально-сценической характеристики. Последнее обстоятельство, имеющее большое

значение особенно в такой двойной роли, как Красная тень, позволяет артисту придавать психологическую достоверность и внешней стороне игры. Георгу Отсу надо много работать над развитием своего голоса, добиваться, в первую очередь, непринужденности звукообразования, что порой ему уже удается, особенно в финале оперетты. Похвалы заслуживает его четкая дикция»⁸.

«Георг Отс, выступивший в ведущей роли Красной тени, произвел в общем приятное и обнадеживающее впечатление, но временами его герою недоставало яркости, темперамента, законченности. Образ Красной тени должен быть особенно цельным и красочным»⁹.

«Сыну генерала, Пьеру (Красной тени), которого играл молодой певец Георг Отс, не хватало той страстности и воли, которые должны быть присущи первому любовнику. В роли «шута» он выглядел достовернее, чем в роли вождя риффов — неукротимого сына пустыни. В вокальном отношении он был довольно хорош, но его пение должно было бы отличаться большей выразительностью, силой и мужественностью»¹⁰.

«На этот раз слишком трудная задача была поставлена перед пока еще малоопытным артистом Георгом Отсом. Красная тень прежде всего — пламенный борец. Георг Отс, увы, не убедил нас в этом. Более достоверен он был как любовник, но и тут выражению страстного чувства мешала излишняя сдержанность. Молодой артист исполнял как будто все правильно, однако от этой центральной роли хотелось бы ожидать большего. У Георга Отса, казалось бы, имеются для этого все данные, от него требуется только больше естественности в передаче переживаний и больше глубины в интерпретации чувств!»¹¹

Публика, разумеется, ничего не знала о муках творчества молодого певца. Она была очарована его наружностью, мужественной осанкой, приятным голосом и увидела в нем долгожданного опереточного премьера. Георг Отс попал в орбиту всеобщего внимания, круг его почитателей разрастался, и сотый спектакль «Песни пустыни» в театре «Эстония» прошел при таком же переполненном зале, как и все предыдущие.

Любовь и уважение публики делила с Георгом Отсом исполнительница роли Марго — Мета Коданипорк. Безошибочное режиссерское чутье и тут не подвело А. Люйдика: приглашенная из хора на главную роль, М. Коданипорк уже в «Песне пустыни» стяжала известность опереточной примадонны, на долгие годы став, наряду с Георгом Отсом, любимицей публики.

«Моя первая встреча с Георгом Отсом состоялась давным-давно в маленьком местечке Рыуге, где длинноногий и на редкость скромный юноша жил летом со своими родителями»

ми, — рассказывает М. Коданипорк. — Вторично, на этот раз уже в театре «Эстония», я видела Георга в «Фиалке Монмартра». Он играл роль поэта, я пела в хоре. Непосредственно мы столкнулись в «Трех мушкетерах». Так как я в качестве Марго де Невер вошла в спектакль позднее других, у нас с ним были отдельные репетиции — ведь в оперетте мы пели дуэты.

В «Песне пустыни» я также начала играть позднее других. Я одна ходила к Льюдику на репетиции, а очень скоро и Георг, который уже фактически участвовал в спектаклях, стал усердно их посещать. Льюдик, правда, советовал ему идти домой, но Георг уверял, что далеко еще не овладел ролью Красной тени-Пьера и репетиции ему необходимы. Так он и подключился к работе, выразил желание петь со мной, и между нами установился творческий контакт. Оба мы были еще угловатые, не знали азов сцены, не затмевали друг друга, и, очевидно, все это по-своему способствовало нашему сближению»¹².

* * *

1949 год был для Георга Отса особенно напряженным. Он принимал участие в восьми новых оперных и опереточных спектаклях, исполняя среди других такие ответственные роли, как Евгений Онегин и Андрей Балашов («Беспокойное счастье» Ю. Милютина), учился в консерватории, выступал в концертах и по радио, выполнял общественные обязанности. Ни одному из теперешних артистов театра «Эстония», наверное, и не снилась такая нагрузка, да и в то время едва ли кто мог соперничать в этом отношении с Георгом Отсом.

«Великий скрипач» Ф. Легара и «Птички певчие» Ж. Оффенбаха (в оригинале — «Паганини» и «Перикола») оказались для Отса поучительными в смысле работы над характером. Вместо обычных опереточных героев ему пришлось иметь дело с совсем иными персонажами, воплощение которых значительно обогатило опыт молодого певца.

К сожалению, постановка оперетт Легара и Оффенбаха совпала с периодом, когда в «Эстонии» господствовала тенденция нещадно перерабатывать сюжеты и тексты классических произведений, что накладывало на многие спектакли свой отпечаток. Действие расходилось с музыкой, характеры искажались, смысловые акценты оперетты оказывались сдвинутыми. Все эти «новшества» коснулись и «Великого скрипача». Сильно искореженное либретто «Паганини» утратило связь с музыкой, и постановка потерпела неудачу.

Наибольшие изменения претерпел, пожалуй, образ главного персонажа оперетты. Из легаровского Паганини, героя галантных приключений, он превратился в посвятившего себя одному лишь искусству Мартинелли, и это привнесло

в оперетту ряд новых мотивов — острую сатиру на пустоголовых аристократов и их приспешников, попытку показать связь Мартинелли с народом и т. д. Но музыка, к сожалению, не отвечала происходящему на сцене, музыкальная драматургия распалась, основная ценность оперетты — партитура Легара — приобрела второстепенное значение. Чтобы придать роли хоть какую-то выразительность, Георг Отс стал искать для нее предельно колоритную внешнюю форму и нашел ее в сатанинской маске и «паганиниевских» повадках. По мнению рецензента Л. Нормета, молодой певец исполнял вокальную партию хорошо и в игровом отношении правильно раскрывал сущность задуманного режиссером Э. Уули образа Мартинелли. Характеру несколько не хватало суггестивности, в наиболее драматических отрывках голосу недоставало полетности¹³.

Образ перуанского вице-короля дона Андреаса де Рибейры («Птички певчие») в постановке Э. Уули основывался на буффонном гротеске. Так как искусственно навязанная оперетте социальная сатира не выростала из сюжета и местами вступала в серьезный конфликт с музыкой, разлад этот распространялся и на образ вице-короля, воплощение которого Георг Отс тем не менее считал хорошей актерской школой. Музыка оказалась ему по душе, и куплеты из «Периколы» в его исполнении можно еще и сейчас услышать по радио¹⁴.

Если до сих пор Георгу Отсу приходилось иметь дело с богемой Монматра, мушкетерами, романтической пустыней, королевским двором и более или менее «изысканным» обществом, то «Вольный ветер» И. Дунаевского (1949) распахнул перед ним двери в совершенно иной мир — в мир послевоенного портового города и борьбы свободолюбивого народа против заокеанских «друзей». Партизанская тема переплеталась с линией любви Марко-Стефана и Стеллы, яркие южные типажи и многочисленные массовки придавали оперетте свежесть, да и в музыке было немало такого, что доставляло радость публике и, разумеется, исполнителям. Как и оперетта Дунаевского, постановка Э. Уули была не очень ровной, но достоинства ее перевешивали недостатки, и спектакли «Вольного ветра» пользовались немалым успехом.

Этому в значительной степени способствовала опереточная пара Коданипорк-Отс, завоевавшая популярность уже в «Песне пустыни». Контакт между ними устанавливался с момента первого выхода на сцену, оба актера глубоко вживались в музыкально-сценическое действие, и мужественный герой Отса предстал перед публикой живым и волевым человеком.

* * *

«Беспокойное счастье» Ю. Милютина, поставленное в 1949 году, было справедливо оценено как «новое веяние»

в театре «Эстония». Если «Евгений Онегин», увидевший свет рампы весной того же года, явился крупным достижением театра в области классической оперы (Государственная премия в 1950 году), то «Беспокойное счастье» ознаменовало собой победное шествие современной оперетты.

Удача «Беспокойного счастья» складывалась из нескольких компонентов — новизны сюжета, хорошей постановки и отчасти музыки. Сюжет был для оперетты необычный. Студент Московской консерватории Андрей Балашов из-за полученного на фронте ранения вынужден отказаться от профессии пианиста. После тяжелой внутренней борьбы он оставляет друзей, любимую девушку и уезжает в далекую Сибирь на поиски новых дорог в жизни. Встреча с простыми сибиряками возвращает Андрея к искусству — он становится композитором. Параллельно с центральной сюжетной линией развивается другая, позволяющая противопоставить подлинное искусство (Андрей) псевдоискусству (легковесный пианист Борис Оленич). Эта линия углубляет тему Балашова и завязывает интригу оперетты.

Музыка «Беспокойного счастья» отличается неровностью. Наряду с красочными номерами («Песня о тайге» Андрея и хора, ария Наташи и др.) в ней есть сероватые, а местами даже сентиментальные страницы. Однако, несмотря на все драматургические и музыкальные недочеты, эта оперетта запомнилась зрителям — причем в значительной степени благодаря молодому составу исполнителей. Для П. Мяги «Беспокойное счастье» было первой режиссерской работой, В. Ярви впервые стоял за дирижерским пультом, большинство артистов тоже не имело сколь-нибудь значительного стажа. Полная молодого задора постановка, актерские удачи и хорошая дирижерская работа заложили, по мнению критиков¹⁵, основу для полноценного спектакля. Постановка «Беспокойного счастья» в «Эстонии» была признана одной из лучших в Советском Союзе и продержалась в репертуаре театра целых десять лет.

Главную героиню — сердечную, честную и верную девушку — певицу Наташу Малинину исполняла М. Коданипорк, Андрея Балашова — Георг Отс. Высокий вокальный уровень, искренность, сценическое обаяние и слияние с развертывающимся действием выдвигали Отса и Коданипорк на передний план. В их творческих устремлениях не было и тени пренебрежения к жанру оперетты, наряду с пением они стремились уделять большое внимание игровой стороне роли. Опыт, которым артисты овладевали, углублялся, взаимопонимание росло, уважение и желание считаться с артистической натурой партнера способствовало их художественному развитию.

Георг Отс раскрывал характер Андрея постепенно, без героической патетики и сентиментальной жалости к нему,

сглаживая тем самым ряд недостатков оперетты. В фильме «Сказание о земле Сибирской» (по которому создано «Беспокойное счастье») характер Андрея, по сравнению с опереттой, глубже и значительнее. Музыка оперетты не свободна от некоторого мелодраматизма, и это отрицательно сказывалось на развитии роли Андрея.

Когда Отс-Андрей, зашедший после возвращения с фронта в класс консерватории, неожиданно прерывал игру на рояле, поняв, что пианистом ему больше не быть, что рушится все, чем он жил до сих пор, Георг Отс не подчеркивал отчаяния и бурных переживаний своего героя. Как в этой узловых сценах первого акта оперетты, так и во втором акте, где действие переносится в сибирскую чайную, Георг Отс показывал Балашова сильной, негибкой личностью, богатый духовный мир и стойкий характер которого не дают ему согнуться под ударами судьбы. С непринужденной естественностью проводил он эпизод с простыми сибиряками, пел старинную русскую народную песню о степных просторах Забайкалья, пока вдруг, после разудалой плясовой, не рождалось собственное произведение Андрея — песня о тайге, которую все присутствующие дружно подхватывали. Отс-Андрей поразительно быстро находил контакт с народом, и мы ясно чувствовали, что именно в этой взаимосвязи таились ростки его будущей профессии, новые стороны его дарования.

Ночь. В опустевшей чайной на деревянном столике горит свеча. Рядом — открытое пианино. За столом, набросив на плечи солдатскую шинель, сидит Андрей, тщетно пытающийся занести на нотную бумагу только что звучавшую музыку. Может быть, она ему только приснилась? Куда делись окружавшие его звуки? И опять — никаких чрезмерных эмоций. Был лишь безмолвный и трудный разговор с самим собой. Правдиво передавал Георг Отс неожиданную встречу Андрея Балашова с Наташей, едущей с друзьями на гастроли в Америку, сцену расставания с ней.

Закаленный и серьезный, входил Отс-Андрей через несколько лет в Московскую консерваторию в тот самый момент, когда профессор Игонин знакомил бывших однокурсников Андрея с его только что законченной симфонической поэмой «Сказание о земле Сибирской». В эпизоде, следующем за радостной встречей, Андрей, нашедший наконец свое место в жизни, рассказывает о старой и новой тайге, о великих стройках Сибири и кипучем труде... Пожалуй, только здесь, в этом музыкально-декламационном эпилоге Георг Отс впадал в чрезмерный пафос, и образ, утратив естественность, становился несколько внешним. Певцу явно было трудно спорить с авторами, придавшими финалу оперетты плакатный характер.

Если на первых спектаклях толкованию образа мешало

чрезмерное подчеркивание патетических, а порой и лирических моментов, то со временем образ Андрея стал обретать все большую зрелость и цельность. Помимо выразительного пения, уже в «Беспокойном счастье» проявились такие качества Георга Отса, как насыщенность диалога, реалистическая манера игры, сценическая непринужденность, сдержанность в проявлениях эмоций и безошибочное ансамблевое чутье. Он не просто нравился публике, он увлекал ее за собой, ломая тесные рамки привычных опереточных штампов.

«Роль Андрея, казалось, была написана специально для Георга, он временами играл как бы самого себя, — вспоминает М. Коданипорк. — Режиссер П. Мяги очень много работал с исполнителями, часто собирал нас, обсуждал с нами ту или иную проблему. Творческая атмосфера была замечательной, спектакли шли с успехом, и Георг находил для Андрея все новые, обогащающие роль штрихи»¹⁶.

Для композитора Ю. Милютина, автора «Беспокойного счастья», Георг Отс явился подлинным открытием. «Я помню до сих пор, — писал Ю. Милютин в 1964 году, — какое глубокое впечатление произвел на меня тогда Георг Отс. Он создал на сцене пленительный и правдивый образ советского человека. Меня поразили прекрасные вокальные способности певца, мягкий, очень своеобразный тембр голоса вместе с отличным драматическим талантом. К этому добавлялась редкая способность вступать с аудиторией в самый непосредственный контакт»¹⁷.

ПЯТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

Популярность «Беспокойного счастья» Ю. Милютина была еще совсем свежа, когда П. Мяги поставил «Роз-Мари» Р. Фримля (1950). Эстонские любители оперетты и кино, особенно почитатели романтических сюжетов и мелодичной музыки, уже раньше были знакомы с сочинением, переносившим нас в мир шахтеров и индейцев Техаса. В середине тридцатых годов эта оперетта с успехом шла в «Эстонии» в постановке А. Люйдика, а одноименный фильм, в котором участвовали американские звезды экрана Жаннет Макдональд и Нельсон Эдди, можно было посмотреть как до, так и после войны.

Наибольшей удачей в общем-то посредственной постановки была признана центральная пара — Джим Кенyon (Г. Отс) и Роз-Мари (М. Коданипорк). Георг Отс трактовал Джима, прозванного индейцами «честным белым», как человека мужественного, прямого и смелого, стараясь вдохнуть в этот шаблонный и скучноватый образ живую душу. Вокальная сторона роли открывала певцу большие возможности, и

совместное выступление с М. Коданипорк было свободно от слащавой сентиментальности.

К следующей оперетте Георг Отс обратился почти три года спустя после премьеры «Роз-Мари». Чрезмерно форсированный темп работы, характерный для 1949 года, начал постепенно снижаться, и с тех пор четыре новых постановки в год стали для Георга Отса максимумом. Но спектаклей и концертов было по-прежнему много — по мере роста его вокально-исполнительского мастерства певца все чаще и чаще приглашали в другие союзные республики и за рубеж. Однако Георгу Отсу удавалось так устраивать свои поездки, что они не отнимали его у таллинской публики, и печальная слава «гастролера в своем театре» его не коснулась. Даже тогда, когда у него (как в 1963 году) на одну неделю выпало шесть спектаклей, причем два из них в Ленинграде («Евгений Онегин» с солисткой «Метрополитен-опера» Т. Стратас), Георг Отс, побуждаемый характерным для него чувством долга, ездил из Таллина в Ленинград и обратно, чтобы не разочаровывать публику, ждущую спектаклей с его участием. Если к выступлениям в театре и на концертах прибавить время, которое он затрачивал на репетиции и поездки, то можно хотя бы отчасти представить себе, в каком непрерывном творческом напряжении десятилетиями жил Георг Отс.

Но вернемся к 1953 году. Хотя обе его премьеры — музыкальная комедия В. Долидзе «Кето и Коте» и «Демон» А. Рубинштейна — родились «под знаком» Грузии, герои их явно противоположны. К тому же, если на оперной сцене Георгу Отсу уже доводилось играть как солидных джентльменов среднего возраста, так и комических немолодых мужчин, то пожилой, весьма предприимчивый князь Леван из «Кето и Коте» был первым такого рода персонажем, сыгранным им в оперетте. Залитый палящим солнцем Тбилиси прошлого века с его разноликим населением, сатирически изображенный бытовой фон и окрашенная национальным колоритом музыка вместе с зажигательной постановкой приглашенного режиссера В. Канделаки пробудили в артистах театра «Эстония» южный пыл и огонь.

Роль помешанного на женитьбе, преисполненного собственным достоинством обедневшего князька Георг Отс исполнял в вокальном отношении безукоризненно, хорош был и созданный им характер, полный юмора. И если, по мнению В. Канделаки, артисту чего-то и не хватало, так это кипучего грузинского темперамента. Как явствует из протокола обсуждения «Кето и Коте», режиссер упрекал певца за внешнюю строгость и несколько печальный призыв в застольной песне из первого акта. А режиссера У. Вяльютса Леван поразил — по его мнению, игра Георга Отса придала сценическому образу правдоподобие и достоверность¹⁸.

Следующая из созданных в 1955 году ролей также относилась к сфере, весьма далекой от волшебного царства обычного опереточного премьера. Партия Юри в музыкальной комедии эстонских композиторов Э. Арро и Л. Нормета «Румму Юри», написанная специально для Георга Отса, звала к поискам выразительных средств, позволяла быть одновременно лиричным, веселым и насмешливым, отважным и задумчивым, то по-крестьянски простым парнем, то важным «управляющим имением», который по-свойски обращается с помещиками и недвусмысленно заглядывает в глаза самой госпоже баронессе*. Георг Отс вместе с либреттистом и постановщиком А. Мерингом внес в текст Юри некоторые изменения и с большим интересом стал работать над ролью, явившейся для него хорошей артистической школой. Тройная роль (Юри, его превращения в старуху и в фон Пумперниккеля, управляющего имением) предоставляла возможности для перевоплощения, которые Отс мастерски реализовал.

К сожалению, Георгу Отсу не часто доводилось встречаться с этим полюбившимся ему героем — из-за гастрольной поездки певец подключился к спектаклю позже дублировавших его артистов, и дружеская связь с находчивым удальцом оказалась не столь тесной, как ему хотелось.

* * *

Оставив шумные улицы старого Тбилиси и бежав от гнева баронов, Георг Отс вошел в 1955 году в элегантный балльный зал, на этот раз в качестве атташе посольства карликовой республики. В меру хмельной и утомленный, он явился сюда прямо от красавиц кабаре «Максим». То, что его «в интересах родины» выдвигают кандидатом в женихи вдовы Ханны Главари, ничуть его не тревожит. Начинается «игра в кошки-мышки», которая, несмотря на все перипетии, заканчивается большой любовью. Роль Данило позволяла Георгу Отсу внести в образ много своего и стала одной из его любимейших.

Лиричная, шаловливая и вместе с тем немного пикантная, «Веселая вдова» Легара с ее быстросменяющимися контрастами, колоритной оркестровкой и гармонией начала триумфальное шествие по всему миру еще в 1905 году. Напевные мелодии оперетты можно было услышать повсюду — их насвистывали, их пели, под музыку вальсов из «Веселой вдовы» танцевали и, как уверяла одна из тогдашних американских газет, в магазинах, кафе и ресторанах появились даже нареченные «веселой вдовой» кексы, кремы, салаты,

* В ходе действия музыкальной комедии удалой и смысленный эстонский крестьянин Юри, придумывая всевозможные козни против хозяйничающих в Эстонии немецких баронов, борется за справедливость.

шляпы, туфли, сигареты и прочее. У нас, разумеется, так далеко дело не зашло, но публика посещала спектакли «Веселой вдовы» очень охотно целых восемь лет.

Критика отнеслась к постановке довольно сурово. Режиссера П. Мяги обвиняли в стремлении к внешним эффектам и в пренебрежении принципами реализма, актеров же в том, что они не доносили содержания интересных диалогов и характеров. Переработанное режиссером либретто — считали рецензенты — позволяло ждать более остроумного и сатирического спектакля.

А. Лийвес писал: «Георг Отс местами довольно близок к образу Данило. Роль очень интересна, своеобразна и позволяет создать красочный характер. У Отса несколько хорошо сыгранных сцен, о чем свидетельствует и живая реакция публики. Лучше всего Данило удается Отсу в первом акте. Во втором же и в третьем, напротив, игра Отса становится более одноплановой и кажется, будто исполнитель полагается в основном не на нюансированность игры, а на собственное обаяние. Роль предоставляет все возможности для более интересного показа притворного равнодушия Данило, его светской непринужденности, предприимчивости и ревности». По словам рецензента, Отс-Данило превратился из всегдашней салонов и повесы в довольно славного парня, забыв свои прежние повадки и лишив образ характерности.

Московские критики, обсуждавшие спектакли театра «Эстония», осудили постановку «Веселой вдовы» прежде всего за ее диссонирующий настрой, приверженность к устаревшим традициям и внешним эффектам, за притупление социальной сатиры и переключение внимания с Ханны и Данило на побочные линии оперетты. Об Отсе говорилось следующее: «Поистине обидно за хороших актеров (и, прежде всего, за талантливого Г. Отса), выступающих в таком бездумном и предельно рутинном спектакле» (Т. Леонтовская).

«Трудно сказать, что случилось бы со спектаклем, если бы не участие в нем Георга Отса в роли Данило, великолепный голос которого, большое обаяние и уверенное сценическое мастерство вызывают горячее одобрение зрительного зала» (С. Малявина)¹⁹.

Заслуживающие осуждения ошибки и элементы бессодержательности в спектакле, разумеется, имелись, но таким слабым, как это изображала критика, он все же не был. По крайней мере в том, что касается Ханны (М. Коданипорк) и Данило.

Избегав штампа традиционного «первого любовника», Георг Отс показал зрителю куда более скромного, слегка комичного и застенчивого человека — сначала немного бесхарактерного, но постепенно все более воспламеняющегося, признающегося в любви, отрекающегося от нее и присоеди-

нящегося к «пляске вокруг золотого тельца», то есть миллионов Ханны.

В первых же сценах Георг Отс снабдил своего героя «визитной карточкой», знакомившей зрителя с его истинным обликом, который становился все явственнее по мере развития действия. Ведь граф, явившийся на бал в превосходнейшем настроении, в лихо сдвинутом на затылок цилиндре и небрежно переброшенном через плечо белом кашне, с беззаботным и счастливым выражением лица и игривой песенкой о «Максиме», метко характеризовал себя. Только в кабаре он чувствует себя хорошо, только там он по-настоящему дома. Данило пьян и доволен жизнью, но при встрече с Ханной тотчас старается взять себя в руки. Георг Отс играл пытавшегося казаться трезвым пьяного человека (не наоборот, как это делается обычно), «скрывал», что его пошатывает, с точностью трезвого человека клал руку на спинку стула, «естественно» и «свободно» сидел в присутствии Ханны. Благодаря уже одним только этим не переигранным деталям у артиста устанавливался с публикой и партнерами прочный контакт, который в ходе спектакля (и спектаклей) все возрастал.

По утверждению певца, больше всего его вдохновляли таящиеся в роли Данило игровые возможности, красочная, наполненная настроением музыка Легара и превосходная Ханна Главари в исполнении М. Коданипорк — примадонны, равной которой по обаянию и трактовке роли он не встречал ни в советских, ни в зарубежных театрах²⁰. Созвучность творческих индивидуальностей этих двух замечательных актеров придавала их совместным выступлениям особую прелесть.

«В «Веселой вдове» мы выступали с Георгом Отсом довольно долго, и роль Данило стала одной из его лучших опереточных ролей, — рассказывает М. Коданипорк. — Сейчас может показаться немного странным, что вначале ни он, ни я не могли схватить свою роль. Мне никак не давалась пластичность Ханны Главари, Георгу же пришлось немало поработать над беспечным выходом подгулявшего Данило и его первым номером (песенка о «Максиме»). Постепенно в ходе репетиций мы обрели верное сценическое ощущение, и публика встречала нас очень тепло»²¹.

«Веселая вдова» показала, с каким мастерством (не надо бояться этого слова применительно к оперетте!) Георг Отс был способен создавать образ. Благодаря умению четко очерчивать характеры, органической связи между идеальным владением словом и музыкой, сценической свободе, превосходному чувству стиля и пульсирующей во многих ролях юмористической жилке Георг Отс стал ведущим артистом нашей оперетты.

Дважды, в 1958 и 1962 годах, с Данило Отса встречалась финская публика*. Состоявшиеся в марте 1958 года в Финской Национальной опере выступления певца, известного уже по прежним гастролям, а также по радио- и телепередачам, вызвали большой интерес. Приезду Георга Отса были посвящены многочисленные объявления, пресса публиковала интервью с ним, писала о предстоящих выступлениях.

В статье «Оперный певец — рекордсмен по плаванию» газета «Кансан уутисет», между прочим, отмечала: «На организованной вчера в Оперном театре пресс-конференции Георг Отс, гостивший в нашей стране, весело рассказывал «о своем летнем отдыхе и времяпрепровождении». Оперный певец и звезда эстрады, бывший чемпион Эстонии по плаванию вольным стилем и любимец публики, выступит в предстоящую субботу в роли Данило в оперетте «Веселая вдова». [...]»

«Из Финляндии я получаю по меньшей мере одно письмо в день и массу просьб прислать фотографию и автограф, — рассказывает Г. Отс. — Из вашей страны пришла целая пачка новогодних поздравлений». Насколько популярен Отс в Финляндии, явствует, кстати, и из того, что директору Оперного театра Толонену почти из всех городов Финляндии звонили желающие пригласить Отса на гастроль. Ввиду непродолжительности пребывания артиста в нашей стране эти пожелания, разумеется, не могут быть удовлетворены. [...]

Г. Отс исполнит роль Данило частично на финском, частично на эстонском языке. Известные песни, такие, как «Иду к «Максиму» я», он исполнит на финском языке»²².

Георг Отс особенно тепло вспоминал свою поездку в Финляндию в 1958 году. Спектакль шел в Оперном театре, он выступал с профессиональными певцами, в постановке ему нравились оживленность и блеск (постановка театра «Эстония» казалась куда академичнее). В работе с финскими коллегами сразу налажился хороший контакт. Затруднения вызывала только необходимость все время помнить, чего не следует говорить из эстонского текста оперетты. Дело в том, что во время репетиций в ответ на эстонские слова, имеющие на родственном финском языке совершенно другое значение, нередко раздавались взрывы смеха, после чего следовало разъяснение. За восемь спектаклей Георг Отс вполне освоился с партнерами и публикой, его принимали великолепно, и почти каждая беседа заканчивалась пожеланием — как можно скорее вновь встретиться с Данило в его исполнении.

Четыре года спустя певец снова выступил перед хельсинкской публикой в этой роли, но не в театре, а в здании

* В 1966 г. «Иманта-театр» прислал Г. Отсу приглашение спеть Эдвина в «Сильве» И. Кальмана, в 1968 г. Городской театр Турку предложил ему выступить в «Принцессе цирка» того же композитора. Оба театра получили от Г. Отса отрицательный ответ.

«Культтууритало». На этот раз исполнительская труппа состояла наполовину из любителей, сцену концертного зала, вмещающего 1500 слушателей, нельзя было удовлетворительно оформить, а составы хора, балета и оркестра были малы. Все это отрицательно сказалось на качестве спектакля, и по сравнению с 1958 годом он оставил более скромное впечатление. Но вместе с тем Георг Отс сохранил о нем много отрадных воспоминаний, связанных главным образом с директором, художником по костюмам и примадонной в одном лице Хилккой Киннунен в роли Ханны Главари.

Атмосфера на репетициях «Веселой вдовы» была деловая и серьезная, а так как финский «вариант» роли Данило был знаком Отсу еще по предыдущим гастролям, он на этот раз почти избежал языковых промахов, хотя без курьезов все-таки не обошлось. Разве не смешно, если сказанная хозяевам любезность: «У вас в «Культтууритало» красивые помещения!» — по-фински означает: «У вас... веселые трупы!»²³

«Мне кажется, — говорил Георг Отс, — что эстонец понимает финна лучше, чем финн эстонца: финский язык архаичнее, слова в нем более длинные, и эстонец легче находит два-три знакомых слога в четырех-пятисложном финском слове, финну же приходится допридумывать к эстонскому слову несколько слогов.

Во всяком случае, я постарался выучить по-фински необходимые ремарки и реплики и заменить некоторые эстонские слова другими, более понятными для финнов. Рефрены песен я пел по-фински. Наши усилия принесли плоды: 4 февраля переполненный зал очень тепло встречал премьеру. [...]

На языке пригласившего меня народа я говорил и вступительные слова: «Я снова здесь...» — только, к сожалению, они не доходили до публики, их заглушали аплодисменты».

Как явствует из печати, выступления Георга Отса и на этот раз прошли с огромным успехом. Помимо объявленных ранее трех спектаклей пришлось дать два дополнительных. Несмотря на метель, зал каждый раз был переполнен; продолжительные рукоплескания и букеты цветов свидетельствовали о расположении финской публики.

«Критика хорошо отнеслась к моим выступлениям, — продолжал Георг Отс. — Даже рецензент М-и В-и из газеты «Хельсинкин саномат», который во время моих предыдущих гастролей нашел, что «Отс похож на деревенского парня, очутившегося на балу в большом городе», заявил теперь, что «Отс сделал значительные успехи и как актер, и как певец, он выступал как настоящий дипломат»²⁴.

Критик М. С. из «Кансан уутисет» дал выступлениям Георга Отса наивысшую оценку. В статье, озаглавленной «Георг Отс гастролит в роли обаятельного Данило», он

писал: «Данило Г. Отса придал спектаклю вокальный блеск, голос артиста, как известно, отличается совершенством и красотой, в знакомых мелодиях Легара он по-прежнему чарует.

Кстати, со времени нашей последней встречи Отс намного перерос своего опереточного героя, в нем появилось сдержанное достоинство. Его Данило скорее дипломат и светский человек, нежели веселый беззаботный ветрогон. Отс играл свою роль с изумительными нюансами, обаятельно, с хорошим вкусом и был несравненным партнером блестящей Ханны — Х. Киннунен! Хотя возможностей репетировать у них как будто было довольно мало, оба артиста быстро нашли творческий контакт [...]. Наш гость пел на эстонском языке, но целый ряд метких «ключевых реплик» подавал на четком финском языке, и публика была в восторге. Такие важные слова, как «Я люблю тебя!», он для верности сказал Ханне на обоих языках. [...]

По окончании спектакля аплодисменты долго не смолкали. Отсу преподнесли массу цветов, и публика без конца вызывала его, награждая бурными овациями»²⁵.

В статье, появившейся в той же газете три дня спустя и озаглавленной «Георг Отс поет 20 лет», на вопрос, что он предпочитает — оперу, оперетту или эстраду, артист ответил: «Публика хочет, чтобы эстрадные певцы были молоды. Желательно, чтобы звезда оперетты была помоложе... А в оперу годятся и те, кто постарше — поэтому она и становится их последним пристанищем»²⁶.

Не слишком ли преждевременно такое заключение? Жизнь доказала, что подлинный мастер, если он не перестает поддерживать форму и не поддается навязываемой возрастом жажде покоя, может и после своего пятидесятилетия создавать великолепные опереточные роли, петь на эстраде, сниматься в кино, а на оперной сцене до того прекрасно выглядеть, что рядом с ним куда более молодые партнеры кажутся чуть ли не стариками...

* * *

С Раджами из «Баядеры» И. Кальмана (1957) Георгу Отсу «не повезло», как и с Румму Юри. Из-за очередных гастролей певца оперетта вышла на сцену без него, и ведущее положение в «Баядере» оказалось упущенным. Но все же Георг Отс любил своего таинственного и своеобразного, одетого в черный фрак и белую чалму индийского принца, воплощал его с чисто восточной сдержанностью, перенес всю эмоциональность в сферу внутренних чувств. При этом он настолько глубоко и интенсивно вжился в образ, что в чересчур высокой для него вокальной партии зазвучало даже верхнее ля!²⁷ Довольно посредственная постановка пользовалась успехом, и «Баядера» в течение нескольких сезонов

была одним из наиболее посещаемых опереточных спектаклей. В октябре 1962 года вечно молодая оперетта Кальмана исполнялась во время гастролей театра «Эстония» в Ленинграде.

В современной оперетте Э. Кемени «Где-то на юге» (1958) Георг Отс оказался в мире совершенно иных проблем, исполнив роль очутившегося в Южной Америке и попавшего в сети интриг и клеветы венгерского композитора Дьердя Петери.

С интересным и острохарактерным героем встретился Георг Отс в «Оперном бале» Ф. Хойбергера (1959) — оперетте, которая как по сюжету, так и по общему настроению считается родственной «Летучей мыши» И. Штрауса. Ведь у Поля Обье, этого провинциального ловеласа, ловко маскирующего свои любовные интрижки деловыми поездками, немало общего с Эйзенштейном из «Летучей мыши». Так, всей душой мечтая о волнующей встрече с подлинной парижанкой, он, по совету своего приятеля Жоржа, сам посылает себе телеграмму, чтобы удрать из дому, из-под присмотра любящей Анжель. Но увы, смекалистый Жорж не догадывается о проницательности своей супруги Маргерит. Чтобы испытать Поля и Жоржа, Анжель и Маргерит посылают мужьям анонимные приглашения на оперный бал. Возникающая неразбериха с упреками, комическими ситуациями и слезами заканчивается, как всегда в подобных историях, трогательным хэппи-эндом.

Созданный в конце XIX века, на закате стиля венской оперетты, «Оперный бал» — довольно занимательное произведение. Мелодичная музыка, написанная в ритмах польки, мазурки, марша и вальса, способствует созданию стремительно развертывающегося спектакля, что режиссеру П. Мяги отчасти и удалось. В его постановке были темп, запоминающиеся образы, был юмор.

Оркестр начинает увертюру. Раздвигается занавес, посреди сцены стоит игровая площадка, напоминающая поднос. Танцующая на ней балерина указывает на прикрепленную к заднику сцены надпись: «Оперный бал» П. Хойбергера, 1898 год» (дата написания оперетты). Затем цифры меняются вплоть до 19... года, указывая на то, что действие «Оперного бала» происходит в наши дни.

Один за другим на «поднос» выходят действующие лица оперетты. Вот и Поль Обье (Г. Отс) — во фраке, с моноклемом, он с подчеркнутой галантностью повесы подходит к балерине, но, бросив осторожный взгляд в сторону, исчезает. Ибо на сцене появляется Анжель, его жена. После мимического представления персонажей начинается действие оперетты, которое и дальше «сервируется» на «подносе»²⁸.

Однако в упомянутом выше стремлении к «осовремениванию» и таился основной порок спектакля. По мнению рецен-

зента П. Пылдрооса, в постановке не было ни духа эпохи, ни связанных с нею людей. Музыка существовала сама по себе, воплощаемые образы расходились с ней, и на всем спектакле лежал отпечаток какого-то провинциального шика.

Выделяя из числа действующих лиц одного Поля Обье, П. Пылдроос назвал созданный Отсом образ «хорошо исполненной комедийной ролью»²⁹.

Георг Отс представлял своего ветреного героя не совсем традиционно. Правда, его Поль Обье был внешне очаровательным, остроумным и элегантным — словом, таким, каким и надлежит быть опереточному премьеру, но вместе с тем в нем проскальзывало и что-то совершенно иное, указывающее на внутреннюю пустоту персонажа. Прибегая к легкому гротеску, певец немного утрировал недостатки и человеческие слабости «первого любовника», причем делал это с заражающим творческим подъемом. Как отмечалось в рецензии, он не разыгрывал приехавшего из провинции в город «парижского льва», как он сам себя называл, а был довольно легкомысленным, чуточку комичным и довольным собой провинциалом³⁰.

Георгу Отсу роль подходила, она рождала хорошее сценическое самочувствие, давала ключ для построения характера. «Все эти мелкие недостатки и странности фактически заложены в человеке, вот я и постарался через Обье донести их до публики», — говорил певец³².

Анализ лучших опереточных ролей Георга Отса обнаруживает, что они являлись для него хорошей школой дикции, сценического движения и непринужденности. Стараясь находить и в произведениях легкого жанра возможности для создания индивидуализированных персонажей, Георг Отс вместо обычных опереточных героев создал, как и в опере, целый ряд образов, отличающихся тонко вычерченными характеристиками, наружностью, походкой, движениями, а порой даже наделял их свойственной только им манерой разговаривать и вокальными интонациями.

Роль Тассило из «Марицы» И. Кальмана (1959) не стала для Георга Отса «своей». Находясь вне Таллина, он не имел возможности систематически репетировать и вступил во владения графини Марицы с опозданием. Певцу нравилась темпераментная венгерская музыка, игра и пение доставляли ему удовлетворение, приятно было снова выступать вместе со своей давней партнершей М. Коданипорк и в финале оперетты объясняться ей в любви. Ничего исключительно интересного в превращении обедневшего дворянина в управляющего Марицы, в его «драматических» переживаниях, равно как и в упоении счастьем вновь разбогатевшего графа не было, однако некоторую радость эта оперетта все же достав-

ляла певцу. Сцены Марицы и Тассило стали вокально-сценическим центром постановки, и оперетта держалась в репертуаре «Эстонии» четыре года, завоевав много друзей также за пределами Таллина.

В дни Октябрьских праздников 1959 года Георг Отс выступал в Москве, во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина перед тридцатитысячной аудиторией. Показанная трижды за два дня «Принцесса цирка» Кальмана с Георгом Отсом в главной роли привлекла множество народа. С раннего утра перед билетными кассами выстраивались очереди. Режиссером постановки, сделанной специально для Дворца спорта, был Г. Ярон; в спектакле участвовал коллектив Московского театра оперетты. Хотя голос звучал через усилитель, да и игру артиста едва ли кто различал, выступать в таком гигантском театре оказалось делом отнюдь не легким. Во всяком случае, от подлинного искусства это грандиозное мероприятие было далеко.

ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

После участия в шестнадцати опереттах у Георга Отса появилось желание испробовать себя и в области режиссуры. В 1963 году он поставил «Песню пустыни» З. Ромберга — оперетту, в которой артист много лет назад стяжал первые лавры и которую на этот раз коллектив театра «Эстония» посвятил памяти А. Люйдика. Интерес к режиссерскому дебюту Георга Отса был велик, но суждения о нем оказались разными. Больше всего сомнений было высказано относительно того, стоит ли вообще ставить такую экзотически-романтическую оперетту.

Старое либретто подверглось переделкам — был заострен конфликт между марокканцами и французскими legionерами, а Пьер, прежде вступавший в ряды горцев из одной только личной обиды, теперь превратился в борца, который отворачивался от колонизаторов и отказывался от своего отца генерала Бирабо. Это позволило исключить из финала эпизод слащавого примирения, и он стал логичнее. Образы возлюбленной Пьера Марго и кабийской девушки Азури обогатились новыми чертами, темп оперетты выиграл за счет купюр и перестановок, и она стала несколько компактнее. Вместе с тем создать из «Песни пустыни» вполне современный спектакль, правдиво отображающий борьбу героических горцев, было невозможно, романтически-сентиментальная направленность оперетты диктовалась самой ее музыкой.

«У жанра оперетты свои характерные средства отражения действительности, — указывал в программке «Песни пустыни» Георг Отс. — Если бы, например, какой-нибудь иностран-

нец захотел получить полное представление о гражданской войне, последовавшей за Великой Октябрьской революцией, ему не хватило бы для этого одной лишь «Свадьбы в Малиновке» Б. Александра. Тем более нельзя требовать от принадлежащих к буржуазному миру авторов оперетты «Песня пустыни» особой идейной последовательности и строгой исторической правды. Мы можем лишь отдать должное их доброй воле — попытке отобразить в жанре оперетты освободительную борьбу народов, томящихся в колониальном рабстве»³¹.

Как режиссер Георг Отс много работал над постановкой «Песни пустыни». Внимательно следуя обновленному либретто, он акцептовал смысловую основу оперетты и обнаружил при этом хорошее чувство жанра. Но желая преодолеть рыхлость музыкальной драматургии и налет наивности, сохранившиеся в либретто, он допустил в режиссуре некоторую примитивность и статичность. Недостаточно индивидуализированы были эпизодические персонажи.

Общность творческих целей связывала Георга Отса с художником У. Кярбисом. Более противоречивые чувства вызывали исполнители. С мастерством соседствовала беспомощность, с глубиной — поверхностность. Вокально-сценические данные артистов не всегда отвечали должному уровню.

Георг Отс изображал Красную тень-Пьера мужественным, смелым и любящим человеком, которого обстоятельства вынуждают предстать перед французами и любимой девушкой в облике робкого, неуклюжего и наивного простака. Вместе с тем в подтексте этого образа ощущались отвага и преданная любовь Красной тени. Так артист достигал единства обеих ролей. Как можно было предположить, Георг Отс стал магнитом спектакля, определял эмоциональную тональность оперетты и увлек публику романтикой, приближенной к реальной жизни.

По сравнению с героем, завоевавшим сердца зрителей в сороковых годах, образ, созданный артистом спустя семнадцать лет, покорял зрелостью трактовки. Вокальная сторона исполнения обогатилась всеми теми качествами, которых ей в свое время не хватало, о недостаточной естественности и шлифовке игры уже не было и речи, обе грани двойной роли обрели равную убедительность. Стало быть, новая крупная победа? И да и нет. Как говорил сам Георг Отс, Пьер-Красная тень не принадлежал к числу его любимых ролей. «В первый раз я еще не дорос до этой роли, а во второй — уже перерос ее»³². К этой несколько неожиданной, на первый взгляд, оценке следовало бы все же добавить, что как опереточный герой Георг Отс родился именно в «Песне пустыни». Родился в то нелегкое время, когда труппа «Эстонии» самоотверженно трудилась на крошечной сцене бывшего кино-

театра «Глория», когда будущие заслуженные и народные артисты еще только начинали свой творческий путь.

Включенная в 1964 году в репертуар театра «Эстония» «Принцесса цирка» И. Кальмана была третьей встречей Георга Отса с Мистером Иксом. Неудачная экранизация «Ленфильма» (1958) и спектакли Московского театра оперетты во Дворце спорта в Лужниках (1959) не блистали высоким художественным уровнем. Да и постановка самого певца не принадлежала к числу его достижений, хотя режиссерский замысел и казался обоснованным. «На Кальмана зачастую смотрят свысока, мол, для чего показывать нашей публике каких-то баронов, — говорил Георг Отс в 1964 году. — А по-моему, если относиться к делу серьезно и отказаться от штампов, классическую оперетту можно с успехом исполнять и в наши дни. Зачастую мы сетуем на то, что вкус публики еще недостаточно развит, что серьезные и содержательные спектакли посещаются слабо. Но оперетту смотрят. Почему же нам не постараться поднять оперетту на должный уровень — чтобы речь шла не о пустом развлечении, а о подлинном искусстве? Тем самым мы воспитали бы публику и для тех спектаклей, которые еще недостаточно привлекают людей. Сначала нужно заманить публику в театр, а потом уже воспитывать. Ведь кого же воспитывать, если в зале пусто?»³³

К сожалению, до конца связать теорию с практикой Георгу Отсу не удалось. Его режиссуру упрекали в чрезмерно серьезном и излишне «уважительном» отношении к оперетте и всему, что в ней происходит. Перенеся в постановке главный акцент на аристократическую пару (Теодора и Этьен Вердье-Мистер Икс), он тем самым отеснил на задний план темы цирковой среды и трагической судьбы артиста. Да и так ли ужасны страдания Вердье-Мистера Икса, чтобы всерьез, всем сердцем ему сочувствовать?³⁴

Конечно, классическая оперетта довольно часто грешит бедностью характеров и убожеством конфликтов, да и только ли классическая? Но в «Принцессе цирка» эти недостатки явно бросались в глаза. Надуманность ситуаций и легковесность персонажей не вдохновляли актеров, не захватывали публику.

Если главные действующие лица отвечали замыслу постановки, то о каскадной паре этого сказать нельзя. В оформлении (Л. Рооза) не хватало фантазии, а цирковые номера, довольно оригинально задуманные режиссером, остались частично нереализованными.

Остановив свой выбор на «Принцессе цирка» в надежде, что она станет «кассовым спектаклем», театр допустил ошибку — не помогло даже исполнение главной роли Георгом Отсом. Образ Вердье-Мистера Икса оказался намного

мельче творческих возможностей артиста, создавалось впечатление явного несоответствия пустоватой роли индивидуальности певца. Именно по этим причинам как «Эстония», так и «Ленфильм» постигла творческая неудача, и распространенное мнение, будто Мистер Икс был коронной опереточной ролью Георга Отса, не вполне соответствует действительности. Разве можно ее сравнить, скажем, с Андреем («Беспокойное счастье» Милютина), Данило («Веселая вдова» Легара), Фредом Грэхемом или Сервантесом-Дон Кихотом (мюзикл Портера «Целуй меня, Кэт» и мюзикл Ли «Человек из Ламанчи»)?

Эти исполненные с истинным мастерством роли заставляяют пожалеть, что Георг Отс не сыграл профессора Хиггинса («Моя прекрасная леди» Ф. Лоу). «Волшебная флейта» Моцарта, подготовка которой началась почти одновременно с подготовкой «Моей прекрасной леди», поставила певца перед серьезным выбором, и он решил в пользу Папагено. Опера «Эстонии» от этого, разумеется, выиграла, тогда как в жанре мюзикла роль, словно созданная для Георга Отса и тающая в себе неисчерпаемые творческие богатства, не вошла в репертуар певца.

Образ Фреда Грэхема в мюзикле К. Портера «Целуй меня, Кэт», хотя и несколько более поверхностный, чем роль профессора Хиггинса, пришлось певцу по душе главным образом из-за чисто игровых возможностей. Связь «Укрощения строптивой» Шекспира с закулисной жизнью играющей эту комедию театральной труппы, исполнение Фредом Грэхемом и его бывшей женой Лилли Ванессе ролей Петруччо и Катарины на сцене, а отчасти и в жизни, мелодичная и яркая музыка Портера (прежде всего в лирических сценах) и, наконец, динамичное, изобилующее побочными линиями действие позволили постановщику У. Вальяотсу создать весьма интересный спектакль.

Георг Отс вжился в двойную роль Фреда-Петруччо со свойственным ему артистизмом, наделив этот своеобразный синтез «театрального действия» и «реальной жизни» тонким юмором, иронией, многообразием чувств, превосходной импровизационностью и сценической свободой. Поскольку в спектакле «Целуй меня, Кэт» (как и во всяком мюзикле) текст имеет большое значение, отличное владение словом весьма пригодилось Георгу Отсу и здесь. Переходы из сферы комедии в современную среду и обратно происходили стремительно и непосредственно. Как за Фредом Грэхемом, добивающимся расположения своей бывшей жены, так и за Петруччо, усердно укрощающим строптивую Катарину, было интересно наблюдать во всех сценах. Голос Георга Отса, как всегда, звучал хорошо, способность зажигать партнеров покорила «отсовской» непринужденностью и легкостью.

Можно даже сказать, что как актер оперетты певец достиг в этой роли нового артистического качества. В его репертуаре никогда раньше не было сценических образов, которые позволяли бы играть так азартно и темпераментно, как он играл в этом мюзикле. Разные грани двойной роли позволяли создавать полный мужского обаяния характер, воплощенный актером с кипучей творческой радостью.

Хотя мюзикл Портера язвительно называли «американизированным вариантом доброй старой оперетты», а также «микстурой из пьесы, зингшпиля, кабаре, оперы, опереточной схемы и танцев»³⁵, этот местами шумливый, но тут же впадающий в лиризм «коктейль» пришелся по душе как исполнителям, так и публике.

Рижане тепло приветствовали предприимчивого Фреда Грэхема Георга Отса в трех спектаклях своего театра оперетты. «Целуй меня, Кэт» Портера стал третьей гастрольной опереттой певца, и Фред Грэхем занял место рядом с завоевавшим сердца финнов Данило («Веселая вдова») и любимцем москвичей Мистером Иксом («Принцесса цирка»).

Я считаю, что на театральной сцене должны царить большие, подлинно человеческие чувства. Я написал свою пьесу как протест против кошмаров «театра ужасов» и бессодержательности поп-искусства.

Из предисловия Д. Вассермана к драме
«Человек из Ламанчи»

Мюзикл Митча Ли «Человек из Ламанчи» неожиданно для этого жанра заставил зрителей глубоко задуматься над жизнью и людьми, над добром и злом, справедливостью и произволом. Компактное, динамичное либретто (Д. Вассерман и Дж. Дарион), экспрессивная музыка, синтез интеллекта и эмоций многого требуют от актеров. Необычность фабулы и характера, «пьеса в пьесе» (Сервантес в тюрьме инквизиции читает отрывки из «Дон-Кихота»), острые конфликты и контрасты, отличающие это произведение, не оставляют места для привычных традиций. Идеи высочайшего гуманизма и философские размышления, составляющие основную суть «Человека из Ламанчи», в переплетении с его бытовой линией требуют многомерного, продиктованного тончайшим вкусом решения. Малейший уклон к натурализму, мелодраме, фарсу грозит ввергнуть этот мюзикл в чуждую ему тональность, нарушить цельность больших чувств и подменить борьбу за светлые идеалы человечества мнимой значительностью.

Режиссер С. Ныммик подчинил все постановочные компоненты спектакля (1971) раскрытию содержания, добился полной естественности и динамизма действия. В противовес сокращенным, измененным и транспонированным оркестровым и вокальным партиям (в некоторых театрах музыка звучит даже в звукозаписи или в исполнении другого коллектива) дирижер Ю. Раудмяэ на основе грамзаписи восставил партитуру оригинала, и произведение, с успехом исполняемое во всем мире, дошло до публики в неискаженном виде. Работа над «Человеком из Ламанчи» проходила с большим воодушевлением, и результаты не замедлили сказаться. Мюзикл был встречен с явным одобрением и стал одним из

наиболее посещаемых спектаклей театра за последнее десятилетие.

Двойная роль, объединяющая судьбу писателя Сервантеса с судьбой его героя Дон-Кихота, нашла в лице Георга Отса идеального воплотителя*. Выбрав в качестве сюжетной основы мюзикла один из самых тяжелых этапов биографии Сервантеса — тюрьму инквизиции, в которой заключенные за самые различные провинности люди ждут жестокого суда, — авторы сталкивают писателя с теми, кто утратил веру в добро, кто порывается унижить и растерзать слабого. Брошенный в темницу, Сервантес вступает в борьбу, защищая не только рукопись, обреченную по требованию других заключенных на уничтожение, но и свои убеждения, смысл и цель своей жизни. Всей силой своей фантазии и таланта он воссоздает перед только что издевавшимися над ним циниками сцены из «Дон-Кихота» и так увлекает их, что они сами делаются активными участниками дальнейшего действия. Никакие, даже самые жестокие испытания не могут заставить Сервантеса и его героя — Рыцаря Печального Образа отречься от своего идеала. Чем сильнее страдает Дон-Кихот, тем прекраснее и ближе кажется ему Дульсьинья его мечты, тем выше его героизм и тверже вера в существование далекой, лучезарной звезды.

Георг Отс подошел к своей роли со свойственным ему вдохновением, обогатив историю нашего музыкального театра непревзойденным образцом мастерства. На вопрос, легко ли ему дались мгновенные перевоплощения, происходящие в мюзикле, певец отвечал, что они были трудны только на первом этапе работы. Во всяком случае, таких усилий, как некогда в «Песне пустыни», ему прилагать не пришлось. При первой же встрече со своим будущим героем (точнее, при прослушивании записи американских певцов) «Человек из Ламанчи» понравился ему чрезвычайно. Больше того — он был так захвачен и потрясен, что в сцене смерти Дон-Кихота не смог удержаться от слез. Благодаря великолепной музыке, значительности сюжета, талантливой драматургии, интересным характерам и компактности ансамбля этот мюзикл стал особенно близок сердцу певца.

Вначале Георг Отс пытался внешне отделять Сервантеса от Дон-Кихота. Слегка сутулая фигура писателя, преобразившегося в отважного идалго, распрямлялась, приклеиваемые на глазах у публики усы и бородка Дон-Кихота придавали лицу актера иное выражение. Но в дальнейшем Георг Отс отказался и от этого. Выявив внутреннее родство и различие этих двух персонажей, он научился убеждать и пуб-

* За исполнение роли Сервантеса-Дон-Кихота Г. Отсу была присуждена премия Театрального общества ЭССР (сезон 1970/71 г.).



Родители отца Георга Отса — Ханс и Марие Отс
Семилетний Георг



Семья Отсов (1928).
Слева: бабушка М. Вийкхольм, сестра Марет, мать и отец
Карл Отс (1937)







Режиссеры театра «Эстония» — А. Люйдик (1948) и Э. Уули (1945)



«Фиалка Монмартра» И. Кальмана (1945).

На переднем плане: Пискачок (А. Люйдик). Во втором ряду:
Флоримон Эрве (Э. Пярн), Рауль Делакруа (П. Мяги) и
Анри Мюрже (Г. Отс).

«Три мушкетера» Р. Бенацкого (1945). Арамис (П. Мяги),
д'Артаньян (Г. Отс), Портос (Э. Пярн)

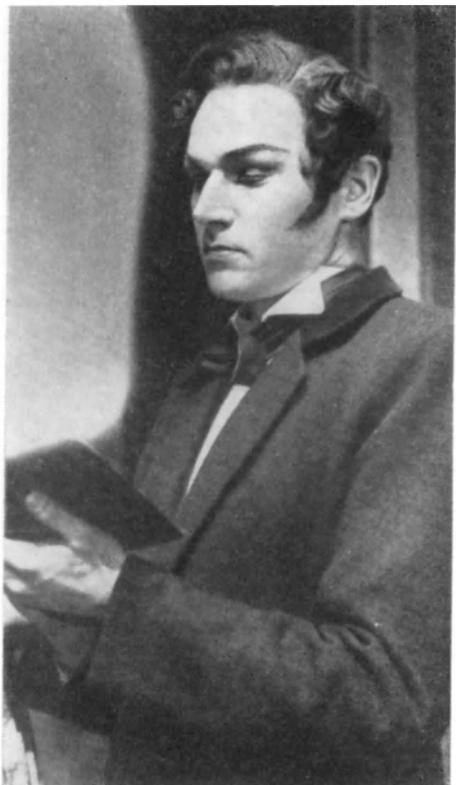




◀ Звезды оперетты — М. Коданипорк (Марго) и Г. Отс (Пьер-Красная тень) в оперетте «Песня пустыни» З. Ромберга (1946)

Первой характерной ролью Г. Отса был доктор Малатеста из оперы Г. Доницетти «Дон Паскуале» (1947). Норина — М. Ребане

Дон Андреас де Рибейра («Перикола» Ж. Оффенбаха, 1949)



Г. Отс в роли Онегина («Евгений Онегин» П. Чайковского, 1949)
Онегин и Ленский (С. Лемешев). Москва, Большой театр, 1964



Онегин. Москва, Большой театр, 1964
Онегин и Татьяна (Н. Шубина). Ленинград, ГАТ оперы и
балета им. С. М. Кирова, 1964



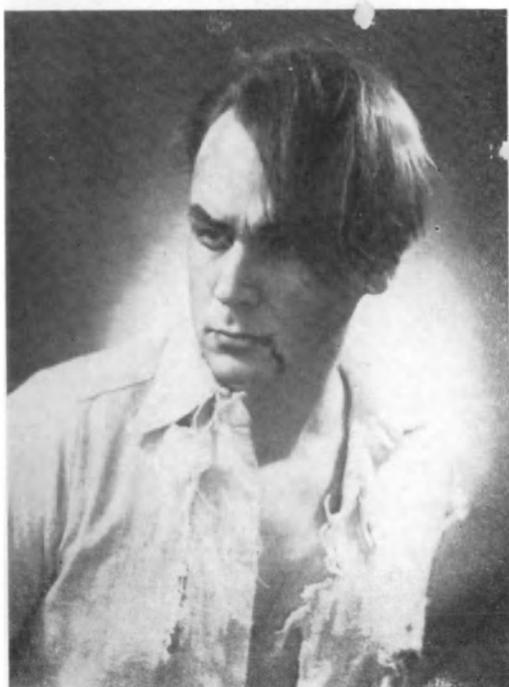
Петров и Леэмет (М. Тарас) в опере Г. Эрнесакса «Берег бурь» (1949)

Андрей и Наташа (М. Коданипорк) в оперетте «Беспокойное счастье» Ю. Милютина (1949)

Сцена в сибирской чайной (в центре Андрей — Г. Отс)
В мире музыки («Беспокойное счастье»)









▲ Сцена из фильма «Свет в Коорди» (1951). Айно (В. Терн)
и Пауль Рунге (Г. Отс)
▲ Олег Кошевой («Молодая гвардия» Ю. Мейтуса, 1951)



Дон-Жуан, Церлина (В. Нелус) и донна Эльвира (О. Лунд)
Финал оперы «Дон-Жуан» (Командор — А. Линнамяги)



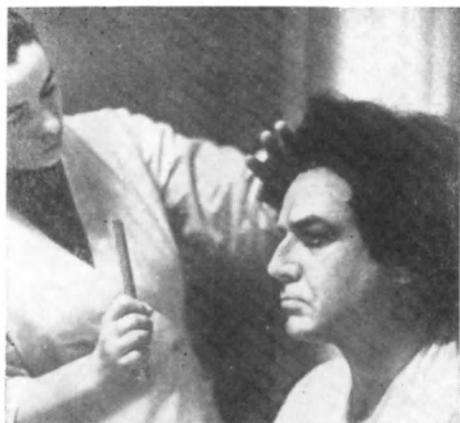
Г. Отс в заглавной роли в опере В. А. Моцарта «Дон-Жуан»
(1952)



На концертной эстраде
«Демон сидящий» М. Врубеля



Демон («Демон» А. Рубинштейна в постановках 1953 и 1962 гг.)





Тоомас и Тийу (М. Коданипорк) в опере Г. Эрнесакса «Рука об руку» (1955)

Румму Юри, переодетый старухой (музыкальная комедия Э. Арро и Л. Нормета «Румму Юри», 1955)



Эскамильо («Кармен» Ж. Бизе, 1955)
Князь Леван изведен женской болтовней («Кего и Коте»
В. Долидзе, 1953)



Данило в окружении красоток кабаре «Максим» ...
...и с Ганной Главари (М. Коданипорк). «Веселая вдова»
Ф. Легара (1955)



Лауреаты Всесоюзного конкурса исполнителей советской песни Г. Отс и В. Гурьев. У рояля Г. Подельский (1956)
У концертной афиши (слева В. Гурьев)



Без автографов не обойтись... Хельсинки, 1957
Выступают Карл и Георг Отсы (1957)

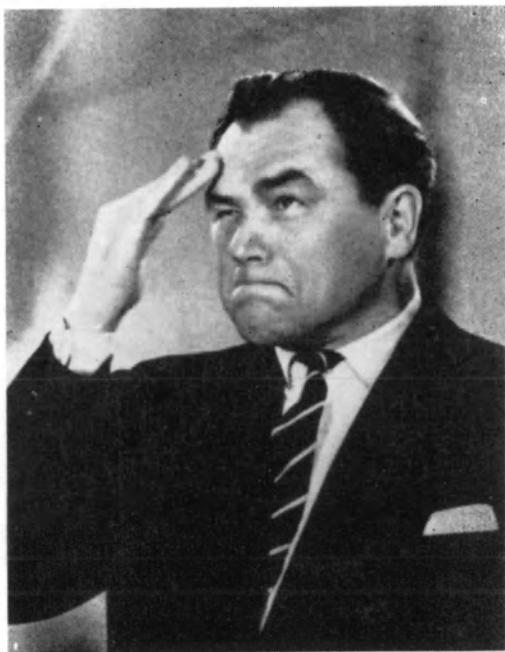


Фигаро («Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта, 1958)

Раджами («Баядера» Н. Кальмана, 1958)

Выступление с инструментальным ансамблем Э. Лаансоо
На съемке песни Г. Подельского «Комары» (Московская
телестудия)



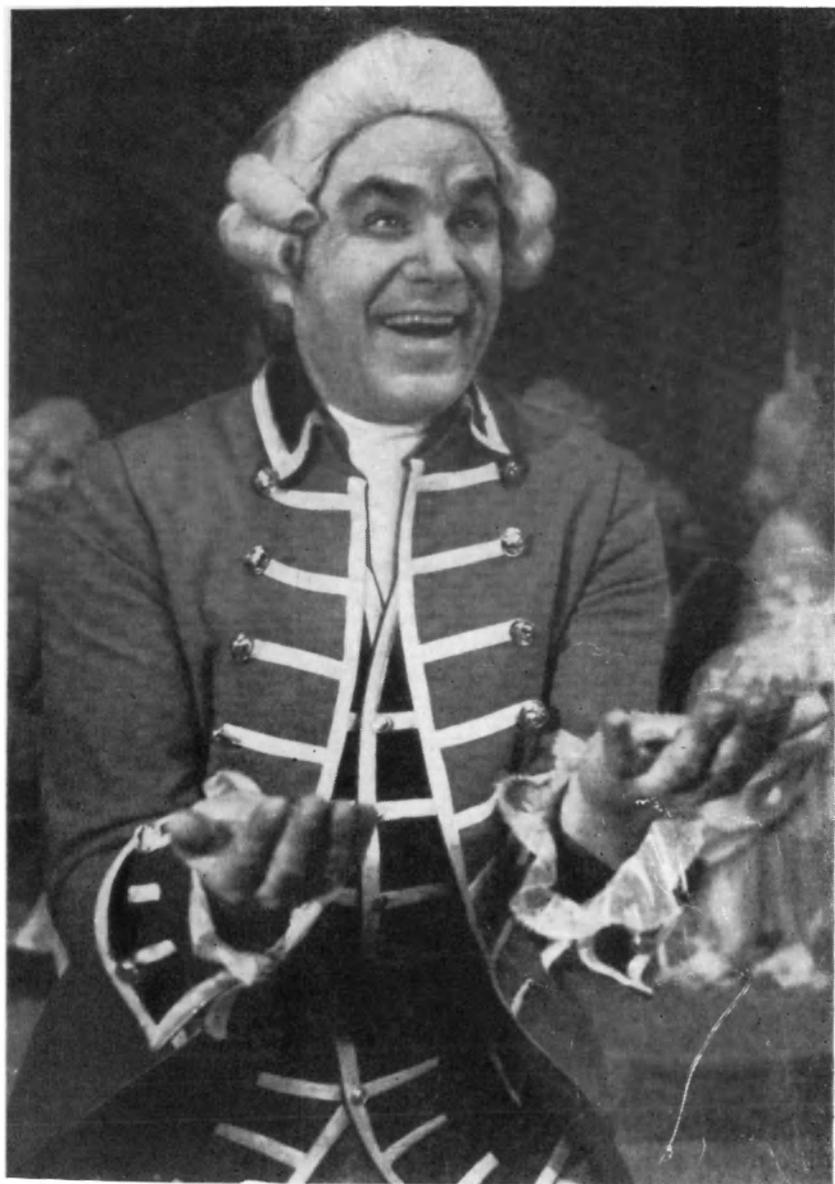




«Марица» И. Кальмана (1959). Слева: Лиза (А. Виханди),
Тассило (Г. Отс), Марица (Г. Мурре)
Ария Ренато из III действия оперы Дж. Верди «Бал-маска-
рад» (1961)



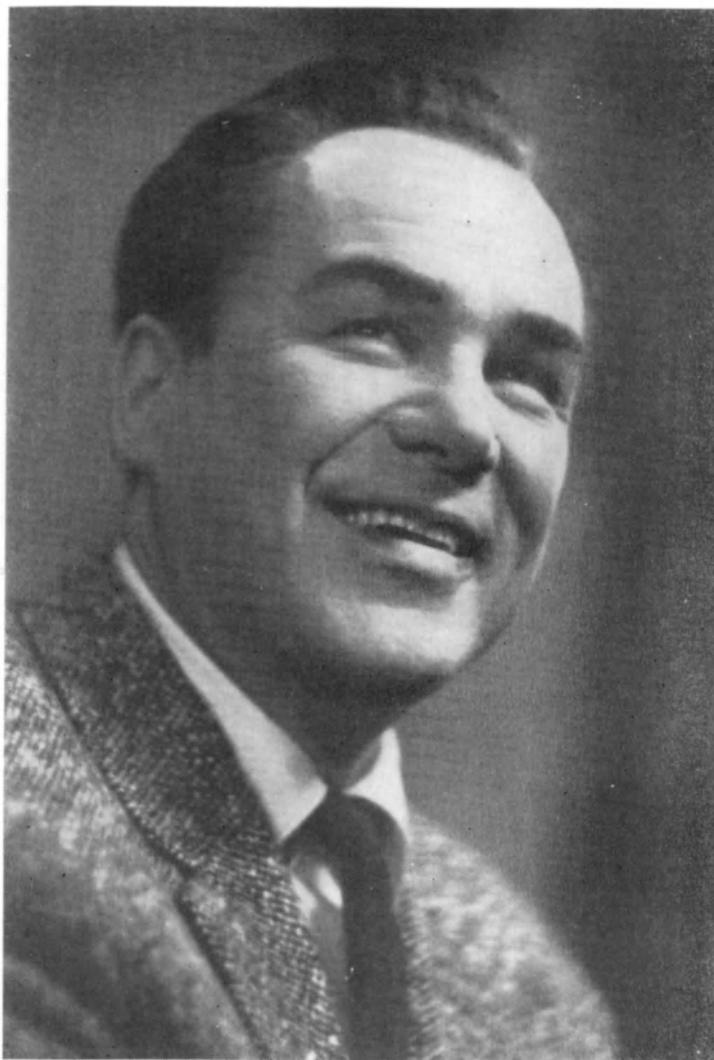




Капитан Леско («Манон» Ж. Массне, 1959)
«Лембиту» В. Каппа (1961). Патер Алобранд — Э. Кярвет,
Меэлис — Г. Отс
«Богема» Дж. Пуччини (1962). Коллен (О. Раукас) и Мар-
сель (Г. Отс)







- ◀ Перед выступлением в Ленинграде на стадионе им. С. М. Кирова (1962)
 - ◀ Михайло и Анна (А. Кюльванд) в опере «Украденное счастье» Ю. Мейтуса (1962)
- Георг Отс — народный артист Союза ССР (1960)



Четыре момента одного концерта





С матерью на даче в Вызу



На концерте в Вызу, посвященном 50-летию местного пожар-
ного общества (1962)

Ну и жара!





▲ Режиссер В. Пансо и Г. Отс на съезде Театрального общества Эстонской ССР (1962)
▲ В гостях у моряков (1962)



«Отелло» Дж. Верди (1963). Яго и Отелло (А. Пюви)

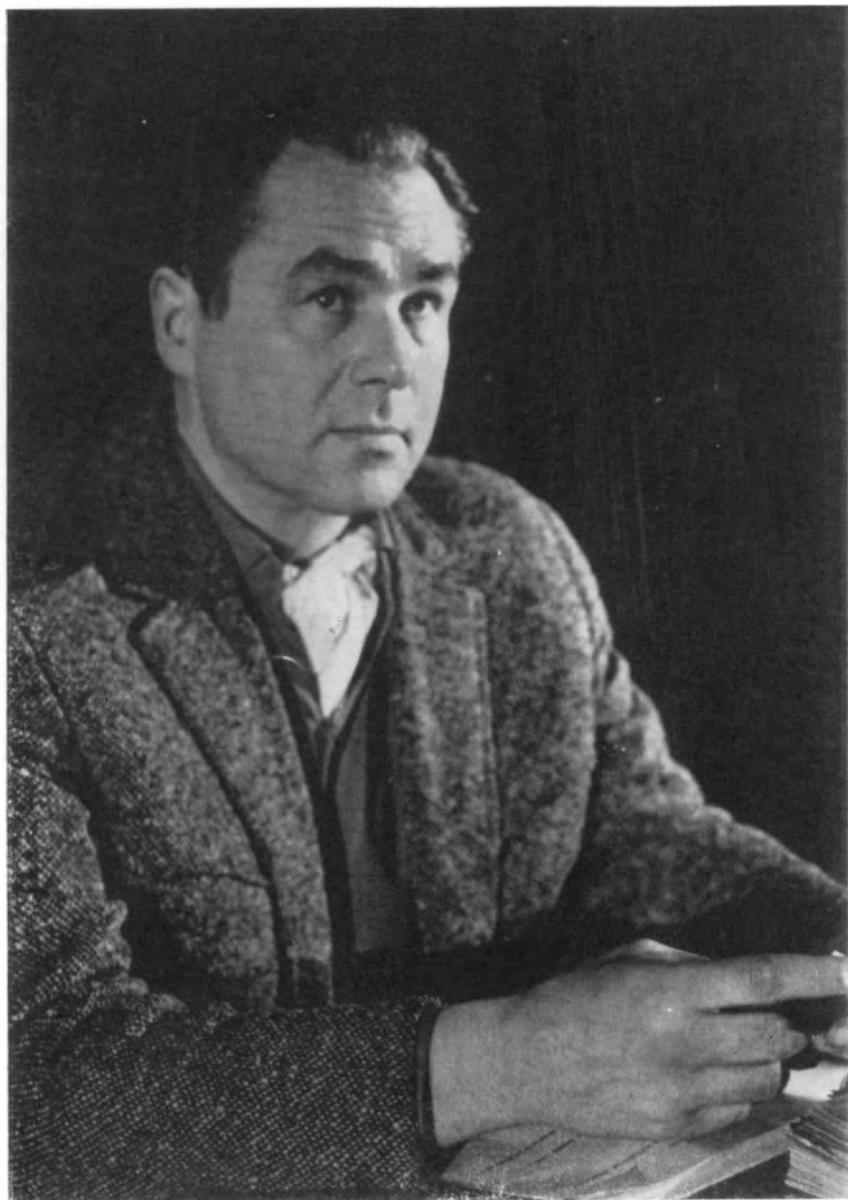


Монолог Яго из II действия оперы









◀ Г. Отс на репетиции оперетты З. Ромберга «Песня пустыни» (1963) ...
▶ ... в роли Пьера-Красной тени (Марго — Л. Панова) ...
... и за режиссерским пультом

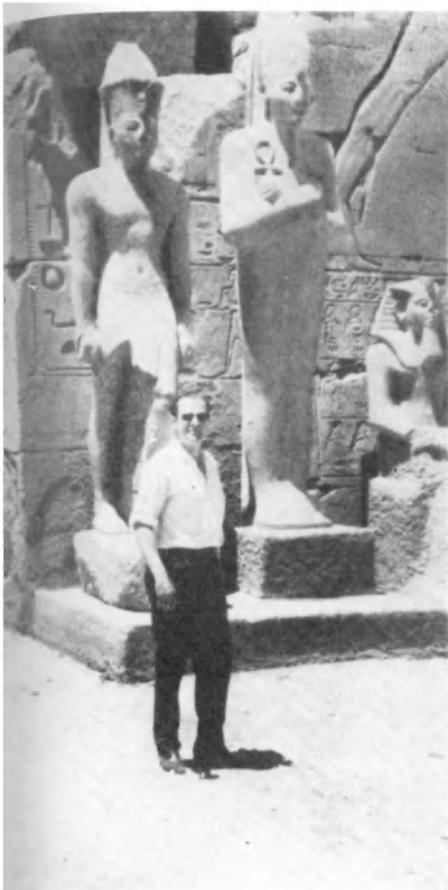


В период подготовки оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» (1964). В центре — Папагено (Г. Отс)



Папагено «прощается» с жизнью
Финальный дуэт Папагено и Папагены (Т. Яаксо)





◀ «Принцесса цирка» И. Кальмана (1964). Этьен Вердье —
Мистер Икс и Гастон де Кревельяк (Э. Пярн)

▶ После спектакля

В стране пирамид (1964)



Красочная природа Монголии (1964)
На прогулке с председателем Совета Министров Монгольской
Народной Республики Ю. Цеденбалом. Монголия, 1964



Знакомство с монастырскими рукописями (второй слева Э. Келдер). Монголия, 1964





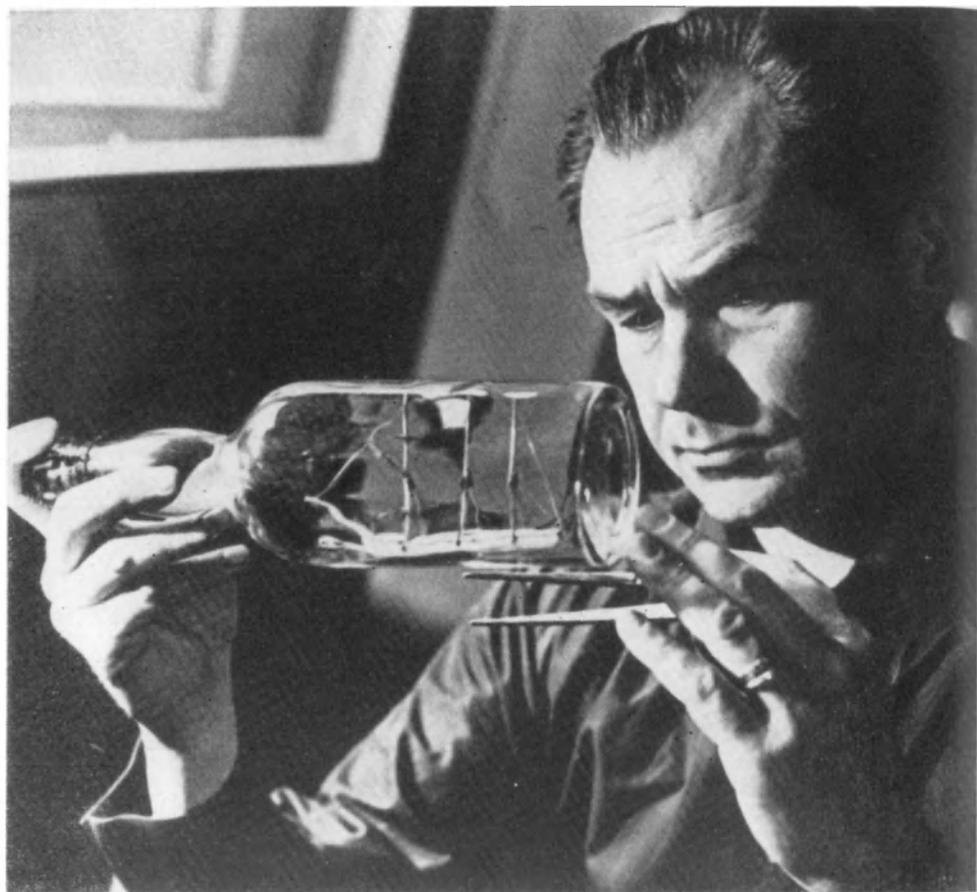
▲ Амонасро («Аида» Дж. Верди, 1964)
«Целуй меня, Кэт» К. Портера (1966), Фред Грэхем и
Лилли Ванесси (С. Урб)



Рис. 1

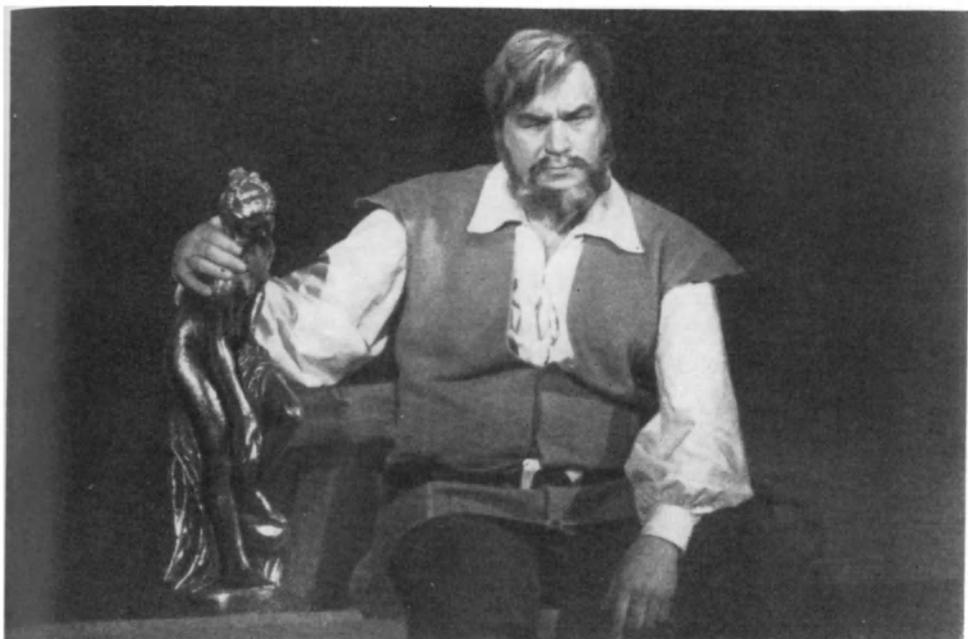
«Порги и Бесс» Дж. Гершвина (1966). Бесс — Х. Саммель-
сельг





Самодельный парусник обрел надежную гавань
От всего сердца





Брюнон со статуэткой Ласочки
В роли Дон-Кихота («Человек из
Ламанчи» М. Ли, 1971)



Сцена смерти Дон-Кихота (Альфонса — Х. Салло, Санчо —
Э. Пярн)

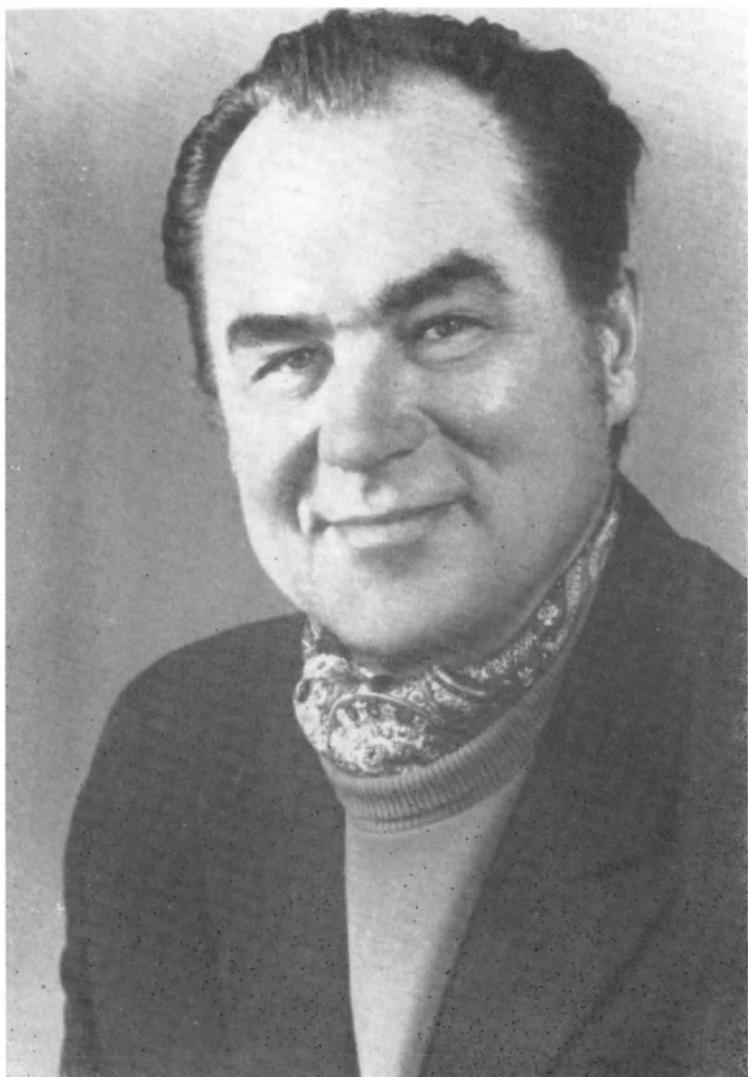




«Дон Карлос» Дж. Верди (1971). Родриго ди Поза и Филипп II (М. Пальм)

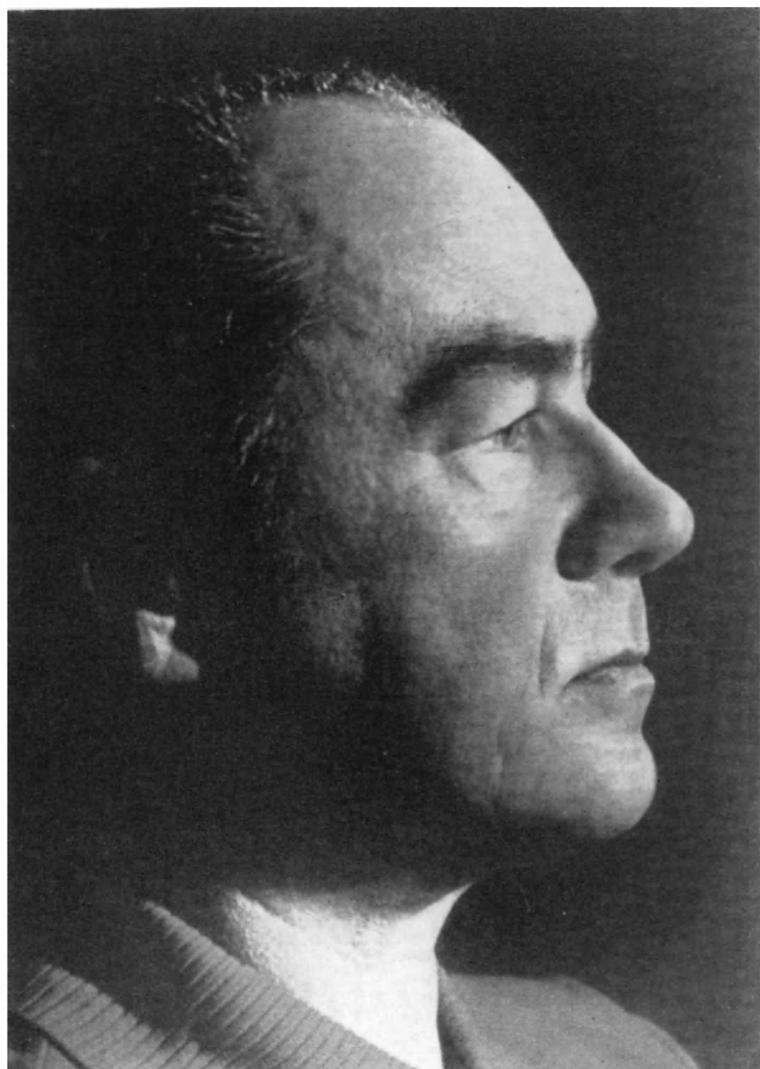


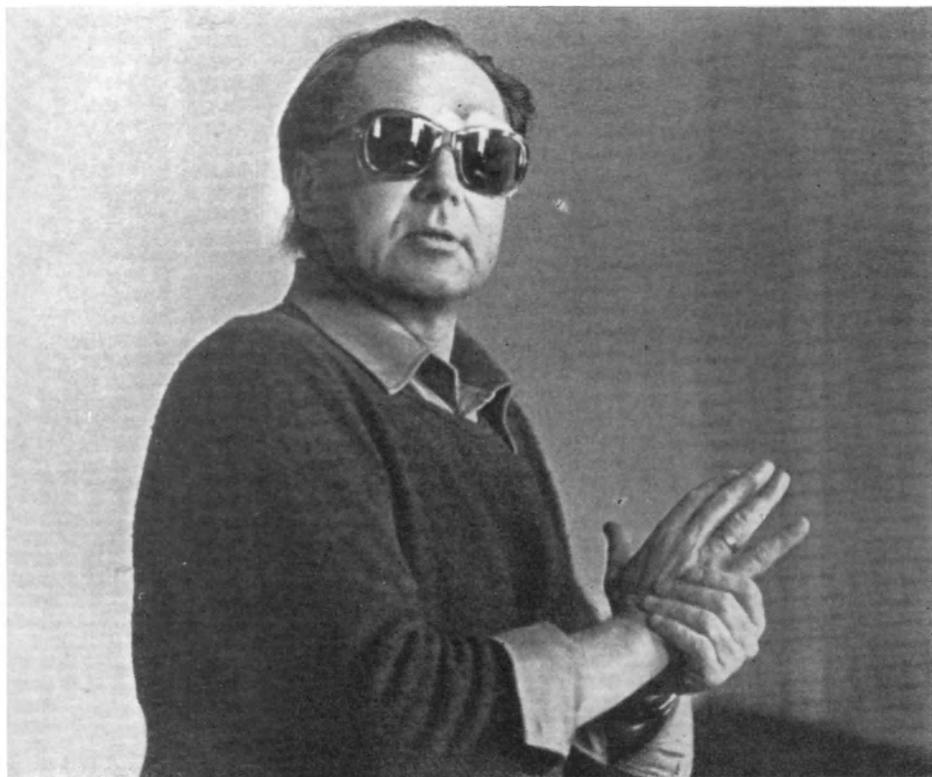
Марианн тоже дружит с песней (1972)



Джанни Скикки и Нелла (Е. Соловьева). «Джанни Скикки»
Дж. Пуччини (1972) ▶
«Травиата» Дж. Верди (1974). Виолетта (М. Войтес) и Жермон ▶







На релетиции оперы В. А. Моцарта «Дон Джованни» (1975)

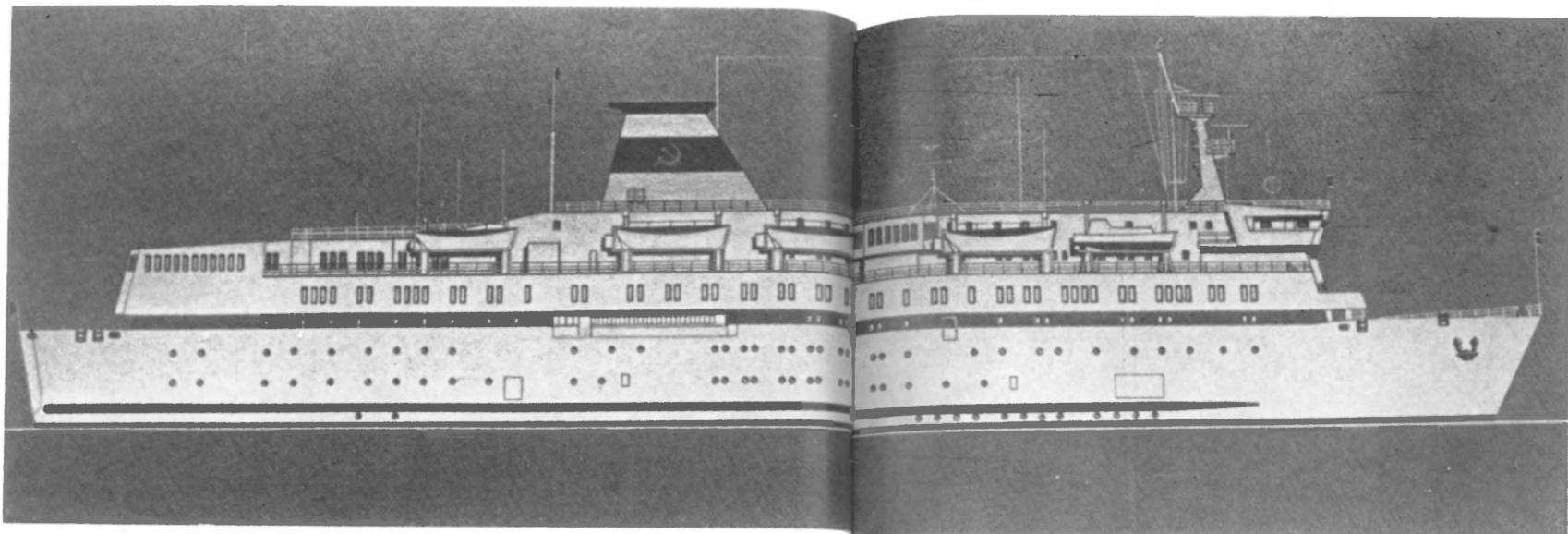




◀ Совместно постигая музыку оперы
Постановочная сцена с будущей Церлиной (Х. Салло)
Прощание с родным театром



В последний путь...



Макет лайнера «Георг Отс»



Скульптурный портрет Г. Отса (автор Э. Хагги)

лику. «Я считаю это своей большой победой, ведь какой же я по наружности Дон-Кихот?»¹

Да, мы верили во внутреннюю жизнь воплощаемого Георгом Отсом человека, в руководившие им побуждения. Понимали, что именно хотел сказать людям артист, ощущали его гуманизм, прямоту, следили за непрерывным развитием мысли, заложенной в спектакле. «С первого же появления на сцене Георг Отс-Сервантес приковывает к себе внимание всего зала — появился Человек, человек воли, мысли, человек большой, щедрой души, — пишет в рецензии М. Кершакова. — И залог его будущей моральной победы есть уже в самом начале спектакля — это вера в силу и свободу человеческого духа, которую он несет людям и за которую будет бороться его Дон-Кихот»².

Сервантесу Георга Отса присущи юмор, сердечность и мудрость. Решив поставить пьесу, он берется за дело весело, воодушевляя участников. С глубоким внутренним чувством исполнял Отс монологи Сервантеса, особенно подчеркивая значительность того, что говорилось в начале второго акта. Переходы из реального для Сервантеса тюремного мира в мир Дон-Кихота происходили свободно, не противореча сущности ни того, ни другого образа.

Георг Отс не высмеивал Дон-Кихота — этого своенравного, жаждущего уничтожить несправедливость и отомстить за оскорбления человека, появлявшегося на сцене с подчеркнуто прямой осанкой. Не впадая в чрезмерный гротеск, Георг Отс с явной симпатией передавал его чудачества, сочетал комедийность и лиризм, а когда требовалось — был храбрым и мужественным. Сильный в своих слабостях и трогательно беззащитный, готовый ринуться в бой с любыми врагами, презирающий смерть, Дон-Кихот в исполнении Георга Отса был одновременно добросердечным, благородным и бесстрашным. Можно целиком согласиться с Г. Драчёвой, которая писала в газете «Красная звезда»: «Балансируя между комическими и возвышенными полюсами Дон-Кихота, Георг Отс применяет в своей игре по преимуществу мягкие, пастельные краски. Он словно побуждает зрителя прислушаться к словам героя: «Безумие — видеть жизнь такой, какая она есть, а не такой, какой она должна быть»³.

Умный мастер кульминаций, Георг Отс сделал вершиной роли сцену ночного дозора оружия наряду со следующими за этой сценой монологом и центральным вокальным номером мюзикла — «Клятвой» (первый акт). Найденная для каждого оттенка мысли особая тональность, непрерывное эмоциональное *crescendo* и выразительность музыкально-идейного кредо этого вечного правдоискателя не оставляли никого из сидящих в зале людей равнодушным, в том числе

и так называемых людей рассудка, считающих донкихотство смехотворным шутовством.

На сцене Георг Отс-Дон-Кихот и Х. Салло-Альдонса, свыкшаяся со своей судьбой кабацкая девчонка, которая, чуждаясь ласки, рядится в защитную броню откровенной грубости. К ее упрямству, рожденному непониманием, примешиваются растерянность и удивление. Когда под влиянием странного рыцаря и его еще более странного поведения она оглядывается на свою беспросветную и обездоленную жизнь и на миг уносится в мир чуждых ей доселе грез, в ней вспыхивают боль, горечь и протест, вызванные чувством униженности и сознанием собственной неполноценности. Но сейчас все это позади. Ошеломленная, с широко раскрытыми глазами, она ловит пока еще несколько непонятные, неуловимые, но завораживающие житейские истины Дон-Кихота.

Мечтою несбыточной жить,
презреть тишину и покой,
идти одному против тысяч,
дерзать, где отступит любой.
Карать многоликое зло,
любовь, как святыню, нести,
искать до последнего вздоха
к звезде недоступной пути.
Вот мой обет — быть верным везде
моей лучезарной, далекой звезде.
За правду борясь и во имя добра
тем бесстрашнее биться, чем злей и опаснее враг.
Умереть, сохранив до конца верность клятве своей.
Может быть, станет лучше наш мир и добрей и честней
от того, что один человек,
не страшась ни преград, ни беды,
больной и гонимый пытался
сохранить верность клятве своей.

Дон-Кихот принимает грубую кабацкую девку за Дульсинею своей мечты. А Альдонса, пережившая тем временем страшное надругательство и ввергнутая в жестокую действительность, обрушивается на Дон-Кихота с безжалостными обвинениями. Измученная, она рассказывает ему о своей беспросветной судьбе, надеясь избавиться наконец от навязанной ей святости Дульсинеи. Лишь когда Рыцарь Печального Образа в ужасе мечется между «зеркалами разума», терпит нравственное крушение, утратив свое «я», Альдонса начинает постепенно обретать себя. Теперь она уже сама втайне называет себя Дульсинеей.

В предсмертной сцене Дон-Кихота Георг Отс достигал вершины выразительности. С легкой насмешкой рассказывал больной синьор Алонсо Кихано (ведь это он и был странствующим идалго Дон-Кихотом) о причудливых, теперь уже забытых снах, значения которых он, к сожалению, не понимал. Когда же усталый рыцарь, пребывающий далеко от

реального мира и побуждаемый Альдонсой, судорожно пытался вспоминать то, что было, он внутренне вновь распрямлялся, обретая былую стойкость. С радостью, промелькнувшей во взгляде, с жадным ожиданием требовал он от Альдонсы слова «Клятвы», чтобы, воспрянув на миг, бросить вызов смерти и отойти в вечность.

Окрашенное горестью и печалью счастье Альдонсы при зазвучавшей вновь «Клятве», а также обретенные ею внутренняя просветленность и вера в свою прекрасную мечту свидетельствуют о ненужности прожитой Дон-Кихотом жизни. Георг Отс и Х. Салло раскрывали возвышенную философию мюзикла безо всякого пафоса и мелодраматичности, не разменивая подлинный трагизм на мелочь сентиментальных излияний. На протяжении всего мюзикла Х. Салло-Альдонса сохраняла такой насыщенный психологической правдой эмоциональный настрой роли, который был бы невозможен без полного слияния с партнером. А партнером, как уже говорилось, Георг Отс был поистине неповторимым. Овладевая всеми глубинами индивидуальности не только своего образа, но и образа своего партнера, певец осмысливал внутреннюю логику действий с такой силой убедительности, что все, создаваемое им, казалось не только совершенным искусством, но и самой жизнью, активно воздействующей на партнера (партнеров), на публику и на сплоченность ансамбля. Происходило это, конечно, главным образом в тех случаях, когда рядом с Георгом Отсом творил даровитый, ищущий художник.

В последнем акте окончившего «пьесу» Отса-Сервантеса призывают на суд. И когда он в ответ на вопрос Главного — кем же, в конце концов, был этот чудак — называет Дон-Кихота своим братом и затем вместе с Санчо поднимается по полутемной лестнице, он оставляет в подземелье знакомых нам по началу действия людей. Но теперь они уже не те. Вцепившись в тюремную решетку и провожая взглядами удаляющегося писателя, они с тоской смотрят в неведомую даль. «Клятва» Дон-Кихота обретает для них смысл всепобеждающего своей человечностью гимна звезде, только что ими открытой. Гимна той звезде, к которой никогда не поздно поднять взор...

Заключение

Бог ты мой, и вынесла же, милые мои, наша спинушка и ведра, и дождя! И пекло же нас, и жарило, и прополаскивало! И насовали же мы в этот старый дубленный мешок радостей и горестей, проказ и улыбок, опыта и ошибок, чего надо и чего не надо, и фиг, и винограда, и спелых плодов, и кислых дичков, и роз, и сучков, и всего, что видано, и читано, и испытано, что в жизни сбылось и пережилось! Всем этим набита наша сума вперемешку! И занятно же в ней порыться!..

Р. Роллан

Сравнение высокоодаренной творческой личности с плотно набитой сумой может показаться странным, даже неуместным, однако Георг Отс настолько приблизил к нам Кола Брюньона, что слова старого бургундца напрашиваются сами собой. Потому что на долю Отса выпадало много этих самых горестей и улыбок, опыта и ошибок, роз и спелых плодов, и кислых дичков. Попеременно, а то и разом.

Быть знакомым с Георгом Отсом совсем еще не означало знать этого человека. Кажущиеся противоречия его характера позволяли по-настоящему увидеть его только спустя долгое время. Георг Отс не принадлежал к числу тех художников-исполнителей, которые, будь то на театральной сцене или на концертной эстраде, сразу перед всеми раскрываются. В его творчестве, в котором многое таилось, всегда оставалось что-то до конца не высказанное, лишь только угадываемое, и это особенно пленяло и завораживало.

Рыбаки в Кясму*, с которыми он летом ходил в море, говорили: «Георг Отс свой человек». Люди, знавшие его мало, утверждали: «Георг Отс как-то сдержанно строг». Правы и те и другие. Уравновешенный, глубоко серьезный и заразительно веселый, сердечный и в меру насмешливый, он любил перекинуться остроумной шуткой и умел оценить подтрунивания над своей особой. В нем сочетались простота и эрудиция, рассудочность и душевная чуткость.

Память сохранила светлое воспоминание о позднем декабрьском вечере 1973 года, когда Георг Отс счастливый

* Кясму — рыбацкий поселок неподалеку от Вызу.

вернулся домой после видеозаписи на Эстонском телевидении: только что исполненная им песня была первой непосредственной встречей артиста с музыкой после вызванного тяжелой болезнью полугодового молчания. Молчания, полного беспощадного преодоления себя, стойкости и скрытых страданий.

Не легко было представить, что этот внешне замкнутый, углубленный в себя, иногда просто пугающе собранный, подчас ироничный человек оказался способен наполнить всю комнату шумным весельем, будто школьник, примчавшийся на каникулы домой с хорошим табелем. Продолжая пересыпаемый шутками разговор, Георг Отс неожиданно схватил клавир моцартовского «Дон-Жуана», либретто которого он начал во время болезни переводить с итальянского на эстонский, и принялся напевать партии Лепорелло, донны Эльвиры и Мазетто, перемежая их связующими оркестровыми фрагментами. Темпераментно, радостно и с подъемом.

В этот поздний вечер ни о чем особенном не говорилось. Не было ни пустых фраз, ни мнимой значительности. То было отважное возвращение посвятившего себя искусству певца на поле боя, упрямая месть случившемуся и как бы вызов, брошенный судьбе: «Жив курилка!» Человек сумел перешагнуть через свою тень, он поднял лицо к солнцу и смеялся всем своим существом. На улице царила полная тьма. Пал мокрый снег, а в соседней комнате спокойным детским сном спала маленькая девочка...

Было всегда большим счастьем сидеть за чашкой кофе в уютной квартире Отсов, ощущая взаимную близость родителей и Марианн. Уходя, уносить частицу этого тепла с собой и размышлять еще долго о значении такой гармонии для каждого человека, не говоря уже о художнике-творце. Отрадно было чувствовать лучезарность родительской ласки, слушать песни девочки, исполненные смело и музыкально, ее по-детски серьезные разговоры с отцом и матерью. Во всем этом таилось что-то простое, естественное, извечное для каждой дружной семьи. Вместе с отцом напевать мелодии, рисовать, смотреть телевизор, читать книги, ходить в театр, вести беседы, совершать пробежки по летнему лесу, собирать грибы — разве это не обоюдная радость?

Подобно тому, как когда-то давно Лидия и Карл Отс приобщали своего сына к театру и музыке, поступали по отношению к Марианн и ее родители. Но певец думал не только о своей дочери. В качестве председателя Театрального общества Эстонской ССР он болел душой за нынешнее и подрастающее поколение, придавал большое значение мудрой и продуманной музыкальной пропаганде. «В театре «Эстония» сильный коллектив, уровень многих спектаклей достаточно высок, но все же не все они собирают полные

залы. Надо привлечь публику в оперу, приблизить ее к театру и добиться, чтобы мужчины стали такими же заядлыми театралами, какими бывают обычно женщины. Правильно поступают те родители и учителя, — утверждал Георг Отс, — которые с малых лет водят своих детей и учеников на музыкальные спектакли, прививают им интерес к жанру, обогащающему внутренний мир человека, заражают их «театральным микробом»¹.

Основной тезис творчества Георга Отса — передавать самым широким слоям народа свои мысли через музыку — лучшее подтверждение связи между его воззрениями и практикой.

С Театральным обществом Эстонской ССР Георг Отс был связан не одно десятилетие, начиная с той поры, когда он частенько заходил сюда как секретарь парторганизации театра «Эстония». По словам бывшего заместителя председателя Театрального общества А. Пяйеля, Георг Отс находил время заниматься не только крупными, но и «мелкими» проблемами, не только известными лицами, но и людьми менее заметными, однако отлично выполняющими свою работу. Как член правления, заместитель председателя (1973—1974) и председатель Театрального общества (1974—1975), Георг Отс очень серьезно относился к своим обязанностям.

Общественная работа певца не ограничивалась только Театральным обществом. В ярославский период он был секретарем комсомольской организации Эстонских государственных художественных ансамблей, а впоследствии неоднократно — секретарем первичной парторганизации театра «Эстония». Он являлся кандидатом в члены ЦК КП Эстонии, членом правления Комитета защиты мира Эстонской ССР и общества «СССР — Финляндия», членом художественного совета театра «Эстония». В июне 1974 года Георга Отса избрали депутатом Верховного Совета СССР, выполнение этого почетного долга тоже отнимало у него много сил и внимания. Самое важное в общественной работе, как считал Георг Отс, — найти ключ к душе человека, разъяснить ему поручаемое дело и установить с ним контакт². Со всем этим он успешно справлялся.

Очевидно, многим не известно и то, что в 1951—1952 годах Георг Отс был директором Таллинской государственной консерватории, а начиная с 1974 года с большим успехом руководил там же оперным классом.

В беседах с артистами театра «Эстония» речь неизменно заходит о дружелюбии Георга Отса, его отзывчивости и железной дисциплине. Строгий и требовательный к себе, ценящий пунктуальность, он выполнял все задания с само собой разумеющейся обязательностью и умел побудить к этому всех участников репетиций и спектаклей. Равняясь на Георга

Отса, все волей-неволей подтягивались, видели в нем коллегу, на которого неизменно можно положиться. То, что артист никогда не отказывался от экстренных замен, а свои выступления отменял лишь в самых крайних случаях (в театре помнят, в каком состоянии здоровья Георг Отс иной раз участвовал в спектаклях), свидетельствует о присущем ему чувстве ответственности. В совместной театральной работе, где один зависит от всех и все — от одного, дисциплина и самодисциплина имеют огромное значение, и если этими качествами обладает выдающийся мастер, это особенно ценно. Талант и трудолюбие — главное, но сколь неприятна и обременительна для окружающих эгоистичная самонадеянность иного признанного таланта!

Народный артист СССР В. Пансо очень правильно писал: самое жестокое, что может принести с собой слава, это утрата человеческого такта, утрата чуткости. Растет ощущение собственной значимости, сужается широта видения. Сознание «мне дозволено» становится столь главенствующим, что заслоняет другое, более значительное — «это мне не дозволено».

Так иссякает источник развития. Вместо трудолюбия приходит самодовольство. Прерывается связь с окружающим, с народом, гаснет активность пытливого мысли, умолкает совесть, леденеет человек, каменеет художник.

Причины могут быть разные, но все они восходят к самой исконной: к ограниченности человеческого мышления.

Однако есть и такие художники, которые до конца жизни сохраняют способность к развитию, благородство духа, тактичность и отзывчивое сердце.

Слава обязывает их трудиться, имя возлагает обязательства. Но важнее всего идейно-этический принцип, то есть известная нам «сверхзадача жизни»³.

Георг Отс принадлежал к этой категории. Не было случая, когда бы он опоздал на репетицию, проявил нетерпение или поторапливал режиссеров и партнеров, раздраженно интересуясь, долго ли еще собираются его здесь задерживать. Подобное отношение к делу было Георгу Отсу чуждо и неприятно. Приходя на репетиции всегда подготовленным, но никогда — с разработанной до деталей ролью, он неизменно предлагал что-нибудь новое. Готовый к импровизации, он охотно следовал за режиссером и партнерами, искал, размышлял. В точных подсказках режиссера он не нуждался, и зачастую весь подготовительный период ограничивался для него несколькими мелкими, подхваченными словно на лету, замечаниями. Георг Отс никогда не говорил, что «ему все ясно и просто», — он экспериментировал, искал разные возможности и варианты, приближался к образу с разных

сторон, пока наконец не находил верное решение, которое углублялось и дополнялось в процессе репетиций и спектаклей. Только в репетиционном зале и на подмостках рождалось то, что потом становилось достоянием публики. Только здесь вливалась кровь в создаваемый образ.

Как уже отмечалось, реализации художественных замыслов Георга Отса в значительной степени способствовала высокая культура слова и безошибочное чувство языка (вдобавок к этому — владение иностранными языками). Он всегда стремился к лучшему, не довольствуясь уже достигнутым. Георг Отс был созвучным своему времени художником, в творчестве которого интеллектуальный заряд рождал заряд эмоциональный, актерская индивидуальность делала его образы глубоко «отсовскими», но в то же время не похожими один на другой.

Способный проникнуть в сущность и стиль какого угодно композитора, в дух изображенной в произведении эпохи и того времени, когда это произведение было создано, Георг Отс достигал исторической конкретности воплощаемых характеров, сохраняя живое дыхание современного музыкального театра, а это возможно лишь при глубоком проникновении в музыку и неразрывном единстве вокальной и игровой сторон. Тщательный психологический анализ придавал интерпретируемым им персонажам цельность, в его образах всегда пульсировала жизнь и верно схваченный внутренний ритм, линии действия неизменно подчинялись определенной логике. Говоря о Георге Отсе, можно безошибочно утверждать, что роль подчинялась актеру-певцу, а не наоборот. Будь то в опере, в оперетте или в камерных вокальных произведениях, он никогда ничего не делал вслепую, опираясь на одну лишь интуицию. «Я считаю Георга Отса артистом, работать с которым — мечта каждого режиссера», — говорил У. Вяльяс-отс⁴. В этих словах заключена одна из высших похвал, высказанных одним художником другому.

Умение носить костюмы может показаться на первый взгляд несущественным, в действительности же оно весьма важно для актера. Георг Отс владел этим умением в совершенстве, дополняя его соответствующей осанкой, жестами и манерами (не манерностью). Приведем несколько примеров. Разве можно отождествить удалого рыцаря плаща и шпаги Дон-Жуана с по-неземному пластичным Демоном, аристократичного Евгения Онегина с кряжистым Брюноном, элегантно подвижного Данило со скованным Дон-Кихотом? Георг Отс одинаково хорошо носил фрак и одежду самых различных исторических эпох, он чувствовал себя одинаково непринужденно и в изысканном оперно-опереточном салоне, и в современной сибирской чайной, и в Испании былых времен. Достигал он этого благодаря исключительной способности

вживаться в воплощаемый образ и окружающую его атмосферу, благодаря отличному владению телом и прекрасной физической форме, чему многие певцы, к сожалению, не придают существенного значения. Времена, когда мы довольствовались лишь переодетыми (а не перевоплотившимися) для той или другой музыкальной постановки вокалистами, должны безвозвратно уйти в прошлое.

Чертой, придававшей искусству Георга Отса особую привлекательность, было на оперной сцене (как и в камерной музыке) жанровое и стилевое разнообразие. Георг Отс с одинаковым успехом пел произведения итальянских, французских, австрийских, американских, русских, украинских и эстонских авторов, находя в них благодарный материал для создания трагико-драматических, лирических и комедийных образов.

Достаточно еще раз вспомнить страстного и витального Дон-Жуана, страдающего под унижительной шутовской маской Риголетто, гордого и человечного Демона, беззаботно-веселого Папагено, лицемерного Яго, волевого Олава, великодушного и доброго Порги, благородного Рене, барственного, со сложным внутренним миром Онегина, неотесанного крестьянина Михайлу Гурмана, мечущегося в религиозных путах Меэлиса, свободомыслящего Родриго ди Позу, предприимчивого Джанни Скикки, жизнелюбивого Кола Брюньона и многие другие блестящие оперные роли Георга Отса, чтобы понять, как неисчерпаем был его талант.

А родившиеся в опереттах и мюзиклах Андрей, Данило, Фред Грэхем, Пьер-Красная тень, Поль Обье, Сервантес-Дон-Кихот? Романсы Шуберта, Чайковского, Саара, Тамберга и многих других композиторов, эстрадные и народные песни? Ведь и они говорят о безупречном и чистом музыкальном чутье мыслящего художника.

На протяжении трех десятилетий Георгу Отсу приходилось исполнять как интересные, так и сероватые роли, как удобные в вокальном отношении, так и менее подходившие его голосу партии. Артист вникал в колоритные образы и старался вдохнуть жизнь в блеклые и скучные характеры, участвовал и в выдающихся постановках, и в самых рядовых. И если порой какой-нибудь герой или произведение оставались ему в чем-то чуждыми, то это вполне естественное явление, свойственное и самым одаренным исполнителям.

На вопрос, какой же музыкальный жанр следует считать главным в творчестве Георга Отса, ответить не легко. Достижения имелись в каждом из них, и поэтому, очевидно, правильнее всего будет назвать его художником необычайно широкого диапазона, в искусстве которого удивительно совмещались различные, даже взаимоисключающие, на первый взгляд, жанры.

Могут ли десятилетия творчества завершиться рутинной, беззаботным почиванием на лаврах, притуплением потребности к обновлению? Безусловно, но не всегда, и уж во всяком случае не у такого артиста, каким был Георг Отс.

«Чтобы соревноваться с новым, надо самому непрерывно обновляться, — говорил В. Пансо. — Сколько труда и упорства, сколько умственного напряжения и мудрости требует обновление, в особенности от того, кто уже достиг вершины»⁵. Георгу Отсу, по-видимому, были хорошо знакомы эти трудности обновления артиста, идущего впереди других.

Не испытывая головокружения, он неизменно стоял на вершине нашей музыкальной культуры, и поэтому так трудно представить себе театр, концертный зал, радио и телевидение без Георга Отса.

Всегда ли мы умели по-настоящему его ценить (я не имею в виду становящуюся утомительной популярность и доходящие до бестактности изъявления восторга)? Умели ли следовать его принципам и дорожить выпадавшими на нашу долю минутами озарения? Признавать его высочайший дар властителя над сценой и залом, без малейшего навязывания собственного «я»?

К. Станиславский считал сценическую индивидуальность прежде всего отражением индивидуальности духа, а именно таким и было искусство Георга Отса. Оно стояло лицом к лицу с жизнью и людьми, смотрело сквозь призму его собственной личности.

Выступления Георга Отса, всегда свободные от перенапряжения, многословия и узости, заставляли нас глубоко вдумываться в услышанное или увиденное. Какие-то особенно насыщенные мгновения наша память удерживает и поныне будто чудесные стоп-кадры, которые даже по прошествии многих лет не теряют своей первоначальной свежести и красочности.

* * *

В музыке есть что-то от первозданной неповторимости и величия природы, от могучей, питающей все живое простоты. Можно ошибочно полагать, что мы хорошо знакомы с окружающим миром, но оглянемся внимательно вокруг! Приглядимся к стройной корабельной сосне, по-осеннему печальному цветку вереска, к прибрежному валуну, ведущему многовековую беседу с ветрами, всегда изменчивому морю, к плывущим в вышине облакам или заснеженной лесной тропе. Быть может, именно сегодня нас привлечет то, что вчера еще оставалось незамеченным, обогатит чем-то доселе неизведанным? Тот, кто общался с природой, уразумев ее речь, уносит с собой много возвышенного и чистого, оставляя взамен частицу самого себя. Свою только что зародившуюся мысль, чувство или переживание.

Музыка неисчерпаема как жизнь, обновляющаяся как природа, беспредельна как вселенная. Музыка дает право одновременно коснуться земли, глядеть на звезды и быть человеком. Передающая музыку творческая личность во многом сходна с легендарным Данко, который освещает путь блуждающим во мраке спутникам, высоко подняв горящее факелом сердце.

Таллин, 1973—1974

Встреча с Великой Неотвратимостью

Есть люди, о которых трудно, почти невозможно говорить в прошедшем времени. Огонь их духа продолжает светить, их личная значимость по прошествии времени приобретает еще большую силу, однако полное понимание этого приходит только в отдаленном будущем. Вначале мы не способны осознать весь ужас потери, потому что эти люди по-прежнему с нами. Живые, творящие, вселяющие в нас силы и мужество.

Последние годы жизни Георга Отса охватывают необычайно много: вследствие сложнейшей операции, сделанной 26 сентября 1973 года в Москве, которую сам певец называл своим вторым рождением, он смог уже в 1974 году записать ряд новых произведений, дать вместе с П. Саулом концерт в Ленинграде, подготовить роль Жермона в «Травиате» Верди, сыграть заглавную роль в «Кола Брюньоне» студии «Эстонский телефильм», участвовать в гастролях театра «Эстония» в Ленинграде и Болгарии, спеть в подготовленной для концертного исполнения опере Пёрселла «Дидона и Эней» партию Энея (телевариант сделан в 1975 году), выступать в телепередачах. И все это за каких-нибудь десять месяцев!

Увы, проведенные с коллективом «Эстония» солнечные недели в Варне оказались для Георга Отса последним радостным отдыхом в его жизни. Прогрессировавшая болезнь снова дала о себе знать, неизбежной стала еще одна тяжелая операция. Однако в дни, предшествовавшие этому испытанию, Георг Отс нашел в себе достаточно сил, чтобы спеть в Ленинграде партии Риголетто и Жермона, а в Москве партию Риголетто. Роль шута, не только бесконечно сложную в вокальном отношении, но и требующую немалой физической выдержки, он исполнил в Москве всего за неделю до операции. Хотя все пережитое неизбежно отразилось на голосе и петь в спектакле Георг Отс смог лишь благодаря болеутоляющим средствам, он потряс московскую публику глубиной психологической трактовки образа.

«Я очень серьезно отнесся к этому спектаклю, ведь он мог оказаться моим последним выступлением, — писал Георг Отс 28 ноября 1974 года режиссеру театра «Эстония» А. Мик-

ку. — В таком случае кое-кто имел бы потом возможность сказать, что он... эффектно закончил свою сценическую карьеру, дав три последних спектакля на больших сценах — «Травиату» и «Риголетто» в Мариинском театре и «Риголетто» во Дворце съездов в составе Большого театра.

[...] По-моему, это был один из моих лучших Риголетто — [...] слушать пришли те, кто меня уже оперировал, и те, кому это еще предстояло, голос звучал хорошо, и я старался сделать все, что мог. [...]

Примерно через неделю надеюсь приехать домой. [...] Начну потихоньку тренировать голос для Жермона¹.

Так думал и чувствовал артист, дошедший до последнего поворота своего жизненного пути, артист, которого Великая Неотвратимость уже ни на миг не упускала из виду. Все более частые операции и изнурительные лечебные процедуры требовали еще большей отваги, стойкости и жизненных сил, чем прежде, но у Георга Отса их хватало. Ни единого мгновения омраченности, расслабленности или духовного оцепенения. Он по-прежнему пытался превозмочь все и... продолжал работать.

12 и 13 января 1975 года Георг Отс в последний раз участвовал в концертах легкой музыки в Таллине и Тарту*. Вняв уговорам и доводам П. Саула, певец согласился выйти на эстраду и спеть несколько песен, и хотя он пошел на это весьма неохотно, выступление с большим симфоническим оркестром доставило ему радость и удовлетворение. А сделанная 15 января видеозапись позволяет нам еще и сегодня сопереживать состоявшемуся концерту.

Нам неизвестно, о чем думал и что чувствовал этот по-прежнему статный, с безупречной исполнительской культурой артист. Можно было лишь догадываться, почему он выбрал из своего богатого репертуара именно этот, полный щемящей грусти рассказ Пали Рача — бывшего любимца публики, состарившегося и потерявшего былую славу. Верный своему творческому кредо и непреклонному характеру, Георг Отс сумел избежать в этом «реквиеме», спетом словно самому себе, малейшей сентиментальности, передавая трагедию мужественного, неизменно сдержанного в эмоциях артиста с едва уловимой улыбкой печали.

* Г. Отс исполнял «Мону Лизу» Дж. Ливингстона, вступительную песню Дон-Кихота из мюзикла М. Ли «Человек из Ламанчи» и арию Пали Рача из оперетты Й. Кальмана «Цыган-премьер».

«ДОН ДЖОВАННИ»

Музыка «Дон-Жуана» была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. [...] Через нее я проник в тот мир художественной красоты, где вырастают только величайшие гении.

П. Чайковский

И все же наиболее близкой сердцу Георга Отса была постановка «Дона Джованни» Моцарта *. Как уже говорилось, он начал переводить текст оперы с языка оригинала (а не с немецкого, как это делается обычно) уже в 1973 году. Певец углубился в партитуру, стал изучать литературные источники, обдумывал, размышлял. Он с удовольствием узнал, что таллинская публика познакомилась с оперой еще в 1797 году, то есть всего десять лет спустя после ее премьеры в Праге (первое исполнение «Дона Джованни» в Москве состоялось в 1806 году).

Литературные произведения, навеянные средневековыми легендами о беспутном испанском графе доне Хуане де Тенориа, известном своими любовными похождениями, а также ряд музыковедческих трудов о Моцарте и «Доне Джованни» подсказали Георгу Отсу немало интересных идей. На протяжении столетий к теме Дон-Жуана обращались многие писатели: Тирсо де Молина, Мольер, Байрон, Гофман, Пушкин, Мериме, Шоу, Фриш и другие. Каждый автор трактовал этого героя по-своему, и он предстал перед читателями и зрителями в разных обликах: наглого обольстителя и бесстрашного свободолюбца, жертвы женских посягательств или холодного и умного циника.

По-разному трактовался Дон-Жуан и в посвященных ему операх («Каменный гость» Даргомыжского, «Последнее приключение Дон-Жуана» Гренера, «Дон-Жуан и Фауст» Рейтера, «Дон-Жуан де Тенориа» Гаццаниги и др.) или симфонических произведениях (поэма «Дон-Жуан» Р. Штрауса, балетная сюита Глюка «Дон-Жуан»).

Моцарт, исходивший при создании своего «Дона Джованни» из господствовавших в музыкальном театре рамок *opera seria* и *opera buffa*, соединил драматическое с комическим и создал совершенно новый оперный жанр. Противопоставление нравственного облика и чувственной природы человека, тема духовной свободы и социальная критика, удивительный сплав веселого, трагического и фантастического позволили ему проникнуть в проблемы жизни и смерти, показать жизнь во всей ее сложности и противоречивости и создать психоло-

* Ввиду того, что Моцарт, основываясь на либретто итальянца Л. да Понте, назвал свою оперу «Дон Джованни» и это название принято в большинстве ведущих оперных театров, Г. Отс отказался от названия «Дон-Жуан».

гическую музыкальную драму. Цель композитора — подогнать классовые противоречия Австрии времен императора Иосифа II к псевдоиспанским кулисам XVII века — оказалась достигнутой.

Дон Джованни проникает к дочери Командора Севильи донне Анне. Подоспевший ей на выручку отец погибает в неравном поединке. Дону Джованни и его слуге Лепорелло удается бежать. Донна Анна и ее жених дон Оттавио клянутся отомстить.

Брошенная доном Джованни донна Эльвира ищет повсюду неверного любовника. Лепорелло рассказывает ей о романтических похождениях своего господина.

Следующим объектом обольщения дона Джованни оказывается хорошенькая крестьянка Церлина, которая появляется со своим будущим мужем Мазетто и свадебными гостями. Донна Эльвира разоблачает порочность дона Джованни, донна Анна узнает в нем убийцу отца.

Донна Анна, донна Эльвира и дон Оттавио приходят в масках на праздник, устроенный в замке дона Джованни, чтобы учинить над ним суд. Обольщение Церлины срывается, дон Джованни пытается свалить вину за случившееся на Лепорелло, но ему это не удается.

Новые приключения и передеряги приводят дона Джованни и Лепорелло на кладбище. Насмехаясь над статуей Командора, дон Джованни приглашает ее к себе в гости. Явившийся на ужин Каменный гость требует от дона Джованни раскаяния, но тот отвечает решительным отказом. Командор и адские силы уносят строптивца с собой.

«Дон Джованни» Моцарта по праву считается одной из самых проблемных и трудных для постановки опер. Это, безусловно, так, особенно если рассматривать ее с позиций современного искусства, если искать свой вариант толкования заглавного героя и вместе с ним всей оперы.

О том, что Георгу Отсу это удалось, говорит его доклад, состоявшийся в театре «Эстония» 2 января 1975 года, и десять проведенных им репетиций. Здесь уместно выразить благодарность музыковеду В. Паалма, артисту театра «Эстония» В. Куслалу и помощнику режиссера того же театра Ю. Круусу*, которые, принимая во внимание состояние здоровья Георга Отса, постарались в интересах эстонского музыкального театра увековечить доклад, содержащий концепцию постановки, а также замечания Георга Отса по ходу работы.

Прежде чем вернуться к постановке Георга Отса, взглянем на график репетиций:

2 января 1975 г.	Доклад для солистов «Дона Джованни»
31 марта в 19	Певцы показывают Г. Отсу разученное

* В. Куслал записал на магнитофон доклад Г. Отса 2 января 1975 г.; В. Паалма делала записи на репетициях 13 и 14 апреля; Ю. Круус отмечал в клавише оперы существенные моменты постановки, делал заметки и записал на магнитофон высказывания Г. Отса на его последней репетиции 20 апреля 1975 г.

2 апреля с 11 до 15 Первая монтировочная репетиция
 7 апреля с 11 до 15 Репетиционный зал
 9 апреля с 11 до 15 Репетиционный зал
 10 апреля с 11 до 15 Репетиционный зал
 11 апреля с 11 до 15 Репетиционный зал
 12 апреля с 11 до 15 Репетиционный зал
 13 апреля с 11 до 13 Репетиционный зал
 14 апреля с 11 до 15 Репетиционный зал
 20 апреля с 14 до 16 Первая репетиция на сцене

Такова статистическая сторона проделанной работы. Но учтем и то обстоятельство, что Георг Отс ни разу не приходил в театр с мало-мальски сносным самочувствием в обычном смысле этого слова. Репетиции шли параллельно с мучительными лечебными процедурами, и только родные и самые близкие друзья знали, каких неимоверных усилий они стоили певцу. Но вместе с тем постановка «Дона Джованни» была той «сверхзадачей» Георга Отса в последние годы его жизни, думать о которой он не переставал даже в тягчайшие дни пребывания в больнице. Репетиции уносили силы больного, но почерпнутые здесь же новые запасы энергии и творческие импульсы вселяли в него веру, что, наперекор всему, быть может, удастся завершить начатое.

...2 января 1975 года. Кассета магнитофона доносит до нас бодрый и молодой голос Георга Отса. Исторические факты, остроты, увлекательное изложение глубоко усвоенного материала. Присутствующие слушали его с горячим интересом.

Георг Отс познакомил коллег с историей создания предшествовавшей «Дону Джованни» «Свадьбы Фигаро», с ее идеей и судьбой. Рассказал о жизни Моцарта как в пору написания «Дона Джованни», так и в предшествующие годы, изложил его взгляды и убеждения. Познавший на собственном опыте, что такое высокомерие правящего класса, и бывший участником проповедовавшего идеи гуманизма движения франкмасонов, Моцарт, как указывал Георг Отс, «наносил в своих операх «Свадьба Фигаро» и особенно «Дон Джованни» удар по дворянству, абсолютизму и феодализму. Весьма интересно и то, как смело в опере, написанной за два года до Великой французской революции, он заставляет дону Джованни в финале первого акта петь: «Viva la liberté!» («Да здравствует свобода!») [...] Я убежден, что Моцарт умышленно вложил в уста дона Джованни эти слова как вызов дворянству. Свободомыслящие люди понимали это и отчасти именно по этой причине аплодировали. Они понимали, что старый строй истлел. В опере звучит смелая кри-

тика общественных установлений. Вообще произведение настолько гениально, что его можно толковать с сотен позиций и всегда найдешь что-нибудь интересное».

Георг Отс описал премьеру, которая состоялась в 1787 году в Праге, участвовавших в ней солистов и довольно эклектичную постановку, а также рассказал о сцене пира (последний акт), где Моцарт не без задней мысли цитирует произведения других композиторов. Желая подтрунить над своими соперниками — Мартином-и-Солера, композитором испанского происхождения, проживавшим в Вене (цитата из оперы «Необычная история»), и Дж. Сарти (отрывок из оперы «Соперники»), Моцарт добавил к упомянутым фрагментам кусок из арии Фигаро, которому Лепорелло, вертящийся возле уставленного яствами стола, дает более похвальную оценку, чем двум предыдущим.

Говоря о связанных с Дон-Жуаном материалах, Георг Отс привел интересные выдержки из «Путешествия в Испанию» известного эстонского писателя Ф. Тугласа, рассказал кое-что о «Дон-Жуане» Мольера, о книге советского дипломата Г. Чичерина «Моцарт», охарактеризовал героев оперы.

О сценическом оформлении «Дона Джованни», включенного в репертуар театра «Эстония», Георг Отс сказал: «Мы с художником Эльдором Рентером задумали поставить оперу сравнительно сжато, в двух актах, как она шла в Праге (постановка «Эстонии» 1952 года была трехактной. — Х. Т.), значит, все должно развиваться очень уплотненно, без каких-либо пауз для перестроек. Поэтому мы хотим использовать проецируемые на заднике, часто сменяющиеся слайды. С их помощью можно будет передавать даже настроения и мысли действующих лиц. Так, например, в дуэте, где Джованни завлекает Церлину, воображению Церлины рисуется Версальский дворец и Мария-Антуанетта. [...] А когда поет дон Джованни, перед его глазами возникают картины Гойи «Маха одетая» и «Маха обнаженная». Все это можно отлично передать с помощью диапозитивов». Чтобы добиться быстрых и динамичных переходов, Георг Отс намеревался использовать множество слайдов. Разумеется так, чтобы это было не навязчиво и не отвлекало от действия и музыки.

Для удобства замены реквизита Георг Отс предполагал применить на сцене подвижные площадки, на которых будут молниеносно появляться и исчезать колодцы, скамейки, столы и прочие необходимые предметы. Занавес давали бы только между актами. Переходы от одной сцены к другой отмечались бы опускающейся «железной решеткой», сплетенной из веревок и перевитой вьющимися растениями. На протяжении всей оперы на сцене должен был оставаться лишь край балкона и лестницы — все прочие детали предполагалось ме-

нять, чтобы создать впечатление кинематографической непрерывности движения.

В связи с тем, что действие «Дона Джованни» переносилось из XVII в XVIII век, то есть в моцартовское время, декорации и костюмы, в отличие от традиционных решений, «омолаживались» на целое столетие. «Поскольку во всей опере нет ни единого такта, который напоминал бы Испанию, — говорил Георг Отс, — Эльдор предложил выполнить костюмы в стиле Гойи. Это придало бы постановке немного испанского колорита, потому что музыка чисто австрийско-немецкая»².

При оценке работы Георга Отса нельзя не упомянуть о высоком качестве перевода, каким мы редко можем похвалиться. Стремление Отса индивидуализировать речь представителей разных сословий оказалось весьма плодотворным. Текст получился выразительным, логичным, с вытекающими из музыки смысловыми акцентами. Неизменно заботившийся об удобопроизносимости слов и их вокальной целесообразности, Георг Отс счел нужным в ходе репетиций кое-что исправить и изменить. По исполненным фантазии, весьма оригинальным мизансценам и сценическим деталям Георг Отс намеревался еще раз «пройтись» после того, как репетиции будут перенесены на сцену и он сможет оценить их, так сказать, взглядом из зала.

Весьма важное значение для подкрепления своеобразной концепции постановки приобретала сцена гибели дона Джованни (финал второго акта). Ознакомившись с литературными трактовками образа Дон-Жуана и глубоко изучив проблемы, связанные с оперой Моцарта, Георг Отс столкнулся с рядом вопросов. Из каких соображений, рассуждал он, в Праге, а также в Вене две разные партии — Командора и Мазетто — исполнял один и тот же певец? Едва ли это объяснялось нехваткой басов — такого положения, по мнению Георга Отса, быть не могло. И еще: каким образом Командор успевал за несколько секунд переодеться в костюм Мазетто, чтобы участвовать в заключительной морали оперы? Может быть, в Праге и Вене секстет вообще не исполнялся (во многих постановках ансамбль подвергается купюре)?

«А может быть, Моцарт как раз и хотел показать, что дону Джованни мстят не небесные силы, а дон Оттавио и Мазетто, — разъяснял в своем докладе Георг Отс. — У дона Оттавио перед его последней арией есть такой намек: он приглашает Мазетто и Церлину к себе в дом и говорит им, что придумал, как отомстить этому развратнику. Возможно, появление призрака было просто разыграно с целью напугать дона Джованни, хотя вся история и окончилась печально? В первом литературном варианте легенды, принадлежащем Тирсо де Молина, указывалось, что Дон-Жуан убивает Командора (Командор — глава католического рыцарского

ордена), после чего монахи, чтобы отомстить, заманивают его в свой монастырь и убивают. Народу они преподносят эту историю в облагороженном виде — говорят, что явился призрак (Каменный гость), умертвил Дон-Жуана и утащил его с собой в ад. Объяснение монахов казалось суеверным людям весьма правдоподобным.

Поэтому я и решил сделать в нашей постановке так, чтобы Мазетто, пусть по идее дона Оттавио, взялся напугать дона Джованни. Так как дон Джованни, успевший изрядно выпить, появляется на кладбище в развеселом настроении, он сначала не верит в происходящее: «Ах, небось это чьи-нибудь шутки!», а под конец он уже кое-что путает*.

В последней картине оперы дон Джованни смело идет навстречу Каменному гостю, но, услышав свой смертный приговор и видя вокруг себя чудовищ в духе гойевских «Капричос», начинает метаться, охваченный страхом и смятением. Он бросается туда-сюда, принимает страшилищ за исчадия ада, старается убежать от преследователей как можно дальше, но оступает и падает в оказавшийся у него за спиной дворцовый колодец. Георг Отс даже нашел в партитуре пассаж, напоминающий звук цепи раскручиваемого колодезного ворота.

В секстете, комментирующем гибель дона Джованни (донна Анна, донна Эльвира, дон Оттавио, Лепорелло, Церлина, Мазетто), на вопрос, что же здесь произошло, Лепорелло отвечает: «Там в адском огне... Белая мраморная статуя ужасно ругалась, вон, на этом самом месте, потом раздался грохот... и сто дьяволов утащили его в ад». Знающие правду Оттавио и Мазетто охотно поддерживают «адский вариант», позволяя всем верить в фантастическое происшествие. «И таким образом, — говорил Георг Отс, — заключительная мораль оперы — «Как ты жил, так и умрешь. Все хорошо, что хорошо кончается» — воспринимается как нечто естественное и оправданное. Ведь после вмешательства сверхъестественной силы она кажется малодостоверной и поэтому во многих постановках просто опускается.

[...] Я хотел бы, чтобы во время заключительной морали за спиной ансамбля находилось надгробие дона Джованни с надписью: «Здесь покоится самый отъявленный мерзавец, когда-либо живший на земле». Велев слуге принести букет,

* На этом основании Г. Отс намеревался в финале оперы нарядить Мазетто Командором так, чтобы из доспехов выглядывало лишь вымазанное белыми лицом. В том случае, если Мазетто и Командора будет петь не один и тот же солист, партия Командора могла бы в последнем акте исполняться за сценой и передаваться в зал через усилитель, прикрепленный к груди Мазетто (статуи Командора).

Сыграв «роль» Командора, Мазетто вылезает из доспехов (только белое лицо выдает его проделку) и преспокойно принимает участие в заключительном ансамбле.

донна Анна незаметно для других роняет цветок на могилу погибшего обольстителя — как знать, быть может, дон Джованни в самом деле завоевал ее симпатию. Затем все расходится под музыку, о которой Чичерин сказал, что здесь Моцарт словно бы иронизирует не только над всем миром, но и над самим собой»³.

Георг Отс стремился так решить финал, чтобы освободить оперу от мистики и участия в ней потусторонних сил. Во имя чего, спрашивается, такое оригинальничание? Если на протяжении столетий дону Джованни подобало исчезать в адском огне, почему же теперь он должен погибать, упав под скрежет железной цепи в колодец, случайно оказавшийся за ним? Ведь погоня за всякими новшествами отнюдь не всегда приводит к желаемым результатам. Но взглянем на проблему с другой стороны. Разве любой смелый прием, остроумное или условное решение не оправдывают себя в том случае, когда они помогают художнику ярче и полнее раскрыть свой замысел? Если постановщик находит такую центральную идейно-смысловую опору, которая держит все действие спектакля и убеждает зрителя, то в этом таится и его оправдание.

Образ дона Джованни в представлении Георга Отса не ограничивался одноплановой ролью сердцеда и дуэлянта, каким его зачастую изображают в романтизированных литературных произведениях и постановках. Дон Джованни — наглый аристократ и одновременно человек, ненавидящий все косное, полный жизненных сил блестящий кавалер и преследуемая собственным «демоном» личность, которая, совершая один позорный поступок за другим, идет навстречу неизбежной гибели. В написанной для дона Джованни музыке мы улавливаем цинично-бесстыдные, жизнелюбивые, смелые, чарующе нежные, повелительные и молящие интонации сильного и страстного мужчины. Из-под легендарной маски соблазнителя и осквернителя женской чести на нас смотрит обреченный на гибель порочный дворянин моцартовского времени. По-видимому, все это и заставило Георга Отса глубоко взвесить идейную основу постановки и найти возможности связать трактовку заглавного героя с социально-критической направленностью оперы.

...31 марта 1975 года в 11 часов началась первая монтировочная репетиция «Дона Джованни». В жизни великого артиста наступил последний, потребовавший от него упорнейшей воли и усилий этап.

«Репетиции «Дона Джованни»... Не могу забыть, с какой большой любовью он их проводил, — вспоминает певица А. Каал. — Эти репетиции были очень напряженными, все старались быть предельно собранными. [...] В постановке он стремился все подчинить музыке. В то же время он учиты-

вал возможности исполнителей, всех вместе и каждого в отдельности, экспериментировал и проверял, добываясь, чтобы все чувствовали себя естественно... Как тяжело ему это давалось, какого требовало самообладания — знал только он один. Ведь он вообще не любил говорить о себе. Только однажды, после облучения, он извинился, что из-за сухости во рту ему приходится пить — около него на репетициях всегда стоял стакан с водой»⁴.

«Предельная самоотдача Георга Отса заражала нас и на репетициях, — говорит певец В. Куслап. — Эти репетиции проходили в атмосфере такого творческого горения, что никому и в голову не приходило смотреть на часы. Трудно себе представить, откуда только брались у него силы, чтобы работать с нами так увлеченно и оптимистично, с такой жизненной энергией. С его стороны это было величайшим героизмом»⁵. То же вспоминают и другие певцы, а также те, кто присутствовал в репетиционном зале с записной книжкой, клавиром или магнитофоном.

Рот пересыхал. Стакан с водой стоял рядом. Боли усиливались. Изнуряли приступы слабости. Подхлестывала растущая боязнь не успеть. Так это длилось три недели, в которые вместились целых десять репетиций. За четыре репетиции была пройдена вся опера с солистами.

Опираясь на заметки музыковеда В. Паалма, воспоминания помощника режиссера Ю. Крууса и сделанные им в clavире пометы, на беседы с певцами Т. Майсте и В. Куслапом, на магнитофонные записи В. Куслапа и Ю. Крууса, а также на мысли Георга Отса, которыми он делился с автором этих строк, остановимся прежде всего на музыке Моцарта и характеристике действующих лиц.

«Музыку Моцарта, — говорил Георг Отс, — обычно считают музыкой рококо, но фактически в ней уже живет содержание эпохи романтизма.

[...] Исполнение музыки Моцарта надо отлично разработать и отшлифовать. Моцарт опасен тем, что его музыка до такой степени красива, что если мы будем стараться сделать ее еще красивее, она станет слишком сладкой... Моцарта надо петь очень чисто, без каких-либо затягиваний, без непредусмотренных ritenuto... Музыку надо исполнять так, как указано в партитуре»⁶.

Остановившись на тяжелых обстоятельствах жизни Моцарта в период создания им «Дона Джованни» — смерти детей и отца, — Георг Отс пересказал следующий отрывок из письма композитора: «Моцарт писал, что ему давно стало ясно: смерть — одна из конечных целей нашей жизни, и навстречу ей надо идти с полным спокойствием, как на вечный отдых, в котором мы обретем свое счастье. И это его

настроение, по-моему, отражено в глубоко философской музыке «Дона Джованни».

[...] Речитативы Моцарта предоставляют певцам возможности для живой сценической игры... Речитативы написаны у Моцарта в тесной связи с текстом, и поэтому все они обоснованы»⁷.

Георг Отс подчеркивал гениальность музыки Моцарта, просил петь очень легко, а не во всю мощь голоса, и непременно воздерживаться от чрезмерного музицирования, которое нарушает моцартовскую чистоту и ясность. Он советовал чаще заглядывать в клавиры и во всем доверять Моцарту⁸.

Георг Отс хотел поставить «Дона Джованни» почти без купюр*, так сказать, чисто по-моцартовски, на что большинство оперных театров не отваживается. Длительная работа над переводом текста и партитурой, внимание ко всем указаниям Моцарта и глубокое постижение стиля композитора (вспомним его Дон-Жуана, Фигаро и Папагено!) заложили прочную основу будущего спектакля.

Большое внимание уделял Георг Отс правильному выявлению смысловых акцентов, дикции и темпо-динамическим проблемам как в ариях и ансамблях, так и в речитативах, имеющих в опере большое значение для развития действия и характеристики героев. «Во время речитативов вы имеете возможность двигаться и пояснять действие, ария же — это прежде всего музыка», — повторял Георг Отс. Переход от речитатива к продолжающей его арии должен совершаться плавно, с подчинением его целому и учетом общей кульминации. Георг Отс не допускал ни одной пустой ноты и не разрешал петь в публику, за исключением тех случаев, которые специально оговорены в ремарках Моцарта. Он подчеркивал, что пение в публику не имеет ничего общего с контактом между сценой и залом. Ансамбли, считал он, должны убедительно раскрывать заложенные в них психологически напряженные ситуации, контрасты и роковые для персонажей переломные моменты.

В ходе репетиций Георг Отс очень часто прерывал артистов, делал им замечания, объяснял, останавливался на деталях и нюансах, пропевал отдельные фразы, уделял большое внимание движению. Молчаливое прослушивание длинного отрывка не было присуще стилю его работы, равно как и многословие. Свои мысли он всегда выражал четко, обоснованно и лаконично. Его замечания никогда не были оторваны от музыки — смысл каждого слова, каждой ноты, жеста и

* Для состоявшейся в 1788 г. премьеры в Вене Моцарт написал три новых номера, из которых веселый дуэт Церлины и Лепорелло (II акт) не вошел и в постановку Г. Отса. Ария донна Оттавио из I акта («Мир и покой твой я охраняю») и ария донны Эльвиры из II акта («Ах, если б мне сказали...») вместе с речитативами не подлежали купюре.

реакции находил подтверждение в музыке, которая, казалось, стала частью его самого.

Участники постановки до сих пор помнят «перевоплощения» Георга Отса. Он не только вживался в роль и подыгрывал исполнителям (особенно большое удовольствие доставляла ему «ария со списком» Лепорелло, ведь именно этот образ он охотно воплотил бы сам), но и дирижировал происходящим с предельной выразительностью. По его жестам можно было уловить заложенные в музыку и роли тончайшие нюансы⁹. Да, всегда музыка, музыка и еще раз музыка. Благодаря всестороннему владению материалом и умению заглянуть в самую глубину партитуры, Георг Отс извлекал из оперы одно сокровище за другим. На каждую репетицию он приносил с собой новые предложения.

Целью Георга Отса было придать характерам и взаимоотношениям персонажей прочную психологическую основу, показать богатый подтекст и подчеркнуть контрасты. Он считал необходимым противопоставить характеры донны Анны, донны Эльвиры и Церлины. Донна Анна представлялась ему непреклонной и гордой аристократкой, которая хотя и не наделена темпераментом донны Эльвиры, но обладает сильной волей, помогающей ей добиваться исполнения своего морального долга — кровной мести. В принадлежащей к буржуазному сословию донне Эльвире Георга Отса привлекали ее страстность и доверчивость, происходящая в ее душе борьба между искренней любовью и желанием отомстить. Принятое донной Эльвирой решение — предостеречь донна Джованни от опасности — обогащает ее характер. Образ Церлины Георг Отс намеревался очистить от привычных штампов и вместо наивной куколочки представить зрителю крестьянскую девушку из плоти и крови. Отсюда и мысль назначить на роль одной из Церлин артистку оперетты Х. Салло, обладающую сильным актерским импульсом.

«Однажды воскресным вечером, — рассказывает Х. Салло, — Георг Отс позвонил мне и спросил, что бы я ответила, если бы он предложил мне роль Церлины в опере Моцарта «Дон Джованни». Сначала я просто испугалась и в нашей беседе возникла значительная пауза — ведь об этом у нас раньше никогда не было разговора. Моим первым побуждением было — отказаться. [...] Георг Отс посоветовал мне поговорить с моим преподавателем и основательно взвесить его предложение. Вот так у меня появилось желание испытать на себе — очень ли велико различие между драматическим актером и оперным певцом.

Когда же разгорелась работа, Георг Отс в качестве режиссера оказался для меня редкостной находкой. Еще ранее, выступая вместе с ним, я замечала, что он сам, будучи большим и признанным мастером, никогда не диктовал, как

мы будем играть ту или иную сцену. Конечно, начало работы над ролью бывало не легким, ибо порой он, казалось, передавал инициативу в мои руки. То же случалось и на оперных репетициях. Георг Отс ничего не требовал и не навязывал даже тогда, когда показывал нам, как следует играть. Для него это было как бы одним из возможных решений, он как бы говорил: «Предлагайте сами и выбирайте наиболее близкий и подходящий вам вариант, а уж тогда решим вдвоем, что лучше с точки зрения спектакля и как данная трактовка роли будет сочетаться с целым». Георг Отс оставлял много возможностей для самостоятельной работы, и это пришлось мне очень по душе. [...] Тот, в ком течет хоть капля актерской крови, прекрасно его понимал. [...] Умение петь свою партию красочно и нюансированно достигалось уже в ходе работы с концертмейстером и на дирижерских репетициях. Он же требовал и хотел, чтобы пришедший в репетиционный зал артист начал действовать. И это было чрезвычайно существенно»¹⁰.

Мазетто, жениха Церлины, Георг Отс также не хотел изображать трафаретным увальнем и простофилей. Правда, Мазетто неотесанный, легковверный, ревнивый и далеко не умный деревенский парень, однако у него хватает смекалки на то, чтобы отомстить дону Джованни. Если поручить роль Мазетто не очень сильному артисту, рассуждал Георг Отс, вся концепция оперы может пострадать, ведь именно Мазетто представляет в опере крестьянское сословие, которое, пусть не в открытой борьбе, но все же весьма активно выступает против дворянства. Особенно важными считал Георг Отс встречи Мазетто с доном Джованни.

В образе Лепорелло постановщик видел не столько невежду и трусливого героя фарса, сколько комического, находчивого, хитрого слугу, порой даже отражающего обаяние своего господина.

«Дон Оттавио, к сожалению, самый бледный образ — у него как будто вообще нет недостатков, — отмечал Георг Отс. — Здесь я попытался прибегнуть к помощи текста, чтобы именно от дона Оттавио исходила идея мести дону Джованни»¹¹.

ЗАМЕЧАНИЯ, ВЫСКАЗАННЫЕ В ХОДЕ РЕПЕТИЦИЙ

1 действие

Сцена дона Джованни и донны Анны. Поединок с Командором. Донна Анна и дон Оттавио клянутся отомстить.

● В выходе Лепорелло («День и ночь изволь служить...») надо четко выявлять интонации лени и недовольства.

● *Дону Джованни сцена с разъяренной, зовущей на помощь донной Анной доставляет наслаждение, тогда как донна Анна должна быть буквально вне себя.*

● *Фразу дона Джованни «Мне очень по душе ее отчаянье и гнев», сказанную о донне Анне, очень важно подчеркнуть*. Повторение в дальнейшем почти тех же самых слов — один из моментов, заставляющих донну Анну заподозрить, не является ли убийцей отца их друг.*

● *В поединке с Командором дону Джованни следует вести себя спокойно и высокомерно. Он смотрит на старика с легкой иронией, небрежно, двумя пальцами берет за острие направленной на него рапиры и играючи отталкивает ее. Парирование, удары и укол звучат в музыке.*

● *Смертельно раненный Командор на протяжении всего терцета стоит, привалившись к дону Джованни, оправдывая тем самым вопрос перепуганного Лепорелло: «Кто же здесь кого убил?»*

● *Донне Анне следует сыграть сцену, связанную со смертью Командора, со всеми деталями, подчеркивая в ней различные моменты, вплоть до того мгновенья, когда, услышав страшную правду, она лишается сознания. Придя в себя, она вспоминает лишь убитого отца, видит в доне Оттавио убийцу, и только сердечные слова жениха возвращают донну Анну к действительности.*

Лепорелло устал от похождения своего господина, но дон Джованни высмеивает слугу. Донна Эльвира разыскивает бросившего ее дона Джованни.

● *Дон Джованни и Лепорелло играют во время речитатива в бадминтон. Они должны действовать так, чтобы их вокальные фразы совпали с полетом волана. Пусть реакции Лепорелло на мысли дона Джованни будут мгновенны.*

● *Появление взволнованной донны Эльвиры должно быть тесно связано с характером музыки. Во время исполнения арии основное внимание следует сосредоточить на вокале. Двигаться надлежит главным образом во время пауз.*

● *Высказывания донны Эльвиры должны быть контрастными. Ее воспоминания не печальны, а весьма приятны, выявление этого поможет лучше раскрыть раздражение, любовь, упреки и разочарование. Ведь в дальнейшем она согласна все простить дону Джованни, если только он к ней вернется.*

● *Лепорелло, отвлекающий внимание донны Эльвиры с целью дать дону Джованни скрыться, должен непременно чем-нибудь заниматься (пусть этот попавший впросак слуга во время своих путаных объяснений хотя бы чертит на песке палочки и кружочки). Как только дон Джованни скрывается, Лепорелло снова становится самим собой, начинает перечислять донне Эльвире грехи своего господина и, выбрав удобный момент, дает ей понять, что она ему нравится. Оценка «достоинств» донны Эльвиры может сопровождаться, к примеру, «мурлыканием» Лепорелло...*

Накопившийся гнев донны Эльвиры может прорваться только к концу сцены.

* Для новой постановки оперы в театре «Эстония» Г. Отс перевел либретто с итальянского на эстонский (ранее бытовал перевод с немецкого языка). Так как некоторые цитируемые по переводу Г. Отса отрывки не совпадают по смыслу с соответствующими фразами в русском тексте либретто, то во избежание недоразумений эти цитаты даны здесь в подстрочном переводе с эстонского.

Появляются Церлина и Мазетто в сопровождении свадебных гостей. Дон Джованни решает соблазнить Церлину, чему препятствует вмешательство донны Эльвиры. Донна Анна узнает в донне Джованни убийцу отца.

● В красочной жанровой картине Церлина, Мазетто и свадебные гости въезжают на сцену в двух колясках.

● Первая сцена Церлины и Мазетто — их самый светлый эпизод. Так как предстоящие события их пока еще не затронули, пусть они не скрывают своего большого счастья.

● Исполнителю дона Джованни: «Ты проходишь между ними точно снегоочиститель, расталкивая родителей жениха и невесты. Дон Джованни пусть смотрит на Церлину, свою очередную жертву, как гремучая змея на птичку!» Пусть приказ дона Джованни своему слуге позаботиться в первую очередь о Мазетто содержит в себе подтекст — планы, связанные с Церлиной. Поскольку Мазетто не поддается на его лесть, в доне Джованни проступают сословная спесь и вспыльчивость — он прогоняет докучливого «соперника».

● Речитатив перед дуэтом с Церлиной имеет очень важное значение для раскрытия сущности дона Джованни, и поэтому его нужно исполнять спокойно, неторопливо. Ведь этот речитатив и дуэт — единственная сцена, где публика может видеть дона Джованни в роли соблазнителя. Таящиеся в речитативе обольщения мало-помалу захватывают и Церлину, достигая апогея перед самым переходом к дуэту, когда дон Джованни, точно распутивший хвост павлин, указывает девушке на замок и старается заманить ее туда. Дуэт, продолжающий настроение речитатива, должен развиваться по линии непрерывного нарастания вплоть до кульминации в конце номера.

● В квартете дона Джованни, донны Анны, донны Эльвиры и дона Оттавио должно все время ощущаться внутреннее напряжение. Встретившись со всеми уважаемым доном Джованни, донна Анна и дон Оттавио просят его помочь им найти убийцу Командора. Присутствующая здесь же донна Эльвира осыпает дона Джованни обвинениями, тот, в свою очередь, пытается объяснить неприятную сцену «слабоумием» женщины. Наблюдающая за всем этим донна Анна верит донне Эльвире, и дон Джованни неожиданно предстает перед ней в совершенно ином свете. Обрывок уже слышанной однажды фразы («Мне очень по душе ее отчаянье и гнев») приводит донну Анну в оцепенение. Она пытается последовать за рыцарски предлагающим ей свою помощь доном Джованни, однако, словно втягиваемая вакуумом, не может тронуться с места. По голосу, жестам и речи донна Анна узнала убийцу отца...

Эту сцену следует играть динамично, потому что в музыке прерывистого речитатива донны Анны и дона Оттавио все время ощущается движение, которое необходимо передавать и физически. Пусть донну Анну, как неотвязный кошмар, мучит мысль, что ее престарелый отец нашел смерть в неравном поединке. Так как смысл речитатива очень глубокий, нельзя ограничиваться одним лишь выпеванием нот.

● Об арии донны Анны: «В драматургическом отношении это всегда трудно — пересказывать то, что уже было и что публике и без того ясно». Поэтому рассказ донны Анны должен звучать наглядно, словно она старается дать дону Оттавио живое представление о случившемся. В музыкальном отношении ария очень сильна и выразительна.

● Речитатив дона Оттавио развивается по линии непрерывного нарастания. Не в силах поверить, что такую подлость мог совершить дворянин, да к тому же их бывший друг, дон Оттавио доходит до мотива мести, который, в свою очередь, переходит в любовную арию. На эти переменах в нем и следует сосредоточиться.

Дон Джованни пригласил к себе в замок весьма разношерстное общество. Церлина пытается успокоить ревнивого Мазетто. Дон Джованни делает новую попытку ее обольстить. На праздник приходят донна Анна, донна Эльвира и дон Оттавио — все в масках, — чтобы судить дона Джованни.

● Во время речитативов Лепорелло и дон Джованни (Лепорелло рассказывает своему господину, как гости пируют в замке) за ширму вносят ванну. Готовящийся к предстоящему празднику хозяин замка купается.

● В сцене Церлины и Мазетто последний должен быть обвинителем, он должен упрекать невесту и поучать ее, подчеркивать мысль: «В день нашей свадьбы ты оставила меня одного, пошла вместе с господином в его дом!» Дон Джованни должен «разговаривать» с Церлиной больше взглядами, чем руками.

● Терцет донны Анны, донны Эльвиры и донна Оттавио («Не дай ему, о небо, от нас теперь уйти») рекомендуется исполнять по возможности тихо.

● Явившимся в масках донне Анне, донне Эльвире и дону Оттавио: «Чем притворнее вы будете благодарить донна Джованни за приглашение на праздник, тем лучше. Ведь вы находитесь в доме убийцы, для которого остаетесь неизвестными».

● Донна Анна, донна Эльвира и дон Оттавио не смешиваются с толпой гостей, состоящей из дворян, буржуа и крестьян, а держатся особняком. Слова донна Джованни: «Мой замок к вашим услугам, здесь царят свобода и равенство!» — звучат для них как очередное оскорбление.

Моцарт, написавший терцет за два года до революции, издевался в нем над дворянами, заставив их петь в разношерстной пьяной компании о свободе и равенстве.

● Весьма рискованная, характерная для так называемой галантной эпохи любовная сцена Церлины и ее обольстителя завершается фиаско возле появившейся на сцене кровати. Неловкую паузу следует затянуть — аккорд должен прозвучать только тогда, когда дону Джованни приходит в голову свалить всю вину на Лепорелло («Вот он, дерзкий соблазнитель»).

● Так как дон Джованни не утрачивает высокомерия и отваги даже после этой очередной неудачи, его слова: «Но хотя бы мир распался, страха в сердце я не знаю!» (заключительный ансамбль первого акта) — надо непременно выделить.

● В конце первого акта дон Джованни сидит верхом на маленькой пушке, символически отгоняя окруживших его врагов. В начале второго акта мы видим его в том же положении (смысловая связь с предыдущим).

II действие

Лепорелло обижен на донна Джованни. Получив от него кошелек с деньгами, он мирится с хозяином. Дон Джованни меняется с Лепорелло одеждой — он готовится к новым приключениям. Донна Эльвира принимает Лепорелло, который по приказу донна Джованни оказывает ей знаки внимания, за своего неверного возлюбленного.

● Характер дуэта Лепорелло и донна Джованни скерцозный, легкий, игривый и красочный. Текст следующего за ним речитатива надо произносить не спеша, чтобы смысл его полностью доходил до зала. Ведь в нем дон Джованни раскрывает главную черту своей натуры («Оставить женщин? Они нужны мне как пища, как питье, как воздух!»).

● *Вопрос Лепорелло, принявшего от донна Джованни деньги: «Что вам угодно, мой господин?» — должен ясно показать, что слуга, которому опостылела наглость господина, снова вернулся к своему повелителю.*

● *В терцете донна Джованни, донна Эльвиры и Лепорелло борющаяся со своими чувствами донна Эльвира не несчастна, а рассудительна.*

● *Ария донна Джованни, когда он, переодевшись в платье Лепорелло, наводит преследующих его крестьян на ложный след, должна выражать огромное удовольствие, испытываемое им от своей проделки. Ведь устранив сообщников Мазетто, он сможет свести счеты со своим несносным соперником.*

● *Стремительный ход мыслей участников секстета донна Анна, донна Эльвиры, донна Оттавио, Лепорелло, Церлины и Мазетто надо передать находчиво, со множеством нюансов. Ведь каждый рассуждает о том, что произойдет со своей колокольни, спрашивая себя, что же получится из этой устроенной доном Джованни неразберихи.*

Убегая, дон Джованни и Лепорелло попадают на кладбище, где отважный завоеватель сердец приглашает Командора к себе в гости.

Скорбящая донна Анна заверяет донна Оттавио, что она согласится стать его женой лишь после того, как отомстит за отца.

● *Не испытывая никакого почтения к покойникам, дон Джованни разгуливает по кладбищу, как у себя дома.*

● *Когда статуя Командора принимает приглашение, у донна Джованни зарождается первое тягостное предчувствие. Финал сцены проникнут двумя противоположными настроениями: «Со мной он снова дружен, придет ко мне на ужин» и «Идем скорей обратно, идем скорей домой».*

● *Когда донна Анна исполняет арию («Жестока? Нет, мой милый»), на сцене, как напоминание об убитом отце, появляется катафалк.*

В замке донна Джованни готовятся к пышному пиру.

● *Перед первой сценой слуги снимают с катафалка покрывало, и он превращается в празднично накрытый стол.*

● *Во время речитативов Лепорелло и донна Джованни для увеселения хозяина дома выступает «мини-варьете». В сцене с донной Эльвирой девушка, выбранная из группы танцовщиц, позволяющая дону Джованни вести двойную игру. Бывшая возлюбленная, стремящаяся наставить донна Джованни на путь истинный, ему уже ничуть не интересна.*

● *Решетка, отделяющая в опере одну сцену от другой, опускается перед появлением статуи Командора. Когда она снова уходит вверх, мы видим на сцене гроб. Медленно поднимается крышка... Грозный Каменный гость прибыл («Приглашение твое я принял...»).*

● *Даже в описанном эпизоде донна Джованни характеризуют чувство удивления, отвага и нетерпеливость («Тебя, угрюмый призрак, я не боюсь, приду!»), но их хватает ненадолго. Встречу со своей судьбой и одновременно кульминацию всей оперы дон Джованни проводит со все возрастающим напряжением. После прикосновения к каменной ладони («Ах! Рука твоя как лед!») высокомерная отвага донна Джованни сменяется ощущением собственного бессилия. С каждым мгновением возрастает страх и предчувствие скорого конца. Отказавшись от покаяния, дон Джованни впадает в крайнее смятение чувств. Он понимает, что гибель неминуема¹².*

* * *

Приведенные здесь записи и воспоминания не отражают и части того обширного круга проблем, которые затрагивал на репетициях Георг Отс. Невзирая на напряженнейшую работу, не все его замыслы и идеи были усвоены исполнителями. Ведь интересное и многообещающее совместное творчество прервалось как раз в тот момент, когда все, намеченное лишь в общих чертах, еще только ждало углубления, закрепления и шлифовки*.

...20 апреля 1975 года... В только что отремонтированном театре «Эстония» полным ходом шла уборка. А на сцене, перед опущенным железным занавесом проходила первая сценическая репетиция «Дона Джованни», частичная запись которой сберегла для нас последние замечания Георга Отса. Голос его звучал бодро, он вникал во все детали, и работа с солистами продолжалась попрежнему активно. Между тем благополучие это было лишь видимое. Хотя репетиция должна была продлиться с двух до четырех, Георг Отс уже вскоре стал поглядывать на часы и щупать лоб. По всему было заметно, что он судорожно старается подавить жестокие приступы боли. Верный дисциплине, он не прервал репетицию и закончил ее ровно в четыре часа. На большее у него не хватило сил, хотя до конца первого действия в клавише оставалось всего несколько страниц...

Перед тем как уйти, Георг Отс упомянул о предстоящей операции, попросил пожелать себе «ни пуха ни пера» и призвал всех довериться музыке Моцарта. На ободряющие слова товарищей он пытался отвечать с той же бодростью, однако тяжкий недуг, оставивший неизгладимый отпечаток на его лице, говорил совсем о другом. В этот день многие коллеги в последний раз видели Георга Отса живым.

Состояние здоровья резко ухудшалось. Опасная, хотя и не последняя операция все же прошла удачно, и вести, дошедшие из Тарту в Таллин, рождали тайную надежду на чудо. Но приговор Великой Неотвратимости гласил иначе. Ее цепкие тиски становились теснее с каждым днем, с каждым часом, с каждой минутой...

* Дальнейшую работу над оперой взял на себя А. Микк (преьера состоялась 18 декабря 1975 г.), который частично отошел от концепции Г. Отса и внес в постановку много своего.

Отзвуки былого

Пускай же каменист и неприступно крут
Твой путь за истиной в погоне:
Дерзання золотые кони
В грядущее тебя взнесут!

Э. Верхарн

Незабываемое, по-особому солнечное, но в то же время овеянное каким-то леденящим душу предчувствием лето 1974 года... Судьба даровала автору этой книги возможность часто бывать в кругу дружной семьи Отсов не только в городе, но и в непритязательной дачной обстановке Вызу, и это оставило в памяти глубокий след. Остались мысли, напоминающие разнообразные и на первый взгляд разрозненные бусинки, нанизанные на общую нить воспоминаний, остались мимолетные и хрупкие впечатления, схваченные словно на лету, но сохранились и более яркие фрагменты былого. Все это помогло лучше понять богатую натуру Георга Отса, уже обреченного, но полного неиссякаемой жажды жить.

В длительных беседах за чашкой кофе или среди природы говорилось о многом — затрагивались серьезные проблемы и рассказывалось о всевозможных мелочах, оживленность певца сменялась легкой задумчивостью, шутливые искорки в глазах вдруг гасли, чтобы через некоторое время, совсем неожиданно, появиться вновь вместе с присущей только ему, как бы затаенной улыбкой.

От внимательного, но внешне незаметно все подмечающего взгляда Георга Отса не ускользало ничто — ему было свойственно, где бы он ни находился, интересоваться всем и всеми без исключения, будь то гениальное произведение искусства, прочитанная книга, содержательная статья, недавно увиденный фильм, природа, люди, яблочный пирог, которым его угостили, понравившаяся собака, маневренность автомашины или образцово, на его взгляд, сложенная поленница на даче у друзей.

Во время последнего летнего отпуска, когда Георг Отс с редким чувством ответственности участвовал в съемках «Кола Брюньона», давал концерт в Ленинграде и как депутат Верховного Совета СССР выезжал в Москву, ему пришлось решительно отказаться от своих любимых занятий —

плавания и рыбалки. Да и дружбу с солнцем пришлось прекратить. Но «разделять» топливо он продолжал по-прежнему, и в связи с этим вспоминается одна забавная история. Несколько лет назад в Вызу какой-то прохожий, остановившийся поглядеть на дачное жильё знаменитости, сказал, обращаясь к своему спутнику: «Смотри-ка, Отсу дрова колят!» И верно, в одетом по-рабочему человеке с продубленным морскими ветрами лицом не легко было признать самого певца.

Но именно таким — в поношенных джинсах и выдавшей виды шляпе — приятно было встречать нашего гостя, приближавшегося к дачному домику в Кязму с лукаво-добродушной улыбкой на лице. Каким-то особенно праздничным запомнился он в день рождения Марианн. Дочке исполнилось семь лет, и папа успевал повсюду — и в сад к камину, где коптилась камбала, и к накрытому на веранде столу, и в первую очередь, конечно, к маленьким друзьям дочери. Эти гости то и дело заманивали дядю Георга в гараж под домом: там неутомимый «киномеханик» извлекал из таинственного ящика мультфильмы и терпеливо крутил их.

Любовь к детям Георг Отс пронес через всю свою жизнь, его отношение к ним было полно сердечности и неподдельного внимания. Зная и чувствуя тонкости детской натуры, он умел подходить к своим юным друзьям с добродушным и понятным для них юмором, со столь нравящейся им деловой серьезностью, разговаривая с детьми как равный с равными. Контакт между ними возникал мгновенно, и в его обращении с малышами не было ни стремления нравиться, ни назойливого «панибратства».

В 1974 году у него хватило времени и на живопись. На стене веранды появлялись все новые пейзажи (среди них и несколько мрачноватый автопортрет), и хотя их автор с нетерпением ждал критики, отвечать на его вопросы было не легко. В каждой картине таилось свое очарование, свое настроение, все они пленяли яркостью красок. До сих пор вспоминается ранний вечер на оконечности Кясмуской косы, когда Георг Отс, быстро разложив на багажнике машины кисти и краски, тут же, стоя, надвинув на глаза — чтобы не слепило солнце — свою неизменную шляпу, быстро набросал на бумаге два береговых пейзажа.

В последний год жизни Георг Отс подарил друзьям ряд своих картин, словно предчувствуя, что за привезенными из Варны рисунками новые уже не появятся...

Кто хоть раз видел Георга Отса среди природы, несомненно, ощутил прочность его привязанности к ней, заметил, сколько сил и мыслей черпал в природе этот человек. Хотя прогрессирующая болезнь стала уже ограничивать продолжительность прогулок, они все же доставляли ему разнообраз-

разие. Однажды в субботу, в первой половине дня, мы отправились «прочесывать» кясмуский грибной лес. Это была чудесная, веселая и полная шуток «экспедиция» под моросящим дождем. Грибная лихорадка всех так захватила, что никто не заметил, как Георг сел на камень и отпил воды из висевшего через плечо термоса. «Посижу немного, погляжу по сторонам», — спокойно сказал он, когда я к нему подошла. Как потом выяснилось, ему вдруг стало очень плохо, но он никому в этом не признался. На обратном пути хорошее настроение вернулось к нему, беседа, коснувшаяся театральных тем, стала живой и остроумной. Разговор шел и об обычных, казалось бы, вещах, но в устах певца они обрели глубокий смысл.

«Что случится, если змея ужалит критика?» — неожиданно спросил Георг. — «???» — «Змея отравится», — последовал по-мальчишески озорной ответ. Кто знает, что еще пришлось бы услышать автору этих строк, если бы вскоре не показалась калитка, а за ней кусты, усыпанные алой малиной, которая, казалось, только и ждала, чтобы ее отведал народный артист.

Именно на природе, среди близких и друзей, Георг Отс всегда чувствовал себя свободно и оставался целиком самим собой. А разве бывало и иначе? И да и нет, ведь контакт при знакомстве с ним устанавливался не сразу. Георг Отс не был гордым или необщительным человеком. Наоборот. Его корректность и такт подкупали при первых же встречах. Но, если говорить откровенно, мне было весьма не по себе, когда в начале января 1973 года мы вели с ним разговор о монографии, посвященной его многолетней партнерше по сцене Мете Коданипорк. Певец отвечал односложно, но его испытующий взгляд как будто вопрошал: «А какая же ты в самом деле?» Временами казалось, что он намеренно предоставлял собеседнице самой выходить из положения и завладеть инициативой в беседе, казалось, он незаметно сталкивал докучливую интервьюершу в «незнакомые воды», чтобы посмотреть, как она будет выбираться «на сушу». С грехом пополам разговор был доведен до конца, но как только речь зашла о проблемах, связанных с театром «Эстония», которые Георг Отс готов был без устали обсуждать, беседа стала достигать эмоционального *crescendo*.

Работа над предлагаемой книгой очень сблизила автора с семьей Отсов, с их повседневной жизнью, и между нами завязалась тесная дружба. Началось бесконечно интересное, навсегда запавшее в сердце время, позволявшее видеть Георга Отса и в солнечные, и в ненастные дни, охваченного то кипучим оптимизмом, то скрытой тревогой, а иной раз объятую яростью — если в людях обнаруживались лживость, эгоизм,

мелочность, лень, равнодушие, привычка к волоките и другие пороки.

У читателя может возникнуть сомнение: не слишком ли переоцениваются и идеализируются в книге достоинства характера Георга Отса? Нет, потому что именно такой сильной и неповторимой личностью он был на самом деле. Георг Отс был велик в своей простоте и прост в своей величии — как в искусстве, так и в жизни. И все же вне семьи и круга близких друзей он быстро замыкался в себе, меняясь до неузнаваемости. Это не было позой прославленного артиста или горделивым уходом в себя, это было подсознательное желание оградить свое «я» от досаждавших ему нередко бестактных «знаков уважения», порожденных его широкой известностью. Быть идиолом публики может не каждый — есть люди, которых назойливое восхищение утомляет. Хотя громкая популярность не всегда связана с подлинным художественным мастерством, в случае с Георгом Отсом это было именно так. Он оставался в центре всеобщего внимания необычайно долго, поэтому не удивительно, что врожденная скромность и замкнутость заставляли его прибегать к самозащите. Со временем противоречие между манерой держаться и внутренней сущностью стало своего рода второй натурой артиста, и это отчасти распространилось даже на театр, где певец тактично отделял работу от вопросов личного порядка. Известную дистанцию он сохранял всегда, хотя трудно было найти более отзывчивого и благожелательного коллегу, чем он.

«Георг всегда был с коллективом, — вспоминают солисты театра «Эстония» Т. Майсте и В. Куслап. — Иногда во время гастролей мы делили с ним общую большую уборную, потому что он никогда не хотел обособляться. Симпатичной чертой его характера было дружелюбное и уважительное отношение к так называемым рядовым людям — билетерам, костюмерам и другим. Если иной раз кому-нибудь случалось забыть о своих обязанностях, он не шумел по этому поводу, а говорил там, где надо. Не то что иные — в кулуарах рта не закрывают, а там, где их смелые выступления очень нужны, попросту отмалчиваются».

По словам Т. Майсте, Георг Отс никогда не обижался на замечания. Он внимательно выслушивал коллегу, и если его мнение бывало обоснованно, принимал сказанное к сведению. Более того, пробовал петь, как ему советовали, и если получалось хорошо, продолжал так и впредь. Разумеется, свое мнение нужно было высказать так же обдуманно и обоснованно, как это делал в аналогичных случаях сам Георг Отс.

«Мне удалось непосредственно приобщиться к искусству Георга Отса еще в дни учебы в консерватории, когда я при-

нимал участие сперва хористом, а затем в качестве солиста в спектаклях и репетициях «Эстонии», — продолжает В. Куслап. — Мне, правда, ни разу не посчастливилось быть его партнером на сцене, единственной же нашей общей ролью был Дон-Кихот-Сервантес («Человек из Ламанчи» М. Ли), но я всегда пытался с неустанным вниманием приглядываться к нему, извлекая пользу из всего увиденного и услышанного... Трудиться рядом с Георгом Отсом означало учиться в самом широком смысле этого слова. Георг никогда не выпячивал свою эрудицию, свой ум. Он умел все сказать деликатно, без заносчивости. Хорошо помню Георга, рассказывающего какой-нибудь анекдот. Важно было не то, что он говорил, а как он это делал. В таких случаях в нем появлялось что-то неуловимое — то ли в складке губ, то ли в лукавом взгляде, то ли еще в чем-то. Но это невозможно передать словами, хотя каждый раз, когда я о нем думаю, именно это выражение его лица ясно встает перед глазами¹.

Георг Отс мог и впрямь производить противоречивое впечатление. Он был общительным и молчаливым, излучающим внутреннее тепло и внешне холодноватым человеком. Особо поражало сочетание железной воли и принципиальности с излишней уступчивостью и снисходительностью, которыми не раз злоупотребляли. Он нередко исполнял не подходящие ему песни, участвовал в неинтересных кинофильмах и т. д. Боясь обидеть человека, он мог поставить себя самого в тяжелое положение, и это зачастую приводило к весьма неприятным последствиям.

Да и судьба осыпала Георга Отса не только ласками, как ошибочно полагают. Его огромной напряженной работе и непрерывному самосовершенствованию рано стали мешать серьезные перебои в здоровье. Впервые болезнь резко дала о себе знать на съемках фильма «Свет в Коорди», и уже в 1957 году певец перенес тяжелую операцию почек. Потом подкрался новый, теперь уже смертельный недуг, который нарушил нормальный ритм жизни и работы певца.

Рядами лавров, с одной стороны, и «полосатыми барьерами чужой зависти» (выражение эстонского поэта Р. Римеля), с другой, был отмечен путь, которым приходилось идти Георгу Отсу. У него были друзья и враги, он встречал искреннее уважение и сталкивался с гнусной клеветой, его радовало признание широкой публики и глубоко возмущало рядящееся в комплименты двуличие. Он не любил пустых слов и патетических заверений, осуждал нытье, пассивность и привычку обвинять других, когда что-нибудь не ладилось. Однако при всей своей мудрой проницательности и знании людей он иной раз слишком поздно распознавал ложные ценности, а потом, разочаровавшись в них, оказывался неспособным разрубить запутанный узел. Несмотря на все

дарованное ему судьбой, певец не оставался равнодушным к малейшим проявлениям внимания, если только они были искренними и выражались в деликатной форме.

Георг Отс обладал редким качеством — умением слушать, бросая при этом краткие и чрезвычайно меткие реплики. Когда разговор особенно увлекал его, открывалась благоприятная возможность следить за темпераментными, суггестивными и искрометными высказываниями Георга Отса. Пустых, небрежно бросаемых фраз или вопросов, задаваемых из приличия, никто от него не слышал.

У Георга Отса была хорошая память и, что еще важнее, — желание запомнить — столь распространенный в наши дни даже среди молодежи «склероз» был ему неведом. Певец всегда безошибочно знал, говорилось ли прежде о том или другом факте, суждении или происшествии, или же нет. О себе он рассказывал скупое, его иной раз приходилось даже провоцировать, чтобы в возражениях или уточнениях лучше выявить его точку зрения. Из озорного желания разыграть своего будущего биографа, именуемого в узком кругу Плутархом, Георг Отс порой «слегка привирал», чтобы затем насладиться произведенным впечатлением, а немного спустя признаться в содеянном грешке.

Не скрывая своих ошибок и недостатков, Георг Отс охотно смеялся над собой, при всяком удобном случае подшучивал над друзьями и был в высшей степени доволен, когда те «брали реванш». Он не стеснялся спрашивать своего собеседника о том, в чем тот, по его убеждению, был лучше осведомлен, не считал свои суждения единственно правильными и никому их не навязывал. Иной раз он рассказывал о себе даже такие факты, которые позволяли видеть в нем человека, наделенного самыми обыкновенными слабостями.

Поиски правды, постижение ее в жизни и в искусстве Георг Отс ценил очень высоко. Он презирал тех, кто с верно-подданническим рвением наводит глянец на почетные звания и, уподобляясь флюгеру, держит нос по ветру. В Георге Отсе пленяла его честность. Вот небольшой пример. Очевидно, многим авторам творческих портретов и монографий приходилось сталкиваться с замалчиванием неблагоприятных отзывов или даже получать для использования копии рецензий, из которых исключены все критические замечания. Георг Отс не нуждался в такой фальшивой рекламе, он нередко обращал внимание автора этой книги на совсем не лестные для него статьи. Летом 1974 года, найдя одну такую рецензию хельсинкского критика, он тут же поспешил с ней из Вызу в Кясму и даже существенно помог при переводе с финского языка.

За десятки лет о Георге Отсе было написано очень много, и вполне естественно, что в этой литературе попадаются

эффектные легенды, кочующие из одной работы в другую. Проверка каждого сомнительного факта помогала выявить истину, но иной раз бывало досадно, когда какой-нибудь показавшийся интересным случай Георг Отс бракдовал как явный вымысел или преувеличение. Один такой эпизод проскочил и в рукопись этой книги. Он был позаимствован из мемуаров, опубликованных в 1971 году в журнале «Звезда». Солидный автор рассказывал, как на морском пути из Таллина в Кронштадт Георг Отс спас тонувшего друга. Певец категорически опроверг этот случай, и рассказ «очевидца» пришлось вычеркнуть.

Что касается критики, этого жанра, вызывающего нередко обиды, возмущения и протесты, то Георг Отс иронизировал только над «гладкими», маловыразительными и неконкретными высказываниями. О некоторых статьях он говорил: достаточно заменить в них одно имя другим, и новый творческий портрет артиста будет готов. Все мало-мальски смелое и обоснованное он приветствовал, но крайностей — неумеренных похвал или безоговорочного охаивания — он не любил. Обладая сам аналитическим умом и чутким восприятием, умея зажигать и загораться, он ждал того же и от других.

Общеизвестно, что люди, не знающие, куда девать свое время, охотно расходуют чужое. Нередко мы сталкиваемся и с тем, как всегда занятые почтенные лица объясняют свои хронические опоздания, манеру не выполнять обещания и прочие проявления невнимания к другим отсутствием времени или какой-нибудь другой избитой причиной. Георг Отс отличался безукоризненной точностью и ценил это качество всегда и повсюду. Невзирая на напряженность трудового дня, он никогда не казался излишне суетливым, шумным, вечно куда-то торопящимся. Все делалось своевременно и точно. Глубоко уважая людей талантливых, увлеченных работой, ставящих перед собой трудные задачи и добивающихся успеха, Георг Отс не любил чудаковатых фанатиков и хвастливых всезнаек. На похвалы он был удивительно скуп, и только тот, кто знал особенности его характера, мог прочесть в случайно оброненной им фразе или взгляде больше, чем в любой высокопарной оде.

Пока хватало сил и даже когда их почти не стало, Георг Отс отважно старался быть в курсе событий культурной жизни, интересуясь всем происходящим в мире. Он ходил в кино, читал, посещал выставки, смотрел телепередачи и спектакли. Последней увиденной им в театре пьесой стала драма Шекспира «Ричард III», а последним фильмом — американская кинокомедия «Как украсть миллион».

Чем ближе к эпилогу жизни, тем большее значение приобретало для Георга Отса телевидение. Я много раз наблю-

дала, как он смотрел с Марианн мультфильмы и короткие кинокомедии — столь непосредственное сопереживание, раскатистый смех, отклик на каждую шутку и мельчайшую деталь приходится видеть не часто. Таким он и запомнился вместе с прижавшейся к нему как птенчик дочуркой — удивительно домашний, счастливый и ласковый человек с неуклонно растущей в сердце тревогой.

О своем здоровье он говорил мало, ограничиваясь только деловой констатацией фактов, и лишь изредка, с глазу на глаз, намекал на неизлечимость болезни. Он всегда находил опору в надежде, называл новые лекарства, говорил о приносящей ему облегчение лучевой терапии, о влиянии погоды на организм, о вновь предстоящей операции — говорил спокойно, деловито, с верой в будущее.

Георг Отс никогда не казался человеком, изнуренным страданиями, он был личностью, умевшей щедро делиться с другими своей непонятно откуда берущейся энергией и vitalностью. Общение с Георгом Отсом придавало силы, воодушевляло, будило новые мысли, укрепляло убеждения, вселяло оптимизм. Для этого было достаточно личного примера певца.

Лечащие врачи Георга Отса Э. Йыгар, Т. Ванаселья, Х. Ваарик, Э. Тийвель и И. Бельчиков так вспоминают о своем пациенте: «Больница — место, где каждый человек неизбежно раскрывается, обнажая свое подлинное «я». Это относилось и к Георгу Отсу. Его «я» было «я» большого человека. Он был велик на сцене, велик вне ее, велик и в больнице. По-человечески велик. Ярче всего это проявлялось в том, что он не считал себя таковым. Он был как все, ему и в голову не приходило требовать для себя каких-то исключений, привилегий, хотя он и был их достоин. [...] Он часто гулял с больными по коридору, смотрел по вечерам телевизор, был большим другом нашего единственного маленького пациента, так как очень любил детей. Он и в больнице установил для себя строгий режим и неукоснительно его придерживался. Когда наступало время для прогулки — шел гулять, подходило время процедур — появлялся минута в минуту, даже тогда, когда лечился амбулаторно. Точность — вежливость королей: Георг Отс очень ценил свое время и поэтому умел уважать чужое.

Да, время у него было строго распланировано даже в больнице. Он работал. Главным образом над оперой «Дон Джованни». Он хотел подготовить спектакль, овеянный подлинным дыханием XVIII века. Он читал и изучал связанную с этой оперой литературу, делился с врачами своими планами.

Врач должен влиять на больного ободряюще, вселять в него оптимизм... Не нередко казалось, что сам Георг Отс

ободряет врачей. Мы старались не показать ему свою озабоченность, но, по-видимому, Георг Отс видел нас насквозь — он частенько развлекал нас анекдотами или просто забавными историями. Запас его душевных сил был поразительно велик!

Душевных сил требовала и сама продолжительная болезнь, а не только перевозомогание ее. Немало было неприятных, болезненных процедур. Но ни один врач никогда не слышал от Георга Отса ни одной жалобы или просьбы: бросим это лечение или сделаем передышку, больше не могу... Ведь больные часто протестуют против лечения. Георг Отс никогда не торговался. Он готов был вынести еще больше...

Да, вклад Георга Отса в сокровищницу культуры нашего народа очень велик. Но он многое внес и в сокровищницу чувств — мы, врачи, ясно понимали и ощущали это»².

* * *

5 сентября 1975 года... Во время спектакля, которым открывался семидесятый сезон театра «Эстония» — оперы Э. Каппа «Огни мщения», — пришла страшная вест: незадолго до поднятия занавеса перестало биться сердце Георга Отса. Исключительный поединок человеческого духа со смертельным недугом завершился.

In memoriam

**ОТ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС,
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
И СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР**

Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Совет Министров СССР с глубоким прискорбием извещают, что 5 сентября 1975 года после тяжелой, продолжительной болезни на 56-м году жизни скончался депутат Верховного Совета СССР, лауреат Государственных премий СССР, народный артист СССР Георгий Каарелович Отс.

**Центральный Комитет
КПСС**

**Президиум
Верховного Совета
СССР**

**Совет
Министров
СССР**

В связи со смертью Георга Отса в центральной и республиканской печати был опубликован правительственный некролог. В нем отмечалось, что с именем Георга Отса связаны значительные достижения советского музыкально-театрального искусства. Он был художником яркого многогранного таланта, большой душевной красоты, строгой творческой взыскательности. Его деятельность была проникнута высокими идеями партийности, интернационализма, жизненной правды.

Георг Отс родился 21 марта 1920 в г. Петрограде. После восстановления Советской власти в Эстонии в 1940 году поступил в Таллинский политехнический институт. Незаурядное музыкальное дарование Г. Отса раскрылось в годы Великой Отечественной войны. В 1942 году молодой командир взвода был направлен в г. Ярославль, где в то время формировались эстонские художественные коллективы. В 1944 году Г. Отс был принят в Таллинскую государственную консерваторию. Одновременно начинается его творческая деятельность в Государственном академическом театре «Эстония», на сцене которого он пел свыше тридцати лет.

Активная концертная деятельность, выступления по радио и телевидению, работы в кинематографе принесли Г. Отсу широкую известность в нашей стране и за рубежом. Он завоевал любовь и признание миллионов слушателей как неутомимый пропагандист современной советской песни.

Горячая преданность искусству сочеталась у Г. Отса с большой общественной работой. Встречи с трудящимися, выступления перед рабочими, тружениками села, воинами Советской Армии были неотъемлемой частью его жизни. Член КПСС с 1956 года, он неоднократно избирался секретарем партийной организации театра.

До конца своих дней Г. Отс исполнял ответственные обязанности депутата Верховного Совета СССР, кандидата в члены ЦК Коммунистической партии Эстонии, председателя Эстонского театрального общества.

Партия, Советское правительство высоко оценили заслуги Г. Отса. Он награжден орденом Ленина, двумя орденами Трудового Красного Знамени, орденом «Знак Почета». Ему трижды присуждалась Государственная премия СССР, он был удостоен почетного звания народного артиста СССР.

Светлый образ Георга Отса — замечательного артиста, коммуниста, человека высокого общественного долга навсегда останется в нашей памяти.

Некролог был подписан руководителями Коммунистической партии и Советского государства, видными деятелями культуры и выдающимися мастерами искусства.

Утро 10 сентября. Таллин в трауре. Тысячи жителей столицы и почитателей артиста из других республик пришли проститься с ним.

В десять часов открываются двери концертного зала «Эстония», и в течение четырех часов нескончаемая вереница людей вступает с залитой солнцем улицы в трагически-торжественный полумрак мерцающих свечей. Эстрада, с которой Георг Отс десятки лет пел своему народу, заполнена розами, гвоздиками, каллами и хризантемами. В глубине ее установлен большой портрет артиста. Возле дубового гроба застыл почетный караул. Доносящаяся из зала тихая музыка создает благоговейное настроение и за стенами здания, где обычный уличный ритм словно бы замер. Свет и тени. Жизнь и смерть.

Два часа дня. Двери в зал закрываются. Начинается панихида. Так как далеко не все из растянувшейся на километры очереди успели войти в здание, люди собираются перед «Эстонией», чтобы следить за траурной церемонией по трансляции. Передачи Эстонского радио и телевидения смотрит и слушает вся республика.

Сердечные речи и выражения соболезнования близким покойного перемежаются музыкой — произведениями Баха, Верди, Грига, Моцарта, Прокофьева, Пуччини, Масканы, Людига, Эрнесакса. Поют ведущие оперные солисты Латвии и Литвы, народные артисты Союза ССР Ж. Гейне-Вагнер и В. Нореяка, народный артист Латвийской ССР К. Зариньш, Георгу Отсу посвящают свои выступления солисты, хор и симфонический оркестр театра «Эстония», Государственный академический мужской хор, смешанный хор Эстонского радио и телевидения.

Да, никогда более... Слезы и оцепенение, светлая скорбь и чувство благодарности...

Последние минуты прощания. На крышку гроба кладут букет любимых цветов покойного — розовых гвоздик. Певцы выносят из зала прах коллеги. Удары выстроенных перед зданием литавр отдаются в сердце как голос жестокой неотвратимости. Несущие гроб останавливаются перед вторым родным домом Георга Отса — театром. Звучит заключительный хор из оперы Аава «Викерцы». Вокруг театра «Эстония» простирается бескрайнее людское море, проявление уважения народа потрясает.

Под звуки траурной музыки кортеж направляется к Лесному кладбищу. Несут ордена, медали Георга Отса и бесчисленные венки. Вдоль бульвара Эстонии стоят в почетном карауле студенты. По краям процессии идут товарищи певца по сцене — женщины в длинных черных платьях, мужчины во фраках. Улицы, по которым движется траурная процессия,

обрамлены толпами народа — такое многолюдье можно видеть разве что на республиканских праздниках песни. Но на этот раз впереди не празднично убранное Певческое поле, а последний приют Георга Отса рядом с международным грессмейстером П. Кересом и писателем Р. Сирге. Вместо ликующих песен слышится тихий шепот сосен. Этих гордых деревьев, которыми Георг Отс всегда любовался и которые запечатлевал на акварелях, даруемых друзьям...

Звучат прощальные речи и музыка, гроб с букетом розовых гвоздик опускают в могилу. Песок под соснами принимает в свое лоно великого артиста, над могилой вырастает холм из цветов.

До позднего вечера к месту погребения Георга Отса приходят люди, и эта прекрасная традиция длится по сей день. Приходят поодиночке и группами, молодые и старые, люди со всей Эстонии и из союзных республик. И всегда цветы, цветы, цветы...

А работники магазина грампластинок «Хели», что на Ратушной площади, всю траурную ночь несли дежурство, чтобы живой огонь стоящих на витрине свечей не угас ни на миг.

* * *

Мы говорим, Георг Отс любил жизнь... Но способны ли мы постичь всю глубину этой емкой мысли? Умеем ли понять, что значила для него жизнь, если он — даже истерзанный муками — был к ней так привязан? Нет, не блеск славы, а верность своему народу, верность искусству придавала деятельности Георга Отса смысл и значение. Он любил людей в их повседневных хлопотах, в счастье, в борьбе. Любил горячие сердца и честные рабочие руки, свою семью, единомышленников, синее небо, солнце и резкие прибрежные ветры. Любил все то, что делает жизнь истинной жизнью.

Георга Отса трудно с кем-либо сравнить, ибо он был самим собой. Такой исключительной особенностью обладают лишь немногие. Будут попытки пойти по стопам великого артиста, но это не легко. Продолжателем идей и принципов певца, быть может, кто-нибудь и станет, но вторым Георгом Отсом — никогда.

Выдержки из некрологов

*Пауль Руммо, заслуженный деятель искусств
Эстонской ССР*

«... Эта Неизбежность всегда потрясает, даже когда речь идет о незнакомом тебе человеке. Если удар Неизбежности поражает кого-нибудь из близких, он вызывает шок. Теперь от нас уходит тот, кто за десятилетия успел стать неотъемлемой частью своего народа.

Любой ничтожный факт, связанный с покойным, приобретает теперь значительность. Начинаешь обвинять себя: почему не записал или не запомнил случайные разговоры или наблюдения, которые помогли бы сохранить для будущих поколений портрет выдающейся личности во всем ее человеческом многообразии. Ведь не только далекое прошлое, но и совсем недавнее лишь слегка задело память. В начале августа финские газеты объявили об открывающемся в Турку традиционном фестивале летней музыки. Я находился в то время в Хельсинки и прочел в одной из газет (кажется, в «Хельсинкин саномат») заметку о том, что Георг Отс из-за болезни не сможет, к сожалению, выступить на фестивале. Избалованная хельсинкская публика огорчилась этим известием. Многие знакомые и совершенно чужие мне люди подошли и спрашивали, что с нашим Отсом? Когда я говорил им то, что знал, и рассказывал, как вся Эстония давно уже опасается самого худшего, лица моих собеседников мрачнели. Я знал, что много лет назад, в дни популярности «Сааремааского вальса», Георг Отс был в Финляндии не менее известен, чем у нас. Теперь я с радостью убедился, что его все еще называют там своим певцом. И вновь ощутил гордость — от сознания, что искусство великого сына малого народа стало поистине достоянием многих народов.

[...] Врожденный талант, облагороженный требовательной работой над собой. Семейные традиции. Большой ум. Повышенное чувство гражданственности. Чарующая простота выступлений, необъяснимое и редкостное обаяние — все это было в нем и еще многое другое, о чем лучше меня расскажут люди, непосредственно связанные с музыкой...

Жестокая Неизбежность сомкнула певцу уста. Певец

умолк. Умолк? Если в поразившем нас горе искать утешения, то его дает сознание, что к искусству Георга Отса, благодаря звукозаписи, смогут приобщиться и будущие поколения. Свет звезды, угасшей в начале последней четверти двадцатого века, быть может, будет мерцать еще спустя столетия»¹.

* * *

Виргилиус Норейка, народный артист Союза ССР

«Как молодые соловьи учатся петь у взрослых птиц, так младшее поколение наших вокалистов училось у Георга Отса. Его смерть — огромная потеря для всех певцов и тех, кому близок человеческий голос, человеческое искусство. Мы уважали Георга Отса, гордились им. Он в глубине наших сердец. Его творчество незабываемо, свет, оставленный им в искусстве, неугасим»².

* * *

Леннарт Мери, заслуженный писатель Эстонской ССР

«В узкую улочку, а оттуда к задней двери большого здания. Тьма наступает раньше, чем обычно, ветер дребезжит водосточными трубами и раскачивает фонарь, мерцающий над входом. Слишком рано. Опереться на перила из железных труб, нащупать сигарету, чиркнуть спичкой — не загорелась. От облетевших деревьев в глубине двора отделяется фигура в полушубке, в глубоко надвинутой на глаза меховой шапке, в темных очках, лица не видно... Человек запрокидывает голову, чтобы козырек шапки не мешал разглядеть чиркнувшего спичкой.

— Здравствуйте, — говорит он, подходя ближе, но не вступая в световой круг. Узнаю его по голосу. — Стало быть, вы не путешествуете?

— В этом году я путешествую по городским улицам.

Слышны удары башенных часов. Третья спичка наконец зажигается.

— Как подвигается постановка?

За его спиной держится тень. Действительно ли ее отбрасывает фонарь?

— Репетируем. Знаете, я начал изучать историю Таллина.

Утром в день операции он играл в шахматы.

— Ходили в Домскую церковь за вдохновением?

Эту легенду* знает каждый таллинец, его она ничуть не интересует.

— Угадайте, когда в Таллине впервые исполнялся «Дон-Жуан»?

— Не знаю.

— Приблизительно?

— Ну, если вы так спрашиваете, значит гораздо раньше, чем считали до сих пор. Лет сто тому назад?

— Уже в конце восемнадцатого века.

— Вот бы никогда не подумал.

— Не правда ли? Мы все говорим окраина, глубокая провинция. Какая же это провинция, если опера дошла сюда через десять лет после первой постановки!

— Где вы это откопали?

— В старинных книгах. Теперь не могу найти этому применения. Иногда вдруг вспоминаю на репетиции и радуюсь. Ведь это должно рождать в нас какой-то отклик.

— Может, и афиши сохранились или пригласительные билеты?

— Думаете, это возможно? А где их искать?

Порыв ветра гасит на миг фонарь, и тут же раздается звонок.

— Думаю, что в городском архиве. Или у Вольдемара Миллера**. Во всяком случае, там вам что-нибудь посоветуют.

Хлопает дверь, и появляется Марианн — она всегда одевается быстрее всех.

— Марианн, что же ты не здороваешься?

Марианн поздоровалась, но она здороваается еще раз и берет отца за руку.

— Может быть, мне следовало бы съездить в Тарту? Мы еще поговорим об этом.

Они уходят. Тень за его спиной сокращается, исчезает и затем начинает вырастать впереди, на дороге. Небо в тучах совсем низкое, словно перед сотворением мира. Гул шагов затихает, близкое отступает, далекое надвигается. Дети гурьбой выбегают из школы. Скоро они будут его изучать³.

* * *

* Таллинцам хорошо известна легенда о развратнике-бароне, который перед смертью будто бы покаялся в содеянных им грехах и пожелал быть похороненным под каменной плитой у самого входа в Домскую церковь, дабы все прихожане ступали по его праху. Каменную плиту называют «камнем Дон-Жуана».

** Бывший заведующий отделом балтики и редких книг Научной библиотеки АН ЭССР.

«Мое поколение, те, кто пошел в школу сразу после войны, выросли с Георгом Отсом. Опера — это был Георг Отс, оперетта — тоже, эстрада того времени, легкая музыка — все он. Радио, потом и телевидение — опять Георг Отс.

Георг Отс стал для нас своего рода символом: музыка — это Георг Отс.

Когда я еще учился в младших классах, у нас во 2-й средней школе выступали концертные бригады, оперные, опереточные и эстрадные певцы. Это было очень хорошей традицией (которой мой сын-школьник и дети знакомых уже похвастаться не могут). Торжественным, радостным, полным волнений был день, когда в школу приходили певцы. На одном из таких школьных концертов и родилось мое личное знакомство с Георгом Отсом. Разрешите мне говорить «личное знакомство», потому что мне кажется, словно я был знаком с ним лично. [...] Отчетливо помню, как мы всем классом в порядке коллективного похода смотрели фильм «Свет в Коорди» в кинотеатре «Октобер». Я мог бы даже сказать, где сидел и какая в тот день была погода — мы будто навещали своего знакомого. Так же ясно помню первую в своей жизни оперу — «Демона», тоже коллективный поход.

[...] Знакомство, начавшееся на первом школьном концерте, сопровождало меня все ученические годы, продолжало сопровождать на всех морях, куда заносила меня моя моряцкая жизнь, на всех материках. Команды судов, на которых я плавал, часто состояли из людей самых различных национальностей. У каждого свои вкусы, свои любимцы: каждый искал в эфире ту музыку, которая ему по душе. Но один голос был одинаково любим всеми, одинаково всем знаком — голос Георга Отса, и с какой бы волны он ни доносился, заслушивались все. Я побывал в большинстве портовых городов Советского Союза [...] и убедился, что Георга Отса хорошо знают не только многонациональные команды моих судов, а вся наша страна. В Астрахани, например, я ждал однажды автобуса. Из репродуктора доносилась песня, я слышал, но не слушал. Вдруг какая-то незнакомая старушка потянула меня за рукав и сказала: «Эту песню, между прочим, поет и Георг Отс!» Мурманские моряки с других судов очень просто определяли мое происхождение — ты земляк Отса.

Когда мое судно находилось вдали от дома, будь то у берегов Канады или Исландии, в Гренландском, Баренцевом или Балтийском море или у сказочных Канарских островов — один голос помогал мне переносить тоску по дому,

отгоняя хандру и печаль, — [...] голос Георга Отса. Его голос — это голос моей родины. Это привет из дому.

Благодаря все тому же знакомству школьной поры я стал страстным любителем оперы. Большую часть вечеров на большой земле я провожу в опере. И теперь, когда я вновь увидел с палубы своего судна таллинские башни, я уже наперед радовался тому, что начало театрального сезона проведу на берегу. Я не думал, что... Грустен нынешний перерыв между рейсами. Грустен будет новый сезон. Грустно станет на душе, когда в море по радио послышится песня давнишнего друга»⁴.

* * *

Каарел Ирд, народный артист Союза ССР

«... Во время нашей последней встречи мне вдруг вспомнились слова моего отца — он сказал их, когда у друга его молодости умер сын: «Почему должен был умереть этот юноша? Лучше бы умер я или кто-нибудь из моих ровесников». И я подумал: если бы можно было делать пересадку не только сердца, не только какого-нибудь органа, но и самой жизни — на месяц, на два-три месяца или на год — и если бы сказали, что Георгу Отсу нужно продлить жизнь, нашлось бы великое множество людей, готовых отдать ему частицу своей. И он мог бы жить дольше, чем кто бы то ни было, он мог бы жить тысячи лет»⁵.

* * *

Олаф Утть, заведующий отделом культуры ЦК КП Эстонии

«Длившаяся более тысячи долгих дней и ночей борьба с раковой болезнью не могла закончиться иначе: в этой борьбе неизбежно должен был потерпеть поражение даже такой сильный человек. Но для тех, кто в эти годы продолжал общаться с Георгом Отсом, кто навещал его в больничной палате — в Таллине, в Москве, в Тарту, — боль утраты смешивается с безмолвным преклонением перед железной выдержкой и душевной стойкостью большого артиста, столь незабываемо проявившимися в этот период жестоких испытаний. [...] Даже в самые тяжелые дни его не покидало чувство юмора, и лишь легкий призыв грусти в его шутках позволял догадываться о боли, неуверенности и мрачных предчувствиях — обо всем том, чего он не мог не ощущать, но что умел подчинить своей воле к жизни. Только на прямой вопрос он ронял несколько торопливых фраз о своем недуге, чтобы затем сразу же перевести разговор на другое. Он все беспокоился, что болезнь не позволяет ему должным образом выполнять обязанности депутата и председателя Теат-

рального общества, и то были не пустые слова, а выражение глубокого чувства ответственности. Точно так же, как непритворной была и его скромность, порой граничившая с застенчивостью. Больше всего он тосковал по любимой работе. И, очевидно, поэтому в те короткие периоды, когда ему становилось немного легче, он успевал добиться столь многого. Тогда его можно было видеть и на сцене, и перед микрофоном, и на съемках в кино, и на телевидении. Снова и снова мысль Георга Отса возвращалась к постановке «Дона Джованни» Моцарта, в чем он, несомненно, видел сверхзадачу последних лет своей жизни.

[...] Не только в блестящем полете неповторимого таланта через победоносные десятилетия, но и в этих будничных делах уже безнадежно большого человека проявляется исключительность натуры Георга Отса. Ибо достойно умереть, по всей вероятности, еще труднее, чем правильно жить. Георгу Отсу по силам оказалось и то, и другое.

Коммунист не только по взглядам и убеждениям, но и по душевной стойкости и мужеству — таким останется Георг Отс в нашей памяти»⁶.

* * *

Дмитрий Кабалевский, народный артист Союза ССР

«Во мне всегда будет жить воспоминание о могучем, удивительном артисте, о славе и гордости советского искусства. До последних дней своей жизни я сохраню в своей душе любовь к Георгу Отсу, безграничное уважение к нему и благодарность за то счастье, которое принесли мне встречи с ним»⁷.

* * *

Микк Микивер, заслуженный артист Эстонской ССР

«Голос, который ассоциируется с солнечным воскресным утром.

С пробуждением. С надеждами. С синим морем, из-за которого встает солнце.

Всегда с солнцем.

Голос, который способен, казалось бы, проникнуть сквозь металлическую стену. Не сокрушительной силой. Теплом. Интенсивным внутренним теплом, похожим на сияние северного солнца.

Силой солнца.

Голос, который ассоциируется со всем прекрасным.

С созидательным трудом. С дружбой между народами. С миром. С детьми. С любовью. С жизнью.

С животворным солнцем.

Голос, который во всем Советском Союзе рождает одну и ту же ассоциацию:

Эстония, Георг Отс.

Так тесно сросшиеся, они означали одно и то же.

Ушел сын своей страны и народа.

Большой артист. Мужественный человек.

Каждая семья в Эстонии, несомненно, переживает боль утраты чего-то бесконечно близкого.

А утрата, постигая родных, невосполнима, о глубине их горя можно лишь догадываться.

Но голос с его неповторимым очарованием останется.

Как и солнце»⁸.

* * *

Густав Эрнесакс, народный артист Союза ССР

«За три месяца — три безмерно тяжелых, ошеломляющих дня:

Пауль Керес,
Дмитрий Шостакович,
Георг Отс.

Итак, теперь положен на весы времени труд всей жизни и самого младшего из них.

Нет сомнения, что его труд достоин занять место среди самых дорогих сокровищ народа.

Жизненный путь Георга Отса как артиста был в изобилии усыпан розами. Может быть, незаслуженно? Но разве он только по счастливой случайности стал любимцем судьбы?

Нет! Этот путь он проложил себе сам, вымостили с карлотовским упорством и оплатил георг-отсовскими результатами. Он создал из своей жизни поэму.

Человек умный, он знал и чувствовал, что и как нужно делать.

Исключительно высокая музыкальная грамотность и прочие свойства таланта позволяли ему работать быстро, много и в то же время углубленно, без лишних потерь времени и энергии.

Как сильный аналитик, он добирался до истоков произведений и ролей, до их глубинной сути.

В различных жанрах и стилях, в соприкосновении с самыми различными авторами хороший вкус удерживал его на верном пути. Его работа опиралась на разностороннюю образованность, прекрасное знание языков, высокую интеллигентность.

Он знал, что надо бережно относиться к своему голосу. Поэтому, как мудрый художник, он всячески оттачивал свой

любимый инструмент и добился того, что мог решать самые разнородные задачи на уровне Большой Музыки.

Это еще и еще раз означало комплексное совершенствование всех музыкальных способностей и умений.

Оно заключалось не только в развитии вокала, не только в глубочайшем восприятии произведений. Все это сочеталось еще и с тонкой актерской работой, в которой получало окончательное завершение все исполняемое им.

Тонкое переплетение ума и сердца,

мысли и чувства,

услышанного и угаданного

и дали тот сплав, которым Отс покорял самые широкие народные массы, в том числе и строгих специалистов.

В вокальном искусстве большой трудностью считается умение соединять четкую дикцию с напевностью голоса так, чтобы ни одна из этих сторон не страдала.

Это равносильно соединению огня с водой. Отсу это удалось. Оба важных компонента выиграли. Можно даже сказать: он заставил огонь течь, а воду гореть. Такую ясность слова в сочетании с богатой тембрами певучестью мы слышим крайне редко.

Яркое творчество Георга Отса, его личное обаяние десяти лет держало нас в плену своих чар.

В нашем воображении его редкий по окраске голос словно бы звучит и сегодня — он будет сопровождать нас еще долго-долго.

Георг Отс создал много блестящих ролей, участвовал во множестве постановок.

Все неумолимее наступал его последний постановщик — Каменный гость с хладным дыханием. Это ему поручается постановка исконно драматического эпилога человека. И часто по самой жестокой режиссуре. На долю Георга Отса выпала особенно тяжелая роль.

Теперь к розам и лаврам прекрасной поэмы его жизни прибавились тернии страданий.

В этом последнем эпилоге дублеров не бывает. Каждый играет только самого себя. И не только играет, а остается самим собой.

Георг Отс умел быть самим собой в жизни, он сумел остаться им и уходя из нее.

Занавес больше не поднимется.

Аплодисментов не будет.

Георг Отс не выйдет больше кланяться.

Теперь в глубоком поклоне перед ним склоняемся мы»⁹.

ПАМЯТИ ГЕОРГА ОТСА

Учитывая выдающиеся заслуги народного артиста Союза ССР, председателя правления Театрального общества Эстонской ССР Георга Отса в обогащении советской музыкальной культуры и в общественно-политической жизни, ЦК Компартии Эстонии и Совет Министров ЭССР решили присвоить Таллинскому музыкальному училищу имя Георга Отса. Таллинскому горисполкому поручено присвоить его имя одной из улиц столицы республики, совместно с Министерством культуры ЭССР установить мемориальную доску на доме № 5 на бульваре Суворова, где жил Г. Отс. Минвузу ЭССР предложено учредить в Таллинской государственной консерватории, начиная со второго семестра 1975/76 учебного года, одну стипендию имени Г. Отса для назначения ее лучшему студенту по классу пения.

Принято предложение Театрального общества Эстонской ССР об учреждении премии Георга Отса в размере 250 рублей для присуждения лучшим исполнителям вокальных ролей в постановках музыкальных театров республики. Порядок ее присуждения будет определен Театральным обществом Эстонской ССР совместно с Министерством культуры ЭССР.

Министерству культуры ЭССР поручено заказать и установить в ГАТ «Эстония» скульптурный бюст Г. Отса, Госкомиздату ЭССР — выпустить в 1976—1977 годах второе издание книги «Георг Отс» на эстонском языке и издание на русском языке.

Решено просить Министерство культуры СССР обеспечить в течение 1976—1977 годов издание всесоюзной фирмой «Мелодия» памятного комплекта грампластинок и магнитофонных кассет Г. Отса в специальном оформлении, Министерство связи СССР — выпустить почтовую марку с его изображением. (ЭТА).

Перечень сценического репертуара Георга Отса

1944	П. Чайковский	«Евгений Онегин»	Зарецкий
1945	И. Кальман	«Фиалка Монмартра»	Анри Мюрже
1945	Дж. Пуччини	«Мадам Баттерфлай»	Шарплесс
1945	Э. Капп	«Огни мщения»	Вассал
1945	Р. Бенацкий	«Три мушкетера»	Д'Артаньян
1946	Г. Эрнесакс	«Пюхаярв»	Поручик Коля
1946	З. Ромберг	«Песня пустыни»	Пьер-Красная тень
1946	Р. Леонкавалло	«Паяцы»	Сильвио
1947	Ж. Бизе	«Кармен»	Моралес
1947	Г. Доницетти	«Дон Паскуале»	Малатеста
1948	Э. Капп	«Огни мщения» (новая редакция)	Вассал
1948	И. Штраус	«Цыганский барон»	Шандор Баринкай
1949	Ф. Легар	«Великий скрипач» («Паганини»)	Николо Мартинелли
1949	Ш. Гуно	«Фауст»	Валентин
1949	Ж. Оффенбах	«Птички певчие» («Перикола»)	Дон Андреас де Рибейра
1949	П. Чайковский	«Евгений Онегин»	Евгений Онегин
1949	Дж. Пуччини	«Мадам Баттерфлай»	Шарплесс
1949	И. Дунаевский	«Вольный ветер»	Марко-Стефан
1949	Г. Эрнесакс	«Берег бурь»	Петров
1949	Ю. Милютин	«Беспокойное счастье»	Андрей Балашов
1950	Дж. Верди	«Травиата»	Жермон
1950	Р. Фримль	«Роз-Мари»	Джим Кеньон
1951	Л. Делиб	«Лакме»	Фредерик
1951	Ю. Мейтус	«Молодая гвардия»	Олег Кошевой
1952	В. А. Моцарт	«Дон-Жуан»	Дон-Жуан
1952	М. Мусоргский	«Борис Годунов»	Андрей Щелкалов
1953	В. Долидзе	«Кето и Коте»	Леван
1953	А. Рубинштейн	«Демон»	Демон
1954	Р. Леонкавалло	«Паяцы»	Тонио
1955	Г. Эрнесакс	«Рука об руку»	Тоомас
1955	Ж. Бизе	«Кармен»	Эскамилло
1955	Э. Арро — Л. Нормет	«Румму Юри»	Румму Юри
1955	Ф. Легар	«Веселая вдова»	Данило

1956	Э. Капп	«Огни мщения»	Вамбо
1957	П. Чайковский	«Пиковая дама»	Елецкий
1958	Э. Кемени	«Где-то на юге»	Дьёрдь Петери
1958	В. А. Моцарт	«Свадьба Фигаро»	Фигаро
1959	П. Хойберггер	«Оперный бал»	Поль Обье
1959	И. Кальман	«Баядера»	Раджамн
1959	И. Кальман	«Марица»	Тассило
1959	Ж. Массне	«Манон»	Леско
1960	С. Рахманинов	«Франческа да Римини»	Ланчотто Малатеста
1961	Дж. Верди	«Бал-маскарад»	Рене (Ренато)
1961	В. Капп	«Лембиту»	Меэлис
1961	П. Чайковский	«Иоланта»	Роберт
1962	Дж. Пуччини	«Богема»	Марсель
1962	Ю. Мейтус	«Украденное счастье»	Михайло Гурман
1962	А. Рубинштейн	«Демон»	Демон
1963	Дж. Верди	«Отелло»	Яго
1963	З. Ромберг	«Песня пустыни» (постановщик Г. Отс)	Пьер-Красная тень
1963	Дж. Пуччини	«Мадам Баттерфлай»	Шарплесс
1964	В. А. Моцарт	«Волшебная флейта»	Папагено
1964	И. Кальман	«Принцесса цирка» (постановщик Г. Отс)	Этьен Вердые-
1964	Дж. Верди	«Аида»	Мистер Икс
1966	К. Портер	«Целуй меня, Кэт»	Амонасро
1966	Дж. Гершвин	«Порги и Бесс»	Фред Грэхем
1967	С. Прокофьев	«Повесть о настоящем человеке»	Порги
1968	Дж. Верди	«Риголетто»	Алексей Мересьев
1969	А. Понкьелли	«Джоконда»	Риголетто
1969	Э. Аав	«Викерцы»	Барнаба
1970	Д. Кабалевский	«Кола Брюньон»	Олав
1971	М. Ли	«Человек из Ламанчи»	Кола Брюньон
1971	Дж. Верди	«Дон Карлос»	Сервантес-
1972	Дж. Пуччини	«Джанни Скикки»	Дон-Кихот
1974	Дж. Верди	«Травиата»	Родриго ди Поза
			Джанни Скикки
			Жермон

Государственные награды и почетные звания

- 1945 — медаль «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.».
- 1950 — Государственная премия СССР за исполнение роли Евгения Онегина в опере П. Чайковского «Евгений Онегин».
- 1950 — орден «Знак Почета».
- 1952 — Государственная премия СССР за исполнение роли Пауля Рунге в фильме «Свет в Коорди».
- 1952 — почетное звание заслуженного артиста Эстонской ССР.
- 1956 — орден Трудового Красного Знамени.
- 1956 — почетное звание народного артиста Эстонской ССР.
- 1960 — почетное звание народного артиста Союза ССР.
- 1965 — орден Трудового Красного Знамени.
- 1968 — государственная премия СССР за концертную деятельность 1965/66 и 1966/67 гг.
- 1970 — медаль «За доблестный труд. В ознаменовании 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина».
- 1970 — орден Ленина.
- 1975 — премия Советской Эстонии за исполнение роли Кола Брюньона (в опере Д. Кабалевского «Кола Брюньон») и за концертную деятельность.

* * *

Многочисленные почетные грамоты, дипломы и официальные благодарности здесь не указаны.

Указатель источников

ВВЕДЕНИЕ

1. Из беседы Георга Отса с автором (19. XII 1973).
2. V. Raun. Tass kohvi Georg Otsaga. — «Kultuur ja Elu», 1968, nr. 12.
3. Из передачи Эстонского телевидения «Разговор с Георгом Отсом об опере» (16. II 1974); V. Raun. Tass kohvi Georg Otsaga; из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
4. Fotod meenutavad. — «Kultuur ja Elu», 1970, nr. 3.
5. Laulab Georg Ots. Tallinn, 1973, lk. 52—53.
6. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI, 30. XI 1973 и 27. II 1974).
7. Из передачи Эстонского телевидения «Разговор с Георгом Отсом об опере».
8. Georg Ots — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane. — «Noorte Hää!», 14. IX 1975.
9. G. Ots 50. — «Spordileht», 20. III 1970.
10. Täna jutustab ja laulab NSV Liidu rahvakunstnik Georg Ots. — «Noorte Hää!», 6. X 1963.

ПУШКИ И МУЗЫ

1. V. Raun. Tass kohvi Georg Otsaga. — «Kultuur ja Elu», 1968, nr. 12.
2. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973); передача Эстонского радио «Жизнь помнит о них...» (6. XI 1973).
3. K. Ird. Lehekülgi kirja panemata jäänud päevikust. — Rmt.: Kunstiansamlid Suure Isamaasõja päevil. Tallinn, 1963, lk. 52—53.
4. K. Toom. Ei seda unusta... — Rmt.: Kunstiansamlid Suure Isamaasõja päevil, lk. 70.
5. X. Уйбо. Письмо Георгу Отсу. — «Молодежь Эстонии», 21. III 1970.
6. K. Ird. Lehekülgi kirja panemata jäänud päevikust, lk. 54—55.
7. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
8. V. Raun. Tass kohvi Georg Otsaga.
9. H. Kõrvits. Eesti muusikast Jaroslavli päevil. — Rmt.: Kunstiansamlid Suure Isamaasõja päevil, lk. 98.
10. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
11. Täna jutustab ja laulab NSV Liidu rahvakunstnik Georg Ots. — «Noorte Hää!», 6. X 1963.
12. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
13. Väljavõtted ühest stenogrammist. — «Sirp ja Vasar», 8. V 1970.

УМЕНИЕ УЧИТЬСЯ

1. Из беседы Георга Отса с автором (26. XI 1973).
2. A. Ajalooline õhtu. — «Sirp ja Vasar», 11. XI 1944.
3. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
4. -v-. «Eugen Onegin» dublantidega. — «Sirp ja Vasar», 2. XII 1944; -sk. «Eugen Onegin» uute osalistega. — «Ohtuleht», 27. XI 1944.
5. -sk. «Madame Butterfly» teises koosseisus. — «Ohtuleht», 3. III 1945; A. «Madame Butterfly» teises koosseisus. — «Sirp ja Vasar», 31. III 1945.
6. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).
7. Говорит Георг Отс. — «Советская музыка», 1965, № 6.
8. R. Nugis. «Don Pasquale». — «Ohtuleht», 28. I 1948.
9. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).

10. *V. Panso*. Töö ja talent näitleja loomingus. Tallinn, 1965, lk. 214.
11. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
12. *V. Kivilo*. Kaasaegne ooperikunstnik. — «Eesti Nõukogude Teater», V. Tallinn, 1962, lk. 149.
13. *Г. Отс*. Языковых барьеров не существует. — «Театр», 1972, № 12.
14. *H. Kulo*. Laulust tunnen rahvast. — «Noorte Hää!», 26. V 1974.
15. Fotod meenutavad. — «Kultuur ja Elu», 1970, nr. 3.
16. *В. Алумяэ*. Грани таланта. — «Правда», 12. VIII 1968.
17. *Г. Отс*. Языковых барьеров не существует.
18. *K. Ird*. Ceterum censeo ehk jahedate suvede jutte. Tallinn, 1965, lk. 253.

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

1. Из бесед Георга Отса с автором (21. XI и 26. XI 1973).
2. *S. Milovski*. «Jevgeni Onegini» uuslavastus «Estonia» teatris. — «Sirp ja Vasar», 21. V 1949.
3. *А. Винер*. Театр «Эстония» (пятидесятые годы). Рукопись в Театральном обществе ЭССР.
4. *Е. Манучарова*. Подлинный артистизм. — «Советская культура», 24. IX 1959.
5. *А. С. Пушкин*. Полн. собр. соч. в 10-ти тт., т. V. М.—Л., 1949, стр. 131.
6. *И. Кузнецова*. Онегин — Георг Отс. — «Советская музыка», 1964, № 3.
7. *А. С. Пушкин*. Полн. собр. соч., т. V, стр. 173—174.
8. Там же, стр. 181—182.
9. *И. Кузнецова*. Онегин — Георг Отс.
10. *Е. Курбатова*. Георг Отс. — «Театральная жизнь», 1961, № 23.
11. *T. Gerassimova*. Georg Ots laulis Suures Teatris. — «Rahva Hää!», 29. I 1964.
12. *Г. Черкасов*. Наш гость Георг Отс. — «Советский артист», 17. I 1964.
13. *А. Орфенов*. Георг Отс — Онегин. — «Труд», 12. I 1964.
14. Из письма Л. Лукашевич Георгу Отсу (личный архив Г. Отса).
15. Из письма Л. Чебановой Георгу Отсу (личный архив Г. Отса).
16. *И. Кузнецова*. Онегин — Георг Отс.
H. Tõnson. Uued solistid Tšaikovski ooperis. — «Sirp ja Vasar», 19. I 1973.

ДЕМОН

1. Из бесед Георга Отса с автором (15. XI, 26. XI и 30. XI 1973).
2. Врубель. М.—Л., 1963, стр. 304.
3. Там же, стр. 24.
4. Там же, стр. 15.
5. Из беседы М. Коданипорк с автором (23. VII 1974).
6. *E. Tamberg, E. Laidre*. «Deemon» RAT «Estonias». — «Sirp ja Vasar», 11. XII 1953; L. Entelis. Hea saavutus. — «Ohtuleht», 3. XII 1953.
7. *А. Винер*. Театр «Эстония» (пятидесятые годы). Рукопись в Театральном обществе ЭССР.
8. *J. Sutaikov*. Kolm Otsa. — «Sirp ja Vasar», 4. X 1963.
9. Стенограмма обсуждения спектакля «Демон» 7. V 1954. Ленинградское отделение Всесоюзного театрального общества.
10. Из беседы У. Вяляютса с автором (3. XI 1973).
11. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI-1973).
12. *М. Максакова*. Встреча с музыкой. — «Советская музыка», 1966, № 3.
13. *М. Ю. Лермонтов*. Полн. собр. соч., т. II. М.—Л., 1947, стр. 145.
14. Там же, стр. 146.
15. Там же.
16. *М. Максакова*. Встреча с музыкой.

17. *Р. Брайнина*. «Эстония» на сцене Кремлевского театра. — «Советская Эстония», 16. X 1965; *Р. Шавердян*. В поисках собственного решения. — «Советская культура», 28. X 1965.
18. *L. Metsaalt*. Läks lahti. — «Noorte Hääl», 17. X 1965.
19. Из письма Л. Чебановой Георгу Отсу (личный архив Г. Отса).
20. *Н. Эльяш*. Живых традиций новизна. — «Комсомольская правда», 26. X 1965.
21. *Е. Черная*. Хорошее единство. — «Советская музыка», 1966, № 3.
22. *Е. Фалькович*. Пять встреч с театром «Эстония». — «Театр», 1966, № 5.
23. *Т. Карышева*. Успехов вам, друзья! — «Советская Эстония», 2. XI 1965.
24. *А. Дашичева*. Когда властвует музыка. — «Театральная жизнь», 1966, № 2.
25. *Т. Леонтовская, С. Лушин*. Московские спектакли театра «Эстония». — «Музыкальная жизнь», 1965, № 24.
26. *М. Максакова*. Встреча с музыкой.

РУССКАЯ И ФРАНЦУЗСКАЯ КЛАССИКА

1. *Н. Kõrvits*. «Lakmé» «Estonia» laval. — «Rahva Hääl», 18. X 1951; *Н. Kõlvand*. «Lakmé». — «Ohtuleht», 8. X 1951.
2. *A. Marguste*. «Manon» RAT «Estonias». — «Sirp ja Vasar», 8. I 1960; из беседы У. Вяляютса с автором (3. XI 1973).
3. У Георга Отса. — «Советская культура», 21. I 1961.
4. *V. Kivilo*. «Carmen». — «Sirp ja Vasar», 27. V 1955; *Н. Kõrvits*. «Carmenist» ja Carmenist. — «Ohtuleht», 17. VI 1955; *Л. Энгелис*. «Кармен» в театре «Эстония». — «Советская Эстония», 8. VI 1955.
5. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).

ТРИАДА МОЦАРТА

1. Из беседы Георга Отса с автором (26. XI 1973).
 2. *А. Винер*. Театр «Эстония» (пятидесяты годы). Рукопись в Театральном обществе ЭССР.
 3. *V. Kivilo*. «Don Juani» lavastus «Estonias». — «Sirp ja Vasar», 5. XI 1952.
 4. Из беседы М. Коданипорк с автором (23. VII 1974).
 5. Из беседы Георга Отса с В. Кивило (1. X 1962).
 6. *L. Normet*. «Figaro pulm» «Estonias». — «Rahva Hääl», 25. VI 1958.
 7. Федор Иванович Шалапин, т. II. М., 1960, стр. 128.
- Н. Tõnson*. «Võlulöödi» esietendusele mõeldes. — «Sirp ja Vasar», 6. III 1964.

ГЕОРГ ОТС ОБ ОПЕРЕ

1. Говорит Георг Отс. — «Советская музыка», 1965, № 6.

ОЛЕГ, МИХАИЛО И АЛЕКСЕЙ

1. *A. Aassalu, E. Lepa, R. Hammer*. «Noor kaardivägi». — «Sirp ja Vasar», 29. XII 1951; *A. Vahter*. Nõukogude noorsoo kangelaslikkus. — «Rahva Hääl», 3. I 1952; *Н. Kõlvand*. Meituse ooper «Noor kaardivägi» RAT «Estonia» laval. — «Ohtuleht», 26. I 1952; *А. Струцкин*. «Молодая гвардия». — «Советская Эстония», 30. I 1952.
2. Из беседы Георга Отса с автором (30. XI 1973).
3. Из письма Георга Отса автору (20. IX 1973).
4. *V. Kivilo*. Sellest, mis oli, on ja tuleb. — «Sirp ja Vasar», 7. XII 1962.
5. Там же.
6. *Л. Архимович*. «Украденное счастье». — «Советская музыка», 1963, № 6.

7. *O. Liivik*. «Jutustus tšelisesest inimesest». — «Sirp ja Vasar», 12. XI 1967; *H. Kõrvits*. Uudisoooper «Estonias». — «Ohtuleht», 10. XI 1967; *E. Viits*. Prokofjevi uus ooper «Estonias» — «Jutustus tšelisesest inimesest». — «Rahva Hää!», 22. XI 1967.

«ЖИВ КУРИЛКА!»

1. Встречи с прошлым. М., 1972, стр. 127.
 2. *C. Цвейг*. Собр. соч. в 7-ми тт., т. VII. М., 1963, стр. 151.
 3. Meie intervjuu. — «Sirp ja Vasar», 8. V 1970.
 4. Из беседы Георга Отса с В. Паалма (июнь 1972).
 5. Из письма Д. Кабалевского автору (5. X 1973).
 6. *Georg Ots* — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane. — «Noorte Hää!», 14. IX 1975.
 7. Из письма Д. Кабалевского автору (5. X 1973).
 8. *P. Роллан*. Собр. соч. в 14-ти тт., т. VII. М., 1956, стр. 17, 136. Перевод М. Лозинского.
 9. Там же, стр. 17, 18.
 10. Там же, стр. 202.
 11. Там же, стр. 121, 122.
 12. Там же, стр. 91, 92.
 13. Из письма Д. Кабалевского автору (5. X 1973).
 14. *P. Роллан*. Собр. соч., т. VII, стр. 161.
 15. *L. Metsaalt*. Sõprade seas. — «Ohtuleht», 15. VII 1972; *V. Paalma*. «Estonia» Moskvast. — «Sirp ja Vasar», 21. VII 1972; *M. Игнатьева*. Добрый весельчак из Кламси. — «Советская культура», 11. VII 1972; из письма Галины Васильевны *** Георгу Отсу от 18. VII 1972 (личный архив Г. Отса); письмо французских туристов Георгу Отсу (личный архив Г. Отса); *Ю. Димитрин*. В поисках театральности. — «Театр», 1973, № 3.
- H. Tõnson*. «Elame veel!» — «Sirp ja Vasar», 22. V 1970.

ЭСТОНСКАЯ ОПЕРА

1. *V. Kivilo*. Kaasaegne ooperikunstnik. — «Eesti Nõukogude Teater», V. Tallinn, 1962, lk. 150—152.
2. Там же; *H. Tõnson*. Villem Kapp. Tallinn, 1967; *E. Курбатова*. Георг Отс. — «Театральная жизнь», 1961, № 23.
3. Из беседы Георга Отса с автором (26. XI 1973).
4. Из беседы У. Вяляютса с автором (3. XI 1973).

«БОГАТ Я ТОЛЬКО НУЖДОЮ...»

1. *W. Schwinger*. Temas helises Ameerika. Tallinn, 1972, lk. 131.
 2. *Дж. Лаури-Вольпи*. Вокальные параллели. Л., 1972, ст. 101.
 3. Из беседы Георга Отса с автором (30. XI 1973).
- H. Tõnson*. Neegrioooper «Estonias». — «Sirp ja Vasar», 13. I 1967; *X. Тынсон*. Герои Гершвина на эстонской сцене. — «Советская музыка», 1967, № 5.

ВЫСКАЗЫВАНИЯ О ГЕОРГЕ ОТСЕ

1. Георг Отс. — «Театр», 1964, № 1.
2. Из дневника М. Смирновой. Фонд Г. Отса (Музей театра и музыки ЭССР).

3. Из дневника М. Смирновой. Фонд Г. Отса (Музей театра и музыки ЭССР).
4. Из письма Н. Ринне автору (18. I 1976).
5. Georg Ots — inimehe, kunstnik, ühiskonnategelane. — «Noorte Hääl», 14. IX 1975.
6. Из письма Ж. Гейне-Вагнер автору (5. II 1978).
7. Выступление Х. Метс на юбилее Георга Отса в ГАТ «Эстония».
8. Рукопись Л. Архимович.
9. Из беседы М. Коданипорк с автором (23. VII 1974).
10. А. Mikk. Kallis Georg Ots! — «Sirp ja Vasar», 15. XI 1968.
11. Из письма А. Бадалбейли автору (26. II 1974).
12. Georg Ots — inimehe, kunstnik, ühiskonnategelane.
13. Из выступления А. Лаутера на встрече Георга Отса с трудящимися г. Таллина (26. II 1964). Театральное общество ЭССР.
14. Из письма Д. Кабалевского автору (5. X 1973).

ПУЧЧИНИ, ЛЕОНКАВАЛЛО И ПОНКЪБЕЛЛИ

1. И. Гильбер. Искусство петь песню. — «Театр», 1974, № 6.
 2. R. Nugis. «Madame Butterfly» uuslavastus Riiklikus Teatris «Estonia». — «Ohtuleht», 27. IV 1949.
 3. Из беседы У. Вяльяотса с автором (3. XI 1973).
 4. Из бесед Георга Отса с автором (15. XI и 30. XI 1973).
 5. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).
 6. J. Voskressenskaja. Esineti Riias. — «Sirp ja Vasar», 14. VII 1972.
 7. Д. Дараган. Радость открытий. — «Советская музыка», 1973, № 2.
 8. А. Куржьямская. Щедрая песня. — «Известия», 20. X 1972.
 9. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).
- H. Tõnson. Puccini ooperikolmik. — «Sirp ja Vasar», 5. V 1972.

«EVVIVA VERDI!»

1. Федор Иванович Шаляпин, т. I. М., 1959, стр. 262, 263.
 2. Из беседы Георга Отса с автором (26. XI 1973).
 3. Из беседы Георга Отса с автором (26. XI 1973).
 4. М. Игнатьева. Георг Отс. — «Театр», 1964, № 1; Л. Архимович. Георг Отс пел в Ленинграде. Рукопись; V. Kivilo. Kaasaegne ooperikunstnik. — «Eesti Nõukogude Teater», V. Tallinn, 1962, lk. 152—154; E. Курбатова. Георг Отс. — «Театральная жизнь», 1961, № 29; Г. Черная. Хорошее единство. — «Советская музыка», 1966, № 3.
 5. Из послесловия В. Алттоа к программке «Дон Карлоса» в ГАТ «Эстония» (1971).
- H. Tõnson. Ohtu tulvil muusikat. — «Sirp ja Vasar», 20. XII 1964; H. Tõnson. Taas gambivalguses. — «Sirp ja Vasar», 3. XI 1971.

ЯГО

1. В. Ферман. Поздний Верди. — «Советская музыка», 1938, № 12.
2. Дж. Верди. Избранные письма. М., 1959, стр. 399.
3. Там же, стр. 414—415.
4. V. Raun. Tass kohvi Georg Otsaga. — «Kultuur ja Elu», 1968, nr. 12.
5. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973); из передачи Эстонского телевидения «Разговор с Георгом Отсом об опере» (16. II 1974).
6. У. Шекспир. Полн. собр. соч. в 8-ми тт., т. 6. М., 1960, стр. 284. Перевод Б. Пастернака.
7. Говорит Георг Отс. — «Советская музыка», 1965, № 6.
8. V. Kivilo. «Ei sooviks endale Jago-taolist sõpra...» — Teatrimärkmiik 1962/63. Tallinn, 1964, lk. 160, 161.
9. Там же, стр. 166.

10. *У. Шекспир*. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 318.
 11. *V. Kivilo*. «Ei sooviks endale Jago-taolist sõpra...», lk. 161.
 12. *У. Шекспир*. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 355.
 13. *Д. Вальденго*. Я пел с Тосканини. — «Советская музыка», 1971, № 1.
 14. *Fotod meenutavad*. — «Kultuur ja Elu», 1970, nr. 3.
 15. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).
 16. *I. Szenhegyi*. Az opera vendégei Georg Otsz. — «Film-Színház-muzsika», 23. IV 1965.
 17. *L. Fodor*. Jago. Georg Ots. — «Esti Hirlap», 17. IV 1965.
 18. *K. Tuukkanen*. Estonian Otello. — «Ilta-Sanomat», 22. V 1967.
 19. *E. Tavaststjerna*. Estonian Otellosa renessansin paatosta. — «Helsingin Sanomat», 23. V 1967.
 20. *J. Kunnas*. Estonian «Otello» keskitletysti ja demonisesti. — «Suomen Sosialidemokraatti», 23. V 1967.
 21. *mak*. Estonian Otello. — «Kansan Uutiset», 23. V 1967.
 22. *S. Nummi*. Otsan ja Järven Otello. — «Uusi Suomi», 22. V 1967.
 23. *Kiri Riiast*. — «Sirp ja Vasar», 5. VII 1963.
 24. *В. Залесский*. Дело за репертуаром. — «Советская культура», 24. X 1963.
 25. *S. Voskanjan*. Suurte kirgede lavastus. — «Rahva Hääl», 15. IX 1964.
 26. *M. Ruhnjan*. Kolmelt kohtumiselt. — «Sirp ja Vasar», 25. IX 1964.
 27. *Р. Брайнина*. «Эстония» на сцене Кремлевского театра. — «Советская Эстония», 19. X 1965.
 28. *А. Дашичева*. Когда властвует музыка. — «Театральная жизнь», 1966, № 2.
 29. *В. Мажейка*. Новая встреча с Георгом Отсом. — «Вечерние новости», 2. XI 1972.
- H. Tõnson*. «Othello» RAT «Estonias». — «Sirp ja Vasar», 12. IV 1963.

РИГОЛЕТТО

1. *В. Пансо*. Труд и талант в творчестве актера. М., 1972, стр. 105.
 2. *Б. Стрельников*. Георг Отс. М.—Л., 1962, стр. 92, 93.
 3. Федор Иванович Шалапин, т. I. М., 1959, стр. 168, 269.
 4. *Р. Mägi*. Telefonikõne Georg Otsaga. — «Sirp ja Vasar», 20. III 1970.
 5. *В. Фельзенштейн*, *З. Мелхингер*. Беседа о музыкальном театре. Л., 1972, стр. 20.
 6. Из бесед Георга Отса с автором (15. XI и 30. XI 1973).
 7. Г. Отс на вильнюсской сцене. — «Советская Литва», 3. VII 1970.
 8. *Т. Сидорова*. Спасибо, Георг Отс! — «Советская Эстония», 1. II 1972.
 9. *Н. Благовидова*. Гастроли Георга Отса. — «Горьковская правда», 19. I 1972.
 10. *П. Витанов*. С вокална култура и висок професионализъм. — «Народно дело», 19. IX 1974.
- H. Tõnson*. «Rigolettost», «Trubaduurist» ja pisut muustki. — «Sirp ja Vasar», 7. VI 1968.

КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

1. *V. Ojakäär*. Miljonitele tuttav hääl. — «Sirp ja Vasar», 1. II 1957.
2. *В. Власов*. Георг Отс. — «Правда», 26. III 1961.
3. *Н. Kulo*. Laulust tunned rahvast. — «Noorte Hääl», 26. V 1974.
4. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).
5. Из беседы Г. Подельского с автором (20. X 1973).
6. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).
7. Из беседы Г. Подельского с автором (20. X 1973).
8. *J. Miljutin*. Rahva laulik. — «Noorte Hääl», 9. II 1964.
9. *А. Островский*. Неповторимость таланта. — «Вечерний Ленинград», 27. VIII 1966.
10. Самый памятный день войны и мира. — «Вечерняя Москва», 8. V 1969.

11. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).
12. Из письма Е. Росоловой Центральному телевидению от 6. VII 1974 (личный архив Г. Отса).
13. Из письма Л. Чебановой Георгу Отсу (личный архив Г. Отса).
14. Говорит Георг Отс. — «Советская музыка», 1965, № 6.
15. Стенограмма передачи Киевского радио «Хотят ли русские войны?» (Л. Архимович, 1962). Фонд Г. Отса (Музей театра и музыки ЭССР).
16. За высказательный вкус. — «Советская культура», 5. XII 1961.
17. *И. Репина*. Наши интервью. — «Советская Эстония», 4. IX 1966.
18. *L. Metsaalt*. «Väikeste dekaadi lõppakord». — «Noorte Hääl», 29. X 1965.
19. Из беседы Георга Отса с автором (19. XII 1973).
20. Из беседы П. Саула с автором (18. VI 1974).
21. «Все начал бы снова». — «Сельская жизнь», 28. III 1973.
22. Из письменного ответа Георга Отса на вопросы О. Туйск от 9. V 1962. Фонд Г. Отса (Музей театра и музыки ЭССР).
23. *А. Григорьев, Я. Платек*. Георг Отс. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 22.
24. *Г. Отс*. Все-таки опера. — «Труд», 8. X 1972.
25. Говорит Георг Отс.
26. Из письма Георга Отса автору (20. IX 1973).
27. Из передачи Эстонского радио «Жизнь помнит о них...» (6. XI 1973).
28. *А. Любарский*. Выступление музыкантов братских республик. — «Советская Эстония», 27. XI 1947.
29. *J. Simm*. RT «Estonia» ooperisolistide kontsert. — «Edasi», 5. XII 1948.
30. *Т. Келдыш*. Георг Отс. — «Советская музыка», 1959, № 5.
31. *К. Григорьев*. Концерт Г. Отса в Москве. — «Советская Эстония», 22. V 1959.
32. *Гваля*. Обаятельное искусство. — «Вечерний Тбилиси», 21. I 1960.
33. Из беседы Э. Келдера с автором (6. XII 1975).
34. Там же.
35. Из беседы Георга Отса с автором (21. XI 1973).
36. Из беседы Э. Келдера с автором (6. XII 1975).
37. *П. Маркович*. Концерты Георга Отса в Москве. — «Советская Эстония», 1. II 1961.
38. *И. Яунзем*. Признание таланта. — «Литературная Россия», 4. X 1968.
39. Из письма Георгу Отсу от 18. VII 1960 (личный архив Г. Отса).
40. *Н. Синева*. Певец родного края. — «Советская Молдавия», 9. X 1962.
41. *Л. Архимович*. Дарование яркое и многогранное. — «Советская Эстония», 6. II 1963.
42. *В. Шахназарян*. Поет Георг Отс. — «Коммунист», 17. IX 1964.
43. *М. Игнатьева*. Георг Отс. — «Театр», 1964, № 1.
44. Концерт Георга Отса. — «Программа Центрального телевидения», 9—9. II 1964.
45. *М. Вольнов*. Поет Георг Отс. — «Кузнецкий рабочий», 4. XII 1965.
46. *L. Mašir*. Laval on Georg Ots. — Rmt.: Sõpruspidu Siberimaal. Tallinn, 1968, lk. 134, 135.
47. *Н. Благовидова*. Гастроли Георга Отса. — «Горьковская правда», 19. I 1972.
48. *В. Мажейка*. Новая встреча с Георгом Отсом. — «Вечерние новости», 2. VI 1972.
49. *А. Куржиямская*. Щедрая песня. — «Известия», 20. X 1972.
50. *М. Максакова*. Встреча с музыкой. — «Советская музыка», 1966, № 3.
51. Русские переводы появившихся в Финляндии рецензий. Фонд Георга Отса (Музей театра и музыки ЭССР).
52. Там же.
53. *U. K. Tilauskonsertti*. — «Uusi Päivä», 5. III 1958; *J. K-s. Georg Ots*. — «Turun Päivälehti», 5. III. 1958; *vt. Georg Ots*. — «Uusi Aura», 5. III 1958.
54. *G. G. G. Georg Ots*. — «Abo Underrättelser», 6. III 1958.

55. U. K. Tilauskonsertti. — «Uusi Päivä», 5. III 1958.
56. A. Uibu. Kontserdireisilt Saksa Demokraatlikku Vabariiki. — «Ohtuleht», 22. XI 1960.
57. Georg Ots kolm nädalat Soomes. — «Sirp ja Vasar», 9. III 1962; Kohtumisi soome muusikasõpradega. — «Kodumaa», 28. II 1962.
58. E. Hendre. Seitsmeteistkümnendat korda. — «Sirp ja Vasar», 15. VI 1962.
59. Из беседы Э. Келдера с автором (6. XII 1975).
60. J. Smolik. Yléna a výkony. — «Rude Pravo», 31. V 1962.
61. R. Budis. Barbara Hessová-Bukowská a Georg Ots. — «Mladá fronta», 29. V 1962.
62. E. Hendre. Seitsmeteistkümnendat korda.
63. bob. Coctail international war gut gemixt. — «Sächsisches Tageblatt», 31. X 1962.
64. Из беседы Э. Келдера с автором (6. XII 1975).
65. G. Ots. Selle suve sõidud. — «Sirp ja Vasar», 17. VIII 1964.
66. Там же.
67. Kaks nädalat püramiidide maal. — «Ohtuleht», 30. V 1964.
68. Fotod meenutavad. — «Kultuur ja Elu», 1970, nr. 3.
69. Там же.
70. Там же.
71. Из беседы Э. Келдера с автором (6. XII 1975).
72. Там же.
73. Kontserdid põhjanaabritele. — «Kodumaa», 3. III 1965.
74. V. V. Georg Ots. — «Suomen Sosialidemokraatti», 7. II 1965.
75. V. H-o. Lauluilta. — «Uusi Suomi», 7. II 1965.
76. minor. Georg Ots. — «Kansan Uutiset», 7. II 1965.
77. V. I. Georg Otsz ária, és dolostje. — «Del-Magyarország», 9. IV 1965.
78. F. Várna. Georg Otsz. — «Dukántúli Napló», 13. V 1965.
79. M. Taranto. G. Ots Pietarsaaressa. — «Keskipohjanmaa», 28. X 1969.
80. T. Lempinen. Viihdeyttävä ilta. — «Savo», 15. XI 1969.
81. D. Hintze. Georg Ots. — «Keski-Suomen Iltalehti», 18. XI 1969.
82. mak. Georg Ots — laulaja ilman raja-aitoja. — «Kansan Uutiset», 4. XI 1969.
83. Из письма Ж. де Годзинского автору (9. XII 1973).
84. B. Барон. Имя Георга Отса — теплоходу. — «Вечерний Таллин», 25. XI 1978.

«ЭСТОНСКАЯ ССР. ТАЛЛИН. ГАТ «ЭСТОНИЯ».
ГЕОРГУ ОТСУ»

1. «Все начал бы снова...» — «Сельская жизнь», 28. III 1973.
2. Г. Отс. Языковых барьеров не существует. — «Театр», 1972, № 12.
3. Оригиналы писем находятся в фонде Г. Отса (Музей театра и музыки ЭССР).

НА ЭКРАНАХ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

1. Fotod meenutavad. — «Kultuur ja Elu», 1970, nr. 3.
2. L. Tigane. Film kolhoosikorra võidust eesti külas. — «Sirp ja Vasar», 1. IX 1951.
3. И. Козенкраниус, В. Тобро. Киноискусство Советской Эстонии. М., 1966.
4. V. Kivilo. «Jah, oli ka midagi...» — «Sirp ja Vasar», 29. VIII 1958.
5. E. Курбатова. Георг Отс снимается в кино. — «Советский фильм», 1962, № 5.
6. Пусть будет больше музыкальных лент. — «Советское кино», 2. XI 1968.
7. Из беседы Георга Отса с автором (26. XI 1973).
8. И. Козенкраниус, В. Тобро. Киноискусство Советской Эстонии.
9. E. Heim. Kas juhuslik kohtumine? — «Sirp ja Vasar», 4. VIII 1961.

10. *M. Liidja*. Film ühest ammusdest Eestimaa mehest. — «Ohtuleht», 12. IX 1970.
11. Там же.
12. Пусть будет больше музыкальных лент.

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

1. Из письменных ответов Георга Отса на вопросы О. Туйск (9. V 1962). Фонд Г. Отса (Музей театра и музыки ЭССР); из беседы Георга Отса с В. Кивидо (1. X 1962); *V. Raun*. Tass kohvi Georg Otsaga. — «Kultuur ja Elu», 1968, nr. 12; Täna jutustab ja laulab NSV Liidu rahvakunstnik Georg Ots. — «Noorte Hääl», 6. X 1963; *A. Григорьев, Я. Платек*. Георг Отс. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 22; из передачи Эстонского радио «Жизни помнит о них...» (6. XI 1973); из бесед Георга Отса с автором (22. XI 1973 и 6. VIII 1974).

«ОПЕРЕТТА — ЭТО НЕ ТАК УЖ ПРОСТО!»

1. *P. Mägi*. Telefonikõne Georg Otsaga. — «Sirp ja Vasar», 20. III 1970.
2. Из бесед Георга Отса с автором (15. XI и 22. XI 1973).
3. -sk. «Montmartre'i kannike». — «Sirp ja Vasar», 4. IV 1945.
4. *A.* «Montmartre'i kannike». — «Sirp ja Vasar», 7. IV 1945.
5. *K. Leichter*. «Montmartre'i kannikesest» muusikaliselt. — «Sirp ja Vasar», 7. IV 1945.
6. *K. Kask*. «Kolm musketäri». — «Ohtuleht», 2. XI 1945.
7. *A.* «Kolm musketäri». — «Sirp ja Vasar», 13. X 1945.
8. *A. Uritamm*. «Kõrbe laulu» muusika. — «Sirp ja Vasar», 6. IV 1946.
9. *A.* «Kõrbe laul». — «Sirp ja Vasar», 23. III 1946.
10. *H. Lumet*. «Kõrbe laul». — «Ohtuleht», 23. III 1946.
11. *K. Kask*. «Kõrbe laul». — «Noorte Hääl», 21. III 1946.
12. Из беседы М. Коданипорк с автором (23. VII 1974).
13. *L. Normet*. Ühest ebaõnnestunud muusikalavastusest. — «Sirp ja Vasar», 12. II 1949.
14. Из беседы Георга Отса с автором (26. XI 1973).
15. *R. Nugis*. Uus tuul «Estonias». — «Ohtuleht», 17. XI 1949; *L. Normet*. Õnnestunud operetilavastus. — «Sirp ja Vasar», 26. XI 1949; *Б. Стрельников*. Георг Отс. М.—Л., 1962, стр. 64—71.
16. Из беседы М. Коданипорк с автором (23. VII 1974).
17. *J. Miljutin*. Rahva laulik. — «Noorte Hääl», 9. II 1964.
18. Протокол обсуждения «Кето и Коте» В. Долидзе 29. III 1953 (Музей театра и музыки ЭССР).
19. *A. Liives*. Väline sära ja sisuline hõredus. — «Ohtuleht», 23. XI 1955.
20. Из беседы Георга Отса с автором (30. XI 1973).
21. Из беседы М. Коданипорк с автором (23. VII 1974).
22. Ooperlaulaja — uinnin ennätysmies. — «Kansan Uutiset», 27. II 1958.
23. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
24. Georg Ots kolm nädalat Soomes. — «Sirp ja Vasar», 9. III 1962; из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
25. *M. S. Georg Ots* vierailee charmikkaana Danilona. — «Kansan Uutiset», 6. II 1962.
26. *M.-a. Georg Ots* laulanut 20 vuoden ajan. — «Kansan Uutiset», 9. II 1962.
27. Из беседы Георга Отса с автором (30. XI 1973).
28. *Б. Стрельников*. Георг Отс, стр. 91, 92.
29. *Teatraal* (P. Põldroos). Teatraali märkmikust. — «Sirp ja Vasar», 24. IV 1959.
30. *H. Aumere*. Muljeid «Ooperiballist». — «Ohtuleht», 27. IV 1959.
31. Программка «Песни пустыни» в ГАТ «Эстония» (1963).
32. Из беседы Георга Отса с автором (15. XI 1973).
33. Vastab Georg Ots. — «Edasi», 8. III 1964.

34. *M. Valter, V. Kivilo*. Operetist nii ja naa. — Teatrimärkmik 1963/64. Tallinn, 1966, lk. 174—176.
 35. *O. Schneidereit*. Operettenbuch. Berlin, 1958, S. 539.
- H. Tõnson*. Operetist, mille üle vaieldakse. — «Sirp ja Vasar», 7. VI 1963.

«МЕЧТОЮ НЕСБЫТОЧНОЙ ЖИТЬ...»

1. Из беседы Георга Отса с автором (30. XI 1973).
 2. *М. Кершакова*. «Это я — Дон-Кихот!» — «Советская Эстония», 7. III 1971.
 3. *А. Драчёва*. Диапазон артиста и человека. — «Красная звезда», 11. VII 1971.
- H. Tõnson*. «Mees La Manchast». — «Sirp ja Vasar», 26. II 1971.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Из выступления Георга Отса в «Музыкальном часе» Эстонского радио (29. V 1974).
2. Там же.
3. см. *V. Panso*. Tõõ ja talent näitleja loomingus. Tallinn, 1965, lk. 230.
4. Из беседы У. Вяляютса с автором (3. XI 1973).
5. *V. Panso*. Tõõ ja talent näitleja loomingus, lk. 174.

ВСТРЕЧА С ВЕЛИКОЙ НЕОТВРАТИМОСТЬЮ

1. Из письма Георга Отса А. Микку от 28. XI 1974 (личный архив А. Микка).
2. Звукозапись доклада Георга Отса от 2. I 1975 (личный архив В. Куслана).
3. Там же; из бесед Ю. Крууса с автором (5. XI и 7. XII 1975).
4. *Georg Ots — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane*. — «Noorte Hääl», 14. IX 1975; Teatrimärkmik 1974/75. Tallinn, 1977, lk. 73—74.
5. *Georg Ots — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane*.
6. Звукозапись доклада Георга Отса.
7. Звукозапись доклада Георга Отса и состоявшейся 20. IV 1975 г. репетиции (личные архивы В. Куслана и Ю. Крууса).
8. *Georg Ots — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane*.
9. Записи В. Паалма, сделанные на репетициях 13. и 14. IV 1975.
10. *Georg Otsa viimane hooaeg*. — Teatrimärkmik 1974/75, lk. 79, 80.
11. Из бесед Ю. Крууса с автором (5. XI и 7. XII 1975); пометки Ю. Крууса на клавише оперы «Дон Джованни».
12. Звукозапись доклада Георга Отса и из бесед Ю. Крууса с автором; записи В. Паалма, сделанные на репетициях 13. и 14. IV 1975.

ОТЗВУКИ БЫЛОГО

1. Из беседы Т. Майсте и В. Куслана с автором (2. XI 1975).
2. *Georg Ots — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane*. — «Noorte Hääl», 14. IX 1975.

ВЫДЕРЖКИ ИЗ НЕКРОЛОГОВ

1. *Georg Ots — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane*. — «Noorte Hääl», 14. IX 1975.
2. Там же.
3. *Georg Ots. In memoriam*. — «Sirp ja Vasar», 12. IX 1975.
4. *Georg Ots — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane*.
5. Там же.
6. *Georg Ots. In memoriam*.
7. *Georg Ots — inimene, kunstnik, ühiskonnategelane*.
8. *Georg Ots. In memoriam*.
9. Там же.

Указатель имен

- Аав Э. — 9, 92, 177, 185, 192, 195, 196, 201, 204—206, 297, 310
Аассалу А. — 314
Аббатти А. дельи — 9, 10
Адамсон-Эрик — 17
Александр Великий — 199
Александров Б. — 251
Алле А. — 17
Алтгоа В. — 316
Алумяз В. — 17, 20, 29, 313
Алябьев А. — 180, 181, 195
Ардер А. — 17, 18
Арро Э. — 17, 22, 160, 162, 190, 196, 224, 242, 309
Аруоя В. — 224
Архимович Л. — 77, 109, 128, 187, 315, 316, 318
Асафьев Б. — 91
Аумере Х. — 321
Ахматова А. — 44
- Бабаджян А. — 205, 224
Бабий Э. — 145
Бадалбейли А. — 111, 316
Байрон Дж. — 46, 270
Бакланов С. — 168
Барон В. — 319
Барток Б. — 146
Баснер В. — 166
Баттистини М. — 151, 217
Батурин А. — 20
Бах А. — 17
Бах И. С. — 179, 180, 182, 298
Безродный И. — 195
Бельчиков И. — 293
Бенацкий Р. — 233, 309
Бернстайн Л. — 146
Бетховен Л. ван — 180
Бизе Ж. — 9, 12, 24, 57, 175, 185, 192, 202, 309
Благовидова Н. — 159, 189, 317, 318
Блантер М. — 160
Богословский Н. — 20
Бойто А. — 137, 139
Боккаччо Дж. — 120
Бомарше П.-А. — 65
Бородин А. — 47, 185, 202, 203
Бородины (семья) — 213
- Брагин В. — 80
Брайнина Р. — 52, 314, 317
Брегвадзе Б. — 145
Будис Р. — 196, 319
Бустини — 9
Бьёрлинг Ю. — 205
- Ваарик Х. — 293
Вагнер Р. — 9, 176, 185, 203
Вайномаа В. — 17, 18
Валгре Р. — 160, 194, 205
Вальденго Д. — 144, 317
Вальтер М. — 321
Ванаселья Т. — 293
Варисте Ю. — 20
Варна Ф. — 204, 319
Варский А. — 209
Вассерман Д. — 255
Вахтер А. — 314
Вейкат В. — 12, 30
Вельман А. — 16
Верди Дж. — 9, 47, 55, 60, 73, 114, 115, 124—159, 176, 185, 196, 203, 204, 207, 208, 226, 268, 298, 309, 310, 316
Верхарн Э. — 286
Вийкхольм А. — 9
Вийкхольм (Отс) Л. — 8
Вийкхольм М. — 9
Вийрес П. — 13
Вийтс Э. — 315
Вильде Э. — 113
Винер А. — 30, 31, 44—47, 60, 61, 75, 117, 125, 313, 314
Витанов В. — 159, 317
Власов В. — 162, 317
Войтес М. — 125
Вольнов М. — 188, 318
Восканян С. — 149, 317
Воскресенская Е. — 122, 316
Врубель М. — 44, 45, 48, 52, 53, 214, 313
Вяляютс У. — 47, 56, 57, 76, 77, 80, 93, 98, 100, 117, 241, 253, 264, 313—316
Гаврилчю М. — 58
Гагарин Ю. — 213
Гайдай Э. — 32
Гайдн Ф. И. — 180, 182

- Галеви Ж. — 9
 Галина Васильевна *** — 89, 215, 315
 Гаршнек А. — 180
 Гацанига Дж. — 270
 Гваля — 318
 Гейне-Вагнер Ж. — 32, 108, 298, 316
 Гейрихс С. — 12
 Гендель Г. Ф. — 175—177, 182, 185, 186, 192, 201, 204—206
 Герасимова Т. — 40, 313
 Герман Ю. — 221
 Гершвин Дж. — 99, 100, 102, 115, 151, 171, 185, 204, 206, 310, 315
 Гильбер И. — 114, 316
 Глинка М. — 180
 Глюк К. В. — 270
 Гмыря Б. — 228
 Годзинский Ж. де — 194, 206, 208, 319
 Гоя Ф. де — 273, 274
 Горовая И. — 52
 Гофман Э. Т. А. — 270
 Гренер П. — 270
 Григ Э. — 180, 182, 298
 Григорьев А. — 41, 318
 Григорьев К. — 318, 320
 Громова С. — 118
 Грызунов И. — 42
 Гуляева Е. — 216
 Гуно Ш. — 56, 145, 309
 Гуревич (Клас) А. — 12
 Гурилёв А. — 176, 180, 181, 195
 Гурьев В. — 17, 18, 23, 26, 31, 57, 162—164, 229
 Гюго В. — 155
- Дараган Д. — 122, 316
 Даргомьжский А. — 20, 270
 Дарион Дж. — 255
 Даунорас В. — 228
 Дашичева А. — 54, 150, 314, 317
 Делиб Л. — 56, 309
 Джилъи Б. — 205
 Джордано У. — 185
 Дзержинский И. — 9
 Димитрин Ю. — 90, 315
 Долидзе В. — 169, 241, 309
 Долуханова З. — 228
 Донизетти Г. — 24, 116, 175, 176, 182, 185, 186, 195, 196, 201, 203, 204, 309
 Драчёва Г. — 257, 321
 Дунаевский И. — 193, 196, 237, 309
 Дю Бос Хейвард — 99
 Дюбюк А. — 163
- Залесский В. — 149, 317
 Зариньш К. — 298
- Игнатъева М. — 89, 105, 128, 188, 315, 316, 318
 Илюшина С. — 213
 Иосиф II — 271
 Ирл К. — 16, 18, 20, 29, 91, 304, 312, 313
- Иыгар Э. — 293
- Каал А. — 107, 125, 276
 Кабайваньска Р. — 145
 Кабалевский Д. — 11, 55, 79—81, 87, 88, 90, 113, 115, 150, 185, 226, 305, 310, 315, 316
 Казальс П. — 99
 Кайду Э. — 220
 Каллас М. — 228
 Кальман И. — 169, 176, 205, 222, 232, 233, 245, 247—249, 252, 269, 309
 Канделаки В. — 241
 Капп А. — 175, 181, 192, 195, 196, 204
 Капп В. — 55, 93, 97, 98, 115, 177, 181, 185, 195, 204, 310, 315
 Капп Э. — 17, 23, 47, 91, 228, 294, 309, 310
 Карузо Э. — 10, 20, 205
 Карышева Т. — 54, 314
 Каск К. — 320
 Келдер Э. — 176—179, 184, 195—197, 199—202, 318
 Келдыш Т. — 174, 318
 Кемени И. — 248, 310
 Керес П. — 298, 306
 Кершакова М. — 257, 321
 Кивило В. — 57, 76, 77, 94, 129, 139—141, 222, 313—317, 320, 321
 Кивило Э. — 221
 Киннунен Х. — 246, 247
 Кицберг А. — 12
 Клас (Гуревич) А. — 17, 20
 Клемперер О. — 146
 Клеопатра — 198
 Клинка А. — 58
 Коваль М. — 180, 181, 202
 Коданипорк М. — 31, 61, 110, 229, 235—238, 240, 241, 243, 244, 249, 288, 313, 314, 316, 320
 Козенкраниус И. — 221, 224, 320
 Козловский И. — 20
 Койт А. — 190
 Колмановский Э. — 164, 166, 167, 196, 201, 205, 206, 212, 226
 Колпакова И. — 145
 Коро Ж. Б. К. — 214
 Королева Г. — 41
- Евтушенко Е. — 168

- Коткас П. — 110
 Коха Т. — 17, 18, 190, 191
 Кросби Б. — 14
 Кросс Я. — 224
 Круус Ю. — 271, 277, 321
 Кузнецова И. — 37, 40, 42, 313
 Кузьминский И. — 105
 Куннджи А. — 72
 Куло Х. — 313, 317
 Куннас Ю. — 148, 317
 Курбатова Е. — 40, 222, 313, 315, 316, 320
 Куржиямская А. — 189, 316, 318
 Куслап В. — 271, 277, 289, 290, 321
 Куузик Т. — 22, 23, 28, 30, 31, 45, 93, 97, 153, 215
 Кырвер Б. — 17, 160, 162, 221
 Кырвитс Х. — 17, 19, 57, 312, 314, 315
 Кюльванд А. — 314
 Кяй И. — 303
 Кярбис У. — 47, 251
- Лаансоо Э. — 170
 Лайд А. — 123
 Лайдре Э. — 313
 Лаур Х. — 221
 Лаури-Вольпи Дж. — 101, 131, 315
 Лаутер А. — 17, 22, 113, 224, 316
 Лахт У. — 101
 Леберехт Г. — 221
 Легар Ф. — 192, 193, 236, 237, 242, 244, 247, 253, 309
 Лейхтер К. — 320
 Лемешев С. — 20, 32, 226, 229
 Лемпинен Т. — 206, 319
 Леонкавалло Р. — 24, 26, 116, 117, 175, 185, 204—206, 309
 Леонтовская Т. — 54, 243, 314
 Лепа А. — 314
 Лепнурм Х. — 17, 18
 Лермонтов М. — 44, 46—50, 53, 314
 Лехтинен Б. — 205
 Ли М. — 169, 253, 255, 269, 290, 310
 Ливингстон Дж. — 269
 Лийвес А. — 243, 320
 Лийвик О. — 315
 Лийдья М. — 320
 Лисициан П. — 228
 Листов К. — 160, 165, 196, 226
 Лозинский М. — 315
 Лоче де Вега — 114
 Лоу Ф. — 253
 Лукашевич И. — 41, 313
 Лукк Б. — 17, 20
 Лумег Х. — 320
 Лунд О. — 17, 20, 190
 Лушин С. — 54, 314
- Любарский А. — 318
 Людидк А. — 229, 232—235, 240, 250
 Людиг М. — 298
 Ляэн (Хаак) И. — 226
- Маазик Э. — 22, 23, 112
 Мажейка В. — 150, 317, 318
 Майсте Т. — 25, 277, 289, 321
 Макарова Н. — 145
 Макдональд Дж. — 223, 240
 Максакова М. — 48, 50, 54, 55, 190, 314, 319
 Малышко А. — 75
 Малявина С. — 243
 Мандри Х. — 224
 Манучарова Е. — 35, 313
 Манэ Э. — 214
 Маргенс А. — 10
 Маргусте А. — 314
 Маре Ж. — 223
 Мария-Ангуанетта — 273
 Марк Л. — 17
 Маркович П. — 181, 318
 Мартин-и-Солера — 273
 Мартини Дж. — 176, 180, 181, 204
 Масканы П. — 298
 Масленникова И. — 20
 Массне Ж. — 56, 310
 Мачавариани А. — 145
 Машир Л. — 189, 318
 Маяковский В. — 168
 Мей Н. — 22, 47, 60
 Мейтус Ю. — 75, 76, 185, 309
 Мелхингер С. — 158, 317
 Мери Л. — 301
 Мерилаас К. — 91
 Мериме П. — 270
 Меринг А. — 242
 Меркулов Р. — 160, 172
 Меррилл Р. — 127, 228
 Метс Х. — 108, 316
 Метсаалт Л. — 314, 315, 318
 Мигай С. — 42
 Микивер М. — 224, 305
 Микк А. — 92, 111, 121, 125, 268, 285, 316, 321
 Милашкина Т. — 32, 41, 228, 229
 Миллер В. — 302
 Миловский С. — 30, 313
 Милютин Ю. — 160, 165, 169, 212, 220, 236, 237, 240, 253, 309, 318, 320
 Мокроусов Б. — 160, 161
 Мольер Ж. Б. — 120, 270, 273
 Монако М. дель — 228
 Монтан И. — 216
 Морева Н. — 8
 Моррелли Д. — 137
 Морской Г. — 8

- Моцарт — В. А. — 59—71, 110, 115,
 146, 150, 151, 171, 173, 175, 176,
 182, 185, 186, 192, 195, 196, 203,
 213, 225, 253, 261, 270—279, 283,
 285, 298, 305, 309, 310
 Мошков Б. — 180, 181, 195
 Мозм У. С. — 136
 Мурадели В. — 166, 168, 176, 201
 Мусоргский М. — 26, 56, 73, 309
 Мутт А. — 226
 Мяги П. — 65, 68, 120, 126, 127, 131,
 136, 153, 157, 232, 238, 240, 243,
 248, 317, 320

 Найссоо У. — 224
 Наполеон — 199
 Невежин В. — 224
 Нельсон Эдди — 223, 240
 Немирович-Данченко В. — 25, 121
 Нигула П. — 22, 31
 Нисневич А. — 145
 Новиков А. — 160, 164, 196
 Нормет Л. — 17, 237, 242, 309, 314,
 320
 Нордов П. — 20, 42
 Нугис Р. — 313, 316, 320
 Нумми С. — 148, 317
 Ныммик С. — 255

 Огнивцев А. — 149
 Окс (семья) — 214
 Орфенов А. — 41, 313
 Островский А. — 164, 165, 205, 318
 Отс Альберт — 8
 Отс (Саар) Аста — 21
 Отс Ида — 8
 Отс К. — 8—12, 17—19, 21, 22, 46,
 163, 232, 261
 Отс К.-М. — 7
 Отс (Вийкхольм) Л. — 8, 11, 261
 Отс (Пурде) Марет — 11, 12
 Отс Марие — 7
 Отс Марнани — 261, 287, 293, 302
 Отс Т. — 7
 Отс Х. — 7, 8
 Отс Юлле — 21
 Отс Юло — 21
 Отс Я. — 7
 Отто Х. — 118
 Оффенбах Ж. — 169, 236, 309
 Оякяр В. — 160—162, 190, 194, 196,
 317

 Паалма В. — 272, 277, 315, 321
 Пакуль Э. — 190
 Пансо В. — 25, 43, 152, 224, 263,
 266, 313, 317, 321
 Парве Р. — 162
 Паустовский К. — 213

 Пекелис Я. — 89
 Петефи Ш. — 184
 Петров А. — 205
 Пеэз А. — 31
 Пёрселл Г. — 180, 268
 Пикассо П. — 232
 Пинна П. — 17
 Пирн А. — 93
 Платек Я. — 318, 320
 Подельский Г. — 162—164, 177, 192,
 193, 202, 317
 Полевой Б. — 78
 Понкьелли А. — 119, 310
 Понте Л. да — 270
 Портер К. — 169, 205, 253, 310
 Преображенская С. — 32
 Пристли Дж. — 158
 Прокофьев М. — 145, 310, 315
 Прокофьев С. — 77, 145, 298
 Пуччини Дж. — 9, 10, 23, 73, 115,
 116, 118, 120—122, 150, 298, 309,
 310, 316
 Пушкин А. — 31, 34, 36, 38, 39, 43,
 270, 313
 Пыдер И. — 190
 Пылдре М. — 226
 Пыльдроос П. — 17, 249, 321
 Пюви А. — 191
 Пяйель А. — 262
 Пярн Э. — 229

 Рабле Ф. — 79
 Радамус — 11
 Райский Н. — 20
 Рандвйр А. — 221
 Ранки Д. — 146
 Раппопорт Г. — 220, 221
 Ратассеп Э. — 17
 РAUDMЯЭ Ю. — 255
 РAUDCEПП К. — 22, 60
 Раукас О. — 24, 25, 60, 64, 112, 229
 Раун В. — 312, 316, 320
 Рауэр Э. — 221
 Рахман Х. — 13
 Рахманинов С. — 57, 175, 180, 182,
 192, 310
 Ребане А. — 17
 Рейтер Г. — 270
 Рентер Э. — 65, 68, 131, 273
 Репина И. — 318
 Рийс — 10
 Риммель Р. — 290
 Римский-Корсаков Н. — 185
 Ринне Н. — 107, 316
 Рихтер С. — 206
 Рождественский Г. — 195
 Роллан Р. — 79—81, 83, 84, 86—90,
 226, 227, 260, 315
 Ромберг Э. — 23, 163, 169, 205, 234,
 250, 309, 310

- Рооза Л. — 77, 100, 252
 Роолайд Б. — 13
 Роолайд Э. — 13, 14
 Роосаар Ю. — 25, 30
 Россолова Е. — 167, 318
 Рубинштейн А. — 9, 44—48, 115, 150, 176, 185, 186, 196, 201, 203, 204, 226, 241, 309, 310
 Рубинштейн И. — 222
 Руммо П. — 17, 91, 300
 Рунги М. — 17
 Руссо Ж. Ж. — 68
 Руссов Балтазар — 224
 Руффо Т. — 20
 Рухнян М. — 149, 317
- Саар М. — 176—178, 181, 184, 265
 Садовский В. — 222
 Саква В. — 89
 Саланов В. — 205
 Салло Х. — 229, 258, 259, 279
 Сартр Дж. — 273
 Саул П. — 170, 171, 268, 269, 318
 Сегаль А. — 12
 Секей М. — 146
 Семпер И. — 17
 Сентедьн И. — 146, 317
 Сервантес М. де — 255, 256
 Сидорова Т. — 159, 317
 Симонато Дж. — 152
 Симм Ю. — 173, 318
 Синева Н. — 187, 318
 Сирге Р. — 298
 Скворцова Н. — 219
 Сливинский В. — 42
 Смирнова М. — 105, 186, 214, 218, 316
 Смоктуновский И. — 145
 Смуул Ю. — 221
 Соколова М. — 213
 Соллертинский И. — 68
 Соловьев-Седой В. — 163, 166, 193, 194
 Спендиаров А. — 149, 180
 Станиславский К. — 71, 73, 183, 266
 Стратас Т. — 32, 228, 241
 Стрельников Б. — 317, 321
 Струцкин А. — 314
 Сунцова В. — 219
 Сютнсте Ю. — 93
- Тавасчерна Э. — 147, 317
 Такидзава М. — 117, 229
 Талеш Г. — 19
 Тамберг Э. — 176, 177, 181, 184, 204, 265, 313
 Таранто М. — 205, 319
 Тарас М. — 22, 31
 Таутс У. — 87, 160, 171, 222, 229
- Тебальди Р. — 228
 Терн В. — 220, 221
 Терюшковы (семья) — 214
 Тигане Л. — 221, 319
 Тийвель Х. — 293
 Тийдус К. — 26, 191
 Тинн Э. — 17
 Тирсо де Молина — 270, 274
 Тихненева Л. — 218
 Ткаченко Н. — 32
 Тобро В. — 221, 224, 320
 Толонен — 245
 Толстой Л. — 41
 Тоом К. — 17, 312
 Топман А. — 23
 Тормис В. — 163
 Тосканини А. — 144, 317
 Тубин Э. — 147
 Туглас Ф. — 273
 Туйск О. — 318, 320
 Туликов С. — 164, 166
 Тургенев И. — 207
 Туукканен К. — 147, 317
- Уйбо Х. — 17, 18, 23, 312
 Уйбу А. — 319
 Уритаам А. — 320
 Утть О. — 304
 Уули Э. — 22, 25—27, 91, 117, 229, 233, 237
- Фадеев А. — 75
 Фалькович Ю. — 53, 314
 Фельзенштейн В. — 148, 173, 317
 Фельцман О. — 196
 Ферман В. — 316
 Филенко Г. — 47
 Флиер Я. — 195
 Фодор Л. — 146, 317
 Фрадкин М. — 196
 Франко И. — 76
 Френкель Я. — 164
 Фримль Р. — 240
 Фринберг А. — 190, 309
 Фриш М. — 270
- Хааз В. — 22
 Хаак (Ляэн) И. — 226
 Хаммер Р. — 314
 Хейм Э. — 223, 224, 320
 Хендре Э. — 319
 Хинце Д. — 206, 319
 Хмельницкий Я. — 222
 Хойберген П. — 248, 310
 Хохлов П. — 42
- Царев М. — 145
 Цвейг С. — 79, 315
 Цеденбал Ю. — 199, 201

- Чайковский П. — 9, 20, 22, 26, 30,
31, 33—35, 42—44, 47, 56—58, 73,
115, 147, 150, 174—177, 180—182,
185, 186, 192, 195, 196, 204, 205,
207, 265, 270, 309, 310
Чебанова Л. — 41, 53, 167, 313,
314, 318
Черкасов Г. — 41, 313
Черная Е. — 53, 314, 316
Черноморик С. — 219
Чехов А. — 207
Чичерин Г. — 59, 273, 276
Чойдог — 201
- Шавердян Р. — 52, 314
Шаляпин Ф. — 26, 47, 48, 73, 124,
154, 194, 314, 316, 317
Шахназарян В. — 188, 318
Швингер В. — 315
Шекспир У. — 136—147, 253, 292,
317
Шилгалис К. — 158
Шиллер Ф. — 131
Шмолик Я. — 195
Шнейдерейт О. — 321
Шостакович Д. — 306
- Шоу Б. — 270
Штиглиц А. — 8
Штраус И. — 148, 270, 309
Шуберт Ф. — 176, 177, 180, 182—
184, 186, 195, 196, 202, 205, 207,
265
Шумаков Ю. — 46, 313
Шуман Р. — 180
- Эйнман Э. — 17
Эльяш Н. — 53, 314
Энтелис Л. — 57, 313, 314
Эркель Ф. — 203
Эрнесакс Г. — 17, 20, 24, 47, 91,
147, 181, 185, 298, 306, 309
Эскола А. — 224
Эсмаа Э. — 57
- Юнгхольц О. — 10
Юшук И. — 178
- Яншин М. — 145
Ярвет Ю. — 223
Ярви В. — 65, 238
Ярон Г. — 250
Ясюнайте И. — 58
Яунзем И. — 181, 215, 318

Оглавление

От автора	5
Введение	7
Пушки и музы	15
Умение учиться	21
Евгений Онегин	30
Демон	44
Русская и французская классика	56
Триада Моцарта	59
Дон-Жуан	59
Фигаро	65
Папагено	67
Георг Отс об опере	72
Олег, Михайло и Алексей	75
«Жив курилка!»	79
Эстонская опера	91
От Вассала до Олава	91
Меэлис	93
«Богат я только нуждою...»	99
Высказывания о Георге Отсе	105
Пуччини, Леонкавалло и Понкьелли	114
Джанни Скикки	120
«Evviva Verdi!»	124
Жермон и Амонасро	125
Рене (Ренато)	126
Родриго ди Поза	131
Яго	136
Риголетто	152
Концертная деятельность	160
Эстрадное творчество, советская песня	160
Вокальная камерная музыка и оперные арии	173
Зарубежные гастроли	190
«Эстонская ССР. Таллин. ГАТ «Эстония». Георгу Отсу»	211
На экранах кино и телевидения	220
Вопросы и ответы	228
«Оперетта — это не так уж просто!»	232
«Мечтою несбыточной жить...»	255
Заключение	260
Встреча с Великой Неотвратимостью	268
«Дон Джованни»	270
Отзвуки былого	286
In memoriam	295
Выдержки из некрологов	299
Перечень сценического репертуара Георга Отса	308
Государственные награды и почетные звания	310
Указатель источников	311
Указатель имен	321

Тынсон Х.

Т 93 Георг Отс — Таллин : Ээсти раамат, 1981. — 328 с., ил., 76 л.

В монографии, дважды выходявшей на эстонском языке, рассматривается жизненный путь и творческая деятельность народного артиста СССР Георга Отса (1920—1975). Анализируются как глубоко драматические, так и комические оперные роли певца, его выступления в опереттах и мюзиклах, участие в кинофильмах и концертах классической и легкой музыки. В заключительной части книги автор делится собственными воспоминаниями о Г. Отсе. Издание иллюстрируют более ста фотографий.

Т 80105—052
М 901(16)—81 TL—2—81

4907000000 85.23(Э)

Хельга Тынсон. Георг Отс. Перевод с эстонского языка. Художник-оформитель Р. Пангсепп. Редактор А. Лааст. Художественный редактор М. Торим. Технический редактор Э. Айнла. Корректор Ю. Раттур. ИБ № 1105. Сдано в набор 13.03.80. Подписано в печать 30.12.80. Формат бум. 60×90/16. Бумага печатная № 1. Гарнитура: литературная. Печ. л. 20,5+4,75 (вклейки). Усл. кр.-отт. — 25,44. Уч.-изд. л. 24,77. Тираж 30 000. Заказ № 1156. Цена руб. 2.20. Издательство «Ээсти раамат». 200090. Таллин, Пярнуское шоссе, 10. Типография им. Ханса Хейдеманна, Тарту, ул. Юликооли, 17/19, 1.