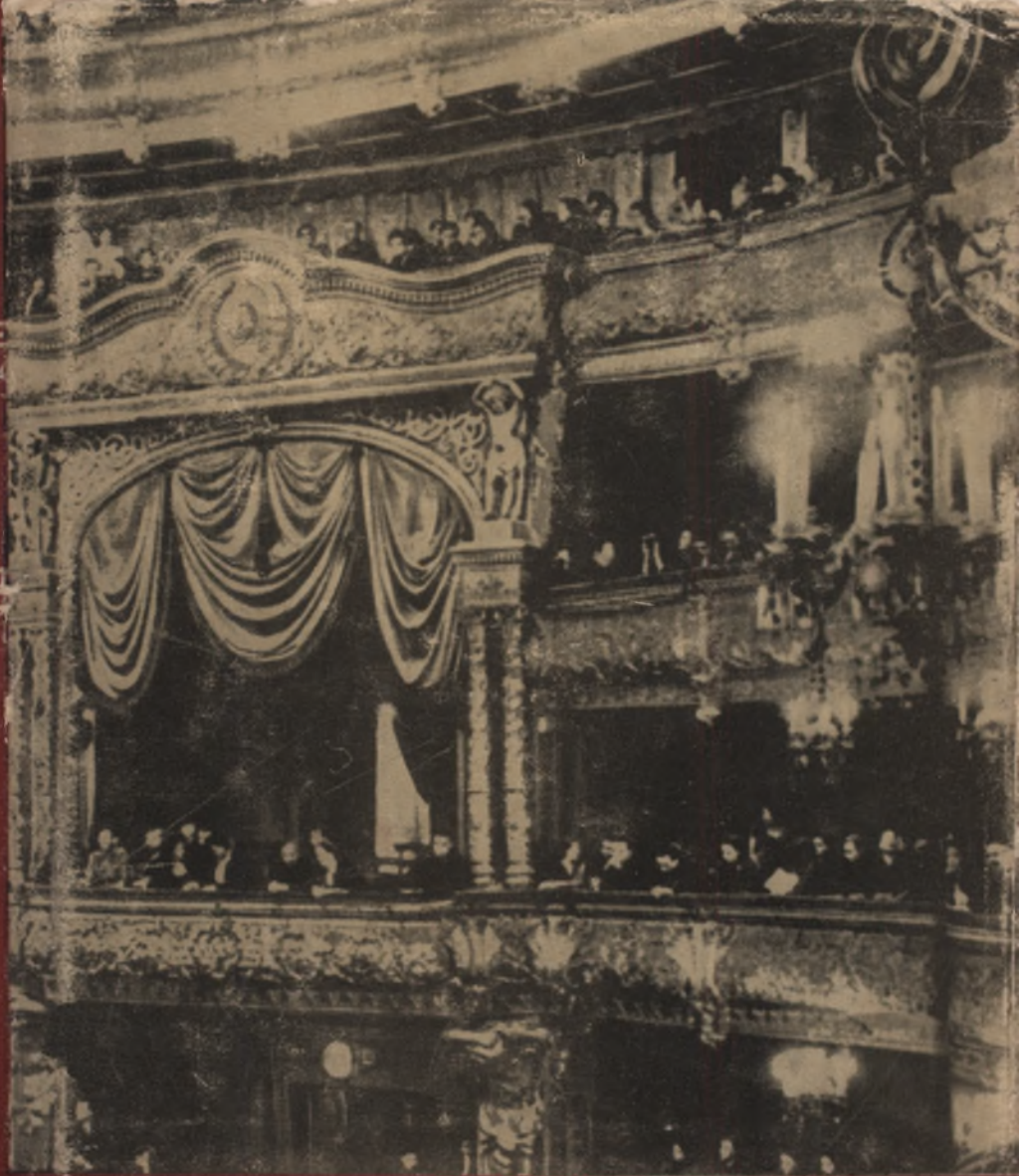


Е. Трошева

Из зала  
Большого  
театра



Е. Трошева  
Из зала  
Большого театра









**Е. ГРОШЕВА**

**Из зала  
БОЛЬШОГО  
ТЕАТРА**

---

**СТАТЬИ**

**РЕЦЕНЗИИ**

**ОЧЕРКИ**

**ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
МОСКВА 1969**

## Предисловие

Критиков не принято хвалить. Редко услышишь доброе слово о человеке, посвятившем себя беспокойному делу литературной, театральной или музыкальной публицистики. Между тем без квалифицированной, умной, требовательной помощи деятелей критического цеха наше искусство не просуществовало бы и одного дня: оно задохнулось бы в разреженной атмосфере холодного равнодушия или ведомственных славословий...

Е. А. Грошева принадлежит к действующему авангарду советской музыкальной критики, отстаивающей высокие принципы социалистического искусства, помогающей нашим музыкальным деятелям бороться за реализм и высокое мастерство, против консерватизма, равнодушия и ремесленной серости. Грошеву знают в Союзе композиторов, в театрах и филармониях, в среде широкой читающей публики как критика живого и страстного, искренне обеспокоенного судьбами отечественной музыкальной культуры.

Излюбленный круг проблем Е. А. Грошевой — советский музыкальный театр. Вот уже более трех десятилетий она постоянно откликается на все наиболее важные оперные постановки

Большого театра, Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, крупных периферийных театров, гастролирующих в столице. Немало внимания уделяет она судьбам советского балета и музыкальной комедии. Надо по-настоящему любить оперу, чтобы с таким упорством и увлеченностью писать о ней, живя ее повседневными интересами. Вряд ли следует доказывать правомерность этого выбора. Опера была и остается центром наших музыкальных исканий, споров, идейных и эстетических столкновений и раздумий. Так было и в 30-е годы, в эпоху «Катерины Измайловой» и «Тихого Дона», так было и в трудные послевоенные годы с их догматическими крайностями и издержками, так продолжается и сегодня, в период рождения «Виринеи» и «Неизвестного солдата», «Оптимистической трагедии» и «Октября».

Жизнь подтверждает, что все разговоры об устарелости и несовременности оперного жанра не имеют под собой почвы: опера продолжает жить и развиваться, обновляясь и совершенствуясь, отражая все изменения в духовной жизни народа.

В нашем обществе, не знающем пороков индивидуализма и пессимистической отчужденности, естественно, рождается тяготение к искусству больших замыслов и коллективных устремлений, каким и является в первую очередь искусство оперы. Отсюда — упорный интерес лучших композиторов и театров, нашей замечательной народной аудитории, нашей критики к оперному жанру, сохраняющему свое авангардное положение и сейчас, спустя сто лет после памятных достижений русской оперной классики XIX века.

Эти соображения возникают при чтении материалов предлагаемой книги. Да, наш оперный театр сохраняет силу своего воздействия на массы, волнует их и сегодня — наряду с самыми новыми формами современного искусства. Свидетельством тому могут служить переполненные залы музыкальных театров Москвы и Ленинграда, их триумфальные выступления на зарубежных сценах. Достаточно напомнить об успехах оперной труппы Большого театра во время гастролей в Италии, на сцене миланского «Ла Скала», в Канаде, в дни Всемирной выставки 1967 года, или в Варшаве. Один из виднейших итальянских поэтов, Сальваторе Квазимодо, побывав на оперных спектаклях Большого театра в Милане, сказал: «Раньше я считал оперу блестящей мертвечиной, теперь я убедился, что искусство это — самое живое из живых».

Еще более высоко оценивается искусство советского балета, который по праву называют лучшим в мире.

Полвека, прожитые московским Большим театром в послеоктябрьские годы, составляют богатую и насыщенную историю, отмеченную многими прекрасными достижениями. Далеко в прошлом первые успехи этого коллектива, когда бывшему императорскому театру приходилось идти трудными непроторенными путями в поисках нового репертуара, нового героя социалистической эпохи. Первый балет на современную тему — «Красный мак» Глиэра. Первые, еще очень наивные оперные опыты на основе современной тематики — «Прорыв» Потоцкого, «Иван-солдат» Корчмарева, позднее, в 30-е годы, — «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Дзержинского, «Броненосец «Потемкин» Чишко. Пытливые поиски новых возможностей балетного жанра — «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» Асафьева, «Три толстяка» и «Футболист» Оранского. Первые поучительные контакты с самыми значительными русскими композиторами этих лет — «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Катерина Измайлова» Шостаковича. Памятные обращения к выдающемуся наследию зрелого Прокофьева — сперва балетному («Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке»), затем и оперному («Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»). Овладение оригинальным, ярко новаторским оперным наследием Прокофьева — вероятно, самым увлекательным и свежим из всего, что создано в русской опере советского времени, — трудная, но заманчивая задача, далеко еще не осуществленная театром в полной мере. Впереди «Семен Котко», «Дуэнья», быть может, «Игрок» и «Огненный ангел»...

С уважением и любовью называем мы сегодня имена блистательных мастеров Большого театра, украсивших своим искусством лучшие его работы советского периода. Мы вспоминаем ставшие уже классическими спектакли выдающихся опер Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина. Постановки 20-х годов, осуществленные под руководством В. Сука, Н. Голованова, с участием А. Неждановой, Н. Обуховой, К. Держинской, Е. Катульской, Л. Собинова, Г. Пирогова, С. Мигая, Е. Гельцер. Незабываемые оформления Ф. Федоровского, покорявшие своей масштабностью, могучим ощущением русской природы и национальной старины.

А спектакли последующих 30-х годов! В свое время принято было относиться к ним с известной долей скептицизма, отмечая то перегруженные звучания оркестра или искусственно взвинченные темпы, то излишества в постановочных эффектах или погрешности вкуса в вокальной интерпретации. Однако, слушая сегодня драгоценные музыкальные записи тех лет, мы убеждаем-



ся в том, что лучшие спектакли 30-х годов, осуществленные под руководством С. Самосуда, А. Пазовского, А. Мелик-Пашаева, принадлежали к классическому «золотому веку» в истории советского музыкально-театрального исполнительства. Необходимо напомнить о блестящей плеяде певцов, давших непревзойденные образцы интерпретации русской оперной классики и завоевавших всенародную славу и любовь. Имена А. Пирогова, М. Рейзена, И. Козловского, С. Лемешева, В. Барсовой, М. Максаковой, М. Михайлова, В. Давыдовой, Б. Златогоровой и ряда других признанных мастеров говорят сами за себя. Творчество этих корифеев украшало спектакли Большого театра и в тяжелую годину Великой Отечественной войны и в первые послевоенные годы, когда музыкальным руководителем театра вновь стал прославленный русский дирижер и отличный интерпретатор русской классики Н. С. Гёлованов. Его великолепные постановки «Бориса Годунова», «Хованщины», «Садко» в памяти у многих любителей оперного искусства.

Не меньшее значение в истории нашей культуры сыграли и широко известные постановки новых произведений, принадлежащих перу советских композиторов: «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, «Декабристы» Шапорина, «Медный всадник» Глиэра, «Укрощение строптивой» Шебалина. Монументальный спектакль «Войны и мира», отмеченный высоким уровнем музыкального и актерского мастерства, оказался настолько значительным, что стал открывать очередные сезоны Большого театра и украсил его ответственные гастроли в зарубежных странах.

Надо ли доказывать, что в творческих успехах Большого театра есть доля заслуги советской музыкальной критики? Она поддерживала в нем все передовое, по-настоящему талантливое и перспективное, помогала преодолевать косность, рутину, пережитки парадной пышности и постановочной «вампукки».

Е. А. Грошева находится среди тех, кто вот уже более тридцати лет пристально следит за судьбой любимого театра и помогает его коллективу ободряющим дружеским словом или критическими советами.

Сегодня Грошева принадлежит к старшему поколению нашей музыковедческой гвардии. Она начинала свой путь в 30-е годы, в сложных условиях предвоенных лет, в близком содружестве с такими видными деятелями музыкально-критического фронта, как А. И. Шавердян, В. М. Городинский, М. М. Сокольский, Д. А. Рабинович, С. И. Шлифштейн, как известный искусствовед Н. И. Соколова, балетный критик В. Голубов и другие. Ее

трибуной были, как и сейчас, страницы центральных газет — «Правда» и «Известия», «Труд» и «Советское искусство», «Литературная газета» и другие. Здесь критик имеет завидную возможность общаться с самым широким кругом читателей и быстро, оперативно откликаться на волнующие события сегодняшнего дня — старая, добрая традиция русской прессы, увы, почти полностью утерянная в последнее время нашими газетами и людьми, пишущими об искусстве.

Творческие связи Е. Грошевой с советским оперным театром начались еще в детские годы, в городе, где она выросла, — Тифлисе, старейшем интеллектуальном и художественном центре нашей страны. Дочь замечательного оркестрового музыканта А. И. Грошева, проработавшего четверть века в качестве ведущего гобоиста Тифлисской оперы, она провела свою юность в увлекательной атмосфере театра. Тифлисская опера уже в первые годы революции славилась своими блестящими национальными кадрами. «Мне довелось слышать грузинского «соловья» Вану Сараджишвили, запомнить его образы от Ленского и Хозе до Абессаломы», — рассказывает Елена Андреевна. Она — очевидец первых сценических шагов высокоодаренного Сандро Инашвили, премьер классических грузинских опер Захария Палиашвили, Мелитона Баланчивадзе, Дмитрия Аракишвили, Виктора Долидзе. Ей посчастливилось быть свидетельницей выдающихся успехов грузинского оперного исполнительства, развивавшегося в тесном контакте с достижениями русских мастеров. В Тифлисе дирижировали в те годы Иван Палиашвили. С. Столерман, А. Павлов-Арбенин, режиссуру осуществляли В. Лосский, Н. Боголюбов, А. Цуцунава. Там начинали свою дирижерскую деятельность молодой А. Мелик-Пашаев и безвременно погибший Е. Микеладзе. Рядом с корифеями грузинской оперной сцены выступали в качестве гастролеров Л. Собиннов, Л. Липковская, Дм. Смирнов, А. Мозжухин, Н. Печковский, С. Мигай, Е. Степанова, Вл. Сливинский, В. Барсова, Г. Жуковская, братья Григорий и Александр Пироговы. Наконец, здесь, в этом необычайно музыкальном южном городе приобретали свой творческий «стаж» молодые певцы, впоследствии ставшие ведущими солистами Большого театра, — С. Лемешев, А. Алексеев, Б. Евлахов, Е. Сливинская, М. Баратова, Д. Андгуладзе, Д. Бадридзе, Д. Гамрекели.

«Все это питало жадный, непрерывно возраставший интерес к оперному искусству, — вспоминает Грошева, — и, конечно, к Большому театру, который представлялся в ореоле своей славы лучшей оперной сцены страны». Мечта о Большом театре, страстное желание услышать его спектакли во многом определили

решение после окончания Тбилисской консерватории продолжать музыкальное образование в Москве.

В 1932—1937 годах Грошева учится на историко-теоретическом факультете Московской консерватории у М. В. Иванова-Борецкого, В. Э. Фермана, Н. А. Гарбузова, Л. А. Мазеля, М. С. Пекелеса, И. В. Способина, посещает лекции В. А. Цуккермана. Содержательная концертная жизнь столицы и спектакли Большого театра были второй школой молодого музыковеда. «В 1932 году, едва только поступив в Московскую консерваторию, я впервые вошла в зал Большого театра, точнее — в ложу одного из верхних ярусов, куда за небольшую мзду снисходительно поместил меня капельдинер, — рассказывает критик. — Вошла и замерла от восхищения перед величавой красотой и монументальной торжественностью зрительного зала, красного с золотом, на котором играли мириады отсветов огромной хрустальной люстры».

Первым ее впечатлением в любимом театре был «Лоэнгрин» с участием Неждановой и Козловского: «И музыка Вагнера, и нежная красота голосов, свободно реявших под сводами огромного зала, и стройная мощь оркестра и хора — все потрясало до глубины души, хотя опера была мне не в новинку».

Здесь, в Большом, нашла Грошева интересных людей, с которыми ее надолго связали узы творческой и личной дружбы: К. Г. Держинская, Е. К. Катульская, В. В. Барсова, С. Я. Лемешев. В 1937 году молодой критик опубликовала свою первую развернутую статью, связанную с именем одного из корифеев Большого театра: это был напечатанный в газете «Музыка» обстоятельный литературный портрет Антонины Васильевны Неждановой, в то время еще продолжавшей свою исполнительскую и педагогическую деятельность. Личное общение с великой русской певицей, частые встречи с другими мастерами Большого театра — дирижерами, певцами, артистами оркестра обогащали творческий опыт молодого критика, вооружали ее знаниями законов оперной сцены и вокального мастерства.

В числе трудов Е. А. Грошевой — капитальный двухтомник, посвященный Ф. И. Шаляпину (составление, редакция, вступительная статья), сборник «И. О. Дунаевский», монографии о ряде выдающихся певцов, о творчестве Д. Кабалевского, Ю. Шапорина и т. д.

В годы войны она ведет ответственную работу в аппарате Всесоюзного комитета по делам искусств, организует торжественные концерты в Большом театре, исполнительские конкурсы и смотры, конференции по проблемам важнейших жанров совет-

ской музыки, активно участвует в руководстве сложными процессами музыкальной жизни. Не меньше творческой энергии требует от нее многолетняя работа в редакциях газет «Музыка», «Советское искусство», «Известия», позднее в журнале «Советская музыка», который она возглавляет с 1961 года.

В последние годы Е. Грошева часто бывает за рубежом, где близко знакомится с крупнейшими оперными театрами, дружески общаясь и споря с коллегами из Праги, Вены, Варшавы, Берлина, Зальцбурга. Но как бы ни были увлекательны встречи с зарубежными коллективами, критик сохраняет свою прочную привязанность к Большому театру. «Побывав в ряде прославленных оперных театров Западной Европы,— пишет Е. А.,— я все же нигде не испытала в равной мере того чувства праздничной приподнятости и радостного предвкушения чуда искусства, которое неизменно охватывает меня в зале Большого театра, когда таинственно гаснет свет и рождаются звуки увертюры, когда слышится едва уловимый шелест раскрывающего занавеса...»

Книга избранных статей Е. Грошевой почти целиком посвящена московскому Большому театру — его спектаклям, его корифеям-певцам. Здесь собраны работы разных лет, в основном послевоенных, очень различные по жанру: исторические обзоры, сравнительные анализы нескольких постановок (иногда в сопоставлении с другими театрами), газетные рецензии, монографические очерки о выдающихся певцах.

Мы находим здесь первые отклики на многие знаменательные постановки Большого театра — на оперу Д. Кабалевского «В огне», прозвучавшую в дни Великой Отечественной войны, на премьеры «Декабристов» Ю. Шапорина, балета «Медный всадник» Р. Глиэра. Здесь же — анализ спектакля «Укрощение строптивой», рецензия на новую редакцию балета «Красный мак», сравнительная характеристика трех постановок оперы Т. Хренникова «Мать». Ряд статей посвящен музыкальному театру Прокофьева («Золушка», «Сказ о каменном цветке»), «Повесть о настоящем человеке», два спектакля «Войны и мира»).

Примечателен дружеский интерес критика к молодым оперным певцам, пришедшим на смену старым корифеям Большого театра: такие талантливые вокалисты-актеры, как Г. Вишневская и Т. Милашкина, Е. Кибкало и А. Масленников именно от Грошевой слышали слова ободряющего напутствия со страниц центральных газет и журналов.

В то же время критик не прощает театру творческих промахов, неудач, поверхностных, облегченных решений. В книгу вклю-



чены и те критические статьи, в которых говорится о подобных неудачах,—будь то постановка новой оперы «Судьба человека» или возобновления классических опер, в той или иной мере не соответствовавшие славным традициям всемирно известного театра.

С большим знанием дела и истинной увлеченностью пишет Грошева о вокальном и сценическом мастерстве ряда выдающихся русских певцов — Ф. И. Шаляпина, А. В. Неждановой, К. Г. Держинской, А. И. Алексеева, Е. К. Катульской, М. П. Макаковой, С. Я. Лемешева. Эти очерки, как и вся книга, с интересом будут прочитаны многочисленными любителями русского оперного искусства.

*И. Нестьев*



**\* С Т А Т Ь И**

**\* Р Е Ц Е Н З И И**

**\* О Ч Е Р К И**

## ЛЮБИТЕ

## ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

Время мчится вперед. Почти с космической скоростью — в общей исторической перспективе меняется социальная карта мира. Все сильнее завладевают умами человеческих масс идеи социализма. Здесь естественно действует неумолимый закон общественного развития. Но ускоряет этот процесс и широкое воздействие нашей идеологии, в частности — искусства. И если говорить, какое из его «родов оружия» мобильнее, то в соревновании на пальму первенства возможно победила бы музыка. Почти на всех языках звучат лучшие советские песни; симфонии и концерты Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, других композиторов многонациональной социалистической Родины украшают программы крупнейших зарубежных дирижеров и оркестров, сотни наших исполнителей с огромным успехом выступают в различных концертных «точках» планеты...

Два слова — «советский балет» способны заставить даже респектабельных англичан проводить ночи на ули-

це, переносить любую непогоду, чтобы купить билеты на спектакли наших хореографических трупп.

«Может ли балет передать поэзию трагедии «Ромео и Джульетты» без слов Шекспира?» — спрашивала английская газета во время первых гастролей «Большого балета» в Лондоне несколько лет тому назад. И отвечала: «Да, может; спектакль Большого театра, показавший целиком всю трагедию в трех актах и шестнадцати сценах, представляет собой точный перевод каждого слова Шекспира на язык подлинной поэзии».

Расширяется сценическая «география» и советской оперы: она стала частой гостьей в странах социализма; «Катерина Измайлова» Шостаковича также поставлена в Лондоне, Милане, Вене, оперы Прокофьева привлекают интерес многих западных сцен. Парижская концертная премьера «Войны и мира», поставленная под управлением нашего старого знакомого Георга Себастьяна, в 1967 году, вызвала восторженные отклики французов.

В последние годы мы являемся свидетелями того, как вступает в бой за пропаганду наших идей на международной арене «дальнобойное орудие» искусства — оперный театр целиком, со всеми своими сложными атрибутами.

В начале осени 1964 года триумфальную поездку по городам ГДР совершил Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, показавший немецким зрителям «Катерину Измайлову» Шостаковича, «Обручение в монастыре» Прокофьева, «В бурю» Хренникова и «Евгения Онегина» Чайковского в знаменитой постановке Станиславского. Артисты театра с большим успехом выступали и в Западном Берлине. О его гастролях восторженно писала не только демократическая печать, но и пресса ФРГ. Крупнейший немецкий оперный режиссер, руководитель «Комише опер» (ГДР) Вальтер Фельзенштейн высоко оценил культуру московской музыкальной сцены.

А вслед за этим пришло признание советского оперного театра в «высшей инстанции» зарубежной сцены — в миланском «Ла Скала». Эта сцена, по меньшей мере, в течение двух столетий слышет «пробным камнем» певческого мастерства представителей всего вокального мира. Замечательные певцы дрожали, как новички, дебютируя в «Ла Скала». Русских артистов не раз встречал



в этом театре большой успех. Но только Шаляпин впервые вышел на миланскую сцену, как победитель, утвердив новаторские принципы русской оперной эстетики.

И вот в 1964 году, спустя более шестидесяти лет, миланцев вновь безоговорочно покорило русское оперное искусство — на этот раз в масштабах капитальнейших постановок Большого театра. Для итальянцев, да и для многих других зрителей, съехавшихся в эти дни в Милан любопытства ради, это было в какой-то мере неожиданно. Как писал позднее директор и художественный руководитель Большого театра композитор М. Чулаки, перед началом гастролей высказывались и скептические суждения:

«У них хороший балет,— говорила одна пожилая дама другой в фойе «Скалы»,— но ведь это же самоубийство привозить оперу, и куда — в Италию!»

Такое категорическое суждение высказано было 27 октября, за четверть часа до начала нашей премьеры. Тем приятнее было вновь увидеть ту же даму 19 ноября, после окончания прощального представления, когда она в исступлении размахивала меховой накидкой и кричала что-то нечленораздельное...

Да, семнадцать раз открывался занавес после окончания последнего спектакля «Князь Игорь» в Милане, и двадцать семь минут в зале бушевал шквал оваций... А ведь сами по себе оперы, привезенные Большим театром, кроме «Войны и мира» Прокофьева («Борис Годунов», «Князь Игорь», «Садко» и «Пиковая дама»), были известны итальянцам ранее. Опера Мусоргского, например, с легкой руки Шаляпина идет в «Ла Скала» уже более полувека. Но такой сценической культуры в Италии не знали. Такой реалистической точности деталей быта, обстановки, характеров, такой подлинной жизни массовых сцен и такого масштаба идейного замысла. Это покорило итальянцев и в советской опере «Война и мир» Прокофьева, в которой они увидели прямое развитие традиций русской классики.

В Италии — родине оперного искусства, после творений Пуччини еще не создано произведения, которое смогло бы занять хоть сколько-нибудь достойное место рядом с национальной классикой. Показательно, что в свои московские гастролы миланцы не включили современного спектакля. Такое положение вещей на Западе

вызвало к жизни теории о якобы «кризисе», даже вообще «отмирании» оперы как жанра. Но подобные теории — всего лишь измышления или недальновидных критиков, или тех, кто бессилён дать что-либо устойчивое в области оперного искусства.

Итальянская музыкальная печать с горечью констатирует трагический разрыв своего современного оперного творчества не только с публикой, но и с исполнителями. Опера не только театр, — говорит она, — но театр, сущность которого в пении. «Слава певцов неизменно основывалась на славе современных им композиторов, и с их судьбой были тесно связаны судьбы артистов. Нынешние же знаменитости стоят в стороне от современных опер; сочиняя произведения, автор редко вспоминает о них...»

Любопытно объяснение причин этого: «Пение означает стремление к установлению непосредственной связи с людьми, порожденное верой в то, что ближний разделяет выражаемое в пении чувство; пение... основывается на вере в согласие. Во все это современный композитор перестал верить... И не без оснований, потому что бессмертных ценностей больше не существует, в мире чувств все зыбко и двусмысленно».

Как видно из этого, даже буржуазные музыканты уже ясно понимают, что кризис оперы на Западе — это кризис духовной культуры общества, растущая разобщённость людей, их отчужденность от больших объединяющих идеалов и целей. В мире бизнеса и наживы человек одинок, его жизнь лишена главного — высокой цели. Отчужденность и некоммуникабельность людей в современном капиталистическом обществе — тема, весьма широко обсуждающаяся сейчас в западном искусстве.

Тем более нельзя солидаризироваться с теми, кто готов пропеть «отходную» оперному жанру. Такие голоса когда-то раздавались и у нас даже по отношению к драматическому театру. Это не более, как верхоглядство. Ничто не может заменить человеку искусства, рождающегося тут же, в его присутствии, волнующего борьбой страстей, чувств, не законсервированных на плёнке или грампластинке, а возникающих и растущих на глазах зрителя, в силу чего он вовлекается в само развитие драмы, делается свидетелем жгучих конфликтов.

«На сцене,— писал Герцен,— жизнь схвачена во всей ее полноте, схвачена в действительном осуществлении лицами... Жизнь схвачена и, между тем, не остановлена, напротив, стремительное движение продолжается, увлекает зрителя с собой, и он с прерывающимся дыханием, боясь и надеясь, несется вместе с развертывающимся событием до крайних следствий его...»

При этом Герцен подчеркивал, что сцена всегда современна зрителю, что она всегда отражает ту сторону жизни, которую хочет видеть зритель. Конечно, он имел в виду ту чуткость, отзывчивость на требования времени, которые всегда отличают подлинно передовое искусство. Именно это имел в виду и Белинский, когда страстно призывал: «О, ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете».

Отношение к театру, как к «венцу искусства», как к «могущественной кафедре» разделяли все великие деятели русского искусства, от Гоголя и Белинского до Станиславского и Горького. Эта замечательная традиция отечественной культуры продолжает жить и ныне.

Успешно работающие театральные коллективы по-прежнему сохраняют за собой значение эталона художественной жизни города, оперные же — тем более. Как жанр музыкальный, опера обладает особым качеством обобщения и не терпит не только плохого, но и посредственного решения. Поэтому оперный театр играет особенно большую роль в воспитании вкусов зрителей, в расширении их культурного кругозора, в приобщении к высоким и благородным чувствам. Драма человеческих страстей, поднятая на волшебные крылья музыки, выраженная в живом тепле красивых голосов, мощном звучании оркестра и хора, поэзии красок и света, обладает чудодейственной силой объединять эстетическим переживанием сотни и сотни людей. Все музы принесли свои дары опере, дабы слушатели пережили неповторимые минуты эмоционального волнения, восприняли возвышенные и глубокие мысли.

«Соединяя в себе столь много различных элементов, служащих одной цели, опера едва ли все-таки, не самая богатая музыкальная форма», — писал Чайковский, всегда подчеркивавший могучее влияние оперы на «музыкальное чувство масс». Этим объясняется и тот факт, что опера занимала главное место в творчестве русских классиков,

выражая их стремление находить в ней «средство беседы с людьми» (Мусоргский), обращаться к «широким массам публики» (Чайковский). Это всегда вдохновляло и выдающихся русских певцов, стремившихся «говорить с душою слушателя». Об этом мечтал Собинов.

Признаюсь, мне хочется еще раз подчеркнуть факт жизненных традиций нашего оперного искусства для того, чтобы привлечь внимание читателей к его проблемам, помочь задуматься над ними. Свыше двух веков существует в России опера, около двухсот лет насчитывает история Большого театра. Поначалу «привозная», опера служила забавам великосветского общества, была украшением придворных празднеств. Подражая дворцовой моде, а иногда и в самом деле увлеченные искусством, богатые вельможи стали создавать у себя в поместьях крепостные театры, где часто «игрались» и оперы. Даровые певцы и музыканты набирались из крепостных крестьян, на обучение которых тратились подчас огромные средства. Так из дворца заморское искусство проникло в курную избу... Из «низов» вышли и первые русские композиторы. С тех пор опера уже не была забавой, она стала необходимостью, отражая жизнь общества.

Развитие русской оперы во многом складывалось под непосредственным воздействием генеральных общенациональных задач, объединявших народ,— борьбы с иноземными захватчиками и борьбы с самодержавным строем.

«Иван Сусанин» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова составляют вершинное выражение в опере патриотической идеи. Народно-освободительное движение отразилось в музыкальных драмах Мусоргского, в «Кашее бесмертном» Римского-Корсакова... Блестящая и беспощадная сатира на царизм — «Золотой петушок» родился в глухую пору реакции после первой русской революции, всего за десять лет до 1917 года.

А примерно через семнадцать — двадцать лет после Октября мы уже слушали «Катерину Измайлову» Шостаковича, тесно связанную с традициями психологического драматизма Чайковского и Мусоргского, «Тихий Дон» Дзержинского, «В бурю» Хренникова и «Семена Котко» Прокофьева, рассказывавшие о революционных переменах в жизни страны.

«Война и мир» Прокофьева, родившаяся как патриоти-

ческий отклик композитора на Великую Отечественную войну с фашизмом, и «Декабристы» Шапорина, воспевающая подвиг первых русских революционеров, — два монументальных создания советской оперы продолжают генеральные темы русской классики. Эти же традиции находят свое воплощение в музыкальных драмах Кабалевского «Семья Тараса» и «Никита Вершинин», в операх ряда других композиторов. Важна находка В. Мурадели и Большого театра, создавших в опере «Октябрь» образ Ленина (артист А. Эйзен). А «Безродный зять» Хренникова, «Обручение в монастыре» Прокофьева, «Укрощение строптивой» Шебалина как бы развивают, каждый раз по-своему, поиски Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова в области лирико-комедийной оперы.

Словно подтверждая опору этого жанра в самой жизни, несколько лет назад появилась на свет «Не только любовь» Родиона Щедрина<sup>1</sup>. Эта опера вызвала и споры и восхищение. Ее оппоненты свои главные претензии адресовали, в основном, к недостаткам либретто. Но все соглашались, что по музыке это достижение большого таланта и мастерства. Молодой композитор чутко услышал голос сегодняшней колхозной деревни, великолепно ощутил своеобразную иронию и юмор русского народного характера и блестяще обрисовал музыкальную атмосферу действия. Взяв за основу скромную русскую частушку, композитор с такой щедростью показал подлинное богатство современной песенности, внес такое разнообразие красочной палитры в свою инструментовку, что музыка засверкала драгоценными гранями высокого искусства. Но прелесть оперы Щедрина таится не только в мастерской зарисовке колхозного быта. Умный, по-настоящему современный театр раскроет и второй план действия оперы, его лирический подтекст, эмоционально-психологическое содержание. Все это не лежит на поверхности, не выражается впрямую. Но зритель ощущает, что за довольно обыденными внешними событиями, за малозначащими фразами персонажей лежит нечто более сложное, прячутся затаенные чувства... Щедрин нашел очень тон-

<sup>1</sup> Ее первое представление состоялось на сцене Большого театра 25 декабря 1961 г. под управлением Е. Светланова, в постановке Г. Ансимова. В главных ролях выступили И. Архипова и В. Клепацкая (Варвара), В. Отделенов и А. Масленников (Володя Гаврилов).

кое выражение этой скрытности, недосказанности, как будто еще не оформившихся человеческих отношений, но уже существующих, уже определяющих лирическое настроение спектакля. Это и составляет в опере поэтическую суть «жизни человеческого духа»<sup>1</sup>.

Любимые слова Станиславского приобретают особую конкретность сейчас, когда все ярче выявляются черты заново складывающегося оперного стиля. Пока эти черты заметнее в камерных формах, иногда даже моноопере или опере-диалоге, к которым все чаще обращаются композиторы. Из наиболее удачных, уже увидевших свет рампы произведений такого типа назову, например, «Ромео, Джульетта и тьма» К. Молчанова, избравшего сюжет одноименной повести Отченашека. Лаконичная форма оперы-диалога (внимание композитора почти целиком отдано переживаниям двух влюбленных — чешского парня и юной еврейки, встретившихся в обстановке фашистской ночи) и чрезвычайная психологическая напряженность создают острый драматический аспект действия. Характерен поиск предельно сжатой формы в оперных новеллах О. Тактакишвили («Два приговора» и «Солдат»).

Знаменательно, что опера сейчас, как никогда, активно привлекает внимание творческой молодежи, пробующей свои силы пока в небольших вокально-сценических формах.

Менее всего, думается, нужно объяснять рождение подобных жанров убывающей силой реализма как оценивалось, например, появление камерных опер на рубеже нашего века.

История подсказывает, что склонность к камерным масштабам, новеллистическим формам в опере обычно возникает тогда, когда происходит интенсивный процесс накопления новых стилистических черт. Достаточно вспомнить, какую роль сыграли интермедии Перголезе и его современников в развитии стиля итальянской комической оперы, в результате давшей такое неувядаемое творение, как «Севильский цирюльник» Россини. Еще ближе нам пример «Каменного гостя» Даргомыжского, его значение для последующего прогрессивного движения рус-

<sup>1</sup> Это свойство оперы особенно проявилось в ее постановке Б. Покровским в учебном театре Государственного института театрального искусства, в 1966 г.

ского оперного искусства, создавшего такие шедевры, как народные музыкальные драмы Мусоргского.

Естественно, что и жанр больших массовых опер продолжает жить, ныне он находит плодотворную почву в героико-революционной тематике. Среди произведений последних лет этой тематике посвящены такие оперы, как «Октябрь» В. Мурадели, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова, «Григорий Мелехов» И. Дзержинского, «Гибель эскадры» В. Губаренко. Часто такие сочинения не выходят за пределы музыкально-сценической иллюстрации исторических событий, «омузыкаливания» картин и образов прошлого. Только одни авторы это делают лучше, другие слабее. Между тем историческая музыкальная драма, созданная через полвека после Октября, не может не заключать в себе большой заряд нового. Она должна апеллировать к сердцам своих современников, должна охватывать проблемы, волнующие народ сегодня, сейчас. Это лучше всего выражает кредо Мусоргского: «прошлое в настоящем». И «Борис Годунов» и «Хованщина», несмотря на то, что их сюжеты «отставали» от времени создания на несколько веков, были произведениями остро современными, несли идеи своей эпохи.

Кроме того, унаследовав от классики размах народно-хоровых сцен, многие нынешние оперы утратили мастерство «выписки» индивидуальных образов. Характеристичность, оригинальное проявление свойств в музыке того или иного персонажа, его психологической жизни часто сглаживаются предельным тяготением к песенности, ставшей главенствующим средством выразительности. Общее вытесняет индивидуальное. Конечно, под пером мастера заверченный мелодический образ служит сильнейшим драматическим приемом характеристики. Вспомним хотя бы сцену капитана Незеласова в бронепоезде («Никита Вершинин» Кабалевского). Но этого часто бывает недостаточно, когда нужно показать характер в развитии, показать процесс, происходящий в душевной жизни человека. И поэтому мелодизм в опере постепенно приобретает новые качества, становится более текучим, разветвленным, более «чутким» к изменениям образа.

В искусстве сегодня с новой силой возник интерес к внутреннему миру людей, к показу их переживаний «изнутри». Восстановление в своих правах личностных ценностей, исследования человеческой психологии в ее инди-

видуальном преломлении — характерное стремление многих художников современности. Но в противовес буржуазному искусству, которое главное внимание обращает на сферу подсознательного, болезненного, и забывает о социальной взаимосвязанности людей, советские композиторы апеллируют к здоровым человеческим чувствам, выделяя общественно важные черты даже в раскрытии индивидуальных судеб. «Каждый человек становится теперь словно «эпицентром» тех событий, которые произошли или происходят сейчас в мире». Отсюда страстная «личная заинтересованность» каждого настоящего художника в решении главных вопросов современности. Отсюда же и неподдельная индивидуальность и своеобычность музыкальных решений». Это высказывание молодого советского композитора Ю. Буцко, проявляющего активный интерес к оперному жанру, мне представляется принципиально важным. Он веско говорит о том, что творческая молодежь настойчиво стремится к обновлению выразительных средств музыки не с целью внешнего новаторства, а прежде всего — во имя наиболее глубокого и верного раскрытия духовных ценностей человека, морально-нравственного облика людей нового общества.

Именно эту цель преследует композитор С. Слонимский в своей опере «Виринея», поставленной в конце 1967 года в Ленинграде (Малый оперный) и в Москве (театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко). Многие критики определяют жанр оперы как народную музыкальную драму. С подобным мнением можно бы согласиться, если исходить не только из внешних признаков (развернутые массово-хоровые сцены), но и из того, что все «приводные ремни» оперы служат глубокому поэтическому раскрытию образа женщины из народа. Хор в «Виринее» играет двоякую роль — и как действующее лицо, и как выразитель внутреннего мира главной героини. Этому служат лучшие хоровые страницы оперы — заставка, интермедии, постлюдия, проникнутые редким обаянием народной песенности и драматической экспрессией. Удивительна по мелодической красоте музыки и вокальному своеобразию партия Виринеи, чрезвычайно трудная, но и чрезвычайно поэтичная. И хотя опера довольно густо населена различными персонажами, знакомыми нам по повести Л. Сейфуллиной и по пьесе, ни один из них — даже Павел, даже Мокеиха, не поднима-



ются — и по своему месту в драматургии, и по музыкальному материалу — до Вириinei. Ее образ, ее судьба главенствуют в спектакле. Событийная, действенная линия в опере не нашла, мне кажется, выражения, адекватного по качеству музыки обрисовке душевного мира героини. И поэтому думается, что оперу Слонимского было бы точнее отнести к жанру психологической драмы. Однако дело не в терминологии. Важно то, что современная русская опера пополнилась произведением, которое чрезвычайно заинтересовывает и волнует.

Психологизм и героикку соединяет в себе опера К. Молчанова «Неизвестный солдат», посвященная защитникам Брестской крепости. Как всегда у этого композитора, каждое его театральное произведение представляет собой поиск в области драматургии, в использовании тех или иных средств оперной выразительности, исследование «пружин» сценического действия. В этом смысле «Неизвестный солдат» — создание вполне оригинальное. И здесь снова психологическая объемность сочетается со сравнительно небольшими масштабами формы.

Довольно активно создается оперный репертуар и в ряде других республик.

Октябрьская революция смела все барьеры, преграждавшие большому искусству доступ к массам. В том числе и опере. В 30-х годах, в канун войны, мы были свидетелями громадного расцвета оперного искусства на русской сцене, бурного становления национальной оперной культуры почти во всех братских республиках.

Как музыкальному критику, мне довелось быть на спектаклях первых и многих последующих декад национального искусства в Москве, проходивших в основном в Большом театре или его филиале. Сверкающее самобытной красотой и богатством талантов искусство освобожденных народов нашей страны также навсегда вписалось в его историю. Рост оперной культуры в республиках выявился и в послевоенное время, продолжается и теперь.

Особенно это сказывается на преображении оперных коллективов в ряде республик Средней Азии. Тому свидетельство, например, большой успех гастролей в Москве в 1967 году Киргизского государственного театра оперы и балета.

Еще немногим более сорока лет назад кочевой народ, не имевший своей письменности, не знавший искусства

танца, теперь обладает прекрасным оперным театром, вполне выдерживающим соревнование с русскими коллективами. Его спектакли и концерты, прошедшие в столице с большим успехом, завоевали симпатии зрителя и талантливыми силами, и строгим академизмом исполнения, и интересным репертуаром. Помимо национальных оперы и балета, киргизский театр показал два новых русских спектакля: «Оптимистическую трагедию» А. Холминова и «Ромео, Джульетта и тьма» К. Молчанова. Первым поставив оперу Холминова, он сделал это лучше, чем затем некоторые другие театры, а оперу К. Молчанова, по разным причинам не удержавшуюся в репертуаре Малого оперного театра в Ленинграде, вполне «реабилитировал» превосходным сценическим решением.

И все же, несмотря на подобные, в высшей степени отчаянные факты, в целом темпы развития нашего оперного театра в последние годы бесспорно замедлились по сравнению с общим культурным ростом населения, расширением его духовных потребностей. Вялая работа отдельных оперных театров, которые часто бывают «ленивы и нелюбопытны», нередко лишает их внимания аудитории. А ведь перед ними уже вплотную стоит проблема творческого соревнования с кино и «голубым экраном» телевидения.

Кстати сказать, «нелюбопытство» наших оперных театров отражается и на узости их классического репертуара. Если сравнить афиши многих оперных театров, то можно сделать вывод, что Верди, например, ничего не написал, кроме «Травиаты» и «Риголетто», что Чайковский славен лишь «Онегиным» и «Лебединым озером», а Глинка и вовсе не был оперным композитором!.. Железная «обойма» одних и тех же названий десятилетиями держится в репертуаре театров, и это уже принимает угрожающий характер. Зрители могут постепенно потерять интерес к новому или малоизвестному им в опере. Разве не печально, что с афиши Большого театра незаметно исчез «Фальстаф» Верди, продержавшись не более двух-трех лет, несмотря на хорошую постановку и исполнение?! Очень одиноко выглядит «Сон в летнюю ночь» Бриттена, не находя поддержки в остальном репертуаре театра, кроме «Войны и мира» Прокофьева.

Ведь почти все, кроме советских, оперы, которые сейчас идут в Большом театре и других сценах, насчитывают

около восьмидесяти — ста лет своего существования, а такие, как «Севильский цирюльник» Россини, так и все сто пятьдесят (его премьера в Италии состоялась в 1816 году!). И получается, что кроме некоторых музыкально-драматических произведений Пуччини («Тоска», «Чио-Чио-Сан»), написанных в начале века, наши зрители не знают почти ничего из лучших опер XX столетия. Некоторые театры, например, до сих пор не поставили даже ни одной оперы Прокофьева. Их руководители отговариваются тем, что зрители, дескать, не любят новых оперных произведений, не понимают их. Конечно, современная музыка требует слухового навыка: новую оперу надо послушать даже специалистам не раз и не два, чтобы разобраться в ее музыкальных достоинствах и полюбить ее. Тем более, от театра требуется настойчивость и терпение, большая вера в свою правоту. В конце концов зритель ему поверит и пойдет за ним.

Чем богаче репертуар оперных театров, чем больше хороших и разных произведений они показывают зрителям, тем серьезнее влияют на духовный кругозор своей аудитории, цовышение ее художественной культуры.

Мне уже приходилось ссылаться на М. М. Ипполитова-Иванова, который вспоминает, как прививалась русская музыка в Тифлисе, городе, где с середины прошлого века безраздельно господствовала итальянская опера. Перелом наступил в середине 80-х годов, когда оперный театр возглавил преданный искусству и высококультурный человек И. Е. Питоев. «Взявши в свои руки казенный театр, — пишет композитор, — Питоев прежде всего обратил внимание властей на необходимость пропаганды русских опер, которых Тифлис совершенно не знал, за исключением «Русалки»... тогда, как в это время уже существовали оперы Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи и другие.

«Высшее» тифлисское общество, воспитанное на итальянской кантилене, встретило враждебно попытки перевоспитать его вкусы. Но Иван Егорыч был упрям и поклялся, что он заставит тифлисцев полюбить Чайковского. Первая постановка «Онегина» была встречена полным равнодушием публики, тем не менее Питоев упорно решил ставить еженедельно по четвергам «Онегина», пока публика его не оценит по достоинству, и такое двухстороннее упорство продолжалось в течение всего сезона».

В результате эта опера быстро стала одной из самых популярных на тифлисской сцене. Конечно, большую роль в этом сыграла и постепенная демократизация аудитории. Мало того, уже в советское время это была, если не изменяет мне память, первая опера, переведенная на грузинский язык. Именно в «Онегине» наиболее ярко проявили свои таланты (кроме, разумеется, национальных опер) известные грузинские певцы, как, например, Вано Сараджишвили, Сандро Инашвили, Екатерина Сохадзе и многие другие.

Говоря о необходимости настойчивой пропаганды лучших из новых опер, хочу, однако, напомнить, что закон преемственности действует не только в творчестве, но и в восприятии его массами. И для того, чтобы полюбить Прокофьева, надо уже хорошо знать Мусоргского, Римского-Корсакова и других корифеев русской оперы. Надо много слушать современной симфонической и камерной вокальной музыки.

Хочу напомнить еще и то, что «глухота» к современности совсем не в традициях отечественного театра. Еще до революции, и в более ранние времена, русская оперная сцена очень быстро откликалась на все лучшее, что создавалось на западе. Через три-четыре года после своего рождения, а иногда и раньше, оперы Верди, Гуно, Бизе и других композиторов уже шли в России. Конечно, значительно труднее жилось отечественным композиторам, либо потому, что своей народностью их музыка «резала» слух великосветского общества, либо потому что откровенно выявляла передовые настроения. Но общественное мнение, борьба за все лучшее в родном искусстве таких деятелей, как Стасов, Серов, Римский-Корсаков, Чайковский, Мамонтов, Шаляпин, Рахманинов, обычно побеждали косность и тупой страх придворной бюрократии. Много же произведений, особенно зарубежных, пользовавшихся в свое время даже широким успехом, канули в Лету, а другие и вовсе не перешагнули границ одной сцены или одной страны. Таких примеров огромное количество в истории оперы<sup>1</sup>. Выдержали испытание временем в основном произведения гениальные, в которых волею великих

<sup>1</sup> Западные историки подсчитали, что с 1597 г. (дата, от которой ведет свое начало оперный жанр) по 1946 г. было исполнено 3800 опер.

талантов их творцов запечатлен сгусток эпохи, ее стремление и идеалы, социальные и морально-этические проблемы. Луначарский говорил: «Театр является тем более мощной культурной силой, чем больше удовлетворяет он двум условиям — во-первых, чтобы соки данной социальной эпохи возможно жизненное и гуще циркулировали в нем, и во-вторых, чтобы они были переработаны в нем художественно, то есть превращены в зрелище наиболее впечатляющей силы». Поэтому бессмертны классические образцы оперного творчества, но и они требуют от театра прочтения «свежими, нынешними очами».

Рутина особенно страшна новым произведениям. Их мало поставить, их надо верно раскрыть. Вот где совершенно необходима новаторская культура театра.

Но столь же необходима культура и чуткость аудитории. Я не буду приводить здесь широкоизвестные факты провалов на премьерах выдающихся произведений, уже давно возведенных в ранг классики. Но нельзя не сказать, что наряду с виною театров, тут была и «вина» зрителей: произведения эти намного опередили представления и вкусы современной им публики. Такое случается и в наше время. Даже самые преданные поклонники Прокофьева, например, не приняли его «Повести о настоящем человеке», показанной в концертном исполнении в Ленинграде в 1950 году. А через девять лет, талантливо поставленная Большим театром, она завоевывает признание, ставится на других сценах нашей страны и за рубежом. Будущее покажет судьбы советской оперы. Современники могут ошибаться, история — никогда.

Но для того, чтобы любой жанр искусства жил и развивался, ему нужна питательная среда, атмосфера живой заинтересованности, острого, горячего сочувствия. Театру нужна публика — умная, талантливая, чуткая, и в то же время требовательная, эстетически образованная.

Нельзя забывать, что не только театр воспитывает свою аудиторию, но и зрители, в свою очередь, влияют на искусство сцены, диктуют ей свою волю, свои вкусы. Где зрители требовательны и по-настоящему заинтересованы в искусстве, там и театр хорош. Вот почему мне хочется сказать читателям: любите оперный театр!

Ведущая роль Большого театра сегодня велика, как никогда. Она стала фактом мировой истории, при этом

не только художественной, но и общественной. Неслучайно русское слово «Большой» так же прочно вошло в языковой обиход многих народов Запада и Востока, как, например, «спутник» или «лунник»! Мы можем у себя дома сердиться и ворчать, критиковать те или иные постановки, исходя из единственного желания, чтобы в Большом театре все было на «большом» уровне. Но лучше, чем когда-либо сегодня сознаем, что трудно найти ныне театр, равный Большому. В капиталистических странах немало знаменитых певцов, выдающихся дирижеров, первоклассных оркестров. Но там нет и не может быть такого единого, целостного и грандиозного художественного организма, сплоченного многолетними традициями, совместной работой и общими стремлениями творческого коллектива, каким стал Большой театр за свою историю, и особенно за последние пятьдесят лет<sup>1</sup>.

И во всем этом самое главное, что Большой театр не одинок, он лишь первый среди многих наших оперных коллективов, и заслуженных и молодых, объединенных и общими идеалами, и общими задачами, и общими принципами художественной практики. Тем бóльшая лежит на нем ответственность, тем бóльшее внимание и требова-

<sup>1</sup> Плачевное положение оперного дела в США подтверждает опубликованная в американском журнале «Атлантик» (март-апрель 1966 г.) статья руководителя Бостонского симфонического оркестра Эриха Лайнсдорфа, в течение многих лет бывшего дирижером «Метрополитен-опера»: «Недосягаемой мечтой дирижера,— пишет Лайнсдорф,— является создание гармоничного оперного ансамбля. Только тогда,— говорит он,— можно достигнуть высокого художественного уровня, когда отдельные артисты образуют творческий коллектив». Лайнсдорф подчеркивает, что при существующей «звездной» системе, не только несбыточны мечты о постоянном коллективе, но даже и сколачивание сезонного ансамбля становится все более и более трудным. Один тенор, фамилию которого автор не называет, выступал в Венской опере, по собственным словам, около ста раз без единой оркестровой репетиции. В числе этих выступлений он шестнадцать раз пел Отелло, при этом с девятью различными дирижерами. Восемь — из них тоже были гастролерами и поэтому также не проводили ни одной оркестровой репетиции. «Поэтому,— заключает дирижер,— столь редким в наше время становится это изумительное сочетание: постановка замечательной оперы, в которой все необходимые для гармоничного целого элементы согласованы в единое целое, когда вдохновенная музыкальная интерпретация объединяется с вдохновенным вокальным исполнением и вдохновенной режиссурой».

тельность должна проявить к нему критика, чтобы «Большой» всегда был достойным любви и восхищения, которые питают к нему и советские, и зарубежные зрители. Это и внушило мне мысль составить сборник из своих статей, рецензий и очерков, посвященных Большому театру, ряду его постановок и отдельным выдающимся представителям его искусства. Быть может, данные материалы, наряду с другой литературой о крупнейшей советской оперной сцене, в какой-то степени смогут послужить созданию ее истории<sup>1</sup> — делу весьма важному и необходимому.

<sup>1</sup> Некоторые статьи и очерки в сборнике даются в почти неизменном виде по отношению к первой публикации. Отдельные работы несколько расширены, иногда и написаны заново по материалам уже изданных книг и брошюр. Все это указано в подстрочных примечаниях к каждой статье. В очерке «Пушкин в опере», написанном в 1948 г. к 150-летию со дня рождения великого поэта, несмотря на некоторые дополнения, сохранены первоначальные временные рамки обзора.



## **КОЛЫБЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРНОЙ ШКОЛЫ**

Русское вокально-сценическое искусство тесно связало свой путь с отечественной художественной культурой, с национальной жизнью народа. Оно родилось не на придворной сцене, не в творческих опытах заезжих иностранцев. Истоки русской певческой культуры надо искать в народной песне, в творчестве отечественных композиторов, в практике родного театра и драматургии.

Если в эпоху, открытую Глинкой, на петербургской сцене пышным цветом расцвело могучее искусство Осипа Петрова, Петровой-Воробьевой, Леоновой и других замечательных певцов, то Москва явилась колыбелью русской вокально-сценической оперной школы.

Еще в начале XVIII века, при Петре Великом, в труппе Кунста, выступавшей в «комедиальном амбаре» на Красной площади, были русские певцы, обученные в его театральной школе. В пьесах, шедших в театре Кунста и

Статья публиковалась с сокращениями в журнале «Театр», 1951, № 5.



его преемника Фюрста, значительное место занимала музыка в виде хоров, арий и ариозо. Крепостные актеры и певцы участвуют в «царском» театре в селе Преображенском и затем в Измайлове. Но уже в середине века на частных сценах, в крепостных театрах, широко окружавших древнюю столицу, начинают складываться и развиваться черты русского национального оперного искусства.

В Петербурге в эти годы также выдвигаются первые русские певцы и делаются попытки заложить фундамент русской оперы. Но придворная сцена и ее эстетика во многом задерживают становление национального стиля. Некоторые талантливые певцы петербургской сцены поначалу завоевывают себе признание в итальянском репертуаре (как бас Марк Полторацкий). Другие, как Елизавета Белградская, привлекли к себе внимание выступлением в первой опере на русском языке, но принадлежащей перу иностранца. Это «Цефал и Прокрис» на текст Сумарокова, написанная итальянским композитором Франческо Арайя, возглавлявшим оперу при русском дворе.

По стилю «Цефал и Прокрис» такая же *opera-seria* («серьезная опера»), как и остальные оперы Арайя и его соотечественников, — на обязательные сюжеты из древней истории или мифологии, традиционные для придворного театра. В Москве подобные постановки были эпизодическими — двор находился в Петербурге. На московской же частной сцене, быстро завоевавшей внимание местной публики, оперный репертуар сразу сложился в основном из комических опер: «Добрая дочка» Пиччини или оперы Гретри, Монсиньи и других французских композиторов. Их сюжеты, бытовая тематика, народные персонажи и незамысловатая интрига, простые песенно-ариозные формы оказались несравненно ближе и доступнее демократическому зрителю «вольного» московского театра.

Но главное место по своей популярности в оперном репертуаре московского театра в последней четверти века заняла русская комическая опера. Этому жанру было суждено дать новую ветвь мировой музыкальной культуры, вызвавшую к жизни русскую оперную классику.

Через три года после того, как князь Урусов получает правительственную привилегию «быть содержателем всех театральных в Москве представлений, ему одному, а больше никому, во все десятилетнее время, дабы через то ему не было подрыва», — на московской сцене ставится

одна из трех первых русских опер, ознаменовавших рождение национальной оперной драматургии. Постановка оперы Аблесимова и Соколовского «Мельник, колдун, обманщик и сват» в 1779 году в театре Меддокса <sup>1</sup> (от которого ведет свою историю Большой театр) открывает для разночинной аудитории Москвы неистощимый источник наслаждения. Такое же признание москвичей получают другие русские оперы — «Несчастье от кареты» Княжнина—Пашкевича, «Санкт-Петербургский гостинный двор» Матинского и т. д.

Насколько сильна была потребность зрителя в национальном репертуаре, свидетельствуют современники.

«Публика без скуки и утомления слушала беспрестанно повторяемые перед нею трагедии Сумарокова и Княжнина; национальные оперы «Мельник» и «Сбитенщик», «Розана и Любим», «Добрый солдат», «Федул с детьми», «Иван-Царевич» лет тридцать кряду имели ежегодно от двадцати до тридцати представлений,— пишет в своих «Воспоминаниях» Ф. Вигель, прибавляя,— правда, публика этих опер была низшего разбора: купцы, разночинцы, приезжие помещики,— людям же светским было бы стыдно, если бы их увидели в русском театре».

Любопытно и свидетельство П. Плавильщикова, одного из первых выдающихся артистов московской сцены и передового человека своего времени.

«Пусть любопытный пройдет мимо театра во время французского представления,— увидит площадь, заставленную шестернями; во время русского же где-где увидит шестерню. Одни пешеходы по большей части любят видеть свое». Эти высказывания красноречиво раскрывают сословное разделение в театральной жизни Москвы на рубеже двух столетий. Светская Москва находит возможным посещать лишь спектакли иностранных артистов, выступающих попеременно с русской труппой. Национальный же репертуар сразу становится достоянием широкого демократического зрителя.

Но что же так прельщало русского слушателя в первых национальных операх? Конечно, не только родной язык. Все здесь было ему близко: и русская, иногда даже

<sup>1</sup> М. Е. Меддокс — компаньон и затем преемник князя Урусова, передавшего ему за 28 000 рублей свою привилегию на содержание в Москве театра.

простонародная речь, и тематика, отражающая настроение, владевшие передовыми умами русского общества, и русская песенность, определившая язык отечественной оперы с первых же дней ее рождения.

Плавильщиков, горячо ратовавший в своих печатных выступлениях за создание отечественного репертуара (он сотрудничал с И. А. Крыловым в журнале «Зритель»), писал: «Отчего опера «Мельник» (Аблесимова) со всеми слабостями сочинения и несоблюдениями аристотелевых правил более двухсот полных представлений выдержала и всегда с удовольствием принимается, а «Нелюдим» («Мизантроп»), славная Мольерова комедия, никогда полного собрания не имела? Для того, что «Мельник» наш, а «Нелюдим» чужой».

Какие же задачи ставили первые русские оперы перед их исполнителями, и что, в свою очередь, приносили с собой на отечественную сцену первые русские певцы?

В противовес эстетике придворной итальянской оперы, которая, «кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет» (Штелин), русская комическая опера сразу же заявила о своем национальном содержании. Впервые она вывела на оперную сцену простого русского человека, крестьянина, крепостного или горожанина, пытаясь раскрыть черты его национального характера, показать его быт, сатирически противопоставить ему быт и нравы господствующих классов. Голос Радищева, отзвуки народно-освободительных движений явственно слышатся в тематике и образах первых русских опер, несмотря на наивное, часто компромиссное решение в них национальных и социальных проблем. Знаменательно, что в создании русской национальной оперной драматургии участвовали крупнейшие деятели отечественной литературы и публицистики XVIII века вплоть до великого баснописца И. Крылова. Сама Екатерина II, понимая воспитательное значение оперного театра, настойчиво пытается обратить его на службу российскому самодержавию, охотно сочиняя оперные либретто и покровительствуя композиторам, особенно иноземным. Отсюда ведет свое начало борьба двух культур в русском оперном театре, отметившая все его дореволюционное развитие. Но победа неминуемо останется за передовыми силами.

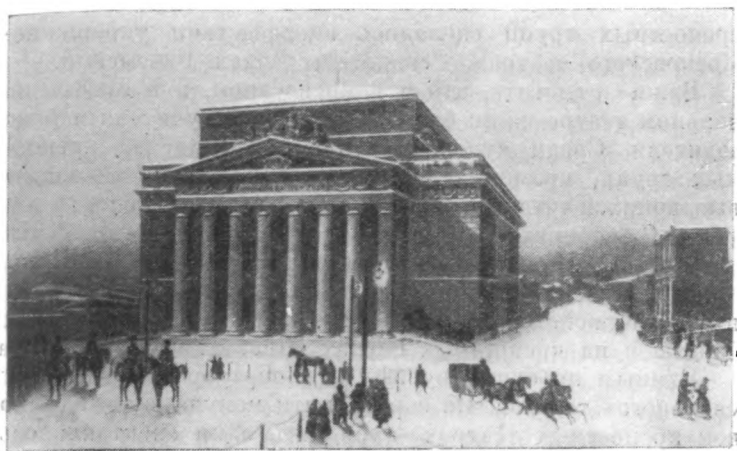
Обличительная тенденция характеризует содержание лучших национальных опер. Интересно, что некоторые

драматурги, тяготевшие в своем творчестве к высокопарному классицизму, господствовавшему на придворной сцене, в опере вдруг обретали демократический, а иногда и явно антикрепостнический тон. В этом смысле любопытен русский текст одного из первых выдающихся отечественных актеров И. Дмитриевского к опере В. Мартин-и-Соле-ра «Редкая вещь», поставленной на русской сцене в 1789 году и пользовавшейся большим успехом у зрителя. Характерно обращенное к помещику морализующее наставление, которым оканчивается опера: «Да когда ты барин, так барские дела и делай, и над нами, мужиками, добродетелью превозносися, а не жен чужих развращай».

Несомненно и то, что демократическая обличительная направленность русских комических опер получала еще большую заостренность в их сценическом воплощении. Кто был их первыми исполнителями? Крепостные крестьяне, каждодневно, каждочасно испытывавшие на себе все тяготы позорного рабства, и люди без роду, без племени, воспитанники сиротских домов, дети подъячих и прочих разночинцев — вот кто составлял основной исполнительский контингент русской сцены. Можно ли думать, что, выступая в опере Княжнина и Пашкевича «Несчастье от кареты», осмеивающей галломанию русских дворян, молодой Щепкин не вложил в созданный им сатирический образ помещика Фирюлина всю едкость своего сарказма, всю ненависть к крепостническому строю? Эту ненависть к рабству и помещикам, слезы и страдания народные принесли с собой на сцену, как и Щепкин, русские крепостные певцы и певицы, которые могли бы вслед за великим артистом сказать, что они знают «русскую жизнь от дворца до лакейской».

Реализм искусства крепостных актеров, его связь с горькой жизнью народа глубоко раскрывает Герцен в своем рассказе «Сорока-воровка», посвященном М. С. Щепкину и написанном со слов великого артиста. В центре этого произведения — образ крепостной актрисы, сразу привлекавшей внимание рассказчика своим голосом: «В нем выражалось такое страшное, глубокое страдание... «Боже мой,— думал я,— откуда взялись такие звуки в этой юной груди? Они не выдумываются, не приобретаются из сольфеджий, а бывают выстраданы, приходят наградой за страшный опыт».

Московский театр конца XVIII и начала XIX века —



это, в основе своей, крепостной театр. Только в одной Московской губернии, насчитывавшей шестьдесят три усадебных сцены, было сосредоточено более трети всех русских крепостных театров. Из ста трех городских крепостных театров в России на Москву приходилось почти половина. К концу XVIII века в Москве действовали пятьдесят помещичьих городских театров (в Петербурге в это время насчитывалось всего двадцать семь театров). Отдельные крепостные сцены, как, например, Кусковский театр П. Шереметева, являлись серьезными конкурентами «вольному» театру. Популярность Шереметевского театра была такова, что Меддокс, с именем которого связано строительство и первые годы деятельности Большого (Петровского) театра, жаловался, что Шереметев отвлекает публику от Петровского театра. Но по существу различия в кадрах крепостного и «вольного» театра не было. Помещики охотно отдавали свои крепостные труппы в наем на «вольную сцену», в том числе и Меддоксу. В его театре выступали крепостные актеры помещика Столыпина (прадеда М. Ю. Лермонтова), Волконского и прочих. В 1806 году семьдесят семь столыпинских актеров были куплены казной (за тридцать две тысячи!) и составили вместе с актерами Волконского, затем Бахметева, помещика Ржевского, а также любителями театра Московского университета основное ядро труппы императорской сцены, то есть Большого театра. «Многие актеры из домашних и

крепостных трупп сделались впоследствии украшением Московского театра», — свидетельствовал Вяземский.

Важно отметить, что и в крепостном, и в профессиональном театре часто были одни и те же учителя и руководители. Среди художественных воспитателей крепостных трупп, кроме их владельцев, можно найти многих выдающихся артистов, художников и музыкантов того времени. С шереметевскими актерами занимаются И. Дмитриевский, П. Плавильщиков, чета Сандуновых, Я. Шущерин и другие русские артисты придворной и частной сцены. Балетмейстер московского театра Соломони ставит балеты и на крепостных сценах Шереметева и Юсупова.

Единым по существу был и репертуар крепостного и «вольного» театров. Из сорока пяти популярных постановок крепостных театров — тридцать один спектакль совпадает со спектаклями Меддокса. Любопытно, что музыкальные постановки, и прежде всего опера, занимают часто главенствующее положение в театральном репертуаре XVIII века. Она уступает в количественном отношении лишь комедийным спектаклям, но в то же время значительно превосходит их по популярности. Среди девяти пользовавшихся наибольшим успехом спектаклей, шедших на многих крепостных и профессиональных сценах, исследователи называют семь оперных<sup>1</sup>. Первое знакомство юного Щепкина с театром состоялось также на оперном спектакле («Новое семейство») в крепостном театре графа Волькенштейна. И этот спектакль определил призвание великого артиста. «Я не знал, что в этот вечер решится вся будущая судьба моя», — вспоминал Щепкин.

Исследователь крепостного театра XVIII столетия Т. Дынник характеризует его репертуар в основном как музыкально-комедийный.

Еще одна особенность русского оперного искусства в значительной мере определила его самобытные черты, его реалистический характер. Русский театр долгое время — со своего возникновения и почти до середины XIX века — не знал разделения на оперную и драматическую

<sup>1</sup> Это «Водовоз» Керубини, в котором часто выступал Щепкин, «Калиф Багдадский» Буальде, «Дианино дерево» и «Редкая вещь» Мартини-и-Солера, «Несчастье от кареты» Пашкевича, «Днепровская русалка» Краснопольского, «Школа ревнивых» — «большая опера» Сальери.

сцену. Об этой характерной черте «русского театра того времени, особенно московского» упоминает Серов в своей статье о Верстовском. Сцена Большого театра неоднократно видела великого русского трагика Павла Мочалова, как и великого Щепкина, выступавших в оперных спектаклях. Участие в них драматических актеров облегчалось тем, что в первых русских операх, включая оперы Верстовского, наряду с прозаическим текстом, заменявшим речитативы, существовали целые роли без пения (Фирюлин в «Несчастье от кареты», Вадим в опере Верстовского «Вадим, или Двенадцать спящих дев», которого играл Павел Мочалов, и т. д.). В свою очередь, оперные певцы нередко с успехом выступали в драматических спектаклях. Еще в 40-х годах прошлого столетия выдающийся бас Большого театра Николай Лавров пользовался большим успехом в роли Эдипа (трагедия Озерова «Эдип в Афинах»). В этом же спектакле несколько ранее дебютировал молодой Мочалов, исполнявший роль Полиника. Традиция, ведущая свое начало от крепостного театра, говорит о том, что драматические задачи не только не были чужды русским певцам, но составляли плоть и кровь их искусства с первых же их шагов на сцене.

Каким широким диапазоном должен был обладать певец, выступая сегодня в трагедии, завтра в опере, послезавтра в водевиле — жанрах, каждый из которых требует профессионального мастерства, артистизма и специфической одаренности. И как все это отличало русскую оперную сцену от того «концерта в костюмах», который стал синонимом сценической культуры итальянской оперы с ее пренебрежением к драматическим задачам.

Однако с легкой руки некоторых мемуаристов установилось мнение, что в первые десятилетия существования московской оперной сцены исполнительский уровень актеров, особенно певцов, редко поднимался выше дилетантизма. Даже Серов пишет о том, что на московской сцене «наивное смешение трупп и ролей» сильно отзывалось дилетантством и провинциализмом. Подобные суждения встречаются и в трудах советских театроведов. Думается, однако, что эту оценку оперных спектаклей того времени давно пора пересмотреть. Спора нет, участие ряда драматических актеров в оперных постановках снижало, несомненно, вокальный уровень отдельных спектаклей. Так, например, великолепный комический актер мо-

сковского театра Сила Сандунов, любимец публики, умный и образованный человек — «жестоко обиженный природой в отношении к музыке», как свидетельствует современник, потерпел полное фиаско в опере. Он вышел из положения лишь тем, что, допев свою арию уже без оркестра, с которым давно разошелся, — обратился к публике с экспромтом:

Пусть себе театр смеется,  
Что успел певца поддеть,  
Сандунов сам признается,  
Что плохой он мастер петь.

Известно, что замечательный комик Живокини, несмотря на полное отсутствие голоса, с неизменным успехом участвовал в оперных спектаклях. Когда после смерти баса Лаврова, Живокини передали его партию в опере «Влюбленная баядерка», артисту задали вопрос, как он ее будет петь? Живокини ответил, не задумавшись: «А какой ноты голосом не возьму, так я рукой покажу». Естественно, что далеко не каждый драматический актер обладал голосом и школой, как и не все певцы московской сцены были мастерами-вокалистами. Но отдельные факты не могут давать основания для характеристики всего вокального искусства московской сцены. А главное — это не позволило бы понять дальнейший путь отечественной вокальной культуры и роли Большого театра в ее развитии. Достаточно ознакомиться с репертуаром московской «вольной» сцены и крепостных театров XVIII века, чтобы понять, какие профессиональные требования он предъявлял к исполнителям. Далеко не верно было бы представлять, что на русской сцене тогда шли в основном лишь национальные комические оперы. Преобладающее место занимал популярный в то время западноевропейский репертуар. Мы здесь находим комические оперы выдающихся французских и итальянских мастеров: Гретри, Дуни, Монсиньи, Паизиелло, Пиччини, Чимароза, итальянские *opera-seria* Арайи и других иностранных композиторов, работавших при русском императорском дворе.

Напомним, что в числе семи чрезвычайно популярных оперных спектаклей московской сцены были такие известные произведения, как «Водовоз» Керубини, «Калиф Багдадский» Буальдьё, «Школа ревнивых» Сальери, две оперы Мартин-и-Солера «Дианино дерево» и «Редкая вещь». К 1801 году относится первая постановка на мо-



сковской сцене «Волшебной флейты» Моцарта, требующей большого и тонкого виртуозного мастерства. Силами оперных певцов исполнялись часто такие произведения, как «Реквием» Моцарта и оратория Генделя «Самсон». Если учесть еще тот факт, что национальная опера только зарождалась, что вкусы дворянской публики в значительной мере определяли репертуар и вольных, и крепостных театров, как репертуар в основном западный, то неизбежно возникает вопрос, как же могли «дилетанты», посредственные и слабые певцы исполнять виртуозные вокальные партии западноевропейской классической музыки?

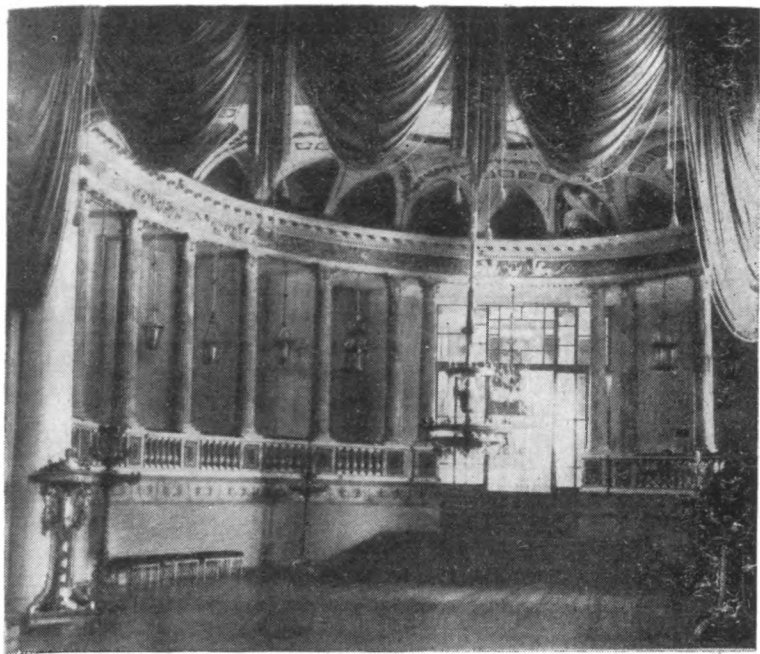
В том-то и дело, что мастерство первых русских певцов было вовсе не так слабо. Да оно и не могло быть таким.

Как уже говорилось, основные исполнительские кадры московской сцены формировались из артистов лучших крепостных театров. А их воспитанники, как правило, были значительно профессиональнее и ярче, нежели вольнонаемные актеры частных коммерческих театров. Владельцы лучших крепостных трупп, крупные помещики, вельможи, как Шереметев, Юсупов, Волконский, Шаховской и другие образованнейшие люди, с высоко развитым эстетическим вкусом и пониманием искусства, уделяли много внимания своим театрам. Они строго следили за всеми новинками репертуара — отечественного и западного (Шереметев, как известно, имел даже специального агента в Париже для доставки новых пьес и опер). Часто они сами являлись переводчиками, постановщиками и учителями сцены, тем более, не жалели средств для обучения своих артистов. При всем этом они оставались крепостниками и широко использовали подневольное рабское положение своих актеров для их жестокой муштры. Немногие ее выдерживали. Но тот талант, которому посчастливилось выжить, пробиться сквозь нечеловеческие условия крепостного быта, развивался сильнее и ярче, приобретая подлинное, выстраданное всей своей жизнью мастерство. Безымянный образ «великой русской артистки», как назвал героиню своего трагического рассказа М. С. Щепкин (в той же повести А. Герцена «Сорока-воровка»), красноречиво говорит о том, какие грандиозные творческие силы жили в народе и как они, достигая иной раз большой интеллектуальной и художественной культуры, гибли, не умея примирить развившееся созна-

ние своего человеческого достоинства с рабской зависимостью крепостных отношений.

Это должно заставить исследователей с особой бережностью и любовью отнестись к первым русским актерам, имена которых донесла до нас почти двухсотлетняя история русского театра. Можно представить, каким талантом обладала Авдотья Михайлова, заблиставшая на московской вольной сцене еще в 50-х годах XVIII столетия, а затем переведенная на петербургскую придворную сцену! Ее имя упоминается среди первых учеников придворного балетмейстера Ланде, взятых им из сирот в 1738 году, чтобы составить труппу русских танцоров. Авдотья едва-едва знала грамоту, но «была удивительная актриса», как свидетельствовали современники. Обширное и очень приятное сопрано Авдотьи Михайловой и огромный сценический талант приугодили ей первые амплуа в оперном репертуаре, особенно русском. А безвременно угасшая выдающаяся певица Параша Жемчугова (Ковалева) — крепостная актриса и затем жена графа Шереметева! Она выступала в лучшей своей партии (Элиана в опере Гретри «Самнитские браки») перед двором Екатерины II и ее «высокими» гостями — австрийским императором Иосифом и бывшим польским королем Станиславом Понятовским. Часто случалось даже, что русские певцы были профессиональнее, нежели иностранные. Так, например, из воспоминаний С. П. Жихарева видно, что хвалимая им немецкая труппа, одно время игравшая на московской сцене, состояла почти сплошь из дилетантов — людей разных профессий, ремесленников (среди них были башмачник, парикмахер, аптекарь). Можно ли после этого удивляться, что поставленный в 1806 году немецкой труппой в Москве «Дон Жуан» Моцарта был «изувечен»? Партию дон Жуана пел тенор, дон Оттавио — сопрано, Мазетто — контральтино!

О ряде певцов, составивших в начале прошлого века ядро труппы московской казенной сцены, с восторгом пишет такой театрал, как Жихарев, вкусу которого можно верить. Среди них, например, крепостной помещика Столыпина — тенор Уваров, «отличный певец, красавец собою и прекрасный актер», тенор Зубов — «очень хороший актер всюду, а вместе и певец. Голос удивительный». Особенно подчеркивает Жихарев успех Уварова и Зубова в партии принца Тамино («Волшебная флейта» Моцар-



та). А петь Моцарта вряд ли могли бы люди, плохо управляющие своими голосами. В воспоминаниях Жихарева сохранились образы таких певиц московской сцены, как Носова — «чистая натура, жеманства ни на грош и прекрасный голос», отличавшаяся в русских операх Померанцева — «старуха, каких мало... Талант необыкновенный», сестры Лисицины. Волков и Кураев — «оперные комики... оба с талантом, но последний умнее и натуральнее...»

Ряд артистов, как, например, Уваров, Кураев, Волков, Баранчеева, Лисицина, так и оставались в крепостном состоянии, «когда они зашибаются,— пишет Жихарев,— то им делается выговор особенного рода». Что это за выговор «особенного рода», выясняется из рассказа о том, как старшая из сестер Лисициных, крепостная Столыпина, прекрасная певица, певшая Памину в «Волшебной флейте» Моцарта, перед самым своим венчанием «была высечена розгами».

Выдающееся положение занимал на московской сцене бас Петр Злов, великолепный певец и актер, получивший

университетское образование и особенно отличавшийся в известной опере «Мельник, колдун, обманщик и сват».

Наконец, история сохранила множество восторженных высказываний современников о знаменитой Лизаньке Сандуновой-Урановой, восхищавшей даже чопорный петербургский двор своим виртуозным вокальным мастерством и артистическим дарованием. Переехав вместе со своим мужем Силою Сандуновым в Москву, Лизанька с огромным успехом выступала как в русском, так и в западноевропейском оперном репертуаре. Из трехсот двадцати ролей, сыгранных Сандуновой, лучшими были партии Гитты и Амура в операх В. Мартин-и-Солера «Редкая вещь» и «Дианино дерево», Серпины в «Служанке-госпоже» Перголезе, Анюты в опере Аблесимова и Соколовского «Мельник, колдун, обманщик и сват», Дуняши в опере Пашкевича и Мартин-и-Солера «Федул с детьми» и т. д.

Сохранившаяся афиша спектакля «Федул с детьми», поставленного в 1795 году на московской сцене, гласит о том, что Дуняша — Сандунова «особенно удостоена в сей роли благоволения». Жихарев, не очень долюбливавший певицу, однако, признает, что «настоящие роли талантливой Сандуновой в операх итальянских», а также в операх Моцарта, Керубини, Монсиньи. По отзывам другого современника, в Сандуновой «счастливейшим образом и в полной гармонии сочетались все качества, необходимые для перворазрядной оперной артистки: голос ее меццо-сопрано обширного диапазона (почти в три октавы)<sup>1</sup> поражал мощью и в то же время пленял нежностью и страстью; обработанный под руководством опытных учителей, он получил сверх того необходимую гибкость и подвижность». При этом Сандунова обладала превосходными сценическими данными, выразительным и подвижным лицом, мягкой грациозностью движений. Сила же и красота ее голоса позволяли певице успешно соперничать с тогдашними иностранными знаменитостями. Многие москвичи предпочитали Сандунову итальянским и французским дивам. Жихарев писал: «Видел Сандунову в роли Селимены в «L'amant statue». Французы пригласили ее играть для сбора (разрядка моя.— Е. Г.).

<sup>1</sup> От соль малой октавы до ми третьей октавы. — Е. Г.

Пощеголять французским языком могла бы она и не на сцене...» О широте артистического диапазона Сандуновой свидетельствует ее выступление в 1815 году в комедии Н. Ильина «Физиогномист и хиромант». Она исполняла четыре различные роли: французской, немецкой, итальянской и русской крестьянки и пела на четырех языках. Но, естественно, самым ценным является высказывание великого автора «Сусанина» и «Руслана».

В период учения в Петербурге, на рубеже 20-х годов Глинка охотно посещал театр. «Оперы и балеты приводили меня в неописуемый восторг,— вспоминал композитор в своих «Записках».— Надобно заметить, что русский театр в то время не был в таком бедственном состоянии, как ныне (писано в 1854 году.— *Прим. Глинки*) от постоянных набегов итальянцев. Несведущие, но напыщенные своим мнимым достоинством, итальянские певуны не наводняли тогда, подобно корсарам, столиц Европы. К моему счастью, их тогда не было в Петербурге, почему репертуар был разнообразный. Я видел оперы: «Водовоз» Керубини, «Иосиф» Мегюля, «Жоконда» Николо Изуара, «Красная Шапочка» Буальдье. Теноры: Климовский и Самойлов, бас Злов были певцы весьма примечательные, а известная певица наша Сандунова, хотя уже не играла на театре, но участвовала в больших концертах, и я слышал ее в ораториях». Правда, Сандунова сошла со сцены только в 1823 году. Но одно уже то, что Глинка сохранил о ней воспоминания спустя почти тридцать пять лет, позволяет понять, какое впечатление произвела на него певица, несмотря на свой солидный возраст.

В общем контексте приведенные выше слова композитора дают право считать, что он признал Сандунову как мастера национальной школы пения.

В сценическом творчестве лучших артистов московской сцены заметно проступало щепкинское начало. Факты из творческой биографии Сандуновой свидетельствуют, что певица тщательно изучала натуру в поисках характерных черт изображаемого лица, его движений, походки, жестов. Ученица Дмитревского, Сандунова «обнаруживала замечательное стремление к естественности, и самый способ достижения правдивости она как бы предвосхитила у Щепкина»,— писал ее биограф.

Лучшие представители русской оперной сцены в ее

начальном периоде уже подняли знамя родного искусства как знамя подлинного мастерства и глубокого реализма, обнаруживая общие черты с отечественным драматическим театром. Тут можно высказать предположение о том, что русский оперный репертуар с бытовыми, простонародными образами, прочно связанными с жизнью, способствовал росту реалистического искусства и актеров драматической сцены, на которой тогда доминировали произведения русского классицизма.

Но главным в творческом облике русских мастеров оперной сцены являлась тесная связь их певческого искусства с родной народной песней и выросшим на ее основе творчеством отечественных композиторов.

Первые русские оперные артисты — крепостные певцы и певицы принесли с собой на сцену глубокую любовь к родной песне, привычку верить в ней свои мысли и чувства. В русской песне видел «образование души нашего народа» великий свободолюбец А. Радищев, связывавший ее глубокую выразительность и «скорбь душевную» с вековыми страданиями родного народа.

Глубоко и поэтично раскрывают отношение русского человека к своей песне, силу ее сердечной выразительности слова одного из современников Белинского.

«Сильно, неумолимо говорит в нас за себя побуждение высказывать тайны своего сердца. Одинокое, глубокое чувство тягостно, невыносимо. Дайте ему слово, дайте голос, дайте инструмент. Это чувство должно вылететь хоть на ветер, но только вылететь!..

Человеческий голос, соглашая текст песни со звоном инструмента, есть самый внятный и пленительный представитель того тесного союза, который находится между жизнью звуков и жизнью нашего сердца»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эти слова принадлежат А. Серебрянскому, другу Кольцова, которого в письме к И. И. Панаеву Белинский характеризует, как «даровитого юношу», с большой похвалой отзываясь о его статье «Мысли о музыке», напечатанной в «Наблюдателе». «Таких статей немного в европейских, не только в русских журналах», — пишет Белинский. О нем же Белинский упоминает в своем некрологе «Алексей Васильевич Кольцов», говоря о сильном и решительном влиянии Серебрянского на внутреннюю жизнь Кольцова. «Серебрянский был человек замечательный, с душой, с умом, с редкими дарованиями, чему может служить доказательством статья его «Мысли о музыке».

Эта жгучая потребность сердца русского человека в песне, так хорошо высказанная Серебрянским, и окрашивала искусство русских певцов той самобытной яркостью, той душевной выразительностью, которая ему свойственна. Неслучайно лучшие русские оперные певцы славились и как выдающиеся исполнители народных песен. Уже упоминавшаяся здесь Авдотья Михайлова завоевала особую популярность своими выступлениями с русскими песнями. С именем Ковалевой-Жемчуговой связана история рождения ряда народных песен, бытующих еще и в наше время (например, «Вечор поздно из лесочка»).

В то же время вокальное искусство Параши Жемчуговой формировалось в контакте с творческой практикой шереметевских крепостных композиторов, в том числе Степана Дехтярева, создателя первых русских ораторий, из которых особую известность получила патриотическая оратория «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». Написанная в 1811 году, эта оратория свидетельствует о чуткости, с какой уже тогда русские композиторы отражали в своем творчестве всенародные чувства и думы. Современная печать, отзываясь об этом произведении, отмечала, что оно должно «составить важную эпоху в истории нашей отечественной музыки», и ставила Дехтярева наряду с «первейшими гениями музыки».

Елизавета Сандунова известна как превосходная исполнительница родной песни и как активная пропагандистка песенного творчества современных ей отечественных композиторов. Имя Сандуновой неразрывно связано с именем талантливого композитора Д. Н. Кашина, бывшего крепостного. В историю отечественной музыки Д. Кашин вошел и как «ветеран русской песни», один из первых ее собирателей и создателей песенных обработок. Священна его память и как пламенного патриота, отказавшегося служить своей музыкой французам в полоненной Москве: «В беде отечества не хочу никаких сокровищ, не стану выражать веселья в дни печали его!» — таков был ответ Кашина французам, принуждавшим его к выступлениям. Кашин был капельмейстером московского театра, и, вероятно, здесь и зародилась творческая дружба композитора и певицы. Сандунова была постоянной участницей его концертов, в которых исполняла новые песни и арии из опер талантливого композитора.

Сандунова приняла участие в премьере оперы Кашина

«Натаалья — боярская дочь»<sup>1</sup> в концертном исполнении 1800 года. Затем опера была исполнена с большой пышностью в Петровском театре в 1801 году также в концерте Сандуновой по случаю коронации Александра I. Современник, присутствовавший на этом исполнении, свидетельствует: «оркестр был огромен и украшался беспрестанными хорами певиц и необыкновенною мелодиею славной шереметевской роговой музыки и проч. Сочинитель текста С. Н. Глинка, а музыка Д. Н. Кашина. Все русское и все чрезвычайно хорошо!» Тот же свидетель сообщает, что иностранцы, прибывшие на коронацию, посетили русский концерт и пришли в восхищение и от музыки, и от исполнения. Старый шотландец Петр Верден поклонился Сандуновой до земли и подарил ей на память дорогой перстень, сняв его со своей руки. Огромный успех имела Сандунова в роли Настасьи Прекрасной в опере Ф. Блимь «Старинные святки», приводя всех в восторг своим исполнением ее песенных, в русском духе, номеров. Об этом же свидетельствует и Жихарев в «Записках современника».

Популярность песенного творчества Кашина (по-разному оцениваемого историками) знаменует растущий интерес в русском обществе, и особенно в Москве, к русской народной песне в начале XIX века. «Песня господствует повсюду, — пишет академик Б. В. Асафьев, характеризуя эту эпоху. — Деревня, село, барская усадьба, городской посад, пригород, застава, постоянные дворы, трактиры, мещанская и купеческая среда, дворянские семьи, дома и чертоги вельмож, наконец, театральные представления, состоявшие из зрелищ и пьес разнородных жанров, — все насыщено песнью в ее многообразнейших проявлениях. Песенностью пронизаны и композиторские оперы русских музыкантов».

Характеризуя первые этапы деятельности Большого театра, Б. В. Асафьев подчеркивает, что русское песенно-оперное мастерство находило опору и «в усадебно-театральных поместных гнездах и в повсеместном домашнем музицировании с неперменным русским песенным запасом. В том и особенность первого этапа работы Большого театра, что он плотным, коренным образом был свя-

<sup>1</sup> По драматической обработке С. Н. Глинкой одноименной повести Карамзина,



зан с живыми народными песенными родниками и культурами, стоял к ним очень близко, как и вся Москва, ко всей деятельности и занятиям тогдашней России».

Эта песенная стихия находит яркое художественное воплощение в музыке выдающихся композиторов того времени, тесно связавших свою творческую жизнь с Большим театром. Верстовский, Алябьев, Варламов — вот те выдающиеся деятели русской музыки первой половины прошлого столетия, определившие дальнейшее развитие и упрочение связи певческого искусства Большого театра с народно-песенной культурой.

Вокальная эстетика Варламова и, особенно, Верстовского, еще ждет своего исследователя, но даже внешние факты говорят о том, что эти композиторы внесли значительный вклад в отечественную певческую культуру.

Выдающийся певец и вокальный педагог, ученик Бортнянского и питомец знаменитой Русской Певческой капеллы, А. Варламов несомненно заслужил право быть названным, наряду с Глинкой, основоположником русской вокальной школы, ее методологии. Изданную им в 1840 году «Школу пения», основанную на русской музыкальной практике, Варламов рассматривает как первый этап создания «русской школы пения», опирающейся на народную песню. В предисловии к своей «Школе» Варламов обещает «со временем издать особое сочинение, в котором будут подробно рассмотрены наши и народные напевы», и выражает уверенность, что русская публика, доселе всегда одобрявшая труды его как композитора, «найдет в сем сочинении некоторые новые мысли о певческом искусстве в России, которые в то же время могут послужить дополнением к истории пения вообще» (разрядка моя. — Е. Г.).

Варламову не удалось осуществить свое намерение. Но эти строки убедительно говорят о том, что еще в первой половине прошлого столетия русские певцы и композиторы ясно осознали самобытный путь отечественной вокальной школы и огромную роль в ее становлении народно-песенной практики. Об этом говорит и сама музыка песен и романсов Варламова, простых, непосредственных, «русским горем и русской жизнью пропитанных», — по выражению современника. Можно ли сомневаться в том, что, работая непрерывно в течение многих лет в Большом театре в качестве дирижера, а затем «композитора

музыки», Варламов оказал большое влияние на его певцов и как педагог, и как один из основных создателей их концертного репертуара. Песни и куплеты Варламова к водевилям, драматическим пьесам и популярным тогда дивертисментам с огромным успехом исполняли такие известные певцы Большого театра, как Бантышев, Лавров, Репина, Петрова, Савицкая и многие другие.

Эта эпоха выдвигает из среды артистов Большого театра таких выдающихся исполнителей, как Бантышев и Петр Булахов, завоевавших любовь москвичей и как популяризаторы русской народной песни и песенного творчества современных им композиторов и вызвавших целую волну подражания. Этих певцов с полным правом можно назвать основоположниками жанра русской песенной концертной эстрады. Совсем не исследовано влияние на творчество Варламова его близкого друга Павла Мочалова (Мочалов был автором ряда стихов для песен Варламова).

Деятельность Бантышева как пропагандиста и энтузиаста народной песни определила и его участие в кружке Островского и Тертия Филиппова, в который позже вошел и Чайковский. Уроженец Ярославля, певец-самородок, обладатель чисто русского, мягкого, грудного тенора, Бантышев привлекал любовь слушателей глубокой задумчивостью и широтой своего пения. И Варламов, и Верстовский охотно отдавали ему свои новые произведения для первого исполнения, потому что видели в нем эстетически близкого интерпретатора, носителя национальной певческой культуры. Неслучайно эти композиторы много занимались с талантливым певцом, помогая ему в преодолении технических трудностей, а главное — в наиболее глубоком раскрытии реалистических образов их музыки. Современники прямо указывают, что Бантышев своими блестящими успехами, например в роли Торопки<sup>1</sup> (он был ее создателем и непревзойденным исполнителем), непосредственно обязан указаниям Верстовского: «Он передал ему и этот широкий разгул русского человека, и эту беззаботную веселость вместе с хитрым «себе на уме».

Широко известны положительные высказывания Островского и других деятелей русского искусства о Верстовском — друге Пушкина, одновременно с ним избранном 23 декабря 1829 года членом Общества любителей российской словесности, — как о выдающемся администра-

<sup>1</sup> Персонаж из оперы Верстовского «Аскольдова могила».

торе и учителе сцены, поднявшем художественный уровень Большого театра в 30—40-е годы на большую высоту. Но сравнительно мало изучено влияние Верстовского на развитие вокальной культуры Большого театра. Он, как и многие русские композиторы, был замечательным исполнителем собственных произведений, хотя почти не имел голоса. Об огромной драматической выразительности пения Верстовского свидетельствуют все его современники. «Говорили, что у Верстовского нет полного голоса,— писал его друг С. Аксаков,— но выражение, огонь, чувство заставляли меня и других не замечать этого недостатка». Режиссер Большого театра С. Соловьев, близко наблюдавший Верстовского, подчеркивает его прекрасное владение голосом и «необыкновенное воодушевление». «Мне случалось слышать, как он, сидя за фортепиано, проходил с некоторыми певцами партии из оперы его сочинения,— какая могучая сила чувств, какая страстная выразительность и какой огонь в каждой ноте!»

Много общего в исполнительском стиле Верстовского и его жены, Надежды Репиной, талантливой певицы и актрисы. В связи с ее исполнением песни Земфиры в «Цыганах» Белинский писал: «В этом пении г-жа Репина вся была огонь, страсть, трепет, дикое упоение». Обладая блестящим колоратурным мастерством и ярким сценическим талантом, Репина с равным успехом выступала в оперных и драматических спектаклях. (Для нее написаны Верстовским партии Надежды в «Аскольдовой могиле» и Пахиты в «Тоске по родине».)

Отмечая яркий темперамент Репиной, современники подчеркивали выразительность ее игры и пения. «У Репиной... самые обыкновенные вещи получают особенную цену: она умеет самому простому слову придать такое выражение, которое заставит его заметить» (Белинский).

Творчество Верстовского, заняв почти целое тридцатилетие — от «Пана Твардовского» (1828) до «Громобоя» (1857) со своей вершиной — «Аскольдовой могилой» (1835) — ознаменовало эпоху в жизни Большого театра и русской оперной культуры. Несмотря на то, что оперы Верстовского продолжают песенно-диалогический жанр, утвердившийся в русской опере с ее истоков, они представляют собой несравненно более высокое и принципиально новое явление, подводящее к рождению русской оперной классики.

Серов в своей статье о Верстовском отмечает, что в «Аскольдовой могиле» «развернулось все дарование композитора, призванного проложить оперной русской музыке прямой путь к истинной народности». Важнейшая заслуга Верстовского в том, что национально-песенный стиль, его мелодическое богатство, его яркость и силу экспрессии, задухшевный лиризм, веселость и «размашистую удаль» (Серов) композитор поставил на службу драматическим задачам. В романтической оболочке опер Верстовского созрели реалистические черты русского вокального стиля, его выразительные свойства, которые затем получили классическое выражение в творчестве Глинки. Несмотря на все различие талантов и мастерства, Верстовского и Глинку объединяет сознательное стремление создать эстетику русского оперного театра. В широте и распевности, в глубокой выразительности «простой мелодии голоса» как основного средства создания образа, прежде всего, видел Верстовский задачу национальной оперной драматургии.

Б. Доброхотов в брошюре о Верстовском приводит интересное высказывание композитора из его письма к С. Шевыреву: «Нет, немцы! Не кичиться вам вашими контрапунктами! Гремислава [действующее лицо оперы Верстовского «Вадим»] — не Агафья в «Стрелке» [Агата в «Волшебном стрелке» Вебера] — от души запоет, не тромбонами даст почувствовать состояние девичьей души и пылкой страсти» (разрядка моя.— Е. Г.). Это высказывание тем более интересно, что известно влияние Вебера на автора «Аскольдовой могилы». И тем не менее именно ему противопоставляет Верстовский свои принципы музыкальной драматургии, как принципы национальной оперной эстетики своего времени.

Самобытный дух музыки Верстовского, его новаторские тенденции с обычной для себя чуткостью подметил В. Одоевский в 1824 году, еще до появления на сцене первого оперного произведения композитора. В отзыве о кантатах Верстовского Одоевский писал: «Я, может быть, весьма удивлю многих, когда скажу им, что сии кантаты, несмотря на свое превосходство, не имеют сухого педантизма немецкой школы; еще более удивлю, может быть, когда скажу, что они не имеют приторной итальянской водяности, не заглушены ни руладами, ни трелями, ниже какими-либо другими фиглярствами, которыми тщетно

хочет прикрыть себя безвкусице; что пение г-на Верстовского просто, но сильно и выразительно; что певец, который станет петь его музыку, будет иметь случай показать не искусство свое в музыкальных сальтоморталях, но степень рассуждения об изящном — степень своей чувствительности» (разрядка моя.— Е. Г.). Попутно Одоевский подчеркивает успех Петра Булахова в партии Молдаванина, которую исполнял и Павел Мочалов.

Любопытен и отзыв на премьеру оперного первенца Верстовского «Пан Твардовский» в прибавлении № I к «Московскому вестнику» за 1828 год. Критик указывает, что опера Верстовского «обнаруживает явное свержение оков итальянских и частично немецких». В «Твардовском» не встречаем мы ни *aria bravura*, ни того ученого шума и хаоса музыкальных фраз, коими наделяют нас некоторые из новейших композиторов германских к ущербу ясности и истинной гармонии, всегда неразлучной с мелодией, простой и естественной». Эти отзывы, несмотря на их крайности, говорят о том, что оперы Верстовского для его современников знаменовали рождение национального оперного стиля. Об этом говорит и их долгий и бурный успех у публики Большого театра.

В данной статье естественно сделан акцент на некоторых чертах, особенностях русских певцов и русской оперной сцены до глинкинского периода, которые в значительной мере определили традиции отечественного музыкального театра. Но мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что эти традиции не были изолированы от путей мирового оперного искусства. Русский театр, и в том числе Большой, никогда не чуждался западноевропейской культуры. Гениальные творения Моцарта, лучшие оперы Россини, Верди, Мейербера, Бизе и других иностранных композиторов всегда широко шли на его сцене, нередко появляясь в русском переводе уже через год, через два после своей премьеры на родине. Но даже в ожесточенной борьбе против засилья «иностранщины», против итальянщины, пышным цветом распустившейся в 50—60-х годах с благоволения светской знати и царских чиновников, Большой театр умел обращать все лучшее, чем располагала западноевропейская опера, на служение родному искусству, на выработку «черт российского академизма» (Асафьев).

## ПУШКИН В ОПЕРЕ

Года три-четыре назад я гулял по парку в Остафьеве — бывшем имении Вяземских, где Пушкин часто бывал. Превосходный, старый парк Вяземских украшен рядом памятников — Жуковскому, Карамзину, самому Вяземскому. Среди этих памятников есть небольшой памятник Пушкину, сделанный тем же скульптором, которому принадлежит монумент на Страстном бульваре.

В порядке экскурсии парк посетила небольшая группа комсомольцев... Они с интересом ходили по музею, в который превращено жилье Вяземских, по парку и остановились перед памятником Пушкину.

Один из них наклонился (надпись стала несколько неразборчивой) и прочитал:

«Здравствуй, племя младое, незнакомое».

Я стоял совсем неподалеку и был поражен необыкновенной уместностью, которую в этой обстановке приобрела надпись. По-видимому, поражены были и комсомольцы. Они как-то затихли и переглянулись между собой. Прямо к ним обратился великий голос из-за гроба. Маленькая комсомолка в красном платочке подняла к Пушкину глаза, полные некоторой робости, удивления, но и дружелюбия, и негромко сказала:

«Здравствуй, Пушкин».

*А. Луначарский*

## ПУШКИН

### И РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

Ни один поэт в мире не может быть поставлен рядом с Пушкиным по тому широкому и горячему отклику, которое нашло его творчество в музыкальном искусстве. Почти все гениальные создания Пушкина, начиная от лирических стихотворений и кончая большими поэтически-

Статья публиковалась с сокращениями в сб. «Пушкин на сцене Большого театра» (М., Музгиз, 1949). В данном издании заново отредактирован и расширен раздел, связанный с постановкой «Бориса Годунова» в 1948 г.

ми, драматургическими и прозаическими произведениями, получили достойное воплощение в музыке русских композиторов.

Бытовой романс, песня, вокальная лирика и оперы Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи, Чайковского и Рахманинова оплодотворены гением пушкинской поэзии, озарены чистым и светлым огнем его вдохновения.

Глубокий и истинный реализм чувств, сильных и в то же время доступных всем своей простотой и естественностью, в поэзии Пушкина сочетается с редким совершенством формы, языка, стиля. Как одно из главных преимуществ, особым достоинством поэзии Пушкина Белинский считал полноту, законченность, выдержанность и стройность его созданий. «У Пушкина никогда не бывает ничего лишнего, — писал он, — ничего недостающего, но все в меру, все на своем месте, конец гармонирует с началом...»

Чайковский отмечал, что Пушкин «силой гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка». Необычайная звуковая выразительность и внутренняя гармония пушкинского стиха часто вдохновляли фантазию композиторов и вызывали к жизни замечательные музыкальные идеи и образы, полные живой прелести и правдивости. Нет сомнения и в том, что обращение русских музыкантов к пушкинской поэзии оказало огромное плодотворное воздействие на формирование реалистической вокальной декламации, той редчайшей психологической выразительности слова в звуке, которая является достижением русской музыкальной школы, ее национальной особенностью.

«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» — этот творческий девиз Даргомыжского, вероятно, во многом вдохновлен поэзией Пушкина.

Огромную роль в распространении влияния поэзии Пушкина на музыку сыграло безграничное многообразие его творчества, охватившего почти все литературные жанры, и в каждом из них мы находим гениальные образцы высокого искусства.

Поэтическому дару Пушкина одинаково были подвластны мир интимных лирических чувств и героический гражданский пафос, образы русского эпоса и народной сказки, истории и современности. Поэтому каждый композитор может свободно черпать из сокровищницы пушкинского наследия наиболее близкие себе сюжеты, наиболее волнующие идеи и образы. Но есть главная и основополагающая черта в пушкинском творчестве, привлекающая к себе внимание русских музыкантов вплоть до нашего времени, а ныне и не только русских.

«Кто был хорошим современником своей эпохи, тот имеет наибольшие шансы оказаться современником многих эпох будущего», — сказал А. В. Луначарский. Верным сыном родины, выразителем своей эпохи был Пушкин, запечатлевший основные стороны современной ему русской действительности. Передовые представители русской революционно-демократической мысли в своих статьях и высказываниях о Пушкине неоднократно подчеркивали важнейшее качество его произведений, которое состоит в том, что он «первый стал описывать русские нравы и жизнь различных сословий русского народа с удивительной верностью и проницательностью» (Чернышевский). Гениальный новатор, заменивший высокопарный «высокий слог», архаичные славянизмы, считавшиеся обязательными атрибутами поэзии, живым, образным, народным языком, поднявший этот язык на уровень высокого искусства, Пушкин обновил и самое содержание поэтического творчества, связав его с родной, национальной почвой, с жизнью родного народа.

«Поэзия Пушкина удивительно верна русской действительности, изображает ли она русскую природу или русские характеры». Эта мысль Белинского повторяет замечательные слова Гоголя:

«При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное... В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой



отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».

Действительно, куда бы ни обращалась поэтическая мысль Пушкина,— к русской истории или современности, к народной сказке или эпическому повествованию,— всюду он создавал образы, могучие по яркости своего национального характера, произведения, богатые национальным содержанием.

Определение Белинским пушкинского «Евгения Онегина» как «энциклопедии русской жизни» можно отнести ко всему творчеству великого поэта. Пушкин показал в своих произведениях все богатство, полноту и своеобразие русской действительности, самобытность ее исторического пути: силой своего гения он проник в сокровищницу русской народной поэтической фантазии, народной мудрости, открыл неиссякаемый источник эстетического наслаждения в самых обычных, казалось бы, и самых прозаических явлениях народной жизни. Белинский особенно подчеркивал удивительную способность Пушкина делать поэтическими самые обыденные предметы. «Для Пушкина... не было так называемой *низкой природы*; поэтому он не затруднялся никаким сравнением, никаким предметом, брал первый попавшийся ему под руку, и все у него являлось поэтическим, и потому прекрасным и благородным... Тот еще не художник,— продолжал Белинский,— которого поэзия трепещет и отвращается прозы жизни, кого могут вдохновлять только высокие предметы. Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия». Иными словами, Пушкин первый с силой великого гения провозгласил принцип подлинного и высокого реализма в русском искусстве.

В то время, когда Пушкин заканчивает свое исследование об одном из грандиознейших в истории России народных восстаний, то есть «Историю Пугачева», Глинка задумывает свою первую оперу, героем которой является простой костромской крестьянин. Два гениальных русских художника, основоположники русской классической литературы и музыки, почти одновременно приходят к пониманию народа как важнейшей социальной силы, движущей силы истории. Если поэтому первую оперу Глинки можно назвать «пушкинской», то второе великое создание русского оперного творчества — «Руслан и Людмила» Глинки — уже является непосредственным плодом творче-

ской встречи двух гениев русского искусства. Начиная с этого детища Глинки, на протяжении всего столетия развертывается сверкающая галерея пушкинских образов, воплощенных на отечественной оперной сцене. Могучая плеяда русских оперных композиторов отдала дань пушкинской тематике.

Оперная «пушкиниана» богата своим разнообразием, различием тем и жанров. Вслед за оперой-балетом на античный сюжет Пушкина — «Торжество Вакха» Даргомыжского (1848) создана его замечательная народно-фантастическая опера «Русалка» (1855), затем его же «Каменный гость» (1869)<sup>1</sup>; к одному десятилетию относятся столь же великие, сколь и различные оперы — народная музыкальная драма Мусоргского «Борис Годунов» (1872) и «лирические сцены» Чайковского «Евгений Онегин» (1877). Следующие два десятилетия приносят «Мазепу» (1883) и «Пиковую даму» (1890) Чайковского, «Кавказского пленника» Кюи (поставлен в 1883), «Алеко» Рахманинова (1892), «Дубровского» Направника (1894) и «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова (1897). Первое десятилетие XX века ознаменовывается «Сказкой о царе Салтане» (поставлена в 1900) и «Золотым петушком» Римского-Корсакова (1907), «Скупым рыцарем» Рахманинова (1904), «Пиром во время чумы» (1900) и «Капитанской дочкой» Кюи (1909).

Этот список произведений на пушкинские темы не исчерпывает всей оперной «пушкинианы» прошлого. Не все здесь и равноценно по художественной значимости, в частности оперы Кюи оказались маложизнеспособными. Но, как мы видим, большинство пушкинских опер в этом списке — шедевры русской оперной классики, определили основные этапы в развитии реалистических принципов русской музыкальной драматургии и музыкального театра. Можно смело сказать, что пушкинские оперы Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова и Рахманинова, начиная с 1842 года (дата постановки «Руслана и Людмилы»), составили основу репертуара русского оперного театра, его золотой фонд.

<sup>1</sup> Это последнее произведение композитора было завершено Римским-Корсаковым и Кюи.

## ПУШКИН

## И РУССКИЙ ОПЕРНЫЙ

## ТЕАТР

Значение Пушкина для русской музыки не ограничивается его влиянием на творчество отечественных композиторов, создавших ряд оперных произведений на сюжеты великого поэта. Гений Пушкина оказал огромное влияние непосредственно на все развитие русского оперного театра, на формирование его реалистических вокально-сценических традиций. Замечательные достижения русских оперных певцов, дирижеров и режиссеров, явившихся достойными соратниками русских композиторов в борьбе за национальную культуру и положивших начало яркому самобытному характеру отечественного музыкального театра, во многих своих лучших проявлениях были вдохновлены, вызваны к жизни соприкосновением с животворным источником пушкинской поэзии. Реализм Пушкина, его гениальная способность верного воспроизведения национального характера во всей его многогранности и глубине, совершенство и народность его поэтического языка, высший гуманизм его идей — все это явилось той питательной почвой, на которой выросла и расцвела пышным цветом русская вокально-сценическая школа и творчество ее лучших представителей.

Интересно отметить, что основными вехами в развитии сценического творчества знаменитых русских певцов почти всегда являлись пушкинские образы. Ученик Глинки, гениальный русский певец Осип Афанасьевич Петров, превзошедший мощью своего голоса и драматического таланта, по свидетельству А. Н. Серова, всех современных себе знаменитых иностранных басов, явился первым создателем целой галереи пушкинских образов. Руслан и Фарлаф в «Руслане и Людмиле», Мельник в «Русалке», Лепорелло в «Каменном госте», Варлаам в «Борисе Годунове» — явились после Сусанина центральными и лучшими партиями великого певца. Величественный Руслан, он в то же время поражал зрителей необычайной живостью характеристического воспроизведения образа Фарлафа, трусливого и хвастливого лгуна, со столь яркой силой нарисованного Глинкой. Композитор и критик Цезарь Кюи в своей рецензии приносит дань восхищения

реалистическому таланту певца, признавая себя бессильным передать словами всю значительность его исполнения: «Что сказать о г-не Петрове? Как выразить всю дань удивления к его необыкновенному таланту? Как передать всю тонкость и тактичность игры, верность выражения до мельчайших оттенков, умное в высшей степени пение? Скажем только, что из числа многочисленных ролей, так талантливо и самобытно созданных Петровым, роль Фарлафа — одна из самых лучших».

Это же самое повторила критика и в отношении исполнения Петровым партии Мельника и других пушкинских ролей: «Роль Мельника принадлежит к числу трех бесподобных типов, созданных Петровым в трех русских операх, и едва ли его художественное творчество не достигло в Мельнике высших пределов. Во всех разнообразных положениях Мельника... Петров равно велик».

М. И. Чайковский, описывая брату-композитору свои впечатления от «Бориса Годунова» Мусоргского, отмечает «действительно художественную игру» Петрова — Варлаама. Это было на сорок восьмом году деятельности певца, за четыре года до его смерти. «Он вскормил меня художественною правдою и вдохновлял к творчеству», — говорил Мусоргский, оплакивая кончину Петрова.

Силой своего дарования Петров уловил стремление великих русских композиторов дать «жизненную» мелодию, рожденную человеческим говором, человеческой психологией, чувствами и настроениями. И в этом смысле Петров явился основоположником высокого искусства реалистической вокальной декламации, нашедшего затем столь полное выражение в творчестве Шаляпина. Эта важнейшая черта вокального мастерства весьма характерна для русской певческой школы. Естественно, что работа над пушкинским словом и пушкинскими образами, претворенными в музыку русскими композиторами, сыграла ведущую роль в формировании артистической индивидуальности Петрова.

Пушкинские образы помогали певцу и там, где музыка не соответствовала высоким художественным достоинствам пушкинской поэзии! Так, например, исполняя роль Кочубея в опере «Мазепа» некоего барона Фитингофа (1858—1859), Петров добился большого художественного эффекта, идя от поэтического образа пушкинского героя, а не от слабой музыки титулованного автора.

Серов, описывая исполнение этой оперы, особенно подчеркивает успех Петрова. «Этот артист обладает завидным даром создавать не что почти из ничего! Кто бы поверил, что в сцене допроса, при самой бесхарактерной музыке, наш превосходный артист умел придать сцене патетический интерес, умел игрою и выражением вызвать горячие и искренние рукоплескания». Этот дар, в еще большей степени, затем проявится у Шаляпина.

Другой образ пушкинского героя на оперной сцене неразрывно связан с именем жены Петрова — А. Я. Воробьевой, обладательницы голоса, который, по словам Стасова, «был одним из самых необычайных изумительных контральто в целой Европе: объем, красота, сила, мягкость — все в ней поражало слушателя и действовало на него с неотразимым обаянием».

Серов в связи с «Русланом и Людмилой» шутливо замечает: «Один из пушкинских героев, хазарский князек Ратмир, увез пленницу... Виновата в этом была опять Анна Яковлевна Петрова, на голос которой рассчитывал Глинка...» Очарованный дарованием Воробьевой, Глинка значительно расширяет партию Ратмира, включая в нее восемь развернутых номеров, и сам работает с певицей над этой партией. Серов свидетельствует, что «А. Я. Петрова, повинаясь всем тончайшим намерениям композитора и личным его указаниям, разумеется, создала роль Ратмира художественно и была превосходна в каждом номере, в общем и во всех подробностях. Глубоко — симпатический контральт ее производил восхитительное впечатление и в арии второго акта: «И жар и зной сменила ночи тень», и в несравненном романсе последнего действия — «Она мне жизнь, она мне радость» — одним из высших вдохновений Глинки».

Петрова-Воробьева вошла в историю русского искусства как создательница образов Вани и пушкинского Ратмира. «Всему миру известно, что они изданы для славной Анны Яковлевны Воробьевой-Петровой, первой и гениальной провозвестницы гения Глинки», — писал Мусоргский сестре Глинки — Л. И. Шестаковой.

В поисках правдивой выразительной интонации слова звука многие выдающиеся русские оперные певцы непосредственно обращались к пушкинскому стиху, декламируя большие отрывки из его драматических и лирических произведений. Так, Глинка, в письме к сестре, восторжен-

но отзываясь о своей ученице Дарье Михайловне Леоновой (вскоре получившей широкую известность превосходной оперной и концертной певицы), называя ее «самородным русским талантом», отмечает и ее декламационный дар, который она развивала на чтении стихов А. С. Пушкина. «Перед обедом Леонова мне декламировала последний разговор Тани с Онегиным так ловко, что мне сделалось дурно», — пишет впечатлительный Глинка.

Во многих воспоминаниях людей, близко стоявших к Шаляпину, также часто упоминается о его огромной работе над словом, и в большинстве случаев над словом Пушкина. Известный оперный режиссер В. П. Шкафер вспоминает, что в период подготовки Шаляпиным роли Бориса Годунова Шкафер нередко заставлял Федора Ивановича, декламировавшего монолог Бориса — «Достиг я высшей власти». Пушкинские характеры помогали Шаляпину найти их верное сценическое и музыкальное воплощение. В своей автобиографии Шаляпин рассказывает, как его большой друг, известный драматический артист Мамонт Дальский, помогал ему в поисках образа Мельника, заставляя его читать текст партии и выявлять в нем черты характера своего героя. Так он понял, что Мельник «не вертлявый бойкий мужичонка, каким он представлялся ему раньше, а солидный, степенный мужик». Именно «Русалка» Пушкина — Даргомыжского пробудила в Шаляпине не только его гениальный драматический талант, но и то чувство неудовлетворенности, недовольства штампами, царившими на казенной оперной сцене, которое выявило в нем великого новатора. «Я видел, — пишет он, — что Даргомыжский в «Русалке», явно придавая некоторым фразам драматизм, как бы стремился соединить оперу и драму в одно целое, и видел, что, наоборот, певцы и режиссеры всегда подчеркивают в опере моменты лирические, в ущерб драме, и тем обездушивают, обессиливают оперу. «Что такое опера? — полупрезрительно говорил Дальский. — В опере нельзя играть Шекспира!» Я не верил в это. Почему же нельзя?»

Ответ на этот вопрос Шаляпина дала опять же опера на пушкинский сюжет — «Борис Годунов» Мусоргского, над заглавной ролью которой певец стал увлеченно работать при ближайшей помощи С. В. Рахманинова. «Чем дальше вникал я в оперу Мусоргского, — пишет Шаля-

пин, — тем яснее становилось для меня, что в опере можно играть и Шекспира...»

Новым этапом в развитии драматического мастерства Шаляпина явилась «маленькая трагедия» «Моцарт и Сальери», целиком положенная на музыку Римским-Корсаковым. Огромная психологическая сила, реализм, с каким рисует Пушкин трагическую фигуру Сальери, преклоняющегося перед бессмертным гением Моцарта и в то же время сненаемого завистью к «гуляке праздному», каким рисуется ему великий соперник, дали Шаляпину высокий драматический материал. Он нашел здесь возможность полного слияния оперы и драмы и осуществил свою задачу, как подлинно великий художник.

По поводу гастрольного выступления Шаляпина в этой опере на Мариинской сцене «Русская музыкальная газета» писала: «Стоит вспомнить Шаляпина — Сальери, слушающего фортепианную фантазию Моцарта. Делалось сразу ясно, что «Фантазия» для Сальери... вопрос жизни и смерти, отравленный источник страдания, дьявол, сжигающий душу. От этой совершенно простой, молчаливой игры холод пробежал по коже...»

После премьеры «Моцарта и Сальери» на сцене Московской частной оперы (Мамонтова) за кулисы пришел взволнованный Врубель и сказал: «Черт знает, как хорошо! Слушаешь целое действие, звучат великолепные слова, и нет ни перьев, ни шляп, никаких *ми-бемолей*». Это, в чем-то преувеличенное отрицание определенного оперного стиля объясняется, однако, той борьбой за реализм, вершиной которой до революции явилось творчество Шаляпина и группы передовых деятелей русского искусства.

От «Моцарта и Сальери» для Шаляпина прямой путь лежал к опере Даргомыжского, «озвучившего» полностью пушкинского «Каменного гостя». Эту оперу Шаляпин учит по желанию Стасова. «Просмотрев оперу Даргомыжского, — рассказывает певец, — я понял, что для Лауры и Дон-Жуана необходимы превосходные артисты. Обычное исполнение исказило бы оперу, но, не желая огорчать В. В. [Стасова], я разучил всю оперу целиком и предложил ему спеть все партии единолично... Он очень обрадовался, нашел, что это «великолепно», и вскоре у Римского-Корсакова был устроен вечер, на котором, кроме хозяина и Стасова, присутствовали братья Блуменфельд,

Цезарь Кюи, Врубель с супругой (выдающаяся певица Н. И. Забела-Врубель.— *Е. Г.*) и еще многие. Я спел всего «Каменного гостя».

Даже эти весьма краткие примеры работы замечательного певца над пушкинскими образами позволяют нам представить, как велика была роль созданий великого поэта в формировании сценического творчества Шаляпина. А между тем здесь не были упомянуты такие пушкинские образы Шаляпина, как Руслан, Фарлаф, Варлаам, Пимен, Алеко и другие.

Шаляпин, унаследовавший и развивший лучшие традиции русского искусства, отличался особой чуткостью и вниманием к слову. Еще совсем юным артистом он пленяется творчеством знаменитой сказительницы Арины Федосовой, произведшей на него своими сказами незабываемое впечатление. Еще более был он поражен мастерством талантливого рассказчика И. Ф. Горбунова, который двумя-тремя словами, соответствующей интонацией и мимикой умел нарисовать целую картину.

Друг Горького, Шаляпин умел понимать и ценить красоту русского языка. Поэтому естественно, что частые творческие встречи с пушкинским словом, положенным на музыку, оказали самое решительное воздействие на развитие новаторских тенденций в сценическом искусстве и эстетических представлениях великого русского певца. В связи с «Борисом Годуновым» он подчеркивает, что на репетициях оперы, вдохновленной Пушкиным и Карамзиным, недостатки старой оперной школы сказались особенно ярко. «Тяжело было играть, не получая от партнера реплик в тоне, соответственном настроению сцены». Отсюда следует вывод: «Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов,— чувства, вызвавшие к жизни эти слова, а не другие» (разрядка моя.— *Е. Г.*).

Здесь по существу выражен ведущий принцип всего передового русского искусства — принцип идейной целеустремленности мастерства художника, призванного «глаголом жечь сердца». «В опере надо петь, как говорят» — этот эстетический девиз Шаляпина прямо перекликается со страстными поисками Даргомыжского наиболее совершенного воплощения слова в звуке, осуществленного им в «Каменном госте», с настойчивой, упорной работой Му-





**«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»**

1. Фарлаф — О. ПЕТРОВ
2. Руслан — М. РЕЙЗЕН
3. Людмила — В. БАРСОВА





# «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

1. Онегин — П. ХОХЛОВ
2. Онегин — П. НОРЦОВ
3. Онегин — В. СЛИВИНСКИЙ



# «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

1. Ленский — Л. СОБИНОВ
2. Ленский — И. КОЗЛОВСКИЙ
3. Ленский — С. ЛЕМЕШЕВ



1



2



3



# **«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

1. Татьяна — Г. ЖУКОВСКАЯ
2. Татьяна — Е. КРУГЛИКОВА
3. Татьяна — Н. ШПИЛЕР



2

# «ПИКОВАЯ ДАМА»

1. Герман — А. ДАВЫДОВ
2. Герман — Н. ФИГНЕР
3. Герман — Н. ПЕЧКОВСКИЙ



1



1

## «БОРИС ГОДУНОВ»

1. Борис — М. РЕЙЗЕН
2. Шуйский — Н. ХАНАЕВ
3. Самозванец — Г. НЭЛЛЕП
4. Мнишек — В. ДАВЫДОВА





**«БОРИС ГОДУНОВ»**

**Борис — А. ПИРОГОВ**

**Пимен — М. МИХАЙЛОВ**

**Юродивый — И. КОЗЛОВСКИЙ**





соргского над «жизненно оправданной» мелодией, напоенной звуками человеческого говора, но сохранившей пластическую красоту музыкальной выразительности. Постоянным и излюбленным примером К. С. Станиславского в его работе с молодыми певцами своей оперной студии служило декламационное мастерство Шаляпина. Часто указывая на его умение петь на согласных, умение выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении, великий мастер русского театра стремился воспитать в своих учениках уважение к слову. «Певец должен научиться говорить», — требовал он. «Вы должны читать стихи. Вы должны заниматься художественным чтением, чтобы чувствовать слово».

Знаменательно, что реформаторская деятельность К. С. Станиславского в области оперы получила наиболее яркое выражение в знаменитой постановке «Евгения Онегина» Пушкина — Чайковского 1921 года в оперной студии, начавшей свою работу при Большом театре. Показательно, что и до революции многие попытки осуществить на оперной сцене реалистические идеи были связаны почти неизменно с «Евгением Онегиным». Наиболее интересна из них постановка «Евгения Онегина» театром Музыкальной драмы в Петербурге в 1912 году.

Эта опера Чайковского, впервые наиболее полно развившая реалистические принципы оперной эстетики композитора, также способствовала выдвижению целой плеяды талантливых русских оперных певцов, с их необычайной способностью к выявлению «правды чувств». Однако это произошло не сразу. Известно, что сам Чайковский, понимавший новаторское значение своего творения («Евгений Онегин» — шаг вперед», — писал он) и увлеченный поэтической красотой и «человечностью» пушкинских образов, боялся отдать свое любимое детище сцене императорских театров. Композитор понимал, что с образами пушкинских героев не могут быть примиримы пошлость и рутинность, культивируемые на казенной сцене «итальянщиной», против которой боролись все русские музыканты, в том числе и Чайковский.

«Чем более я думаю об исполнении этой оперы, тем более убеждаюсь, что оно невозможно, то есть такое исполнение, которое соответствовало бы моим мечтам и за-



мыслам. Особенно Татьяна и Ленский меня ставят в тупик,— писал композитор.— Где я найду Татьяну, ту, которую воображал Пушкин и которую я пытался иллюстрировать музыкально? Где будет тот артист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина, этого холодного денди, до мозга костей проникнутого светской бонтоном? Откуда возьмется Ленский, 18-летний юноша, с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта а la Шиллер? Как опошлится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее бестолковыми традициями...» «Казенщина, рутина наших сцен, бессмыслица постановки, система держать инвалидов, не давая хода молодым, все это делает мою оперу почти невозможной на сцене... Гораздо охотнее я отдал бы на сцену консерватории...»

Это так и случилось. По упорному настоянию Чайковского «Евгений Онегин» впервые был исполнен силами вокальной молодежи Московской консерватории, и только через два года увидел свет рампы московской императорской сцены, а еще через три года был поставлен в Петербурге. На сцене Мариинского театра партии Ленского и Татьяны исполняла чета Фигнеров. Это были кумиры тогдашней петербургской публики, талантливые, блестящие певцы, но очень мало отвечавшие поэтическим образам пушкинских героев. Что было общего между Н. Фигнером — зрелым мужем с усами и бородой (неиз-

менно сопровождавшими его в самых различных ролях). выделявшимся своеобразной, несколько мелодраматической экспрессией, и образом Ленского — «18-летнего юноши, с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта?» По поводу же исполнения партии Татьяны Медеей Фигнер, итальянкой по происхождению, даже в целом благожелательно настроенный к ней критик не мог не заметить, что она не дает образа пушкинской Татьяны «и драматизирует неуместно роль деревенской девушки, именно своей наивностью симпатичной, девушки, в которой сама страсть проявляется сдержанно и робко».

Косность, царившую тогда в казенных театрах, ярко рисует маленький, но чрезвычайно характерный штрих. Когда один из лучших после Фигнера исполнителей партии Германа, А. Давыдов, восстал против традиционных усов, мотивируя тем, что они мешают петь, ему было категорически заявлено: «Фигнер пел с усами. Если они мешают вам, нарисуйте их». Такова была сила штампа на императорской сцене. Правда, как мы видели выше, русская оперная сцена уже тогда имела своих замечательных певцов — создателей ярких, глубоко национальных образов в операх Глинки, Даргомыжского, Мусоргского. Но их искусство только пробивало себе дорогу среди рутинной косности казенной сцены и еще не стало общим достоянием.

Однако далее, по мере развития русского вокально-сценического искусства и победы идей реализма, образы Пушкина и Чайковского находят все более и более совершенное сценическое воплощение. Из школы Ф. П. Комиссаржевского (отца знаменитой артистки В. Ф. Комиссаржевской, видного оперного артиста и режиссера) вышла, например, прекрасная Татьяна — Скомпская, затем известная под фамилией Большка. «Она с одинаковой художественной тонкостью говорит речитатив, поет арию, ансамбль, примером своим блистательно доказывая, что выразительность в пении достигается не резким подчеркиванием отдельных фраз, а мягким музыкально-логическим чередованием оттенков звука при умелой фразировке и полном соблюдении ритмической верности мелодического рисунка», — так писал о талантливой артистке Н. Кашкин, ближайший друг автора «Онегина». Эта характеристика вполне согласуется с утверждением того же

Н. Кашкина, что в «Онегине» — «опере, представляющей высочайший апофеоз любви и молодости, она создала такой поэтический образ Татьяны, от нее веяло такой искренностью и свежестью чувства, что ничего подобного на нашей сцене не видали...»

Примерно в эти же годы появились один за другим великоленные Онегины — Хохлов, Яковлев, Тартаков, Грызун и другие. П. А. Хохлов — первый исполнитель роли Онегина на сцене московского Большого театра — оказался лучшим Онегиным на рубеже века. Чайковский, вначале недоверчиво относившийся к постановке своего де-гиза на казенной сцене, сразу же был очарован Хохловым и позднее неизменно указывал, что «не может себе представить иначе Онегина, как в образе Хохлова».

Необычайно благородная внешность, безукоризненное сложение, мягкий красивый голос помогали артисту в создании достоверного пушкинского характера. Но главное заключалось не в этом. Носитель уже сложившейся тогда традиции благородной манеры и искренней простоты исполнения, которые отличали русскую сценическую школу, Хохлов не только показывал своего героя как холодного светского щеголя, но и подчеркивал эмоционально-психологический перелом во внутреннем мире Онегина в последних двух картинах оперы, когда истинное чувство берет в нем верх над светской бонтонностью.

Но только в самом конце XIX века появляется певец, который вскоре создает идеальный, в полном смысле слова, сценический образ Ленского — Леонид Витальевич Собинов.

Глубокое проникновение в дух пушкинской поэмы и музыки Чайковского, интуиция подлинно русского художника-реалиста помогли Собинову постепенно найти высокопоэтический и необычайно верный образ Ленского. Впервые выступив в этой роли в 1898 году на сцене Большого театра, двадцатилетний Собинов поразил зрителей жизненностью и юношеским обаянием пушкинского героя.

Наиболее законченно и одухотворенно сказались черты искусства великого певца именно в Ленском.

«Весь его внешний облик, его стройный стан, его легкая, живая походка и все движения, исполненные простоты, естественной грации и жизненности, и, наконец, лицо, бесконечно привлекательное лицо, ясное, очерченное

чистыми мягкими линиями и оттененное рамкою вьющихся темных кудрей,— все это было совершенно с точки зрения пластической, с точки зрения внешней картинности образа»,— писал впоследствии биограф великого певца З. Старк. Мягкость и простота русской национальной манеры пения, глубокая эмоциональность отличали музыкальную интерпретацию Собиновым партии Ленского. «Собинов великолепно схватил всю сущность лирики Чайковского,— пишет тот же Старк,— ее огромную задушевность и тихую грусть, все тончайшие оттенки этой лирики... Мелодия Чайковского замечательно передавалась голосом Собинова, этим безупречным, настоящим лирическим тенором, краски которого так хорошо соответствовали малейшим изгибам мелодии и так тонко отвечали изменениям драматической выразительности. Присущая Собинову особая лучезарность звука сыграла огромную роль при передаче мелодии Чайковского, она сливалась с музыкальным образом и самую печаль Ленского делала пушкински «светлой».

Собинов создал глубоко правдивый и подлинно национальный образ молодого человека поры русского романтизма. В этом главная причина необычайной жизненности его сценической традиции, полностью сохраняющей свою свежесть на протяжении полувека и оплодотворяющей творчество ряда выдающихся русских оперных певцов.

Доморощенные российские эстеты любили твердить о «бессмысленном очаровании» собиновского пения, о «доэмоциональном», «дорациональном» его воздействии на слушателя. Нужно ли говорить о том, что это вредная и бессмысленная чепуха! Артист высочайшей культуры и огромного таланта, Собинов, как и Шаляпин, явился прежде всего ярчайшим выразителем идей русского сценического реализма. В 1899 году, всего через два года после дебюта на оперной сцене, Собинов писал: «Я словно научился ценить эту художественную правду в каждой произносимой фразе, в каждом движении. Как это ни смешно, но я только теперь смотрю не на певца, а на образы, ищу этих героев, живых в плоти и крови».

Слова Собинова, как и весь его процесс работы над ролью, позволяют обобщить его стремление к художественной правде с идеями Станиславского, нашедшими впервые яркое свое выражение на оперной сцене именно в постановке «Евгения Онегина» Чайковского.

В мягкой, лирической, истинно русской национальной экспрессии «Евгения Онегина», в психологической глубине и реальности его образов и быта русской жизни Станиславский нашел то, что он с таким вдохновением когда-то воплотил на драматической сцене в чеховской «Чайке», — поэзию простых человеческих чувств, внутреннюю правду человеческой жизни. Постановка «Евгения Онегина» в студии Станиславского далеко не ограничивает круг воздействия художественных идей великого мастера русского театра на интерпретацию образов Пушкина — Чайковского. Характерно, что многие выдающиеся создатели этих образов на советской сцене были учениками Станиславского.

Первыми студийцами Станиславского были артисты Большого театра: К. Е. Антарова — непревзойденная Графиня в «Пиковой даме», М. Г. Гукова — одна из лучших Татьян, А. В. Богданович — создатель ряда образов в операх Чайковского, К. Г. Держинская — великолепная Мария («Мазепа» Чайковского) и Лиза, С. И. Мигай — замечательный Онегин, Б. М. Евлахов — прекрасный Ленский и Герман.

Несколько лет спустя, в студии же Станиславского получили свое воспитание выдающиеся Ленские — Н. К. Печковский, С. Я. Лемешев и А. И. Алексеев, М. Л. Мельтцер — Татьяна, М. С. Гольдина — Ольга. В театре им. Станиславского, а затем на сцене Большого театра выявилось дарование А. И. Орфенова.

Жизненно правдивый образ Онегина создал С. И. Мигай, продолживший и развивший хохловскую традицию. Многие исполнители роли Онегина часто ограничивают его образ рамками светской холодной выдержанности; очень редко кому удавалось и удается еще и сейчас показать внутреннее перерождение Онегина под влиянием внезапно нахлынувшего горячего чувства при встрече с Татьяной на петербургском балу. В Онегине — Мигайе под корректной учтивостью и холодностью скупающего светского льва всегда ощущалась та эмоциональная основа, которая оправдывает затем горячность и силу его увлечения Татьяной, ощущалась живая человеческая душа. Большая теплота самого тембра его голоса и тонкий дар поэтической выразительности, присущий артисту, помогли ему создать правдивый и драматически напряженный рисунок роли в последних картинах оперы.

Два пушкинских образа сыграли огромную роль в творческой биографии такой выдающейся советской певицы и актрисы, выросшей на сцене Большого театра, как К. Г. Держинская. Ее первой партией на оперной сцене явилась партия Марии в спектакле Сергиевского народного дома в Москве. В этой партии К. Г. Держинская сразу же пленила слушателей своим голосом, задушевной теплотой тембра, блестящими верхними нотами, звучащими ярко, свободно и широко. Краски ее голоса, мощного и в то же время нежного, лиричного, необычайно соответствовали образу пушкинской героини, наполненности ее чувства, ее душевного порыва. Поэтому наиболее сильное впечатление производила Держинская в лирических сценах с Мазепой и в финале оперы; колыбельную Марии она проводила на предельно легком, прозрачном *riano*, как-то особенно чарующе замиравшем на верхних нотах. К этому образу Держинская не раз возвращалась в своей сценической жизни, но, несомненно, ее «первой» ролью, ее самой любимой героиней явилась Лиза, как нарисовал ее Чайковский.

Высокая, статная фигура, горделиво посаженная голова в белом пудренном парике, строгие цвета одежды — все обличало в ее героине натуру гордую, независимую, сильную, с глубоким сосредоточенным внутренним миром. Каждое слово, каждая интонация голоса певицы, то проникновенно-задушевного, то взволнованного, трепещущего, последовательно и тонко рисовали развитие душевной драмы несчастной возлюбленной Германа. Этому способствовала национальная особенность мастерства певицы — точная логическая связь музыкальной интонации со словом, психологическая верность вокальной палитры. Певица рассказывала, что изучению вокальной партии Лизы сопутствовала работа над декламационной выразительностью текста. Подобно другим замечательным русским артистам, через декламацию, через слово и его психологическую окраску Держинская стремилась найти свое внутреннее ощущение роли.

Стремление к естественному выражению чувства заставило Держинскую пересмотреть традицию чрезмерной драматизации образа, установленную еще первой исполнительницей партии Лизы — Медеей Фигнер, и создать иной, глубоко лирический, теплый и благородный портрет русской женщины. «Не демонические, сверхчеловеческие

страсти, а реальную теплоту и боль женского любящего сердца, психологию женской души, то, что всюду неизменно привлекало внимание Чайковского, старалась я воплотить в своем исполнении Лизы», — свидетельствовала певица. С глубокой лирической проникновенностью пела Держинская знаменитую арию у Канавки, стремясь выразить горечь разбитых надежд, тоску безмерно уставшей, но еще живо чувствующей души, жаждущей счастья и любви. Насколько права была К. Г. Держинская в своем понимании замысла Чайковского, свидетельствует тот факт, что партию Лизы Чайковский первоначально предназначал не для Мелен Фигнер, а для лирико-колоратурной певицы Мравиной. Это говорит о том, что Чайковский прежде всего стремился раскрыть в партии Лизы ее лиризм. Только в кульминационные моменты она достигает драматического звучания. Поэтому, хотя композитор находил для роли Лизы Мравину «наиболее подходящей», порой ему казалось, что в иных местах «Медя будет, пожалуй, лучше ее».

К. Г. Держинская сумела объединить два начала, характеризующие образ Лизы, и раскрыть его лирико-драматическую экспрессию в мягких, реалистических красках.

Другой герой пушкинской повести — бедный армейский офицер Герман, приобретший в опере Чайковского новые романтические очертания, создал целую эпоху в жизни оперного театра, поставив перед певцами новые исполнительские задачи. В работе над образом Германа, одним из самых сложных образов русской оперы по глубине душевного конфликта и драматической насыщенности, плеяда замечательных певцов-актеров оттачивала мастерство психологического анализа и реалистического выявления сложных переживаний человека. Начиная от Н. Фигнера, первого исполнителя Германа, в историю русского дореволюционного театра яркие страницы вписали талантливые интерпретаторы образа пушкинского героя. Это — А. Давыдов, создавший свою глубоко оригинальную концепцию роли, И. Алчевский, наделивший образ необычайной страстностью экспрессии и искренностью больших чувств, А. Боначич и многие другие. Исполнение роли Германа было несбывшейся мечтой Л. В. Собинова; он не успел осуществить эту большую задачу, но долго готовил себя к ней.



Выдающиеся Германы советской оперной сцены — Н. Печковский, Б. Евлахов, Н. Ханаев, Н. Озеров, Г. Нэлепп — внесли свои характерные черты — большую театральную культуру и реалистическое мастерство. В историю русского оперного искусства вошли также многие замечательные образы, созданные певцами в этой опере Чайковского. Например, старая Графиня — М. Славиной, А. Крутиковой, К. Антаровой, С. Преображенской, Ф. Петровой, Б. Златогоровой; Елецкий — П. Хохлова, Л. Яковлева, Г. Бакланова, И. Грызунова, С. Мигая, В. Сливинского, П. Норцова; Полина — Л. Звягиной, Н. Обуховой, М. Максаковой и других; Томский — И. Мельникова, Б. Корсова, А. Батурина, П. Медведева.

Пушкин явился ближайшим другом, соратником и учителем русских композиторов-классиков и певцов. Поэт был одним из светочей, озарявших путь русской культуры среди рутины, косности, рабского низкопоклонства перед «приторно-пошлыми изделиями» (по выражению Чайковского) западного искусства.

Приветствуя все действительно ценное, что заключала итальянская опера, занимавшая в то время господствующее положение, Чайковский одновременно, как и другие передовые художники, решительно восставал против пренебрежительного отношения к отечественному искусству.

«В качестве русского музыканта, — писал он в своих газетных статьях, — могу ли я, слушая трели г-жи Патти, хоть на одно мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени. Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая уважающая себя столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем?»

Пошлость, характеризовавшая спектакли итальянской оперы, пренебрегавшей художественным ансамблем, отличавшейся грубой небрежностью исполнения в целом, заставляла Чайковского критически писать: «Я считаю итальянскую оперу со всеми ее атрибутами делом, не имеющим ничего общего с высшими целями искусства, делом в высшей степени антимузыкальным. В итальянской опере не певцы существуют для исполнения художественных музыкальных произведений, но музыка исправ-

ляет чисто служебные обязанности и как бы для того только сочинена, чтобы было что петь тому или другому артисту. При таком обратном отношении цели к средствам можно ли прилагать к выбору и исполнению опер серьезную критическую оценку?»

Несомненную правдивость слов Чайковского может подтвердить еще один факт. Когда итальянские певцы, даже знаменитые, обращались к русскому оперному репертуару, требовавшему глубокой художественной правды, — они неизбежно терпели неудачи.

Например, в дневнике главного режиссера Мариинского театра Г. П. Кондратьева имеется любопытная характеристика выступления Баттистини в роли Онегина: «Прослушавши два раза Баттистини в «Онегине», я по совести должен констатировать, что Баттистини, пользующийся таким голосом, славой и получающий такой громадный гонорар (тысяча пятьсот рублей за спектакль), в этой партии ниже всякой критики. Ни одного жеста, ни одной прочувствованной и верно нюансированной фразы. Чудный звук голоса и погоня за аплодисментами — вот его исполнение Онегина». Эти слова дают представление не только о художественной неудаче Баттистини в русской опере, но и о несовместимости условных традиций итальянской оперной школы с художественными требованиями, которые ставила перед артистами русская опера и особенно, конечно, — ее пушкинские образы. Любопытно и то, что успех «Евгения Онегина», неизменно привлекавшего огромное количество публики<sup>1</sup>, на спектакли оперы с участием Баттистини не распространялся. «Театр был наполовину пустой», — отмечает Кондратьев. И далее опять об «Онегине» с Баттистини: «Прощался с публикой Баттистини, но публику не привлек» (разрядка моя. — Е. Г.). Надо при этом отметить, что Баттистини был очень любим в России, куда приезжал

<sup>1</sup> По поводу семидесятого спектакля «Онегина» Кондратьев записывает: «Как ни назначить «Онегина» — все билеты накануне разбираются до последнего». После семьдесят шестого спектакля дневник гласит: «Онегин» делает свое дело: несмотря на то, что его даем на одной неделе три раза, он заполняет театр по возвышенным ценам». В связи со сто пятьдесят седьмым спектаклем «Онегина» записано: «Как и всегда, «Онегин» битком, и, как всегда, исполнители имели громадный успех».

двадцать шесть раз! Но даже самые большие его поклонники все же не принимали певца в русском репертуаре.

Кто же посещал итальянскую оперу, кому она была нужна? На этот вопрос отвечает Чайковский: «Что может быть отраднее для праздного дилетанта, как роскошная зала Большого театра, униженная изящными дамами, испещренная господами в белых галстуках, упитанная великосветским ароматом, да в придачу ко всему этому оглашаемая звуками Патти!»

Чайковский глубоко переживал то «позорное унижение», в которое поставлена была русская опера. Позорнейшим фактом в истории русского театра явилась первая постановка — да и многие другие постановки на дореволюционной сцене — «Руслана и Людмилы», гениального детища Пушкина и Глинки, которому Стасов посвятил статью под красноречивым названием «Мученица нашего времени». Безобразные купюры безжалостно отсекали и искалечили драгоценнейшие страницы «Руслана и Людмилы» и принесли много страданий Глинке. Композитор также остался крайне недоволен и оформлением Роллера, особенно декорацией четвертого акта (замок Черномора), характеризуя ее, как «самую пошлую из всех декораций оперы». Вторая постановка «Руслана и Людмилы», осуществленная почти через двадцать лет (1861), была еще хуже и не отличалась, по свидетельству Стасова, «не только верностью историческою и талантливостью, но даже самым обыкновенным театральным изяществом».

По поводу возобновления «Руслана и Людмилы» Кюи писал: «Хоть «Руслан» и идет на сцене, но, по-моему, он еще не поставлен». Печальное свидетельство по поводу премьеры «Русалки» оставил Даргомыжский: «Не можете себе представить, как гнусная постановка оперы вредит эффекту музыки! Затасканные декорации и костюмы наводят уныние. На свадьбе князя горят две пары тройниковых канделябр. Боярские костюмы и застольные украшения, выдержавшие около сотни представлений в пьесе «Русская свадьба», носят на себе прорехи и следы закусной неопрятности. А в конце оперы, вместо грациозного плавания живых русалок, влекущих тело утопшего князя, спускаются перпендикулярно две деревянные морские чучелы: головы человеческие, с бакенбардами на щеках, а туловище огромных окуней с кольцеобразными хвостами».

В статье «Урезки в «Борисе Годунове» Мусоргского» В. Стасов резко протестовал против огромных кушюр, искажавших гениальную оперу, из которой были полностью изъяты такие картины, как коронование Бориса, сцена в келье у Пимена, сцена под Кромами. Для первой постановки «Евгения Онегина» Чайковского на сцене Большого театра в 1881 году дирекция императорских театров распорядилась использовать старые декорации из текущего оперного репертуара. Так, например, в монтировочном плане для последней картины оперы была намечена декорация из «Травиаты» Верди! Уровень режиссерской работы был крайне низок.

Все это говорит о том, что, несмотря на достижения ряда замечательных русских певцов, создавших национальные традиции высокого вокально-сценического мастерства, казенная сцена еще была далека от достойного воплощения великих творений русских композиторов. Поэтому понятно, что тонкая поэзия и реализм пушкинских образов во многом остались не раскрытыми оперным театром прошлого.

Бюрократическая система управления императорскими театрами, осуществляемая сановными чиновниками, большей частью ничего не понимавшими в искусстве, но приспособившимися к вкусам царского двора, всячески тормозила и душила развитие русской национальной оперы.

Много сделала в свое время для художественного раскрытия пушкинских образов в операх русских композиторов московская частная сцена (оперный театр С. Мамонтова). Но отдельные достижения не могли оказать решающее влияние на общий уровень театрально-музыкальной культуры дореволюционной поры.

## ПУШКИНСКИЕ ОПЕРЫ НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

Только советская эпоха принесла полное признание великим деятелям русского искусства прошлого, положила начало новой, достойной переоценке Пушкина, Глинки и других крупнейших представителей отечественной ху-

дожественной культуры. Наш народ высоко поднял имя Пушкина как символ своей национальной гордости, как бессмертный образ духовной мощи, культурного богатства.

Ведущее положение в области музыкально-театральной культуры занимает Большой театр Союза ССР, крупнейшая оперная сцена в мире, освященная высокими традициями замечательных русских художников музыкально-театрального искусства.

Новый период жизни Большого театра наряду с работой над советской оперой посвящен тщательной, кропотливой и любовной работе по восстановлению капитальнейших произведений классического оперного наследства и, прежде всего, русской национальной оперной классики. Во всем величии и красоте зазвучали с его сцены высокие гуманистические идеалы, вдохновлявшие русских композиторов к деятельному творческому труду, побуждавшие их к общению с широчайшими массами народа.

Всем памятно новое рождение в Большом театре «Ивана Сусанина» Глинки. Именно советская сцена впервые раскрыла истинный патриотизм и народность оперы великого композитора, реалистическую силу его образов. Огромнейшей победой Большого театра явилась постановка другой национальной жемчужины русского искусства — «Руслана и Людмилы» Глинки.

Военный и послевоенный периоды деятельности Большого театра СССР обогатили его репертуар серией новых выдающихся пушкинских спектаклей. В настоящее время оперная пушкиниана Большого театра включает многие шедевры русской музыки, посвященные творениям великого поэта.

1948 год, предшествующий всенародным торжествам в честь 150-летнего юбилея со дня рождения Пушкина, принес новое осуществление на сцене Большого театра двух замечательнейших пушкинских спектаклей — «Бориса Годунова» и «Руслана и Людмилы».

### **«Борис Годунов»**

Постановка «Бориса Годунова» Мусоргского продолжает начатую Большим театром еще задолго до войны грандиозную работу по пересмотру музыкально-сцениче-

ской интерпретации и полноценному идейному раскрытию произведений русской классики. Послевоенную постановку «Бориса Годунова» можно считать новым рождением создания Пушкина и Мусоргского. Только в советском театре смогла с такой страстной выразительностью проявиться обличительная сила реализма двух великих русских художников, правдиво воплотивших в художественных образах жизнь русского народа в один из самых критических моментов его истории.

Трагедия Пушкина была вызвана к жизни не только глубоким интересом поэта к историческому прошлому своей родины, попыткой «воскресить один из минувших веков во всей его истине». Желание Пушкина было аналогично стремлению Мусоргского раскрыть в «Борисе Годунове» «прошедшее в настоящем». Дух времени, атмосфера декабристского движения, в период которого создавался «Борис Годунов» (трагедия была закончена Пушкиным за месяц с небольшим до восстания на Сенатской площади), несомненно продиктовали поэту замысел его произведения. «Летопись о многих мятежах» — так гласил первоначальный подзаголовок трагедии, обращенной к эпохе крестьянских войн, когда феодально-крепостнический гнет вызвал бурный взрыв народного гнева, стихийное восстание народа против царя и бояр как выразителей господствующей власти.

Самодержавие и народ, их неразрешимое противоречие являются основной темой трагедии Пушкина: ее социальный конфликт ассоциировался в умах современников с событиями 1825 года. Возглас одного из мужиков: «Народ! Народ! В Кремль! В царские палаты! Стулай! Вязать Борисова щенка!», реплика Юродивого: «Нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит», — воспринимались как явное обращение к современности. Неслучайно через год после восстания царская цензура усмотрела в трагедии Пушкина «намек на обстоятельства в то время недавние».

Пушкин показал в «Борисе Годунове» народ как великую движущую силу истории. В этом смысле многозначительны слова, вложенные поэтом в уста одного из его предков, выведенного в трагедии, — Гаврилы Пушкина:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою помогой,  
А мнением — да! мнением народным.

Значение народа как важнейшей социальной силы согласуется с пониманием Пушкиным истинной задачи драматического жанра. «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая и судьба народная», — пишет поэт в своих заметках о драме. Отсюда же и его понимание необходимости реформы придворной трагедии, стремление выйти из ее условных форм на широкие просторы реализма: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя». Реалистическое воспроизведение исторической действительности, широкое и вольное изображение характеров во всей их исторической достоверности и жизненной правде, и главное — могучая народная сила, дыхание которой ощущается на протяжении всей трагедии, привлекли к «Борису Годунову» интерес Мусоргского, чутко понявшего и развившего пушкинскую идею.

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере», — гласит надпись, сделанная композитором на клавире «Бориса Годунова».

Если пушкинская трагедия создавалась поэтом в период кульминации декабристского движения, то народная музыкальная драма Мусоргского, как назвал композитор свою оперу, связана с новым общественным подъемом России 60-х годов, с идеями русской революционной демократии. Отсюда и большая смелость в показе народа как главного действующего лица оперы, его мятежной революционной силы. Краткая, но выразительная ремарка Пушкина: «Народ безмолвствует», заключающая трагедию, у Мусоргского преобразается в героическую картину расходившейся, разгулявшейся «силы молодецкой», стихии буйного народного гнева (сцена «Под Кромами»).

Композитор показал здесь народ во всей многогранности его могучей натуры, со всеми его сильными и слабыми сторонами, наивной верой в «справедливого» царя и тщетным ожиданием облегчения своей участи. Эта задача всегда стояла перед Мусоргским. «Народ хочется сделать, — пишет он И. Е. Репину, — сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, ибо — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И такое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа... Какая неистощимая... руда

для хватки всего настоящего жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься — если истинный художник».

Вот эта обрисовка народа в его подлинном историческом характере, «без сусального», и явилась причиной долгих гонений на «Бориса Годунова». Опера то вовсе запрещалась цензурой и лично вычеркивалась из репертуара царем (Александром III), то ставилась в искаженном виде, с изъятием центральных народных сцен и, прежде всего, сцены «Под Кромами», отражающих основную идею оперы. После двух авторских редакций оперу заново отредактировал и оркестровал Римский-Корсаков, пытаясь вернуть гениальное создание своего друга на оперную оценку. Но только через четверть века после нескольких первых представлений (1874) «Борис Годунов» был возобновлен на русской оперной сцене и вошел в репертуар благодаря, главным образом, гениальному исполнению Шаляпиным роли Бориса.

Первыми создателями образа Бориса на сцене Большого театра в 1888 году были Б. Корсов и П. Хохлов. Шаляпин, разучивший эту партию с С. В. Рахманиновым, спел ее на сцене Русской частной оперы в 1898 году. Выход Шаляпина в этой роли на сцене Большого театра состоялся в апреле 1901 года.

Однако подлинная идея «Бориса Годунова» еще оставалась нераскрытой. Монументальная народно-историческая эпопея Мусоргского подменялась личной драмой царя-убийцы, драмой его больной совести, «в которой, как в клетке зверь, мятется преступная мука» (Шаляпин). Фигура Бориса стала центром спектакля, лишенного основных народных сцен<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> До революции никогда не была поставлена замечательная сцена «У Василия Блаженного». Внешним поводом для этого явился тот факт, что Мусоргский, подготавливая вторую редакцию «Бориса Годунова» для постановки оперы в Петербурге в 1874 г., сам исключил сцену «У Василия Блаженного» из партитуры. Некоторые ее эпизоды он использовал в заново написанной картине «Под Кромами». Не вошла сцена «У Василия Блаженного» и в редакцию Римского-Корсакова. В дореволюционных театрах (не только императорских, но и частных) очень часто исключалась сцена «Под Кромами» и даже иногда пролог. «Под Кромами» почти всегда ставили предпоследней, чтобы акцентировать образ Бориса.



Не случайно поэтому среди первых крупных работ Большого театра в 20-е годы мы находим «Бориса Годунова»<sup>1</sup>.

Этот спектакль по праву можно назвать революционным. Дирижер А. Пазовский и режиссер В. Лосский поставили своей главной задачей показать подлинного героя Мусоргского — народ. Впервые была создана наиболее верная композиция спектакля: показаны все хоровые сцены, последовательно рисующие жизнь народной массы, развитие ее настроений от тупой покорности до стихийного бунта, мощного разгула «силы пододонной». Впервые в сценической истории оперы Мусоргского была включена картина «У Василия Блаженного»<sup>2</sup>, нашла свое подлинное место сцена «Под Кромами», завершающая спектакль образом восставшего народа. Эти сцены выдвинули крупным планом персонаж, почти незамеченный в старых постановках, — Юродивого, воплотившего скорбь народа, его мудрость, его совесть. В столкновении Юродивого с Борисом («У Василия Блаженного») достиг кульминации трагический антагонизм между народом и царской властью.

Роль Юродивого принесла триумфальный успех молодому певцу Большого театра И. Козловскому, который показал пример «поразительно чуткого постижения стиля подлинного Мусоргского, Мусоргского «без прикрас» и ложной оперности, но и без бытовой «натуральной» будничности, — писал впоследствии А. Пазовский. — Отрепшен-

<sup>1</sup> Первая постановка «Бориса Годунова» в Большом театре после революции состоялась 18 января 1927 г. Дирижер — А. Пазовский, режиссер — В. Лосский, художник — Ф. Федоровский, Борис — Л. Савранский, Пимен — В. Петров, Марина Мнишек — Н. Обухова, Юродивый — И. Козловский.

<sup>2</sup> Для постановки «Бориса Годунова» 1927 г. сцену «У Василия Блаженного» инструментал М. М. Ипполитов-Иванов, стремясь наиболее близко подойти в своей работе к оркестровому стилю редакции Римского-Корсакова. «Николай Андреевич, — писал М. Ипполитов-Иванов А. Глазунову, — исключил эту сцену («У Василия Блаженного») главным образом по цензурным условиям того времени: ее, конечно, не пропустили бы; таким образом, восстановление ее является своевременной и неотложной необходимостью, так как несомненно более соответствует намерениям Мусоргского, писавшего народную музыкальную драму, где, по его мысли, народ является действительно центральным лицом, даже более, чем сам Борис» («Советская музыка», 1959, № 12, стр. 62).

ная смиренность, хватающая за душу жалоба («Обидели Юродивого! Отняли копеечку!»), суровая беспощадность народной правды, глубокий трагизм «плача» о Руси, о «голодном люде», — все это несло в себе пение И. С. Козловского, в котором была совершенная простота, человечность и правда, была и необходимая характеристика народного бытового типа, но совсем отсутствовали нехудожественная простоватость и натурализм».

Образ, созданный Козловским более тридцати лет назад, до сих пор остается одним из крупнейших достижений советского оперного театра.

Но были в этом спектакле и серьезные недостатки. Режиссер не избежал соблазна наивной социальной символики. Вместо живых, динамичных народных сцен в Прологе и Эпiloге он создал статические группы-символы, наглядно изображавшие социальную иерархию при крепостническом строе.

Перенеся в следующем году эту постановку на свердловскую сцену, Лосский писал:

«Постановка носит условный, отчасти символический характер. В Прологе — на спинах, на горбах угнетенного народа — колоссальный трон, поддерживаемый приспешниками царской власти — попами, боярами, стрельцами; в Эпiloге — тот же пошатнувшийся было трон снова впиивается своими когтями в горбы народа» (разрядка моя. — *Е. Г.*). Это была дань времени, еще незрелым поискам сценического новаторства.

Большой театр не оставлял своей работы над оперой Мусоргского. Все лучшее, что было найдено в первом спектакле, получило в последующие годы углубление и развитие, слабые стороны преодолевались. Большой вклад внесли новые исполнители роли Бориса — Александр Пирогов и Марк Рейзен. В послевоенные годы Большой театр снова возвращается к «Борису Годунову». Работа над новой постановкой под руководством взыскательного художника А. Пазовского длится несколько лет, но спектакль вызвал оживленную дискуссию. Поводом к ней явился неоправданный отказ театра от сцены «Под Кромами»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Речь идет о постановке «Бориса Годунова», премьеры которой состоялась 20 июня 1946 г. Дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер Л. Баратов, художник — Ф. Федоровский. Роли испол-

13 июля 1947 года «Правда» подытожила дискуссию, указав в своей редакционной статье, что сцена «Под Кромами» «является важнейшей, даже центральной частью народной драмы. Без этой сцены произведение перестает быть именно народной драмой и превращается главным образом в драму Бориса Годунова... Сцена «Под Кромами», показывающая стихийное крестьянское восстание против царя Бориса, против его слуг — бояр, объясняет все, что происходило в опере раньше, раскрывает причины неудачи и гибели Бориса, царя-крепостника». «Правда» подчеркнула подлинную историчность содержания сцены «Под Кромами», объясняя, почему народ на короткое время поддержал Лжедмитрия: «Как всякая крестьянская революция прошлых времен, и эта крестьянская война на рубеже XVI и XVII веков заключала в себе огромную стихийную силу и весьма недостаточную политическую сознательность. Крестьяне не знали верных путей к своему освобождению от боярского гнета и часто блуждали в поисках этих путей, иногда поддерживая авантюристов, поддаваясь на демагогический обман... Все это и изображено с замечательной исторической правдивостью, с гениальной художественной выразительностью в «Сцене под Кромами».

Вмешательство партийной критики помогло Большому театру найти живое, страстное звучание народной драмы Пушкина — Мусоргского, создать исторически верный и волнующий своей правдивостью спектакль<sup>1</sup>.

С первой же сцены Пролога опера приобретает действенное, динамическое звучание... Мрачные стены Новодевичьего монастыря, темные краски декораций отвечают подавленному настроению народа... Подгоняемый плеткой,

няли: Борис — М. Рейзен, Самозванец — Н. Ханаев, Марина Мнишек — В. Давыдова, Юродивый — А. Орфенов, Пимен — М. Михайлов. В спектакле была пропущена сцена «Под Кромами» на том основании, как писала, поддерживая позицию театра, газета «Культура и жизнь», что в этой сцене отразилась «незавершенность» и «противоречивость» сцеры Мусоргского, якобы показавшего, как под Кромами «толпа бродяг приветствует и восславляет польского ставленника и интервента Лжедмитрия».

<sup>1</sup> Премьера нового варианта постановки с включением сцены «Под Кромами» состоялась 16 декабря 1948 г. под музыкальным руководством и управлением Н. С. Голованова.

он зовет на царство Бориса. Над оборванной сермяжной толпой высится грозная фигура пристава, резко выделяются пышные, сверкающие золотом одежды бояр. И мрачным предвестником недоброго возникает над коленопреклоненным народом хищная фигура Шуйского, словно коршун оглядывающего свою жертву. Так театр показывает подневольное, инертное участие народа в изгнании Бориса на царство...

В картине «У собора Василия Блаженного» народ уже ясно определяет свое отношение к царю. Хор народа, встречающего Бориса просьбой о помощи, вырастает в трагический вопль: «Хлеба! Хлеба! Дай голодным! Хлеба! Хлеба! Хлеба подай нам!» — уже звучит как грозное предупреждение, предвестник грядущей бури. «Царь Ирод» — так назвала Бориса народная молва. Вспоминаются слова Григория Отрепьева, заключающие сцену в келье Чудова монастыря: «И не уйдешь ты от суда людского, как не уйдешь от божьего суда...»

Народный суд уже состоялся. Борис обречен. Черная ночь, озаренная зловещим отблеском огней собора, изможденное, скорбное лицо Юродивого, в котором как бы сконцентрировалось все горе народное, множество рук, протянутых к Борису не то с мольбой, не то с угрозой, фигура царя, согнувшегося под бременем сознания своей вины и бессилия, лисья, хищная повадка бояр, — такой запечатлевается в памяти эта картина, перекликающаяся с трагическими полотнами Сурикова...

Конфликт между царем и народом достигает предела. Завершающая оперу сцена «Под Кромами» — вершина в развитии образа народа. С богатырской силой звучит хор «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» — могучий всплеск народной стихии. Перед нами народ-герой, народ-мститель. Тревожный набат и багровый отблеск пожарищ встречают Самозванца. Кончилось царство Бориса. Начинается новое царствование, но участь народа не изменится. В плаче Юродивого — предсказание новых бед и горя, которые несет народу нашествие иноземцев:

Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,  
Плачь, плачь, душа православная!  
Скоро враг придет и настанет тьма,  
Темень темная, непроглядная...  
Горе, горе Руси. Плачь, плачь, русский люд,  
Голодный люд!

Народным сценам, полным трагизма, образу страшной нищеты, голода и горя Мусоргский, и вслед за ним Большой театр, противопоставляют пышное величие царской власти. После мрачных стен Новодевичьего монастыря и оборванной толпы народа зрителя ослепляет своим светом и роскошью картина венчания Бориса на царствование.

«Великий» (как указывает ремарка автора) колокольный звон открывает сцену коронации. Площадь в Кремле. Белые стены Успенского собора и царских палат, нарядная толпа, торжественное шествие бояр, рынд, дьяков, служителей церкви с иконами, хоругвями, Щелкалов с царским посохом, стрельцы в нарядных одеждах — все это производит необычайное впечатление своей исторической верностью и яркой театральностью. Одежды бояр, создающие богатейшую гамму красок, тяжелый златотканый костюм Бориса говорят об огромной фантазии художника и глубоком проникновении его в дух эпохи.

Давящие своим пышным великолепием палаты в царском тереме, сумрачные стены Грановитой палаты с одиноким престолом, над которым высится зловещий двуглавый орел, создают настроение, в атмосфере которого разворачивается катастрофа Бориса как человека и самодержца.

Сцены в келье Чудова монастыря, в корчме и у фонтана, в саду Сандомирского замка Мнишка раскрывают историю Самозванца — от бедного инок до дерзкого претендента на московский престол. Демагогическим обманом Лжедмитрий привлек народ и получил его временную поддержку, победив этим Бориса, чтобы вскоре самому понести заслуженную кару. Как известно, волна нового народного восстания смела и Лжедмитрия и интервентов, которые хотели, захватив Москву, закабалить всю страну.

Народ как движущая сила русской истории, «как великая личность», впервые получил на оперной сцене такое яркое воплощение. Большой театр глубоко прочел основную идею гениального произведения Мусоргского, показав ее во всей динамике развития, во всей выразительной силе образного претворения в музыкальной драматургии спектакля. Народные сцены, составляющие душу оперы, исполнены реальной жизни, глубокой внутренней экспрессии. Это связано прежде всего с верным музыкальным истолкованием партитуры оперы выдающимся зна-

током русской музыки Н. С. Головановым. Музыкальная драма Мусоргского зазвучала с предельной убеждающей силой, поражая мощью русского национального характера музыки, ее глубокой народной основой.

Народная песня — неисощимый источник вдохновения русских классиков — в «Борисе Годунове» приобретает остро действенное драматургическое значение. Это песня-характеристика, песня-образ, сочетающая обобщенные типовые черты с рельефно очерченной индивидуальностью (хор «Расходилась разгулялась», песня Шинкарки, песня Варлаама, причитания Ксении, широкое песенное вступление оркестра в Прологе и многое другое). Мусоргский широко использует самые различные вокальные жанры: песню, ариозную форму, речитатив, сцены, выразительно рисуя не только психологический мир своих персонажей но и внешний характер их речи.

«Хотелось бы мне вот чего, — выражает свое кредо композитор. — Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но притом так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, то есть музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее...»

Точность музыкального выражения, к которой сознательно стремился композитор, вызвала целую галерею образов, настолько реалистически конкретных, что их невозможно не запомнить и не полюбить. Поразительно соответствие музыкального образа чувствам и настроениям, им выражаемым. Вслушайтесь, например, в сцену «У фонтана» — объяснение Самозванца с Мариной Мнишек. Вы можете не расслышать слов, можете не смотреть на сцену. Музыка вам сама расскажет о том, что происходит. Пластично гибкая мелодия, подчиненная самым тонким оттенкам чувства, рисует жаркие моления Самозванца, надменную неприступность Марины, зло издевающейся над ним, вспыхивающее самолюбие Лжедмитрия, вкрадчивую ласковость Марины, пафос любовной победы, завершающей сцену.

Другая сцена: Борис, обуреваемый противоречивыми чувствами — страхом перед воскреснувшим именем Дмитрия и своей больной от совершенного преступления совестью, — заставляет Шуйского еще раз поведать ему о

смерти царевича. Эта сцена также является шедевром мастерского воплощения человеческих переживаний в музыке.

Если массовые народно-исторические сцены Мусоргского подстать мощным, суровым образам Сурикова, то мастерство композитора в области раскрытия психологии характера непосредственно вызывает в памяти могучую кисть Репина, его высокое мастерство реалистического портрета.

«Широкие и вольные характеры» драматической хроники Пушкина в музыке Мусоргского приобретают еще большую историческую и реалистическую достоверность. В «Борисе Годунове» нет «маленьких» партий, так как каждый образ оперы требует от исполнителя огромного актерского и вокального мастерства, глубокой реалистической традиции. Насколько неисчерпаема и многогранна может быть трактовка образов Мусоргского, ясно видно из постановки Большого театра, объединившего все свои лучшие силы для создания высокоценного спектакля.

Партия Бориса освящена лучшими традициями выдающихся русских певцов — от Мельникова (первого исполнителя Бориса) до Шаляпина и Григория Пирогова. Шаляпинские традиции роли находят свое преломление и в творчестве выдающихся советских певцов. А. С. Пирогов и М. О. Рейзен, исходя из одной и той же традиции, вместе с тем находят самостоятельные пути ее развития. Каждый исполнитель этой роли наделяет образ своим индивидуальным характером, своими особенностями, обогащая этим историческую галерею сценических портретов Бориса.

Александр Пирогов, художник подлинно русской «натуральной» школы, раскрывал трагический образ царя во всей человеческой глубине его страданий. Тяжесть сознания своей ответственности и вины перед народом довлеет над Борисом — Пироговым уже в сцене венчания на царство. В первом же ариозо Бориса — «Скорбит душа» — проявляются глубокий ум его и стремление к благу народа, ясное понимание всех препятствий, которые стоят на этом пути.

Одиночество, оторванность от народа, нарастающее ощущение невозможности выполнить то, что задумано, является ведущей чертой в образе, созданном Пироговым. Артист широко пользовался палитрой драматических кра-

сок, достигая большой высоты трагического напряжения. Сцена «В тереме» — кульминация актерского и вокального мастерства певца. Пирогов рисует своего героя многогранно — и как любящего отца (в обращении к Ксении и Федору), и как грозного владыку (в сцене с Шуйским). Он раскрывает и тайные мучения преступной совести, и душевное смятение царя, окруженного интригой и крамолой бояр, властителя огромной разоренной голодной страны. Пирогов находит резкие контрастные оттенки в характере Бориса, показывая его то в растерянности и страхе, то во всем величии человека, привыкшего повелевать. Запоминается и его фигура у стен Василия Блаженного; окруженный голодной и рваной толпой, царь содрогается, услышав пророческие слова Юродивого.

Реалистическая полнота образа Бориса в трактовке Пирогова углубляется мастерством вокальной декламации певца, ее драматической выразительностью. Не только ариозные формы, но и отдельные фразы, как, например, обращение к Федору: «Царевич! Повинуйся!», или предсмертные слова: «Я царь еще...», — надолго западают в память слушателя, производя огромное впечатление правдивостью и силой интонации, верно выражающей душевное состояние Бориса.

М. Рейзену ближе эпические черты образа Годунова. На первый план артист выдвигает государственный ум, масштабность личности царя, волею исторических обстоятельств не сумевшего найти путь к сердцу народа, облегчить его участь. Артист как бы оправдывает своего героя, отодвигая легенду о преступлении Годунова, но обвиняет его как исторического деятеля, от которого во многом зависела судьба страны.

Особенно выразителен Рейзен в сцене коронации Бориса, в сцене с Шуйским, в Грановитой палате. Могучая фигура артиста, суровая, лаконичная пластика его движений говорят о сильной воле Бориса, скрывающего от всех свои страдания. Внешняя сдержанность и спокойствие облика Бориса подчеркивают глубину его душевных переживаний, создают перспективу психологического развития образа. Красивый, благородный тембр голоса М. Рейзена очень подходит к партии Бориса, ее кантилене.

Остроту, конфликтность придал спектаклю образ Шуйского, необычайно выросший в интерпретации Н. С. Ха-



наева. Артист заново пересмотрел традиции роли, привнес в нее что-то от исторической фигуры князя Василия. Вместо елейного угодника с лисьей повадкой, каким часто показывался Шуйский на оперной сцене, перед зрителем предстал не только «лукавый царедворец», но и сильный враг Годунова. Лаконично, скупыми, но точными штрихами Н. Ханаев рисует хищный ум Шуйского, его дальновидность, верный расчет, его умение играть страстями Бориса, мастерство придворной интриги.

Образ Шуйского во всей своей значительности возникает перед зрителем еще в Прологе. Уже отсюда плетет нить своих интриг, ведет борьбу за престол князь Шуйский. Здесь театр и артист, несомненно, отталкиваются от пушкинского прообраза. Стоит только вспомнить первый разговор Шуйского с князем Воротынским, начинающий трагедию Пушкина. Тут воочию раскрывается весь цинизм Шуйского, его ум, тонкость его политической интриги, планы на захват престола. Как ловко он подводит Воротынского к мысли, что они знатнее Годунова и имеют большее право на царский престол:

Давай народ искусно волновать  
Пускай они оставят Годунова,  
Своих князей у них довольно, пусть  
Себе в цари любого изберут.

И как быстро и цинично он отказывается от своих слов после избрания Бориса, заслужив реплику Воротынского: «Лукавый царедворец». В спектакле выразительна мизансцена, когда Шуйский в момент смерти Бориса незаметно приближается к трону... В этом прямая ассоциация с дальнейшим ходом истории и той ролью, которую сыграл Шуйский в падении Бориса.

Незабываем Юродивый — И. С. Козловского. Каждое из немногих слов, порученных Пушкиным и Мусоргским Юродивому, заключает в себе огромный смысл. Юродивый — это голос народной мудрости и народной совести, произносящий приговор Борису, пророчащий новые бедствия русской земле... Последние фразы Юродивого, заключающие сцену «Под Кромами», проникнутые выразительностью русской песенности и почти детской непосредственной простотой, всегда производят неизгладимое впечатление. Это апофеоз народного бедствия, народных страданий на разоренной земле. В исполнении И. Козловского роль Юродивого занимает свое подлинное место

в спектакле. Она — одно из самых крупных созданий артиста, образ большой трагической силы, глубоко художественного обобщения. Артист создает поистине эпическую фигуру, освобожденную от натуралистических, бытовых деталей. Каждое слово, произносимое певцом с предельной отчетливостью, без малейшей утрировки и драматического нажима, приобретает огромную значительность. Выразительна и внешне фигура Юродивого: скорбное, бледное лицо, окаймленное реденькой растительностью, расширенные, словно от ужаса, голубые глаза.

Высокий уровень вокального мастерства отмечает исполнение Г. Нэлеппом партии Самозванца. Этот образ сложен и по своей драматической задаче, и по музыкальной. Пушкин вкладывает в уста Лжедмитрия такую характеристику — в сцене его объяснения с Мариной:

...бедный черноризец;  
Монашеской неволею скучая,  
Под клобуком свой замысел отважный  
Обдумал я, готовил миру чудо —  
И наконец, из келии бежал  
К украинцам, в их буйные курени,  
Владеть конем и саблей научился;  
Явился к вам; Дмитрием назвался...

Честолюбивые мечтания превращают бедного инокa в претендента на московский престол, соперника Бориса. Это сложное развитие образа хорошо передает Г. Нэлепп. Но особенно раскрывается его дарование и богатая палитра вокальных красок в сцене объяснения с Мариной у фонтана. Пластичный голос и глубокая музыкальность певца позволяют ему передать всю богатейшую гамму настроений лирических и драматических, переживаемых Самозванцем: и жар страсти, и обидчивую гордость.

Достойная партнерша Г. Нэлеппа М. Максакова — Марина Мнишек. Трудно представить себе более верный и более четкий характер «гордой полячки», чем тот, который дает смелыми очертаниями талантливая артистка. История сохранила значительно менее привлекательный образ дочери Мнишка. Но Пушкин и Мусоргский усилили внешнее обаяние Марины с тем, чтобы ярче разоблачить ее авантюризм, льстивый и жестокий характер. Максакова в эффектном, необычайно пластичном образе гордой красавицы раскрывает двуличность, чванство, ненасытное честолюбие своей героини, бросающие ее в объяснения проходимца...

Холодность, расчетливость властолюбивой и жестокой панны Мнишек подчеркивает В. Давыдова — также внешне эффектная и блестящая Марина. Красиво звучит в этой партии голос Н. Чубенко — новой Марины на сцене Большого театра.

Живо нарисованный композитором образ Шинкарки, овеянный подлинно народным обаянием, нашел новые, оптимистические краски в исполнении А. Турчиной и В. Борисенко. Вместе с тем каждая из них придает образу свой, индивидуальный колорит. Если Турчина привлекает мягкой грациозностью, то Борисенко дает ярко жанровый тип.

Мудрый, величавый старец-летописец Пимен (М. Михайлов), беглые монахи — богатырь Варлаам (В. Лубенцов) и его тощий собрат «отец» Мисаил (В. Якушенко), думный дьяк Щелкалов (И. Богданов и П. Медведев), дети Бориса — Ксения (Е. Шумская и Т. Талахадзе) и Федор (Б. Златогорова и Е. Грибова), их мамка (Е. Вербицкая), пристав (С. Красовский), Митюха (В. Гаврюшов) — завершают богатейшую галерею характеров и типов оперы, правдиво воплощенной на сцене Большого театра. Содружество замечательных мастеров, атмосфера неустанных поисков, глубокое, вдумчивое прочтение музыкальной и сценической партитуры оперы возродило «Бориса Годунова» во всем величии его идейного звучания, в самобытной красоте его образов.

Спектакль «Борис Годунов» Мусоргского в Большом театре — выдающийся образец высокой советской театрально-музыкальной культуры, служащей народу, миллионным массам слушателей. Государственная премия первой степени достойно отметила работу театра, вернувшего народу гениальное творение Пушкина и Мусоргского.

Постановка «Бориса Годунова» 1948 года свидетельствовала о новом этапе идейной и художественной зрелости Большого театра, его реалистического мастерства. Но вот прошло много лет, сменились исполнители, изменилась, углубилась психология зрителя, стала острее ощущаться необходимость творческого пересмотра спектакля, вплоть до музыкальной редакции оперы.

Высокие достоинства партитуры Римского-Корсакова оказали неоценимую помощь в популяризации оперы Мусоргского во всем мире. Но, естественно, она сохраняет все особенности творческого стиля редактора, его оперной

эстетики, во многом различной с эстетикой Мусоргского. Ближайший друг Мусоргского и непосредственный свидетель создания «Бориса», Римский-Корсаков был движим лучшими стремлениями в своем бескорыстном труде. Он не только заново оркестровал «Бориса Годунова» (как и «Хованщину») <sup>1</sup>, но и многое изменил в гармонии, голосоведении и других элементах музыки, стремясь устранить ее некоторые технические недостатки и неудобства исполнения. Правда, внесенные Римским-Корсаковым редакционные исправления в какой-то мере затушевывали отдельные черты стиля Мусоргского. Сам Римский-Корсаков писал: «Дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят...»

Преклоняясь перед творческим подвигом Римского-Корсакова, нельзя, однако, забывать того, что наша эпоха дала возможность глубже понять и оценить гений Мусоргского, сущность его новаторства. Этим объясняется то, что ныне Д. Д. Шостакович, как некогда Н. А. Римский-Корсаков, взял на себя почетный и гигантский труд заново отредактировать обе оперы Мусоргского с наибольшим приближением к авторским оригиналам. Первая постановка «Бориса Годунова» в редакции Шостаковича осуществлена в 1960 году в Ленинграде на сцене театра им. С. М. Кирова. В редакции Шостаковича идет «Борис Годунов» и в новосибирском Большом театре оперы и балета, и в Берлинской Государственной опере. Не пришло ли время и Большому театру вынести этот крупный труд нашего выдающегося композитора на суд слушателей и вписать новую страницу в сценическую жизнь «Бориса Годунова»?

<sup>1</sup> Все, кто слышал исполнение оперы самим Мусоргским на рояле, подтверждают, что в авторской оркестровке (при первой постановке) она прозвучала значительно слабее. Об этом же писал и Глазунов, услышавший уже после революции в Ленинграде «Бориса Годунова» в оркестровке Мусоргского (постановка ГОТОБ): «Зная в совершенстве его музыку, которой восторгаясь, я вынес тогда впечатление, что по сравнению со звучностью на фортепиано в оркестре многое проигрывает...» («Красная газета» от 28 февраля 1928).

## «Руслан и Людмила»

На сцене Большого театра возобновлена в новой постановке и первая пушкинская опера «Руслан и Людмила» Глинки, положившая начало оперной пушкиниане и многим реалистическим традициям русской музыки.

Любопытна общность судьбы поэмы Пушкина и оперы Глинки. Серьезное новаторское значение для русской литературы прелестной пушкинской поэмы было понято не сразу и далеко не всеми. Многие считали ее лишь лицейской шуткой молодого поэта, пародирующей «высокий» стиль героических сказаний. Тем не менее всем была ясна ее необычайность. Об этом красноречиво свидетельствует Белинский: «Вспомните состояние нашей литературы до двадцатых годов... Не было жизни, не было ничего нового; все тащилось по старой колее; как вдруг появилось создание, решительно не имевшее себе образца ни по гармонии стиха, ни по форме, ни по содержанию, — «Руслан и Людмила». Люди без претензий на ученость, люди, поверившие своему чувству, а не шитикам,.. были очарованы этим явлением. Литературные судьи, державшие в руках жезл критики... увидя, что новое произведение не подходило ни под одну из известных категорий, что на греческом и латинском языке не было образца оному, торжественно объявили, что оно было незаконное чадом поэзии, непростительное заблуждение таланта». «Непростительными» оказались для некоторых народность пушкинской поэмы, обращение поэта не только к сюжету и образам русской народной сказки, но и к народному языку, его стремление ввести в поэзию элементы разговорной речи, впервые ярко сказавшееся в «Руслане и Людмиле». «Низкие слова» и «мужицкие рифмы» — вот за что упрекала поэта враждебная Пушкину реакционная критика. В этом смысле особенно характерна статья о «Руслане и Людмиле», появившаяся в журнале «Вестник Европы». Некий охранитель «высоких традиций» ставил возмущенный вопрос: «Позвольте спросить: если бы в московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях, и закричал бы зычным голосом: «Здорово, ребята»? Неужели бы стали таким проказником любоваться?» Народный колорит поэмы произвел эффект разорвавшейся бомбы, был воспринят как грубое вторжение

«мужицких» образов в изысканный «благородный» круг настроений дворянской поэзии.

«Русланом и Людмилой» Пушкин начал свой самостоятельный путь в поэзии, став во главе нового, «пушкинского» литературного направления, возвестив новую эру русской литературы — как литературы народной. Надо думать, именно эта яркая черта пушкинской поэмы привлекла к ней внимание Глинки, великого собрата Пушкина по значению в русском искусстве. «Оба великие таланта, оба — родоначальники нового русского художественного творчества, оба — глубоко национальные и черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык — один в поэзии, другой в музыке», — писал В. Стасов.

Так же как и пушкинская поэма, опера Глинки оттолкнула от себя современное ему общество дворян-крепостников народным, национальным стилем, новизной музыкальных образов, мощью и силой гениальной фантазии.

Если в «Камаринской» Глинки, по образному выражению Чайковского, как «дуб в желуде» заключалась вся дальнейшая русская симфоническая музыка, то в «Руслане и Людмиле» содержались многие новые элементы, которые нашли свое развитие в оперной практике русских композиторов. «С Глинкою русская народность вступила как самостоятельная сила в музыкальную композицию, — писал Ларош, впервые давая глубокий анализ второй оперы Глинки в своей знаменитой статье «Глинка и его значение в русской музыке». — Как Пушкин, Глинка... проник до полной самобытности русского содержания. Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке». Отмечая, что в стиль Глинки вошли основные свойства русской песни: «ее безбрежная размашистость, ее резко величавая простота, ее первобытная грация», Ларош подчеркивал, что Глинка сумел сохранить эти свойства среди богатейшего развития современных музыкальных средств. «Он сумел слить их с элементами новейшей жизни и высокой индивидуальности. Он сумел быть народным не по заранее принятому и объявленному намерению, не в виде исключения; для него народность... была плотью и кровью его сочинений, она одна способна дать объяснение их яркой своеобразности».

Поставленная в декабре 1842 года, опера не имела успеха, а встретила лишь осуждение. В своих воспоминаниях композитор пишет: «когда опустили занавес, начали меня вызывать, но аплодировали очень недружно, между тем, усердно шикали и, преимущественно, со сцены и оркестра». Царская фамилия, присутствовавшая на премьере, покинула театр перед последним действием оперы. «Неудавшаяся вещь» — крылатое замечание графа Виельгорского надолго определило отношение ко второй опере Глинки, с первых же спектаклей проходившей при полупустом зале. В виде наказания на нее стали отправлять провинившихся офицеров, вместо гауптвахты. На следующий год ее вовсе сняли с репертуара, предоставив место итальянской опере. И только через пятнадцать лет гениальное создание Пушкина и Глинки вновь зазвучало на столичной сцене, по настоянию О. А. Петрова — замечательного Фарлафа, пожелавшего дать ее в свой бенефис. Однако дореволюционная оперная сцена, несмотря на ряд замечательных исполнителей: О. А. Петрова, А. Я. Петрову-Воробьеву, Ф. И. Стравинского, Ф. И. Шаляпина и других, не смогла полностью передать идейную глубину и оригинальность оперы Глинки. Лучшие страницы «Руслана и Людмилы» были подвергнуты сокращениям. Даже многие безусловные поклонники музыки оперы Глинки разделяли установившийся взгляд на нее, как на произведение мало сценичное, драматически слабое, лишенное цельности замысла. Однако в то время, когда на Западе такие гиганты, как Верди и Вагнер, еще только искали новаторские пути, пробиваясь сквозь «джунгли» постановочных эффектов «большой оперы», реформа оперной драматургии — ее поворот на путь художественной правды, служения драматической идее — произошла в России, в творчестве Глинки. «Самые влиятельные новаторы обогатили и расширили музыкальную технику оперы, не касаясь ее внутреннего содержания, не укрепляя связи между ее музыкой и словом, — писал Ларош. — У Глинки впервые мы видим превосходную и богатую музыку, целиком обращенную на служение поэтической идее (разрядка моя. — Е. Г.). ...Может быть, что он лишь по гениальному чутью, без придумываний и изощрений, находил такие дышащие правдой звуки для передачи мыслей, настроений, для обрисовки характеров и ситуаций.

Тем не менее он один, из всех музыкантов нашего столетия, написал оперу («Руслан и Людмила»), которая почти вся объективна, почти вся, в своей музыке, изображает не общие, не определенные чувства, не ощущения самого композитора, а страсти и характеры действующих лиц; оперу, в которой некоторые характеры переданы звуками с такой изумительной меткостью, что исчезли слова оперы и сохранились только ее музыка — музыкальный анализ мог бы воссоздать эти характеры во всей их целостности, до того они нам рисуются в мелодии, в ритме, в гармонии, в оркестровке; оперу, в которой музыкальный стиль с удивительной гибкостью следует за бесконечным разнообразием сюжета, изображая отдаленные эпохи, схватывая характер различнейших народностей, рисуя целые пейзажи, словно из мрамора вырубая пред нами фигуры и группы; наконец, оперу, в которой нет места заплатам и балласту, в которой ни одна нота не написана для наполнения времени сценического представления чем попало, оперу, где нет второстепенных ролей и побочных сцен, а мельчайшая подробность доведена до высочайшей законченности».

Однако легенда о драматической слабости «Руслана и Людмилы» существовала еще долгое время. И только наша эпоха принесла заслуженное признание гениальному детищу Глинки.

Академик Б. В. Асафьев в своей книге о Глинке окончательно развеял неверные суждения о «Руслане и Людмиле», блестяще доказав всю глубину и цельность идеи этого замечательного произведения, наличие «единства содержания и стиля, метода и смысла» в музыке оперы, несмотря на то, что она писалась в продолжение шести лет «по кусочкам и урывками», как свидетельствует сам композитор, часто без либретто, создававшегося вслед за музыкой различными авторами.

Советский театр приложил много усилий для полноценного сценического воплощения пушкинской оперы Глинки. Событием явилась постановка «Руслана и Людмилы» в 1937 году на сцене Большого театра. Впервые, пожалуй, в истории оперы ее постановка готовилась в атмосфере такого внимания и энтузиазма, впервые ее успех осознавался как успех всей советской оперной культуры. Но добиться его было нелегко. Богатырский эпос «Руслана», масштабы его музыкальных форм, разверну-



тых, широких и классически отточенных, яркость и острая жизненная характеристика образов, богатство и разнообразие народного и фантастического элементов — ставили перед театром задачи предельной трудности и ответственности. Раскрыть во всей полноте партитуру оперы Глинки значило выявить патриотическую мысль, руководившую великим композитором.

«Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой про славы русские земли...» — эти слова седого Баяна, с которых начинается интродукция «Руслана», являются как бы эпиграфом ко всей опере и продолжают высокий героический тон увертюры — одной из жемчужин светлого глинкинского гения. Героико-богатырский дух оперы отвечает ее идее, характерной для народного сказания, идее борьбы со злом, с темными силами природы за счастье и радость жизни, за их победу. В образах Людмилы и ее жениха можно усмотреть олицетворение родины и чувства любви к ней. Неслучайно любовь Людмилы завоевывает русский богатырь Руслан. Руслан же и спасает Людмилу и возвращает ей жизнь. Верность родине, верность долгу, верность любви — таковым представляется основной этический подтекст оперы, в которой крайне неверно было бы усматривать всего «лишь волшебный спектакль, сопровождаемый отличнейшей музыкой».

Народно-патриотическая идея, выраженная впервые Глинкой с огромной силой в «Иване Сусанине», — в «Руслане» была переведена им на язык сказки. Иначе нельзя объяснить глубину и монументальность образов оперы, эпическую мощь ее музыки. Один только образ Руслана — его замечательный по глубине и красоте философско-героический монолог, его борьба с Головой за волшебный меч, его победа над Черномором, спасение Людмилы — уже говорят о поставленных Глинкой перед собою значительно больших идейно-художественных задачах.

Здесь невольно вспоминается образ Руслана, созданный на сцене Большого театра Григорием Пироговым. Когда перед зрителем предстал закованный в кольчугу русский великан могучего сложения, с русой бородой и развевающимися кудрями, когда звучал его мощный голос, особенно во второй части монолога: «Дай, Перун, булатный меч мне по руке, богатырский, закаленный в

битвах меч», — вряд ли у кого оставалось сомнение в героико-патриотической идее спектакля. Богатырский образ Руслана создал и М. О. Рейзен на сцене Большого театра. Артистическая зрелость, несомненно, поможет и молодому талантливому певцу И. Петрову, недавно впервые выступившему в этой роли, найти в его дальнейшей работе над образом героическое звучание партии.

В том же ряду и другие образы оперы. Отец Людмилы, киевский князь Светозар, наделенный эпическими чертами былинного героя Владимира-Красное солнышко, воспеваемый своими подданными как «Руси великой отец!». Мудрый Баян — легендарный певец ратных подвигов русских людей. Преданная Людмила, нежная, целомудренная и вместе с тем волевая, не смиряющаяся перед испытаниями. Колоратурные узоры ее партии Глинка обратил на служение художественной правде, на выражение характера.

Уже первая каватина Людмилы раскрывает милый, своенравный облик дочери Светозара, дает ее вокальный портрет. Реалистическое мастерство Глинки проявляется в богатстве тонких психологических оттенков обращения Людмилы к отцу, к двум неудачливым соперникам, и к своему избраннику Руслану. Светлая грусть звучит в ее прощании с отцом, тонкой иронией проникнуто обращение к Фарлафу, искреннее сочувствие сквозит в словах, адресованных Ратмиру. Любопытно, что в этом эпизоде каватина Людмилы принимает восточный характер томной неги, которой проникнута вся партия хазарского князя, — так тонко Глинка чувствовал национальный колорит образа.

Выдающиеся Людмилы советской сцены — А. Нежданова и В. Барсова — создали, каждая в своем роде, замечательные образы русской девушки, установили традиции исполнения этой труднейшей партии. Образ Людмилы, по-славянски мягкой и вместе с тем стойкой и мужественной перед лицом опасности, оставили в памяти Е. Степанова и Е. Катульская. И. Масленникова и Е. Шумская, сохраняя общий традиционный рисунок роли, дают свою, индивидуальную трактовку партии. Необычайно внешне обаятельный образ Людмилы у И. Масленниковой приобретает несколько наивно-детские, капризные черты. Людмила Е. Шумской — более зрелая, весь облик ее героини овеян нежностью и теплотой.

К персонажам русского эпического мира присоединяется и Горислава, в которой конкретизировался образ безымянной возлюбленной Ратмира в пушкинской поэме. Характер Гориславы — одно из чудес глинкинской партитуры по силе чувства и верности чисто русского национального колорита. Этот национальный склад образа Гориславы превосходно передавали К. Держинская и Е. Сливинская, а затем С. Панова и Н. Покровская, привлекая теплотой и звучностью своих обширных голосов.

Характерно для патриотической идеи оперы, что в ее русском мире нет отрицательных персонажей. Злые силы таятся в волшебном царстве (исключение составляет лишь добрый кудесник Финн, покровитель Руслана). Это — волшебница Наина, которая для того, чтобы отомстить Финну, когда-то добивавшемуся ее любви, помогает Фарлафу, злой карла Черномор, похитивший Людмилу. Как нереальные, неживые силы эти фигуры получают у Глинки в основном оркестровую характеристику. Черномор — лицо вовсе безгласное — охарактеризован в оркестре нисходящей целотонной гаммой, производящей фантастический эффект своей оригинальностью и таинственностью звучания (этот прием затем в различных видах широко использован русскими композиторами для характеристики сказочных явлений); статичный речитатив Наины сопровождается в оркестре короткой фразой деревянных духовых инструментов, проникнутой злой иронией, издевкой. Сцена Наины с Фарлафом — верх реалистического мастерства Глинки, создавшего блестящий по комизму и правдивости характер варяжского витязя — труса и хвастуна. Его короткие фразы, в которых каждый слог прерывается паузой («От-крой-ся мне», «ска-жи, кто — ты»), наглядно передают страх Фарлафа перед злобной безобразной старухой. Только когда он уверяется, что Наина поможет ему добыть Людмилу, страх его уступает место безудержной хвастливости. Фарлаф мечтает о Людмиле, возвращаясь постоянно к мысли о своем близком торжестве над ненавистным соперником («Рондо» Фарлафа). Глупый и трусливый варяжский витязь противопоставлен Руслану как антипод могучего, умного и сильного русского богатыря. (Возможно даже, что образ Фарлафа является своего рода политической карикатурой, подсказанной разгоревшейся в то время борьбой против идеи «варяжского» происхождения русского государства. Но

это лишь мое предположение.) В несравненно более благородных и сочувственных тонах обрисован молодой хазарский хан Ратмир, но и он своей женственной, увлекающейся, чувственной натурой противопоставлен героическому характеру Руслана.

Великолепный Фарлаф на сцене Большого театра — М. Рейзен. Контраст между мощной фигурой витязя и его трусливой робостью перед Наиной дает яркий комический эффект. Прекрасно исполняет певец чрезвычайно трудное рондо Фарлафа, с его скороговоркой; мощь голоса не перекрывается оркестром, в котором медь как бы иллюстрирует тупое фанфаронство и хвастливость варяга. Подлинным завоеванием советской сцены является образ Ратмира, созданный в спектакле Большого театра Б. Златогоровой и Е. Антоновой. Если Ратмир Златогоровой женствен и изящен, то Антонова придает своему герою более мужественный характер, сохраняя в то же время восточную пластику, медлительные, мягкие движения, подсказанные музыкой. Красивый, контральтового оттенка голос артистки хорошо передает томную негу вокальной партии Ратмира, перекликаясь с тембром английского рожка, впервые в русской музыке использованного в «Руслане». Глинка впервые вводит в оркестр «Руслана и Людмилы» и фортепиано, оригинальное звучание которого производит чарующий эффект в обрисовке волшебных садов Черномора (четвертый акт).

Роскошь оркестровки «Руслана», изобилующей гениальными находками и характеристическими эффектами, соперничает с мастерским использованием Глинкой классических музыкальных форм для выражения чувств, состояний и положений. В первую очередь здесь надо указать на знаменитый канон в финале первого действия («Какое чудное мгновение»), характеризующий оцепенение чувств присутствующих, вызванное похищением Людмилы. Замечательный квинтет, заключающий первое действие оперы («О витязи, скорей во чисто поле»), также построен на полифоническом приеме — имитации. Баллада Финна представляет собой шедевр вариационной формы, как и хор дев в замке Наины, зазывающих путников («Ложится в поле мрак ночной»), или унисонный хор в интродукции «Лель таинственный», проникнутый огромной эпической силой, или огнесвая лезгинка, построенная на подлинно народной теме.

Музыкальные богатства «Руслана» неисчислимы. Полифоническое и вариационное мастерство Глинки и чисто «пушкинская» способность проникнуть в дух любой народности и воссоздать ее в образах искусства, неистощимая изобретательность и реалистическое чутье,— все это сказалось в каждой странице «Руслана и Людмилы», в каждом эпизоде оперы.

Постановка «Руслана и Людмилы» в Большом театре в 1937 году была осуществлена С. Самосудом, в качестве режиссера выступил Р. Захаров. После войны опера была возобновлена под управлением А. Ш. Мелик-Пашаева. Дирижер, коллектив Большого театра и особенно оркестр приложили все старания, чтобы достойно воплотить партию национального гения. Монументальные декорации художника В. Дмитриева хорошо передают дух языческой Руси, ее богатырские образы. С большой фантазией и характерностью разработаны гримы и костюмы действующих лиц оперы. Гениальное создание русской классической культуры, вдохновленное образами великого русского поэта, стало украшением и гордостью советской оперной сцены.

### **«Евгений Онегин»**

Особое место занимают в творческой жизни Большого театра пушкинские оперы Чайковского и, прежде всего, его «Евгений Онегин». Поставленная на сцене Большого театра в 1881 году, эта опера не сходит с репертуара на протяжении вот уже около десяти десятилетий, продолжая оставаться самой любимой, самой дорогой советскому слушателю. Встреченный недоверчиво и даже враждебно критикой, «Евгений Онегин» очень быстро завоевал любовь широких демократических кругов, и в этом смысле был прав Чайковский, когда ранее утверждал, что «успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху».

Думается, что немалую роль в судьбе оперы сыграла та атмосфера любви и увлечения, в которой создавались и роман Пушкина, и опера Чайковского. Белинский писал о том, что «Онегин» самое задушевное произведение Пушкина, самое любимое дитя его фантазии, что здесь «вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы». Примерно то же самое говорит о своей опере Чайковский в письме к Танееву: «если была когда-нибудь

написана музыка с искренним увлечением, с любовью к сюжету и действующим лицам одного, то это музыка к «Онегину». Я таял и трепетал от невыразимого наслаждения, когда писал ее». Непобедимое внутреннее влечение, с которым Чайковский создавал оперу, означает, что в пушкинской поэзии композитор нашел то, к чему стремился всем своим сознанием художника-реалиста, великого психолога души человеческой. Это подтверждает исключительная органичность слияния музыки «Онегина» с пушкинскими образами, художественная цельность и завершенность музыкально-идейной концепции произведения.

Глубокая внутренняя связь Чайковского с русской жизнью и художественной действительностью побуждает его искать сюжеты и образы своих опер в русской литературе и драматургии. «Только русского человека, русскую девушку, женщину я знаю и понимаю», — подчеркивает он, так же, как и часто говорит о своей любви к русскому пейзажу, русской природе, русской деревне. И в сущности, — весь первый период творчества Чайковского от неосуществленной «Грозы» Островского, через его же «Воеводу», «Опричника» по Лажечникову, «Кузнеца Вакулы» по Гоголю — есть поиски того, что затем он находит в пушкинском романе, — поиски «интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений», понятных или испытанных им, могущих задеть его «за живое», и с другой стороны, ярко национальной по содержанию, образам и психологическим краскам. Белинский писал о том, что «первая истинно национальная русская поэма в стихах была и есть «Евгений Онегин» Пушкина», представляющая поэтически верную действительности картину русского общества, потрясенного высоким патриотическим подъемом первой Великой Отечественной войны; она разбудила народное сознание и народную гордость и нанесла сокрушающий удар феодально-крепостническому строю. «Время от 1812 до 1815 года было великою эпохой для России», — писал Белинский. Критик дает блестящий анализ гениального произведения Пушкина, наглядно показывая подлинно национальный характер его образов, их реалистическую многогранность и историческую достоверность. В Онегине и Татьяне — двух героях пушкинского романа он видит представителей русского общества в ту эпоху. Живой ум

Онегина не дал возможности пустому светскому воспитанию убить в нем чувство, но поставил выше бесплодных страстей и мелочных развлечений светской жизни, не позволив удовлетвориться счастьем «самолюбивой посредственности». Отсюда неудовлетворенность, разочарованность, равнодушие. Но о значительности его натуры, о духовных силах, дремавших ранее в бездействии, говорит та сильная и глубокая страсть, которая просыпается в Онегине при встрече с Татьяной на петербургском балу. И если он не мог найти в своей душе ответ на наивное признание юной, еще духовно не сформировавшейся девушки, то сдержанно-горделивый облик новой «петербургской» Татьяны, выделявшейся среди жеманных светских дам,— поглощает воображение Онегина, вызывает в нем настоящее чувство, дает новое содержание его жизни.

Как Онегин — «характер действительный», так и Ленский — романтик и мечтатель, создавший свой идеальный мир и не знавший жизни, характер, заключающий в себе некоторые типичные черты эпохи с ее романтическими веяниями. Нарисовав прекрасный, чистый облик юного героя, Пушкин неслучайно предназначил ему быструю кончину. Поэт не видел для Ленского места в реальной действительности. Может быть потому, что его образ был навеян окружением Пушкина в среде декабристов, которых постигла столь тяжелая судьба. В лице Татьяны Пушкин первый поэтически воспел русскую женщину как «натуру гениальную». Вся жизнь ее «проникнута тою целостностью, тем единством, которое в мире искусства составляет высочайшее достоинство художественного произведения», — писал Белинский, замечая, что любовь для Татьяны могла быть или величайшим блаженством, или величайшим бедствием жизни, без всякой примирительной середины. В ту эпоху русской женщине был еще накрепко закрыт доступ к какой-либо общественной деятельности. Ее уделом являлось лишь замужество и материнство. Поэтому, естественно, что страстная, недюжинная натура Татьяны искала выход в любви, и Пушкин проразительно раскрыл ее внутренний мир.

Правильно заметила одна из лучших Татьян на сцене Большого театра — Г. Жуковская: «Само имя — Татьяна — для Пушкина воскрешало «воспоминание старины или девичьей», и поэт часто подчеркивает русскую натуру своей героини, вопреки ее офранцуженному быту:

Татьяна (русская душою,  
Сама не зная, почему)  
С ее холодною красотою  
Любила русскую зиму...

Поэтические картины сельской природы, часто сплетенные в романе с переживаниями девушки, глубоко национальный образ ее наперстницы — старой няни, все это делает Татьяну нам особенно близкой, родной.

Поэтому не совсем верно долго бытовавшее представление о том, что Чайковский, увлеченный образом Татьяны, выделил ее и поднял за счет других пушкинских героев. И у Пушкина ее образ, как мы видим, самый привлекательный, самый идеальный, самый чистый.

О музыке Чайковского когда-то вдохновенно сказал Игорь Глебов (Б. В. Асафьев): «Нежный свет, тихая радость, прелесть скромной русской природы и тепло бытового уюта, восторги пробуждающейся юной любви и весенний расцвет мечтаний юности — вот, что впитала в себя эта музыка, до глубины своего существа русская. Музыка «Онегина» — песнь русской интеллигенции, музыкальное претворение и отображение идеалов ее лучших представителей, лирика писем Герцена к Наташе, тургеневских стихотворений в прозе и «Домика с мезонином» Чехова. Сокровеннейшая же красота лучших страниц этой оперы — ее задушевность, искренность и простота...»

Однако многие современные композитору критики, в значительной степени воспитанные на традиционном понимании «театральности» и «сценичности», признавая в Чайковском симфониста, долгое время отказывали ему в даровании оперного композитора. Особенности же нападки вызвал «Евгений Онегин», новаторское значение которого было поначалу не понято. Всем была ясна лишь необычайность сюжета для оперной сцены, казавшегося чрезвычайно современным, несмотря на то, что между действием пушкинского романа и временем создания оперы лежал период в пятьдесят с лишним лет. Любопытно, что даже такой известный музыкальный критик, как Семен Кругликов, передовой музыкант, поклонник кучкистов заявлял:

«Из современной жизни культурного класса брать сюжеты, в оперу превращать современную светскую гостиную, по мне, рискованно донельзя. Прозаический сюртук и фрак — на оперной сцене; пустой, пресыщенный



жизнью, все свои чувства отполировавший внешним лоском франт, превращенный в оперного баритона; генерал в парадной форме, приглашенный к рампе петь басом нежную арию — со всем этим не могу мириться. Мне, может быть, скажут, что «Онегин» — не наше время затрагивает, что мундиры там, сюртуки и фраки не теперешнего покроя. Да, правда, но, во-первых, разница в покрое очень небольшая, а во-вторых, нравы теперешнего светского салона чуть ли не естественнее даже, чем во времена российских чайлд гарольдов...»

Брат композитора М. И. Чайковский подтверждает, что «близость изображаемой эпохи смущала, отвлекала внимание от качества музыки и почти шокировала публику...»

Характерно и первоначальное отношение к «Онегину» С. И. Танеева — друга Чайковского, утверждавшего в письме к композитору, что «Онегин» нескеничен, так как «самый ход драмы, само действие почти совсем не интересует зрителя; нет событий, за которыми бы он следил с напряженным вниманием, то или другое окончание которого на него так или иначе действовало... Характер действующих лиц не выясняется из действия, а каждый сам о себе говорит: Ольга, что она весела и беззаботна, Татьяна — что она мечтательна».

Чайковский спорит с ним: «Вы не совсем справедливо утверждаете, что характеры Татьяны и Ольги разъясняются не посредством действия, а посредством их монологов и диалогов. Правда, действия их очень просты, не театральны, обыденны, но все-таки, каждая из них действует в той мере, на какую способна» (разрядка моя. — *Е. Г.*).

Танеев вскоре все же признал, что «Онегин» — «чуждая опера», что Чайковский никогда так хорошо не писал, не достигал такого совершенства. Но тем не менее характерно, что и Чайковский назвал свое произведение не оперой, а «лирическими сценами».

В «Евгении Онегине» Чайковский утверждает новый жанр русской оперы — жанр лирико-психологической музыкальной драмы, отражая и опережая в чем-то соответствующее направление реализма в русском искусстве.

Не проводя аналогий между творчеством Чайковского и Чехова, можно, однако, сказать, что «Евгений Онегин» явился для русского оперного театра тем, чем явится спу-

стя, примерно, двадцать лет, чеховская «Чайка» для драматической сцены. В этом историческое значение «Евгения Онегина» для русской оперной драматургии и театра. Необычайность для оперной сцены обстановки казалась так и выхваченной из современной жизни, отсутствие действия в традиционном понимании как внешне эффектной, занятой сценической интриги, простое, до обыденности «не театральное» поведение действующих лиц, концентрация внимания на внутреннем психологическом мире персонажей оперы — весь этот глубочайший реализм Чайковского, переведшего на язык музыки образы Пушкина, поставил перед русской оперной сценой и исполнителями новые художественные задачи.

Глубокое проникновение в сокровенные уголки человеческого сердца сделало «Евгения Онегина» любимой оперой широчайших слушательских масс и обеспечило ей неувядаемую славу.

«Евгений Онегин» бесменно идет на сцене Большого театра с возрастающим успехом. Однако новую жизнь это детище Чайковского получило на советской сцене, когда великолепный зал Большого театра наполнился новыми слушателями, когда сбылась мечта композитора — сблизиться «с настоящей публикой», стать «достоянием... всего народа», «действовать на сердца по возможности большего числа людей». В 1938 году Большой театр праздновал восьмисотое представление «Евгения Онегина». Восемьсот спектаклей «Онегина» посетило свыше полутора миллионов зрителей, причем больше половины из них в советское время (1923—1938). 12 ноября 1946 года Большой театр отмечал тысячный спектакль «Евгения Онегина» на своей сцене<sup>1</sup>. По количеству постановок «Евгений Онегин» всегда на первом месте, он далеко оставляет позади даже такие любимые нашим слушателем оперы, как «Кармен» или «Травиата».

<sup>1</sup> Тысяча восемьсот седьмой спектакль «Евгения Онегина» состоялся 14 января 1968 г., когда после небольшого перерыва, необходимого для репетиционной работы, опера Чайковского была возобновлена под управлением М. Л. Ростроповича (режиссер Б. А. Покровский). В спектакле приняли участие Г. Вишневская (Татьяна), Т. Синявская (Ольга), А. Маслеников (Ленский), Ю. Мазурок (Онегин), А. Огневцев (Гремин), В. Борисенко (няня).

Советский Большой театр неоднократно обращался к пересмотру сценической интерпретации «Евгения Онегина», стремясь по возможности ближе подойти к Чайковскому и Пушкину. Очередная постановка «Онегина» осуществлена дирижером А. Мелик-Пашаевым, режиссером Б. Покровским и художником П. Вильямсом в 1944 году.

Художник хорошо почувствовал и передал в красках прелесть русской природы — тенистый сад Лариных, рощицу, где происходит первое свидание Онегина с Татьяной. Импозантно и верно по историческому колориту, с большим вкусом и чувством ансамбля оформлена шестая картина оперы — петербургский бал, в разработке сценического действия которого особенно ярко выразилось мастерство режиссера. А. Мелик-Пашаев великолепно передал лирическую стихию музыки Чайковского. Чуткость дирижера, его умение гибко следовать за певцами, не заглушая их и в то же время со всей рельефностью выделяя симфоническую ткань оперы, ярко сказались в «Онегине» — в опере, где особенно наглядно проявилась способность Чайковского сохранять равноценность оркестровой и вокальной партий, полное их единство.

На сцене советского Большого театра образы пушкинских героев получили новую жизнь. Выше упоминалось о замечательном образе Онегина, созданном С. Мигаем, Ленского — А. Алексеевым и Б. Евлаховым. В партии Татьяны особенно вспоминается М. Гукова и пленявшая своей непосредственностью и искренней простотой образа пушкинской героини Г. Жуковская. Татьяну с неизменным успехом поет Е. Кругликова, впервые выступившая на оперной сцене в этой роли и навсегда сохранившая к ней глубокое влечение. Певице очень удается образ юной Татьяны, с лирическим миром ее молодых чувств. Другая Татьяна Большого театра — Н. Шпиллер, последовательно раскрывая образ своей героини, превосходно передает перерождение Татьяны в двух последних картинах оперы, строгость и сдержанность ее облика, холодную неприступность светской красавицы и в то же время глубину и искренность ее чувств. Другие Татьяны Большого театра — Т. Талахадзе, выразительная, экспрессивная певица, — и Е. Шумилова, привлекающая красотой своего голоса и мягкой простотой исполнения. Чудесной Ольгой вспоминается М. Максакова, создавшая непосредственный милый облик деревенской простушки.

В роли Онегина на сцене поочередно являлись все лучшие лирические баритоны Большого театра: П. Норцов, П. Лисициан, П. Селиванов и другие. Каждый из них по-своему продолжает классическую хохловскую традицию благородного, внешне отточенного и внутренне насыщенного образа пушкинского героя. Так и образ Ленского на сцене Большого театра продолжает традиции Собинова. Это признает один из выдающихся Ленских советской сцены — С. Я. Лемешев, создавший образ, чарующий по лирической мягкости и юношеской свежести и вместе с тем внутренне мужественный, лишенный какой-либо сентиментальности или надрыва.

«Естественно,— пишет С. Я. Лемешев,— что каждый певец, способный глубоко понимать гениальную музыку Чайковского, заново переживает, перечувствует роль, найдет «своего» Ленского, подчеркнет ту или иную ведущую линию его характеристики, более близкую индивидуальности артиста, найдет новые интересные детали в сценическом поведении, в музыкальной фразировке и т. д. Но самая сущность собиновской концепции образа остается неизменной; выросшая на плодотворной основе подлинной художественной правды, она давно стала живой классической традицией русского реалистического оперного театра».

Доказательством этого служит образ Ленского, созданный другим выдающимся советским певцом — И. Козловским. Также не меняя существа собиновской традиции, Козловский своеобразно понимает образ юноши-поэта, подчеркивая различные стороны его характера,— непосредственность, обидчивость, стремясь живо обрисовать поведение Ленского, оттеняя его многими новыми деталями. Мягкий, лирический образ поэта создавал А. Орфенов. Партия Гремина любима М. Рейзенем, рисующим исполненный достоинства и благородства образ уже молодого генерала. Советские слушатели любят в этой партии и М. Михайлова, импонирующего им непосредственностью и простотой облика «бойца с седой головой».

Тонкое очарование «Евгения Онегина», его глубокая, подлинно русская национальная основа требуют всегда свежего и любовного отношения театра к образам, их сценическому и музыкальному воплощению. Это в силах советского театра, глубоко чтущего память великих национальных гениев и не останавливающего свою творческую

работу в поисках наиболее совершенного раскрытия их передовых идеалов.

### «Пиковая дама»

Большой театр неоднократно возвращается к пересмотру сценической и музыкальной интерпретации и другого творения Пушкина и Чайковского — «Пиковой дамы».

Эта музыкальная трагедия Чайковского может быть сравнима с «Онегиным» по силе влюбленности композитора в образы пушкинской повести, по тому необычайно-му вдохновению, с которым он писал ее. Как известно, опера написана Чайковским в сорок семь дней — срок поистине удивительный, учитывая всю идейную и психологическую глубину и сложность музыкальной драматургии оперы, необычайную динамику ее развития, монолитность и редкую органичность формы. Такой невиданный темп работы явился плодом увлечения Чайковского работой над «Пиковой дамой», полным его перевоплощением в жизнь своих героев.

«Потребность уединения (у композитора) отчасти основывалась на том, что Чайковский жил, окруженный действующими лицами сюжета, на который писал музыку. Он сам переживал и чувствовал все, что должны были испытать герои его созданий: на иных он, случалось, негодовал, других любил, а иногда смешивал и свою личную жизнь с жизнью созданных им лиц». Правдивость этого рассказа Н. Кашкина подтверждается и высказываниями самого композитора, горько оплакивавшего, например, смерть Германа, который, как говорил Чайковский, для него все время был живым человеком.

Известно и то, что пушкинская повесть не сразу привлекла внимание композитора. Но когда он представил себе и понял всю психологическую глубину сцены «В спальне Графини», мысль о создании новой пушкинской оперы безраздельно захватила его. В фантазии Чайковского глубочайший социальный конфликт повести Пушкина, которая долгое время ошибочно рассматривалась всего лишь как мастерский «анекдот» о «жизни игрока», претворился в драму схватки Германа с судьбой. Кульминация этого конфликта — сцена «В спальне Графини», кончающаяся поражением Германа («она мертва, а тай-

ны не узнал я»). Отсюда ключ к другим образам оперы, к ее идейно драматургической концепции.

Борьба Германа за счастье есть борьба за Лизу, за ее любовь. Поэтому Чайковский так романтизирует образ Лизы, в то время как Пушкин дает довольно прозаический портрет Лизаветы Ивановны — компаньонки старой Графини, рисуя девушку как «домашнюю мученицу», которая «была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, — с нетерпением ожидая избавителя».

В опере Чайковского подчеркнуто социальное неравенство Лизы и Германа. На предложение Томского просить руки той, которую он так страстно любит, Герман отвечает: «О нет! Увы, она знатна и мне принадлежать не может. Вот что меня томит и гложет!» Лиза недостижима для Германа. Отсюда возникает тема «трех карт», как бы указывающих разгоряченному воображению Германа путь борьбы за счастье. Поэтому баллада Томского имеет громадное драматургическое значение. «Сильные страсти и огненное воображение», как характеризует своего героя Пушкин, вызвали у Чайковского потребность в равноценном по содержанию и цельности образе Лизы.

Самозабвенная любовь Лизы, отвергающей блистательного князя Елецкого для бедного офицера, свидетельствует о сильной натуре девушки, для которой так же, как и для Татьяны, преданность и верность чувству оказались жизненным призванием. Драматизм образа Лизы подчеркивает и ее трагический конец. Пушкинская же Лизавета Ивановна, быстро примирившись со своей участью, вышла замуж, и у нее «также воспитывалась бедная родственница», — так одним штрихом дополняет поэт портрет своей героини.

Сохраняя в основном пушкинскую концепцию «Пиковой дамы», Чайковский наделяет ее образы подлинной трагической силой. Ведущее значение в опере темы любви подчеркивает вся ее драматургическая композиция. В первом же ариозо Германа: «Я имени ее не знаю» и предшествующих ему речитативных фразах раскрывается овладевшая им тайная страсть, наложившая глубокий отпечаток на его душевное состояние. Дуэт с Елецким и квинтет (Лиза, Графиня, Герман, Томский, Елецкий), объединяющий основных действующих лиц предчувствием трагических событий, заключительная сцена Герма-

на, его торжественная клятва добиться любви Лизы являются развитием основной идеи оперы. Стихия любовного чувства достигает кульминации во второй картине, не имеющей себе равных по силе эмоционального напряжения, по редкому единству вокально-симфонического развития. Образ Графини и связанная с ней тема «трех карт» здесь еще занимают подчиненное положение. Но со следующей картины бала Германом уже овладевает навязчивая идея узнать «три карты»: «Три карты знать, и я богат! ...И вместе с ней могу бежать прочь от людей!...»

Если вторая картина была кульминацией любовного напряжения, то четвертая картина — «В спальне Графини» — воплощает в музыке душевную трагедию человека. Чувство тревоги, смятения, страха, овладевшее Германом, здесь доходит до апогея. Этим чувством проникнута вся музыка картины. Ритмический рисунок, сопровождающий появление Германа и его обращение к портрету Графини («Мне ль от тебя, тебе ли от меня, но чувствую, что одному из нас погибнуть от другого!»), пронизывает всю симфоническую ткань сцены, сообщая ей редкое единство драматического настроения. Новую мрачную краску вносит нисходящая тема фаготов, сопровождающая реплики Графини, за которыми следует трансформированная Чайковским старинная ариетта Гретри (из оперы «Ричард Львиное сердце»). И наконец, в заключительной сцене — встрече Германа со старухой — вышей точке драматического развития оперы — вновь постепенно, из глубины оцепенения тишины и мрачной настороженности возникает и нарастает с новой силой трагический образ ужаса и смятения.

Гениальность этой сцены была сразу всеми замечена. Давая первый подробный разбор оперы вскоре после ее постановки на петербургской сцене, Н. Кашкин отмечал: «Вся музыка четвертой картины составляет целое, не поддающееся описанию; это такое сочетание красоты, правды и выразительности, которое редко встречается и у самых первоклассных мастеров... Впечатление от последующей сцены «В казарме» было таково, что не все слушатели могли его выдержать, вполне сохранив самообладание, трепет ужаса охватил если не всех, то многих». Три последние картины — «В казарме», «У Канавки» и «В игорном доме» — по существу, являются большим фи-

налом оперы, в котором завершается трагическая судьба Германа и Лизы, уже предрешенная сценой «В спальне Графини».

Как известно, в отличие от пушкинской повести, относящейся к николаевскому времени, Чайковский перенес действие «Пиковой дамы» в XVIII век, в пышную обстановку екатерининской эпохи. На это композитора усиленно склонял Всеволожский, руководивший в то время императорскими театрами, который преследовал цель, как можно богаче и роскошнее поставить спектакль. Влечение композитора к музыкальным образам XVIII столетия отразилось на таких замечательных страницах оперы, как, например, пастораль в третьей картине, великолепно передающая стиль эпохи.

«Пиковая дама» Чайковского — едва ли не первая опера русского композитора, которой с начала ее сценической судьбы сопутствовал неизменный и все возрастающий успех и которой при первой же постановке было оказано большое внимание со стороны казенного театра. И на Мариинской сцене (1890), и на сцене московского Большого театра «Пиковая дама» была поставлена с «царской роскошью» и усердием — как отмечали современники. Однако истинная театральность «Пиковой дамы», глубокая цельность и продуманность ее драматургической концепции и образов на дореволюционной сцене часто затушевывались внешними эффектами, пышной мишурой обстановки. Ложный пафос, ходульные преувеличения как следствие той оперной «рутины» и косности, которых так боялся Чайковский, наложили отпечаток на образы его оперы, несмотря на то, что в истории ее сценической жизни крупное место занимали такие дирижеры, как Сук, Направник, Рахманинов, Э. Купер, такие певцы и актеры, как чета Фигнеров, Алчевский, Давыдов, Славина, Крутикова, Дейша-Сионицкая и другие.

Все это делает законным стремление советского театра вернуть «Пиковой даме» Чайковского ее подлинную музыкально-драматическую выразительность, очистить авторский текст партитуры от наслоений различных исполнительских традиций, которые иногда могут быть объяснены только властью инерции. Поэтому понятно, что Большой театр, в репертуаре которого подобно «Евгению Онегину» «Пиковая дама» занимает ведущее и бессменное место, неоднократно возвращается к обновлению сценической



и музыкальной интерпретации этого шедевра Чайковского. Только за время Великой Отечественной войны «Пиковая дама» получила две<sup>1</sup> сценические и музыкальные редакции (в 1942 году на сцене филиала и в 1944 году на основной сцене Большого театра).

Постановка оперы Чайковского в Большом театре отличается целостностью музыкально-драматического ансамбля и прекрасным составом исполнительских сил. Талантливый и чуткий музыкант А. Мелик-Пашаев достигает классической законченности в интерпретации партитуры оперы, подчеркивая тонкое мастерство деталей, логику музыкального развития. Мастер изящной звукописи, равно как и импозантных звуковых образов, Мелик-Пашаев особенно хорошо проводит такие массовые картины, как в Летнем саду, бал (в том числе пастораль) и другие. Присущее дирижеру умение достигнуть широкого мелодического дыхания в оркестровой партии ярко сказывается в звучании замечательных лирических страниц «Пиковой дамы». Трагическую глубину образа Германа прекрасно передает Н. Ханаев — один из лучших Германов на советской сцене. Артист большой драматической экспрессии, Ханаев прежде всего создает рельефный вокальный образ, наделяя пушкинского героя чертами активной мужественной целеустремленности, раскрывая его душевные противоречия. Внешняя сдержанность и строгость образа лишь ярче подчеркивают сосредоточенную волевою энергию Германа, силу назревающего в нем психологического конфликта. Глубоко убедительную своей лирической силой концепцию роли Германа дает Г. Нэлепп, сосредоточивая всю экспрессию образа в пении, проникновенном и трогательном.

Образу Германа правильно противопоставлен в спектакле образ старой Графини (Б. Златогорова и Ф. Петрова), хорошо разработанный режиссерски в скупых, лаконичных штрихах. В чертах ее лица и надменной осанке еще заметны следы былой красоты «Венеры московской». Это теснее связывает в воображении зрителя Графиню с героиней баллады Томского, и образ ее, овеванный жут-

<sup>1</sup> Третья постановка была осуществлена Б. Покровским в 1964 г. перед гастролями Большого театра в миланском «Ла Скала».

кой таинственностью, сразу же выдвигается на центральное место — в противопоставление Герману, как вторая конфликтная сила спектакля.

Знаменитой и непревзойденной Лизой Большого театра была К. Г. Держинская. Образ, созданный ею, образ необычайной лирической глубины и благородства, драматизма и эпической силы жив в памяти многих зрителей, он оставил свои реалистические традиции на советской сцене. Исполнительница партии Лизы в нынешнем спектакле — Н. Чубенко обладает живым артистическим чутьем и красивым, свежим голосом; это придает ее образу несомненное обаяние. Новая Лиза на сцене Большого театра — молодая певица Е. Смоленская привлекает теплой красотой голоса. Недавно дебютировала в этой партии на сцене Большого театра одаренная молодая певица — Наталья Соколова.

Роль Томского — одна из лучших в репертуаре А. Батурина. Красив и благороден князь Елецкий у П. Норцова и П. Селиванова. Необычайно благодарная партия Полины превосходно исполняется М. Максаковой, Е. Антоновой, В. Борисенко и другими лучшими певицами Большого театра.

Работа художника (В. Дмитриев) отмечена хорошим вкусом, чувством стиля эпохи и яркой театральностью. В оформлении ряда картин художнику удалось живо передать ощущение мрачной атмосферы старого Петербурга. Надолго запоминается, например, сцена «У зимней Канавки», с перспективой дворцов, уходящих в тьму ночи. Костюмы спектакля отличаются не только исторической верностью и богатством, но и характерностью. Как контрастирует, например, белый мундир Елецкого с черным, мрачным костюмом Германа в первой картине и как соответствует этот контраст сценической ситуации и различным настроениям двух соперников, выраженным в их дуэте (Елецкий, сообщая о предстоящем браке с Лизой, ликует: «Счастливейший день! Тебя благословляю». Герман, узнав страшную весть, что Лиза — невеста другого, предается истощению гнева и страдания: «Несчастнейший день! Тебя я проклиная»).

Каждая новая работа Большого театра над гениальным созданием Пушкина и Чайковского приносит новые находки, приближает решение спектакля к подлинному совершенству.

## «Мазепа»

Показательная работа Большого театра над еще одной (по времени создания — второй) пушкинской оперой Чайковского — «Мазепа». Возвратившись в настоящее время, после долголетнего перерыва, к этому произведению Чайковского<sup>1</sup>, Большой театр поставил перед собою задачу максимально приблизить спектакль к исторической правде, к пушкинскому замыслу.

Опера «Мазепа» получила свое первое сценическое рождение на сцене Большого театра, отнесшегося к детищу композитора с необычайной заинтересованностью и вниманием. Увлеченный успехом постановки «Онегина» в Большом театре в 1881 году, глубоко уверовав в неотразимое обаяние пушкинских образов на оперной сцене, композитор в том же году, отдыхая на Украине, задумывает оперу на сюжет «Полтавы», который его «очень соблазняет». Однако история создания «Мазепы», ее сценическая жизнь, отзывы критики говорят о том, что эта опера Чайковского не получала долгое время верной оценки. Трудности, которые композитору пришлось преодолеть в процессе работы над оперой, отнявшие у него много времени, несомненно, связаны с либретто. Отказавшись уже в «Онегине» от рутинных оперных эффектов, Чайковский в либретто «Мазепы», переданном ему композитором К. Ю. Давыдовым, вновь сталкивается с традиционной оперной трактовкой пушкинской поэмы. В предложенном ему готовом либретто Буренина отсутствуют ее основная идея — отражение преобразовательной роли петровской эпохи в истории русского государства — и описание героической эпопеи Полтавской битвы, «в торжестве которой заключалось торжество всех трудов, всех подвигов, всей реформы Петра Великого» (Белинский). По цензурным соображениям отсутствовала в либретто и гигантская фигура Петра. Мало исторической верности заключал образ Мазепы. Пушкин показал «одну низость интригана, состарившегося в кознях», — писал критик, подчеркивая историческую верность образа Мазепы в поэме. Белинский отмечал реалистическую обрисовку характера Мазепы, который разыгрывал из себя гордого мстителя, стремящегося отплатить Петру за нанесенное

<sup>1</sup> Речь идет о постановке 1949 г.

когда-то оскорбление. Но Мазепа слишком ничтожен, слишком расчетлив для такого мщения. Если бы он смог предвидеть неудачную развязку Полтавской битвы для шведов, он бы еще раз обманул Петра, скрыл свое предательство и перешел на его сторону. «Нет, на измену подвигла его надежда успеха, надежда получить из рук шведского короля, хотя и вассальскую, хотя только с призраком самобытности, однако все же, корону». Эта фраза Белинского точно раскрывает пушкинскую трактовку Мазепы как политического авантюриста, не имеющего под собой иной почвы, кроме «поддержки» иноземных захватчиков, использующих предателя в своих целях.

Ощущение противоречия между либретто и пушкинским замыслом несомненно сопровождало Чайковского на протяжении всей затянувшейся работы над оперой. Нет сомнения и в том, что композитор в своей опере стремился приблизиться к пушкинским образам. Глубокое вдохновение он отдает трагическому образу Марии, несчастной возлюбленной старого гетмана.

Белинский отмечает великое мастерство поэзии Пушкина, с которым он изобразил отношения Мазепы и Марии, ее характер. «Мария, при всей непосредственности и неразвитости ее сознания, одарена характером гордым, твердым, решительным. Она была бы достойна слить свою судьбу не с таким злодеем, как Мазепа, но с героем в истинном значении этого слова. И как бы не велика была разница их лет, их союз был бы самый естественный, самый разумный. Ошибка Марии состояла в том, что она в душе, готовой на все злое для достижения своих целей, думала увидеть душу великую, дерзость безнравственности приняла за могущество героизма. Эта ошибка была ее несчастьем, но не виною: Мария как женщина велика в этой ошибке... Нельзя надивиться богатству и роскоши красок, которыми изобразил поэт страстную и грандиозную любовь этой женщины». Неслучайно и Чайковский вдохновляется и начинает писать оперу со сцены Марии и Мазепы. Там, где Чайковский обращается непосредственно к пушкинским образам и стихам, — там он неизменно достигает подлинной поэтической высоты.

Сочувственно и искренне написанный образ Марии, глубокое проникновение композитора в ее душевный мир (чего стоит только трагическая сцена — колыбельная безумной Марии, завершающая оперу) долгое время засло-

няли от критики патриотическую идею произведения. Вплоть до последнего времени в опере Чайковского видели лишь личную драму Марии, относя почти все остальные образы и сцены к уступке оперной традиции.

Большой театр, сейчас вновь обратившись к этой опере Чайковского, стремится пересмотреть установившуюся сценическую трактовку «Мазепы».

Театр рассматривает произведение Чайковского как историческую музыкальную трагедию. Чайковский несколько не сочувствует Мазепе; он не скрывает эгоизм, черствость Мазепы, его себялюбие, беспочвенный авантюризм. То, что рядом с Мазепой, кроме им обманутой и загубленной Марии, один только Орлик — безжалостный и кровожадный палач, как характеризует его сам Мазепа, показывает всю отвратительность предательства гетмана, подчеркивает одиночество, оторванность его от народа.

Характерно, что единственная ария Мазепы («О Мария») была написана Чайковским, уступившим настояниям первого исполнителя этой партии, баритона Б. Б. Корсова, уже после завершения оперы. Это показывает, что композитор не стремился сделать из Мазепы лирического героя. Другое дело, что подлинный характер предателя выходил за пределы излюбленной сферы образов Чайковского.

Патриотическая идея оперы воплощена композитором в благородном и мужественном образе Кочубея, преданного сторонника Петра, падающего жертвой ненасытного властолюбия и жестокости Мазепы. Сцена пытки Кочубея, его знаменитый монолог («Три клада») раскрывают несокрушимость и твердость его воли, его преданность долгу. В противоположность одиночеству Мазепы, композитор рисует Кочубея в окружении народа, развертывая народные жанровые и героические сцены (первая и вторая картины). Отсутствующую в либретто сцену «Полтавской битвы» композитор стремится восполнить программной симфонической картиной героического боя, покрывшего неуязвимой славой русское оружие. Интересно заметить, что композитор дважды лишает эту картину, не удовлетворившись первой редакцией. В последнем акте оперы Чайковский противопоставляет мужественной смерти казака Андрея (приверженца Кочубея, доставившего Петру письмо о предательских замыслах Мазепы) и трагическо-

му образу сумасшедшей Марии — постыдное бегство с поля битвы Мазепы, потерпевшего полное поражение.

Все эти моменты, чрезвычайно важные для понимания замысла оперы, в ее прежних постановках заглушались, оттеснялись на второй план. В нынешней работе Большого театра над «Мазепой» они становятся опорными, основными; на них строят постановщики (режиссер Л. Баратов, художники Л. Федоров и Н. Коровин, дирижер В. Небольсин)<sup>1</sup> свою сценическую концепцию спектакля. Богатейшие материалы эпохи позволяют показать спектакль в правильной исторической перспективе. Народному колориту образов Кочубея, его друзей и приверженцев, картинам украинской природы противопоставляется чуждый иноземный дух окружения Мазепы, обстановки его дома. Театр подчеркивает образ Мазепы как ставленника интервентов, изменника родины, продавшего себя шведам, ставшего их слугой и рабом. Театр провел также серьезную работу над текстом либретто, тщательно выправив все, что не относится к бессмертным стихам пушкинской поэмы.

Заглавную роль прекрасно ведет опытный певец и актер А. Иванов, подчеркивая властность Мазепы, его честолюбивые замыслы, толкнувшие на путь предательства. Хорошо поет труднейшую партию Марии — Н. Покровская, хотя, может быть, иной раз хотелось бы большей драматической силы и внутреннего трагизма образа.

## «Дубровский»

Историко-бытовой жанр русской лирической оперы продолжает еще «Дубровский» Направника, возобновленный в 1948 году на сцене филиала Большого театра. Эта опера оказалась самой жизнеспособной и популярной из опер Направника и пользуется симпатией самой широкой слушательской аудитории. Причиной этому — глубокое поэтическое обаяние образов пушкинской повести, которые становятся нам близкими и родными с самой ранней юности, как и образы «Онегина». Благородство молодого

<sup>1</sup> Новая постановка «Мазепы» осуществлена в 1966 г. режиссером И. Тумановым, дирижером О. Димитриади, художником А. Васильевым. Партию Марии на премьере исполняла Т. Милашкина, Мазепы — Е. Кибкало, Кочубея — И. Петров.

Владимира Дубровского, восставшего против произвола властного, грубого крепостника Троекурова, чистота и возвышенность его чувств к Маше — дочери Троекурова, глубоко романтическая обстановка событий повести всегда волнуют нас своей реальностью и поэтической красотой.

Несомненно и то, что Направник, чех по рождению, но воспитанный как художник на русской музыкальной почве, глубоко проникся красотой пушкинских образов. Это помогло композитору написать музыку искренно и просто, следуя традиции лирической драмы Чайковского. Влияние на «Дубровского» образов и оперных форм Чайковского, особенно «Евгения Онегина», вне всякого сомнения, — и в этом, возможно, коренится другая причина большой популярности оперы Направника: «Дубровский» пленяет своей мелодичностью, изящностью вокальных партий, теплотой лирического настроения. К лучшим страницам оперы относятся широко известный романс Дубровского, ария Маши, их французский дуэт, симфоническое интермеццо в последнем акте и, конечно, трагическая вершина оперы — последняя сцена влюбленных. Глубокой патетикой и правдивостью чувства проникнут заключительный эпизод и хоровая молитва первой картины. В таких сценах, как приезд в Кистеневку местных чиновников для передачи родового имения Дубровских всесильному Троекурову, их пьяная пирушка, возмущение народа, композитор пытается приблизиться к основе пушкинской повести.

Большой театр использовал все возможности, предоставленные оперой Направника для заострения социального конфликта в спектакле, создания четких и ярких характеристик персонажей (режиссер Т. Шарашидзе). Особенно удался образ самодура и насильника Троекурова, для которого артист В. Прокошев нашел и удачное сценическое воплощение, характеризующее его грубую, и жестокую натуру. Ему противопоставлен старый Дубровский, с достоинством переносящий бедность, но не выдержавший оскорбления, нанесенного ему богатым соседом (артист В. Лубенцов). Великолепно сценически вылеплена фигура Старого князя — жениха Маши (Б. Бугайский и С. Николау). Это мертвый манекен, раскрашенная, затянута в корсет безжизненная кукла, в чем-то бесспорно близкая хмелевскому образу мхатовского спектакля «Дядюшкин сон» Достоевского.

Вызывают отвращение и фигуры «власть предержащих», раболепно выполняющих желания богатого самодура и издевающихся над беднотой. В противовес им благородно очерчены образы из народа — старушка Няня, богатырского сложения кузнец Архип и другие. Выразительна и динамична сцена возмущенных крестьян, собирающихся разделаться с непрошенными и нахальными «гостями». Теплым юмором проникнута встреча француза-учителя Дефоржа с крестьянами, соратниками Владимира Дубровского.

В центре спектакля, естественно, образы Владимира и Маши. Эти два образа на сцене Большого театра освещены традициями Л. В. Собинова, создавшего поэтический, юношески светлый облик молодого Дубровского и К. Г. Держинской — замечательной Маши. Собиновские традиции, каждый по-своему, продолжили С. Я. Лемешев и И. С. Козловский — лучшие Дубровские Большого театра. И. С. Козловский, подчеркивая лирическую стихию партии Дубровского, наделяет образ героя присущим своему мастерству изяществом и тонкостью красок. С. Я. Лемешев создает более мужественный, ярко национально очерченный, благородный характер, полный искренности и драматизма.

Новые Дубровские — В. Кильчевский и Г. Большаков — также дают различную трактовку роли. Кильчевский склонен к выделению лирико-элегических черт в образе Дубровского. Индивидуальные качества Большакова позволяют ему обрисовать своего героя жизненными чертами подлинно русского характера. Н. Чубенко, хорошо овладев трудной вокальной партией, требующей и драматической силы, и мягкости лирических красок, тепло очерчивает образ Маши.

Постановка «Дубровского» в филиале Большого театра сыграла значительную роль в пропаганде пушкинских образов на оперной сцене.

## «Русалка»

Начиная с «Руслана и Людмилы», сказочные персонажи Пушкина приобретают огромную притягательную силу для русских композиторов. Вслед за Глинкой создает свою вторую пушкинскую оперу Даргомыжский по дра-



матической поэме «Русалка», как предполагают, предназначавшейся поэтом для оперного либретто. Даргомыжский, тяжело переживавший пренебрежительное отношение дирекции императорских театров к своим первым сценическим произведениям, упоминает о том, что начал писать эту оперу «без всякой определенной цели, для собственного удовольствия, для удовлетворения неутомонившейся еще своей фантазии. Работа шла медленно и не предназначалась на суд публики».

Глубочайший скептицизм влиятельных кругов общества по отношению к отечественному искусству сказался и на этом детище Даргомыжского. «Русалка» не удостоилась посещения царской фамилией и высшим петербургским обществом, — пишет композитор в своей автобиографии, — но в публике имела успех, а иностранными артистами, успевшими познакомиться с нею, и знатоками музыки из русских она признана за произведение замечательное. К сожалению моему, чиновники театральной дирекции — капельмейстер и режиссер — считают ее оперой неудачной, в которой, по выражению их, «нет ни одного мотива». Вследствие этого опера исполняется второстепенными артистами, дается редко, кое-как, в летние месяцы, а зимой вовсе не дается».

Приведенные выше слова Даргомыжского дополняет любопытное высказывание композитора В. Соколова о небрежности музыкального исполнения «Русалки»: «Небрежность К. Н. Лядова (дирижера русской оперы. — *Е. Г.*) при исполнении «Русалки» была чрезвычайная. Он, что называется, валял оперу с плеча, позволял себе самопроизвольное изменение темпов, не обращая ни малейшего внимания на замечания Даргомыжского. Так, например, хор русалок исполнялся значительно медленнее против темпа, назначенного автором. Но, что всего более было приискорбно, то это — полный выпуск чудного дуэта Наташи с Князем, где он прощается с нею навсегда! От этого пропуска выходила бессмыслица, присущая тогдашним итальянским операм, этим костюмированным концертам, в которых арии, хор, трио — шли один за другим, так себе, зря, без всякого толку и смысла. Так было и тут: по окончании хоровода, когда весь народ уходил со сцены, являлась Наташа с повязкой на голове и с убитым видом садилась на скамейку. Выходил Мельник, приходил в восторг, видя дочь в таком богатом уборе, и т. д. Не

только лицу, знакомому с сочинением нашего бессмертного Пушкина, но и всякому приходило в голову: как же это так? Откуда взялся этот убор у Наташи? Когда Князь с нею простился? Почему она знает, что он женится? и т. п. Знакомому же с этим дуэтом по музыке оставалось только сожалеть о безобразной, бессмысленной, варварской купюре!..»

Через два года, в 1858 году, Даргомыжский едет в Москву, чтобы присутствовать при первой постановке «Русалки» в Большом театре. В отличие от петербургской постановки, композитор остался доволен московским спектаклем. По поводу последней репетиции «Русалки» он писал сестре: «Шло весьма хорошо. Семенова (исполнительница роли Наташи.— *Е. Г.*) на репетиции была так хороша, что и высказать не могу: чуть ли не выше Петрова в Мельнике. Декорации превосходные в полном смысле слова. Последняя картина очаровательная... Хоры идут очень хорошо, оркестр превосходно, балет приличный, и с одною из лучших здешних танцовщиц. Кажется, все хорошо...»

Однако только через восемь лет к «Русалке» пришел «невероятный», «загадочный успех», как свидетельствует сам композитор, хотя она и давалась по-прежнему небрежно и бедно. Потребовалось много времени, чтобы русская публика поняла и прониклась красотой музыки «Русалки», оценила новизну и поэтичность ее образов, новаторские устремления композитора.

Если, например, внешний интерес к «Ивану Сусанину» поддерживался его сюжетом, в силу которого великосветские зрители «терпели» народные образы Глинки, то в опере Даргомыжского прямо предстали на императорской сцене простые русские люди с их сильными чувствами, обыденной, но правдивой драмой.

«Прочтите... чудесную драматическую поэму «Русалка»: она вся насквозь проникнута истинностью русской жизни...» — писал Белинский по поводу произведения Пушкина. Эта «истинность русской жизни», вдохновившая композитора на большие новаторские искания, и отпугивала светских слушателей, не привыкших находить эстетическое наслаждение в изображении «простонародного» быта.

«Русалка» Даргомыжского как бы синтезирует оба пути русской оперы, открытые Глинкой в «Иване Суса-

нине» и в «Руслане и Людмиле». Сказочная фантастика в опере Даргомыжского сочетается с правдивым изображением народного быта и народных образов. В «Русалке» уже выявлены основные черты русской реалистической музыкальной драмы, с ее интересом к психологическому миру человека, с ее правдивой, драматически логичной мелодией, с ее верным воспроизведением русской действительности.

«...Тружусь здесь над своею «Русалкой», — писал Даргомыжский В. Ф. Одоевскому. — Что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон. По силе и возможности я в «Русалке» своей работаю над развитием наших драматических элементов. Счастлив буду, если успею в этом хотя вполнину против Михаила Ивановича Глинки...»

Исходя из вокально-речевой выразительности русской народной песни, Даргомыжский в «Русалке» достиг огромного драматизма в обрисовке сценических положений и образов. Душевная драма Наташи — дочери Мельника, соблазненной и брошенной Князем, трагический образ самого Мельника даны композитором в ярком реалистическом выражении, в правдивом развитии характеров. Простая крестьянская девушка, с ее цельной и чистой душой, уносит свою любовь в фантастический мир подводного царства. Степенный, хитроватый мужик, любящий деньги и склоняющийся перед «сильными мира сего», Мельник, под влиянием горя, вдруг вырастает в гигантскую, трагическую фигуру, проявляет глубокие страдания отца, утратившего дочь. Знаменитая сцена встречи сумасшедшего Мельника с Князем в третьей картине оперы — шедевр драматического мастерства композитора, его дара правдивого выражения самых сложных проявлений человеческой души. В то же время композитор использует разнообразные оперные формы, сольные и ансамблевые, строит широкие вокально-мелодические сцены. Опера наполнена распевностью русской народной музыки. В речитативах же «Русалки», драматически верных, рельефных, выразительных, уже ясно виден почерк будущего автора «Каменного гостя». Неслучайно образы «Русалки» любимы всеми выдающимися русскими певцами и самыми широкими слоями слушателей.

Постановка «Русалки» в филиале Большого театра в 1945 году — один из его лучших спектаклей (режиссер

В. Лосский, художник Ф. Федоровский, дирижер В. Небольсин). Поэтические картины природы, широкий разлив Днепра (в первом акте), с большим вдохновением написанные Ф. Федоровским, создают верный фон, на котором развивается драма Наташи. Наивной поэзией народных поверий дышит обстановка русалочьего мира, властительницей которого становится Наташа, бросившись в днепровские воды. Прекрасно поставлен хор русалок, вышедших ночью порезвиться на берег. Стонким чувством стиля дирижер передает его моцартовски ясную фактуру, четкий ритмический узор. Сказочная фантастика поэтически возвышает образы Наташи и Мельника, в то же время подчеркивая их народный характер. Пышность обстановки княжеского терема, тяжелые богатые одежды носят утрюмый, мрачный характер. Счастья нет там, где нет любви. Высокая гуманистическая идея «Русалки» в спектакле раскрывается ярко, убедительно и сильно.

Из исполнителей этому содействует прежде всего Александр Пирогов. Роль несчастного Мельника, вызвавшая на свет столько актерских вдохновений и реалистических находок, в исполнении А. Пирогова обрела яркую жизненность, обогатилась новыми психологическими штрихами. Артист пламенного темперамента, глубокой искренности и обаяния, Пирогов наделяет своего Мельника подлинными чертами простого русского крестьянина, глубоко раскрывая его страдающую душу. Поразительно верно дает артист развитие образа Мельника уже в первом действии оперы. В метко схваченном характере мужика, наставляющего дочь не отдавать даром свою любовь, низко склоняющегося перед Князем, трудно еще предположить ту трагическую силу, которая проявится в Мельнике Пирогова в конце картины. Однако предпосылкой к этому служит его любовь к дочери, беспокойство за ее судьбу; все это чувствуется в интонациях Мельника, проникнутых теплотой и искренностью. Подлинного психологического реализма достигает артист в сцене сумасшедшего Мельника с Князем, раскрывая всю боль исстрадавшегося отцовского сердца. Скорбное лицо Мельника контрастирует с его горящими фанатическим огнем глазами, дикой энергией его движений. Старость, немощь, казалось, отступили перед силой человеческих страданий, перед оскорбленной и изболевшейся душой. Согбенная фигура Мельника вдруг приобретает трагическую экспрессию. Удачно из-

бегая натуралистических эффектов, Пирогов ярко и правдиво рисует психологическое состояние безумного Мельника.

В партии Наташи для молодых певиц скрыто много трудностей: ее лиричный вначале образ в дальнейшем приобретает яркий драматический характер. Голосу исполнительницы Наташи должны быть свойственны и мягкие краски, и мощное звучание. Широкая напевная кантилена и декламационные искания Даргомыжского требуют от певицы большого мастерства и яркой вокально-речевой выразительности. Н. Чубенко — первая исполнительница роли Наташи в этом спектакле — поет трогательно и музыкально, передавая всю экспрессию партии, ее песенную стихию. Е. Смоленская пленяет красотой своего драматического сопрано. Лирическую партию Князя исполняют Г. Большаков, Ф. Федотов и Р. Марковский, Княгиню — Ф. Петрова, В. Гагарина и Е. Антонова. Хорошо сделан сценически и вокально образ Ольги — наперсницы Княгини (Е. Сидорова, Н. Соколова). В небольшой, но очень характерной партии Свата весьма юмористичен артист С. Колтыпин. В спектакле мастерски разработаны массовые сцены, особенно народные (в первом акте), которые отличаются стройным и выразительным звучанием хора (хормейстер М. Шорин), доносящего до слушателя красоту песенной мелодики Даргомыжского.

### «Сказка о царе Салтане»

На сцене Большого театра сохраняет свою неувядаемую жизненность и другой шедевр пушкинской фантазии — «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова. Вторая пушкинская опера композитора (ей предшествовала опера «Моцарт и Сальери») задумана и написана композитором в 1899 году, в котором исполнялось столетие со дня рождения великого русского поэта. В своей «Летописи» композитор рассказывает, что он совместно со своим либреттистом В. И. Бельским «разрабатывал как оперный сюжет пушкинскую «Сказку о царе Салтане». С весны В. И. начал писать свое превосходное либретто, пользуясь по возможности Пушкиным, и художественно и умело подделываясь под него».

Римский-Корсаков назвал своего «Салтана» «прощанием со сказкой». В этой опере композитор, как бы отдавал последнюю дань своему увлечению замечательными образами русской народной сказочной поэзии, с ее неистощимым полетом фантазии и пантеистическим, светлым жизнеощущением, целомудренной лирической красотой и добродушно мягким юмором. В последних операх Римского-Корсакова и особенно в пушкинском «Золотом петушке» сказочные сюжеты служат главным образом символическим выражением отношения композитора к современной ему действительности, звучат как саркастический «намеки, добрым молодцам урок». Образы же Салтана еще полны эпической простоты русской народной сказки, получившей бессмертие под пером Пушкина. Наивностью народных сказаний овеяны ее события, и сам смешной царь Салтан, и кроткая Милитриса, и Царевна-Лебедь, и злая баба Бабариха.

«У меня сказка, так сказка», — писал Римский-Корсаков по поводу «Салтана». О стилистических особенностях оперы композитор рассказывает в «Летописи»: «Салтан» сочинялся в смешанной манере, которую я назову инструментально-вокальной. Вся фантастическая часть скорее подходила под первую, реальная же — под вторую. В смысле применения чисто вокального творчества я был особенно доволен прологом. Вся беседа двух старших сестер с Бабарихой после двухголосной песенки, фраза младшей сестры, вход Салтана и заключительный разговор текут свободно при строго музыкальной последовательности, причем действительная мелодическая часть всегда лежит в голосах и последние не цепляются за обрывки мелодических фраз оркестра. Подобного рода построение встречается в комическом трио в начале действия «Майской ночи», но там музыкальное построение гораздо более симметрично, подразделено на явные отделы и менее сплочено, чем здесь. Намерение и там было прекрасное, но выполнению приходится отдать преимущество в «Салтане». Симметрия же в похвальбах старшей и средней сестер придает вещи нарочито сказочный характер. Первое действие в своей первой половине вполне бытовое, во второй — становится драматическим. Фантастическое пение Лебедь-птицы во втором действии несколько инструментально; гармонии же значительно новы. Рассвет и появление города приемом напоминают «Младу» и «Ночь

перед Рождеством», но торжественный хор, приветствующий Гвидона, написанный частью на церковную тему третьего гласа («хор церковный бога хвалит», сказано у Пушкина), стоит особняком. Чудеса в рассказах корабельщиков осуществлены в последней картине оперы соответственным развитием той же музыки. Превращение Лебедь-птицы в Царевну-Лебедь основано на подобной же разработке прежних руководящих мотивов и гармоний. Вообще система лейтмотивов мной широко применена в этой опере, а речитативам придан особый характер сказочной наивности. В память скончавшейся год тому назад няни Авдотьи Ларионовны я взял петую ею моим детям мелодию колыбельной песни для няnek, укачивающих маленького Гвидона».

Б. В. Асафьев отмечает проникновение в музыку «Салтана» подвижности городской частушки, «прибаутчности».

В «Салтане» прежде всего поражает яркость музыкальной живописи, необычайное богатство и изобретательность композиторской фантазии. Филигранная тонкость и вместе с тем пышность гармонических и оркестровых красок, изысканная резьба контрапункта, поистине виртуозное тематическое развитие и сплетение лейтмотивов (например, оркестровый эпизод, сопровождающий превращение Лебедь-птицы в царевну, или «третье чудо» из вступления к последней картине оперы) представляют для тонкого, глубокого интерпретатора музыки Римского-Корсакова источник неиссякаемого творческого вдохновения. Как нити волшебного клубка тянутся контрапунктические линии, своим богатым узором соперничая с вокальными мелодиями. Надолго в памяти слушателя останутся такие эпизоды, как колыбельная нянюшек, трижды звучащая в первом действии, и каждый раз в новом оркестровом наряде, как великолепная симфоническая картина «три чуда», в которой композитор достиг почти зрительной конкретности образов.

Премьера «Сказки о царе Салтане» состоялась на сцене бывшего театра Мамонтова, который впервые показал национальную самобытность и красоту оперной драматургии Римского-Корсакова. На этой сцене создавалась и великолепная традиция русской оперы — привлечение к постановкам лучших русских живописцев. «Сказка о царе Салтане» в этом театре была оформлена Врубелем

(Царевну-Лебедь пела его жена Н. И. Забела-Врубель — тонкий и вдохновенный интерпретатор лирических образов Римского-Корсакова).

Постановка спектакля «Сказка о царе Салтане» на сцене Большого театра относится к 1913 году. Замечательны по колориту и сказочности декорации и костюмы К. Коровина. Радостный, светлый, пленяющий яркостью красок тон оформления спектакля хорошо гармонирует с переливчатой красотой музыки, ее оптимистически торжественным звучанием. Стоит вспомнить один только эпизод возникновения из глубины моря сказочного города Леденца под солнечный гимн колокольного перезвона! Режиссер спектакля В. Лосский, выдающийся постановщик русских опер, великолепно почувствовал мощный размах русской сказочной фантастики в опере Римского-Корсакова<sup>1</sup>.

В главных ролях «Сказки о царе Салтане» на сцене Большого театра последовательно выступали все его лучшие силы. В партии царя Салтана, после Г. Пирогова, чарует своим добродушным, ярко национальным юмором А. Пирогов; хороши в этой партии В. Лубенцов и С. Николау, находящие новые комические краски для своего героя. Лучшей Милитрисой Большого театра явилась К. Г. Держинская, создавшая эпический, трогательный своей мягкой кротостью образ русской женщины. Партию Милитрисы на сцене Большого театра удачно пели А. Матова, Е. Сливинская, М. Бутенина. Но наиболее обогащен традициями лучших исполнительских достижений на сцене Большого театра образ Царевны-Лебедь. Первая исполнительница этой роли в Большом театре — Е. Степанова оставила в памяти образ чарующего блеска и чистоты колоратурного мастерства. Царевна-Лебедь — любимая партия таких замечательных певиц Большого театра, как А. Нежданова, Е. Катульская, В. Барсова, Г. Жуковская, Н. Шпиллер. Царевич Гвидон — одна из лучших партий С. Стрельцова и Г. Нэлеппа. Музыкальный руководитель спектакля — В. Небольсин. Значительная доля заслужен-

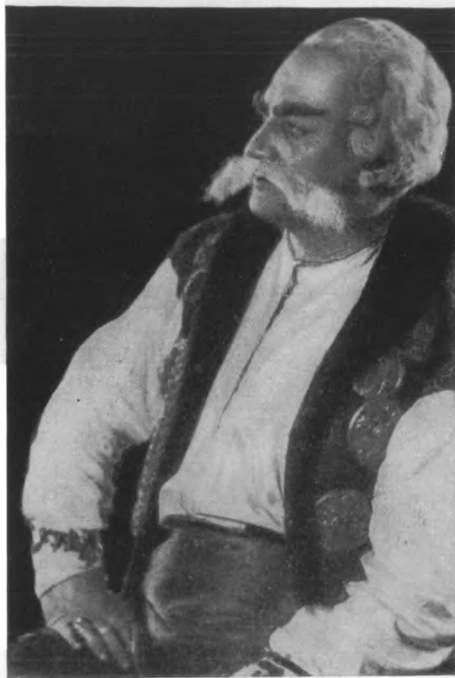
<sup>1</sup> Премьера новой постановки «Сказки о царе Салтане» состоялась 17 января 1959 г. Дирижер В. Небольсин, режиссер Г. Ансимов, художник В. Клементьев. Партию Салтана пел И. Петров, Милитрисы — Н. Чубенко, Царевны-Лебедь — В. Фирсова, Гвидона — В. Ивановский, Бабарихи — Е. Вербицкая.



**«МАЗЕПА»**



**Мазепа — А. ИВАНОВ**



**Мазепа — В. СЛИВИНСКИЙ**



Сцена из оперы

**«ДУБРОВСКИЙ»**

Владимир — Г. БОЛЬШАКОВ



**«РУСАЛКА»**

Мельник — А. ПИРОГОВ



**«СКАЗКА  
О ЦАРЕ  
САЛТАНЕ»**

Салтан — В. ЛУБЕНЦОВ



Сцена из оперы





Сцена из балета



**«МЕДНЫЙ  
ВСАДНИК»**

**Параша — Р. СТРУЧКОВА**

**Евгений —  
В. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ**

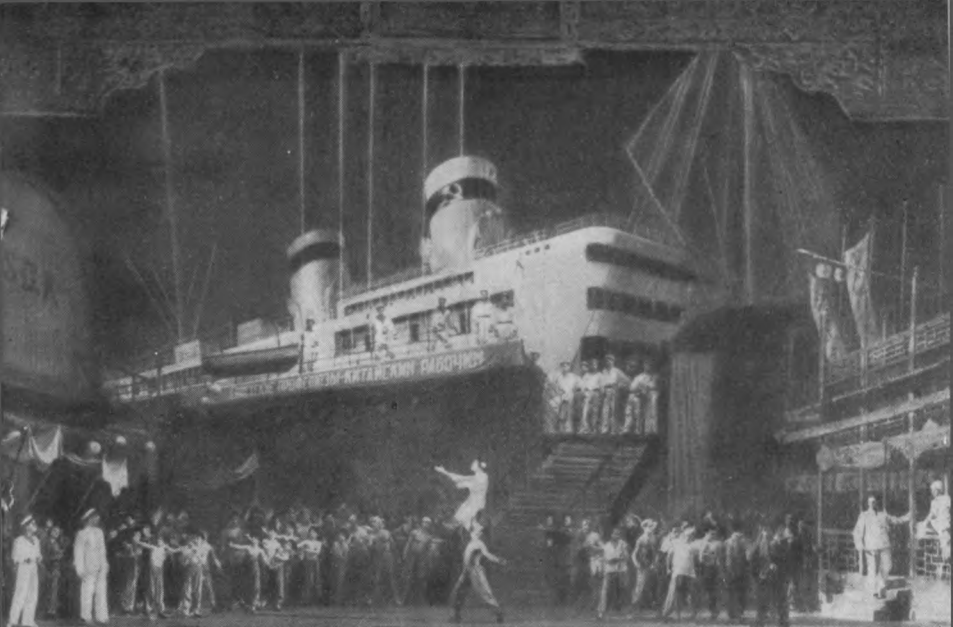


# «КРАСНЫЙ МАК»

Тао Хоа — О. ЛЕПЕШИНСКАЯ

Ли Шан-фу — А. ЕРМОЛАЕВ





Сцена из балета



«КРАСНЫЙ МАК»

Ма Ли-чен — М. ГАБОВИЧ



Золушка — Р. СТРУЧКОВА

«ЗОЛУШКА»

Принц — М. ГАБОВИЧ





ного успеха спектакля относится к оркестру Большого театра, который тонко выполняет намерения автора «Салтана», показывая все богатство красочной палитры, мудрую роскошь его симфонической партитуры.

Сказка Пушкина и Римского-Корсакова на сцене Большого театра, озаренная светом жизненного оптимизма двух великих русских художников, одинаково любима и взрослой аудиторией, и детворой.

Советский Большой театр показал подлинное значение пушкинских опер, силу их идей, вернул их народу. Его примеру следуют другие театры нашей страны.

Образы замечательных творений Пушкина, воплощенные в музыке гениальными русскими композиторами, ныне стали всенародным достоянием. Нет сейчас такого советского оперного театра, где бы пушкинские оперы не занимали ведущего положения в репертуаре, не были бы поставлены с огромной любовью и тщательностью.

Отмеченный Государственной премией «Золотой петушок» Римского-Корсакова на саратовской сцене, оформленный палешанами с блестящим мастерством и фантазией, поставленные с большим успехом «Борис Годунов» Мусоргского на сцене Новосибирского оперного театра, «Мазепа» Чайковского в Свердловской опере и еще ряд выдающихся пушкинских спектаклей на периферийной сцене говорят о необычайно возросшем идейно-художественном уровне советской музыкально-театральной культуры, о глубоком уважении советского театра к наследию великого русского поэта.

«Евгений Онегин», поставленный на сценах бурят-монгольского, киргизского, казахского, туркменского, узбекского театров, исполняемый национальными певцами на их родном языке, свидетельствует о том, что образы Пушкина и Чайковского оказались близкими и доходчивыми для всех народов нашей страны. Образ Татьяны, созданный Сайрой Киизбаевой (Киргизия), Ольгой Хан (Казахстан), Майей Кулиевой (Туркмения), образы других пушкинских героев получили новую жизнь на национальных сценах братских республик, еще более приблизив Пушкина к народным массам.

Сбылись слова поэта, обращенные в будущее:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,  
И назовет меня всяк сущий в ней язык...

Нет в нашей стране такого уголка, где бы имя Пушкина не вызывало благоговения, нет такого языка, на котором не звучали бы его стихи, чаруя своей гармонией и красотой. Гордость русского искусства — Пушкин — ныне стал гордостью всех народов нашей родины, вдохновляя патриотизм советских людей, участвуя в воспитании новых поколений строителей коммунизма.

## «В ОГНЕ»

ОПЕРА Д. КАБАЛЕВСКОГО

в филиале Большого театра

Опера Д. Кабалевского «В огне» (или «Под Москвой», как она первоначально называлась) принадлежит к числу первых музыкально-драматических произведений, посвященных теме Отечественной войны.

Замысел оперы сложился в памятные дни зимы 1941/42 года, когда Красная Армия разбила и отбросила врага, простершего свои кровавые лапы к сердцу нашей родины — Москве.

Близость событий, столь еще свежих в памяти народа, обеспечила произведению внимание и интерес слушателей. Вместе с тем эта же близость обусловила и большие трудности для композитора и либреттиста. Как совместить реальные черты повседневного военного быта и условность оперного спектакля? Как сочетать скромный героизм русских людей с романтической приподнятостью и обобщенностью оперных образов? Чрезмерное внимание к деталям быта, неумение заглянуть глубоко в души героев

Статья публиковалась в газете «Литература и искусство» от 23 февраля 1944 г.

и в их психологической жизни найти материал для искусства часто приводит к подмене подлинных характеров и чувств внешним правдоподобием и остротой сценических положений. Отсюда путь к натуралистической мелодраме, которая уже наложила свою печать на некоторые произведения советской оперной драматургии. Их не спасают ни волнующие темы нашей современности, ни мелодичность лирических эпизодов, ни множество внешних сценических эффектов, вроде разрывов зенитных снарядов и трассирующих пуль на темном небе. (Этим страдала, например, постановка оперы И. Дзержинского «Надежда Светлова» в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко).

Авторам оперы «В огне» во многом удалось избежать таких опасностей и, несмотря на ряд промахов, наметить пути к воплощению современной темы в оперном спектакле.

Либретто оперы (автор Цезарь Солодарь) представляет собою рассказанный в лицах эпизод из военной хроники, один из множества примеров самоотверженного героизма русских людей. Крестьяне одной из подмосковных деревень покидают родные места, чтобы плечом к плечу с частями Красной Армии мстить врагу за каждую пядь поруганной русской земли. Перед зрителями проходят лица, знакомые по многим фронтовым эпизодам: дед Калистрат Семеныч — руководитель партизанского отряда, старая Игнатьевна, оставшаяся в деревне, занятой немцами, ее дочери — отважная Елена, любимица партизан, и подросток Мариша, служащая живой связью между деревней и отрядом; возлюбленный Елены — Алексей, командир артбатарей, его товарищи-бойцы — молодой москвич Василий и житель солнечной Ферганы Ахмед и другие. Картины фронтовой жизни и действий партизан завершаются в опере эпизодом наступления советских частей, огонь которых корректируют Алексей и Елена с колокольни сельской церкви. К сожалению, эта бесхитростная фабула облечена в довольно рыхлую драматургическую форму. В либретто много пустых, бездейственных эпизодов. Опера не имеет ясного завершенного конца — в ней как бы несколько финалов; мало связана с действием лирическая история Елены и Алексея.

Недостатки либретто, однако, значительно восполняет более разработанный и логично развитый музыкально-

драматический замысел оперы. К чести композитора надо отметить, что он не пошел по пути внешней иллюстрации музыкой сценического действия, а попытался раскрыть основную идею оперы в собственно музыкальных образах.

Идейным лейтмотивом оперы является тема патриотизма русских людей. С первых же звуков оркестрового вступления эта тема персонифицируется в музыкальном образе, который затем в партии Алексея (первая картина) получает поэтическую расшифровку:

Кто отомстить за горе хочет,  
Кто духом смел, кто сердцем тверд,  
В ком жажда мщения клокочет,  
Кто нашей русской славой горд,  
Рука того, как сталь, тверда.  
Тот будет воином всегда...

Проходя через весь спектакль, эта тема в основном связана с образами Алексея и Елены, центральными героями оперы. В финале, когда Алексей приказывает батарее перенести огонь на церковь, где находится он с Еленой, — эта тема получает широкое симфоническое развитие; ее движение от траурно-патетического минора к одноименному мажору победного марша создает впечатление светлого оптимистического апофеоза. Такое решение финала прежде всего подчеркивает стройность и законченность музыкальной концепции оперы: патриотическая идея получает свое завершение в акте самопожертвования во имя Родины. Таким образом, то, что было недосказано в либретто, договаривается музыкой.

Наряду с этим основным идейным лейтмотивом в опере получает развитие ряд других музыкальных тем — тема народного горя («Тучею черной»), ненависти к врагу. Широкое симфоническое полотно оркестра, мелодически выразительные хоровые эпизоды (например, интересно полифонически решенный хор женщин, угоняемых немцами в рабство, динамическая массовая сцена пролога) сообщают произведению Кабалевского подлинные оперные масштабы, к которым приближаются и вокальные партии ряда действующих лиц.

Очень выразителен образ Ахмеда — молодого бойца-узбека, верного соратника Алексея. Эпизодическая, в сущности, роль Ахмеда, благодаря хорошему поэтическому тексту и яркой музыкальной характеристике получает

в опере наиболее рельефное и законченное воплощение. Молодой певец Ф. Оганян создал теплый запоминающийся образ, овеянный мягкой, несколько наивной лирикой.

Удачен также образ Игнатьевны — матери Елены и Мариши. Игнатьевна мало действует в опере и тем не менее почвенность ее поэтической и музыкальной характеристики, тесно связанной с образами русского песенного фольклора, сообщает партии жизненную конкретность и теплоту; это прекрасно передает в своем исполнении Ф. Петрова. Более противоречив образ Мариши; здесь композитору пришлось вступить в борьбу с либреттистом, не нашедшим для героини яркой поэтической характеристики. И несмотря на то, что в спектакле обаятельный девичий образ Мариши, создаваемый артисткой М. Гранатовой, быстро завоевывает симпатии зрителей, ее партия, несомненно, очень выиграла бы, если бы поэт отнесся к юной героине так же любовно, как композитор.

Очень сух и риторичен дед Калистрат (артист Ф. Фокин) — командир партизанского отряда. Казалось бы, образ старого русского крестьянина имеет такие глубокие художественные традиции, что поэт, опираясь на них, мог бы создать фигуру национально-колоритную и самобытную и тем самым подсказать композитору соответствующее музыкальное воплощение.

К сожалению, национальный колорит слабо ощущается и в центральных образах оперы — Алексея и Елены; это, несомненно, обедняет их, несмотря на то, что композитор приложил много стараний, чтобы всесторонне раскрыть душевный облик своих героев. Алексей и Елена довольно широко показаны и в лирических сценах, и как носители основной героико-патриотической идеи оперы. Партии их обширны и разнообразны — от песни до развитых ансамблевых сцен. Однако несколько отвлеченный мелос их вокальных образов (к тому же интонационно сложных и трудных для певцов) в известной степени лишает героев яркой жизненной характерности. Партию Алексея в спектакле превосходно исполняют Г. Большаков и Г. Пасечник, проявивший в этой роли и определенное сценическое дарование; партию Елены музыкально и красиво в звуковом отношении поет С. Панова.

Совсем не доработан в спектакле образ комиссара. Эта роль настолько схематична и бездейственна, что даже такой талантливый актер и певец, как А. Иванов, не

может ее оживить. Очень бледна партия молодого москвича Василия, ее аморфная лирика (еще более подчеркнутая вялым и безразличным исполнением А. Орфенова) очень мало вяжется с образами бойцов победоносной Красной Армии.

Немцы показаны в спектакле очень скупо. Но кровавый образ врага, гнетущая тяжесть немецкого ига в опере ощущаются ясно.

Постановка оперы «В огне» на сцене филиала Большого театра Союза ССР (режиссеры Б. Покровский и М. Габович, художник Б. Волков, дирижер С. Сахаров) оставляет хорошее впечатление тщательностью сценического и особенно музыкального исполнения.

## «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Р. ГЛИЭРА

В хореографической классике влияние Пушкина проявилось значительно слабее, нежели в опере, хотя русский балет первым обратился к творчеству великого поэта. На два десятилетия ранее петербургской премьеры «Руслана и Людмилы» Глинки, в московском Большом театре был поставлен балет на ту же тему, с музыкой Шольца. Из ценностей хореографической пушкинианы прошлого можно назвать лишь гениальные танцы из «Руслана и Людмилы» Глинки и оперу-балет Даргомыжского «Торжество Вакха». Любопытен и тот факт, что, помимо реализованных еще при жизни поэта балетных постановок «Кавказский пленник» и «Черная шаль», остальные попытки обращения к Пушкину ограничивались лишь его сказочными произведениями.

Ответ на это надо искать в двойственной природе хореографического искусства прошлого. Русский классический балет воспитан на лучших реалистических традициях национальной и мировой художественной культуры. Но в то же время балет дольше других жанров русского театра оставался подвластным эстетическим нормам придворного искусства. Реализм Пушкина, его народность

Статья публиковалась в журнале «Советская музыка», 1949, № 9.

казались несовместимыми с условностью хореографической драматургии, ее языка и тематики.

Советский балетный театр, тщательно сохраняя и развивая живые традиции национальной классики, одновременно ведет борьбу за преодоление отживших консервативных представлений, за торжество реального жизненного содержания хореографического спектакля, за новый выразительный язык. И в этой борьбе снова помогает нам великий Пушкин.

Советскому театру принадлежит честь открытия подлинной пушкинской «страницы» в истории русского балета, создания ряда пушкинских спектаклей, начиная от «Бахчисарайского фонтана» Асафьева. Не всё в этих спектаклях равноценно по музыке, не все в них одинаково близко поэтическому первоисточнику. Но лучшее в советской пушкиниане, несомненно, принадлежит балету.

Каждое произведение, удачно решающее сложные задачи музыкальной драматургии, задачи создания больших симфонических концепций и ярких индивидуальных характеров, обогащает опыт советской музыки и театра, приближает балетную сцену к темам нашей современности.

Такова, например, партитура балета Р. Глиэра «Медный всадник». Но,—возразит читатель,—балет написан на классическую тему, причем же тут современность? Он будет и прав, и не прав! Советский композитор — современный художник, а не холодный реставратор старины, тем более если он избрал пушкинскую тему. Его задачи своеобразно охарактеризовал Б. В. Асафьев, говоря о своей работе над «Бахчисарайским фонтаном»: «Надо было передать волнение пушкинской стихотворной стихии так, чтобы слушатель сквозь память моего сердца о наисвежейшей для нас дали, а, вернее, о романтических певучих далях дней Пушкина крымских странствований, ощутил ласки романтических вейний весен советской молодежи и эпоху рождения новой человечности». Вот эту «эпоху рождения новой человечности» было радостно ощутить в образах пушкинского балета Р. Глиэра.

Композитор и театр пошли по линии наибольшего сопротивления, положив в основу балета одно из самых сложных пушкинских произведений. Поэтические образы



Пушкина надо было не просто перевести на язык хореографии, но — это главное! — воплотить дух пушкинской поэмы, передать ее патриотический пафос и социально-философский подтекст.

В решении этой задачи первую роль, несомненно, играет музыка. Именно музыка, отчетливое и ясное ее драматургическое развитие, яркий и характерный тематизм прежде всего определяют сценические образы и доносят до слушателя идею поэта. Композитор корректирует, дополняет и расширяет содержание либретто (автор П. Аббадимо), его идейный смысл.

Патриотическая мысль вступления к поэме «Медный всадник» конкретизируется в трех картинах пролога, посвященных Петру I и его творению — Петербургу:

На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн,  
И вдаль глядел. Пред ним широко  
Река неслася...

Так начинается балет. В полумраке, над угрюмо бегущими волнами, возникает величественная фигура Петра. Оглядев пустынный берег, Петр утверждающим жестом выражает свой замысел:

Отсель грозить мы будем шведу.  
Здесь будет город заложен  
Назлом надменному соседу.

Вторая картина пролога рисует осуществление идеи Петра:

Ногою твердой стать при море.  
Сюда по новым им волнам  
Все флаги в гости будут к нам,  
И запируем на просторе.

У берегов Невы горделиво высятся русские военные суда. Новый корабль готов к спуску. Прибывает голландское судно; иноземные моряки с изумленным восхищением взирают на строящийся Петербург, олицетворяющий новую Россию. Петр рубит канат, и новый корабль торжественно спускается в воды Невы. Картина завершается веселым массовым русским плясом.

Третья картина — ассамблея в летнем дворце Петра. Среди царских гостей зритель узнает «арапа Петра Великого» — Ибрагима, иноземных послов, заискивающих перед русским царем. Петр запросто разговаривает с ко-

рабельными мастерами, осматривает модель новой пушки, поощряет старательных, негодует на нерадивых. Простясь с гостями, Петр вновь возвращается к плану строящейся русской столицы. Вырастает грандиозная панорама будущего Петербурга:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия...

В либретто Петру отведена почти исключительно декоративная роль, отчего его образ мало подвижен и выразителен. Две последние картины пролога, несомненно, должны были показать Петра гораздо более действенно и интересно.

Иллюстративное, статичное решение этих картин ослабило и внутреннюю связь между прологом и личной драмой Евгения, историей его любви к Параше, составляющей сюжетную канву балета. Но мысль схвачена верно. К тому же этот пробел во многом восполняет музыкальная драматургия и режиссерская партитура спектакля.

Первое действие рисует Петербург летом 1824 года:

Прошло сто лет, и юный град,  
Полночных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво.

На Сенатской площади, у бронзового памятника Петру веселится столичный люд. Сюда приходит Евгений для свидания с Парашей. Лирическая встреча влюбленных и их нежное расставание завершают первый акт. Дворик возле дома Параша под ивой, «почти у самого залива», изображен во втором действии. Параша резвится с подругами. Снова свидание с Евгением и мечты о будущем. Непогода заставляет Евгения проститься с любимой.

Третий и четвертый акты балета следуют за текстом Пушкина вплоть до трагической развязки — гибели Евгения. Здесь спектакль поднимается до уровня подлинной хореографической драмы. «Под тяжелой пятой самодержавной власти рассыпались в прах и жизнь, и любовь, и мечты простого человека, одного из многих», — резюмирует либретто. Однако с этой мыслью, отвечающей пушкинскому замыслу, слабо согласуется сценическое решение апофеоза. «Гибнет Евгений, а город — Петра творенье — растет и живет», — говорится в сценарии, возвращающем зрителя к образам старого Петербурга, в которых олицетворены силы самодержавной государственности.

Такая трактовка содержания эпилога приближается к точке зрения Белинского, рассматривавшего всего «Медного всадника» как «апофеозу Петра Великого». Но тогда надо было бы согласиться с великим критиком (прозорливо увидевшим основную тему «Медного всадника» в противоречии между абсолютистской властью и личностью) и в том, что задачей Пушкина было утвердить неизбежность примирения печальной участи Евгения с исторической необходимостью подчинения интересов каждого отдельного человека интересам государства. А согласиться с этим трудно. Не «торжество общего над частным», не «историческая необходимость» были раскрыты Пушкиным в «Медном всаднике», как полагал Белинский, увлеченный вдохновенным патриотизмом вступления к поэме.

Воспев в начале поэмы Петра и его творение, Пушкин затем уж не возвращается к гимническому тону. И Евгения поэт сталкивает с изваянием Петра — «горделивым истуканом», «кумиром на бронзовом коне». Медный всадник у Пушкина олицетворяет не столько самого Петра как великую историческую личность, сколь в его образе идею дворянско-крепостнического государства, его бездушную и роковую для человека силу. В поэме сказывается присущее поэту двойственное отношение к Петру. Он преклонялся перед ним, как перед великим преобразователем, и все же видел в нем «самовластного помещика» («История Петра»), представителя феодально-крепостнического строя, направленного на угнетение и подавление многих миллионов простых людей. Поэт ставит вопрос о несовместимости этих двух начал как неразрешимом, трагическом противоречии эпохи.

Только советская страна, слившая воедино интересы государства с интересами многих миллионов простых людей, ответила на вопрос, поставленный поэтом в «Медном всаднике». И к этому, думается нам, должен был направлять мысль зрителя апофеоз пушкинского спектакля.

Когда в эпилоге звучит торжественный гимн великому городу, слушатель готов увидеть на сцене нечто близкое ему по времени и духу. Музыка Глиэра как бы переносит повествование в наши дни, завершая действие жизнеутверждающей картиной нашей современности. Такое ощущение, естественно, возникает у слушателя, ибо «тема великого города» насыщена интонациями советской песенности. Она вполне современна по своему стилю,

сочетающему активную поступь революционно-массовой песни с величавой напевностью русского славления.

Вызывая прямые ассоциации с современностью, «тема великого города» отнюдь не чужеродна другим образам партитуры. Цельность стиля характерна для музыки «Медного всадника». Вся партитура балета, включая и отдельные танцы, построенные на народных мелодиях (пляска во второй картине, танец матери Параши), и ведущие темы-характеристики, составляющие основу его музыкальной драматургии, по-русски напевна, выразительна, мелодически конкретна и образна. Ясность и пластическая рельефность всех элементов музыкальной речи — мелодии, ритма, гармонии, естественность и красочность оркестровки, полнозвучной и экспрессивной, по-настоящему близки традициям русской музыки. Этим они отличаются от тех бледных созданий эклектичного мышления, рабски повторяющих отдельные элементы классического стиля, которые иной раз пытаются выдать за «продолжение» заветов русских классиков. Глиэр радуется слушателя непосредственной живой прелестью и грацией мелодических образов, самостоятельностью музыкальной концепции балета, благородной простотой музыки. Повинуясь искреннему чувству и правдивому ощущению жизни, не пытаясь ошеломить слушателя обязательной новизной средств, композитор создал монументальное полотно, ясное по мысли и форме.

Музыка балета не иллюстрирует действие, а объясняет его, наполняя плотью и кровью живых чувств. Композитор свободно сочетает сквозное симфоническое развитие, сложную систему лейтмотивов с законченными сценами, разнообразием танцевальных форм и жанров. В партитуру искусно вплетены и классическое адажио, и вариации (сцены Евгения и Параши), и бытовые танцы эпохи (вальс, полька, менуэт, контрданс), и русские народные пляски и хороводы. Вместе с тем композитор полностью отказывается от изживших себя традиций «вставного» дивертисмента.

Каждый эпизод, каждый танец в балете драматургически оправданы, несут в себе образ, характер. Таковы, например, танцы во второй картине: русская плясовая с ее широкой напевностью и задорной игрой ритмов, танец голландских моряков — монотонный, грузный, неповоротливый, заключительная русская пляска с ее буйным раз-

ливом народного веселья. Танцы на Сенатской площади, марш проходящего полка, танец задумчивой девушки, танец трех озорных девиц и другие логично связаны с действием, создают тот жанрово-психологический фон, на котором развивается драма Евгения...

Важное качество музыкальной драматургии балета — характерность основных образов и их последовательное развитие. Такова начальная «тема пустынных волн», носящая в прологе несколько иллюстративный характер, но достигающая большого симфонического развития в картине наводнения. Такова вторая тема пролога, воссоздающая величие и силу образа Петра, активность и целеустремленность воли царя-преобразователя. Изложенная песенно, широко, мелодически развернутая, она насыщена экспрессией русского характера. «Тема Петра» затем звучит и в картине спуска корабля, и в картине ассамблеи. Позднее, когда разворачивается повествование о Евгении и Параше, «тема Петра» уступает место «теме Медного всадника». Этот лейтмотив родствен «теме Петра», но звучит совсем по-иному — как трезвый марш, воплощение роковой силы, преследующей Евгения. Композитор не отождествляет Медного всадника с Петром, хотя и отталкивается от его первоначальной темы, воссоздавая образ «кумира на бронзовом коне». Как мы видим, именно музыкальная драматургия помогает раскрытию философской идеи поэмы.

«Тема Медного всадника», многократно вплетаясь в музыку сцены Евгения и Параша, как бы ставит их трагическую судьбу в зависимость от образа «горделивого истукана».

Апогея своего развития «тема Всадника» достигает в большой симфонической картине, в тот момент, когда безумный Евгений восстает против «державца полумира»:

И во всю ночь безумец бедный,  
Куда стопы ни обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом скакал.

В последний раз она звучит патетически и грозно, когда изображается гибель Евгения, преследуемого страшным видением.

Рядом с трагической темой «Медного всадника» в музыке балета выразительно и поэтично передан лиризм любви Евгения и Параша. Скромные мечтания бедного

юноши о семейном счастье, правдиво, с едва уловимой, грустной иронией раскрытые Пушкиным, композитор передал в образах большой одухотворенности и поэтического обобщения. Именно эта сторона музыки особенно пленяет в партитуре Глиэра. Высокой поэзией полны сцены свидания влюбленных на Сенатской площади, и их сцена в домике Параши, и мечты Евгения о своей любимой в страшную ночь наводнения, и даже сцены его безумия, когда в потрясенном мозгу юноши возникают образы погибшей любви. Композитор решительно отказывается от натуралистического изображения кошмаров, преследующих Евгения. Глиэр сохраняет красоту музыкальных образов при обрисовке самых трагических положений, не поступаясь при этом художественной правдой.

В лирических сценах особенно ярко проявляется мастерство композитора как балетного драматурга. Ясные, законченные темы-характеристики основных героев легко различаются слушателем в сложной симфонической ткани балета. Когда после удаляющихся звуков полкового оркестра вырастает взволнованная, широко развивающаяся мелодия, несколько напоминающая тему любви Германа и Лизы, слушатель безошибочно предугадывает появление главного героя. Нежная, лирическая, и в то же время мужественно-драматичная, эта тема характеризует основные помыслы Евгения, его страстную жажду любви и счастья. Бурная, взрывчатая энергия, своеобразное мелодическое построение «темы Евгения» делает ее симфоничной, сообщает ей большие возможности развития. В дальнейшем она действительно приобретает широкое развитие, подобно теме симфонии.

Она звучит и в сцене свидания, образуя лирический дуэт с мелодией Параши, и в сцене тревожной ночи, и в симфонической картине наводнения, где сплетаются и разрабатываются основные лейтмотивы балета: темы волн, Евгения, Параши и Медного всадника. Композитор по-новому развивает «тему Евгения» в сцене безумия и в картине преследования его Медным всадником, показывая ее в обращении, в различных мелодических и ладогармонических вариантах.

Широкое развитие свойственно и «теме Параши» — певучей, нежной и поэтичной. Она появляется в сцене свидания, вслед за первым развернутым проведением «темы Евгения». Показав музыкальные портреты героев,

композитор переходит к разработке этих образов в лирическом адажио. Вся сцена Евгения и Параши представляет собою как бы развернутую сонатную форму. Так симфоническая драматургия обогащает балетный спектакль, расширяет выразительную сферу балетной музыки, сочетая развернутые музыкальные концепции с легкостью и доступностью танцевальных форм.

В этом смысле композитору много помогает и острое драматургическое чувство инструментовки, умение найти характерные тембры для точной зарисовки каждого сценического образа. Так, например, характерную окраску темы Евгения определяет звучание альтов, виолончелей, бас-кларнета — низких, мужественных тембров большой страстной насыщенности. Нежный, женственный образ Параши ассоциируется с легким звучанием верхних регистров деревянных духовых (гобая, флейты) и скрипок.

Индивидуализированные тембровые характеристики особенно четко выявляются в своеобразных инструментальных дуэтах. Так, в начале третьего действия «теме Евгения», излагаемой низкими тембрами струнных и бас-кларнета, отвечает солирующая скрипка с «темой Параши», звучащей в высоком регистре, как нежное воспоминание. Ей контрапунктирует первая фраза «темы Евгения» у виолончелей и контрабасов, образуя выразительный любовный диалог.

В тембровой драматургии балета видна рука подлинного мастера, самостоятельно и плодотворно претворяющего заветы русской музыкальной классики. Партитуру Глиэра отличает и мудрая экономия тембров при всей сложности и пышности оркестровки.

Насыщенность оркестра Глиэра определяется и полнотой звучностью гармонии, и плавностью голосоведения; все компоненты симфонического письма подчинены единым целям драматургической характеристики. Так, например, различие музыкальных характеристик Евгения и Параши достигнуто контрастностью их мелодических образов (восходящим, прерывающимся фразам Евгения противопоставлена плавная, нисходящая мелодия Параши), различием ладогармонических средств («тема Евгения» отличается тональной неустойчивостью и характерными хроматизмами, тема Параши — мягким спокойствием, прозрачной диатоникой мажора). Все музыкальные средства композитора — и яркий мелодический дар, и колористи-

ческое мастерство, и искусство тонального развития — направлены на служение поэтической идее. В этом достоинство музыки «Медного всадника».

Самые вдохновенные и трогательные страницы балета посвящены лирическим взаимоотношениям героев: искренний и светлый лиризм преобладает над трагической мрачностью сцен наводнения и бегства Евгения, преследуемого Медным всадником. Сила внутреннего напряжения в последних картинах балета, однако, снижается: изобразительные приемы, иллюстрирующие действие, иной раз здесь доминируют над музыкально-поэтическим обобщением.

Образы наводнения и «тяжело-звонкого скаканья по потрясенной мостовой» даны Глиэром в эпическом, повествовательном плане. Это несколько смягчает драматическую динамику последних сцен, но в то же время и не допускает экспрессионистской мрачности. Отказываясь от натуралистического изображения страшных черных сторон действительности, Глиэр утверждает в сознании слушателей прекрасный образ любви двух юных существ. Этот контраст между лирической озаренностью основных героев поэмы и их трагической судьбой рождает у слушателя отчетливое сознание исторической несправедливости общественного строя, отнимающего у человека право на счастье и любовь. В балете Глиэра торжествует высокая гуманистическая идея, образы глубокой человечности и красоты.

Почти четверть века отделяют «Медного всадника» Глиэра от его первого крупного произведения на пушкинскую тему (музыка к «Египетским ночам» для театра им. В. И. Немировича-Данченко) и балета «Красный мак». «Медный всадник» значительно выше прежних работ композитора. При всем мастерстве партитуры «Египетских ночей», при всех художественных достоинствах «Красного мака» — первого советского балета на современную тему, оба произведения не были свободны от некоторой экзотики, а отчасти и стилиевой эклектичности. «Медный всадник» — наглядное свидетельство отточенности реалистического стиля композитора, его прочной связи с лучшими традициями русской классики<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Показательны сроки, в которые был написан балет. Клавир «Медного всадника» был закончен композитором менее чем за



Пушкинский реализм широко раздвинул условные рамки классического балета, обогатил его содержание, язык, выразительные средства.

Автор пушкинских балетных постановок на сцене Большого театра Р. Захаров подтверждает, что «работа над образами поэта заставила советских балетмейстеров... пересмотреть существовавшие поныне принципы хореографии. Незыблемые балетные каноны — дивертисментный танец, условная пантомима — не могли помочь раскрытию «истины страстей и правдоподобия чувствований», насыщающих каждую строку поэта». Об этом говорит и Галина Уланова, создавшая незабываемый образ Марии в «Бахчисарайском фонтане». «Играя в произведении Пушкина, — пишет балерина, — нельзя показывать танец «вообще», сам по себе танец, который с успехом можно перенести в любой другой балет, написанный на любые другие мотивы, заменив, быть может, только костюмы исполнителей. Нет, его нужно индивидуализировать, сделать органически свойственным Марии или Зареме, наполнить его нежной грустью для одной или ревливой страстью для другой. Построить танец на движениях плавных, ускользающих или порывистых и страстных — в зависимости от того, какое состояние героини должен он выражать в данный момент. Так, например, был решен «диалог» Марии с Заремой». Иными словами, Уланова подтверждает, что воплощение пушкинской темы заставляет отказаться от многих «балетных» традиций. Танец перестает быть самоцелью и служит задаче создания полнокровного характера, раскрытия психологии героя. А характер пушкинского героя, «широко и вольно» изображенный — характер реальный, исторически правдивый, национально яркий, и вместе с тем, поэтически обобщенный. И если образы «Бахчисарайского фонтана» при всем своем реализме страстей все же окутаны дымкой романтики, то характеры героев «Медного всадника» ставят более сложные задачи. Образ простого человека в его индивидуальной конкретности и психологической сложности, пожалуй, впервые предстал в балете Глиэра.

семь месяцев (с сентября 1948 г. по март 1949 г.), партитура — в пять месяцев. Эти сроки создания монументального произведения в четырех актах и тринадцати картинах говорят о колоссальном мастерстве композитора, о четкости и зрелости его идейно-художественной концепции.

Евгений и Параша — великолепные достижения композитора, режиссера и исполнителей. Бытовые персонажи нашли на балетной сцене правдивое и поэтичное воплощение. Особенно это относится к Евгению. Пушкинские балеты выдвинули галерею реальных мужских образов; однако, ни хан Гирей, ни молодой офицер — герой «Кавказского пленника», ни Алексей в «Барышне-крестьянке» не требовали столь новаторского ощущения образа, как Евгений. Здесь, прежде всего, надо было вскрыть такую гамму чувств, так глубоко показать его внутренний мир, чтобы захватить зрителя, заставить полюбить этого неврачного героя, взволноваться его судьбой.

Это нелегко, особенно в балете. Талантливый актер и великолепный танцор А. Ермолаев показал, что трудное становится легким, если обладать пылкой фантазией, если уметь по-новому увидеть образ. Правда, увлекшись сценической задачей, артист несколько приблизил Евгения к типу гоголевского чиновника. Но чувство меры помогло Ермолаеву сохранить в своем герое наряду с характерностью и душевность, и человечность, и даже поэтичность. Интересно сделана эта роль и у В. Преображенского, вносящего в образ Евгения романтическую возвышенность.

Обаятелен образ Парашы, трактованный О. Лепешинской и Р. Стручковой с различными оттенками. Лепешинская стремится приблизить Парашу к ее окружению, подчеркнуть бытовой колорит характера; героиня Стручковой привлекает лиризмом, нежной прелестью юности, свежестью наивного, едва расцветшего чувства. Все лирические сцены Евгения и Парашы — их первая встреча, адажио, вариации, вальс — напоены ласковостью, целомудренной чистотой молодости.

Надо оценить и попытку показать в балете реальный исторический персонаж — образ великого деятеля русского государства. Самый образ Петра (А. Радунский и А. Томский) обязывал постановщика к монументальности сценических форм, к верности историко-бытового фона. В то же время авторам спектакля надо было раскрыть мир интимных чувств Евгения и Парашы, оставаясь в пределах большой социально-философской темы.

Р. Захарову во многом удалось связать с ней судьбы лирических персонажей. Помог этому и художник спектакля М. Бобышов, передавший дух великого города, на-

рисовавший величественные картины старого Петербурга, его монументальные перспективы. Превосходно по внешней достоверности и эмоциональному пафосу сделана картина наводнения.

Когда в прологе вырастает грандиозная панорама ночного Петербурга на берегах красавицы Невы, когда взгляду зрителя открываются незабываемые перспективы Сенатской площади со знаменитым памятником Фальконета, контуры ростральных колонн у Биржи,— создается полное ощущение исторической реальности. Однако фигура Петра, особенно в последних эпизодах пролога обрисована несколько схематично и наивно. Статичность, отсутствие действенных задач, невольно ведет к внешней картинности, искусственности поз и жестов. Здесь сказалась недоработанность роли Петра в либретто.

Иногда ощущается и некоторое однообразие в пластическом претворении партитуры, более богатой, нежели хореография спектакля. Хочется больше раздолья и силы, более яркого колорита в русской пляске второй картины пролога, большего разнообразия и богатства в танцах на ассамблее, где, к сожалению, преобладает иллюстративная пантомима. Интереснее и ярче могли бы быть показаны выход и танец Царицы бала (М. Семенова и С. Головкина). Напрасно режиссер отказался здесь от исторического костюма и поставил Царицу бала на пуанты; было бы уместнее дать на ассамблее увлекательный русский танец.

Не удалось режиссеру и преодолеть неверный замысел финальной сцены. Отказавшись в апофеозе от танцевальности, балетмейстер перевел все действие в скучную, ничего не объясняющую пантомиму. Малоубедительна по идее новая молодая пара влюбленных, начинающая, как некогда Евгений и Параша, свой жизненный круг у подножия памятника Петру. Совсем нелепо появление на авансцене— спиной к зрителю — фигуры самого Пушкина. Этим, вероятно, авторы спектакля хотели отдать дань юбилею великого русского поэта, которому был посвящен спектакль. Но лучшим почтением памяти русского гения было бы, конечно, законченное воплощение его поэтической идеи.

И тем не менее, несмотря на существенные иногда недостатки, спектакль запоминается своим монументальным замыслом историко-психологической драмы, содер-

жательностью и поэтическим обаянием центральных образов, большой экспрессией многих сцен. Это впечатление поддерживает и замечательный оркестр Большого театра (дирижер Ю. Файер), раскрывающий партитуру Глиэра темпераментно, выразительно, подчеркивая ее мелодическую красоту и тембровое богатство.

«Медный всадник» на сцене Большого театра — серьезный вклад в репертуар советского балета. Успех пушкинского спектакля еще раз напоминает о том, как много нового таит творчество великого русского поэта для нашего музыкального театра.

## **ПЕРВЫЙ СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ**

### **«КРАСНЫЙ МАК» Р. ГЛИЭРА**

Вряд ли восстановление «Красного мака» на столичной сцене нашей страны вызывает необходимость аргументации. Этого потребовал сам зритель, давно отдавший свои симпатии первому советскому балету. Впервые поставленный в Большом театре в 1927 году, «Красный мак» обошел все сцены музыкальных театров, насчитывая в своей истории свыше двух десятков оригинальных постановок и множество сотен спектаклей. Только в Большом театре «Красный мак» за первые три-четыре года своего сценического существования прошел более трехсот раз — случай небывалый в истории хореографического искусства.

Редкий успех балета, силу его привлекательности в значительной мере определила выразительная музыка Р. Глиэра, мелодичная, изящная, проникнутая искренним лирическим чувством. Популярности балета послужил и обаятельный, соединяющий большую драматическую силу с поэтической красотой образ Тао Хоа. Вполне заслуженно эта роль стала любимейшей в репертуаре всех выдающихся советских балерин, начиная с ее создательницы — Е. В. Гельцер.

Статья публиковалась в газете «Советское искусство» от 14 января 1950 г.

Однако причина огромного общественного резонанса произведения заключается прежде всего в острой политической злободневности его содержания и верно решенных художественных образах. Идея создания балета зародилась в коллективе Большого театра в середине 20-х годов под впечатлением взволновавших советских людей революционных событий в Китае.

Молодое советское искусство, утверждавшее свои новые принципы в ожесточенной борьбе с декадентским наследием предреволюционных лет и «импортным» модернизмом, властно заявило право на высокую героическую тему в балете, тему, близкую к реальной жизни. Так родился «Красный мак», воплотивший на балетной сцене романтику современной революционной действительности, образы советских людей, несущих братскую дружбу и помощь борющимся народам.

Трудно переоценить принципиальную важность этой победы нового содержания в балетном жанре, столь тщательно оберегаемом буржуазным искусством от сколь угодно социально значительных идей. Когда вместо разряженных пейзажей или аркадских пастушков и пастушек кордебалета наш зритель увидел гневную толпу китайских рабочих, когда перед ним предстали родные образы советских моряков и во всю ширь могучего русского характера развернулся увлекающий, вихревой ритм матросского танца, никто из присутствующих на спектакле не мог оставаться спокойным. Балет ответил на глубоко назревшую уже тогда потребность советского народа в искусстве большого революционного пафоса.

Возобновление в Большом театре СССР и на многих других сценах страны балета Глиэра показало, что «Красный мак» не только ничего не утратил в своей художественной убедительности, но, наоборот, обрел новую силу воздействия на зрителя.

В черном мраке ночи тускло светят огни большого портового города. В порту изможденные кули, подгоняемые дубинками иноземной полиции, выгружают огромные ящики с клеймами USA; когда один кули падает под непосильной тяжестью ноши — из ящика вываливается груда американских автоматов... Вспыхивает возмущение рабочих, встающих грозной стеной перед осклизшими волчьей злобой наемниками империализма.

Такова завязка спектакля в новой редакции Боль-

шого театра. Мир расколот на два лагеря — антагонистичных, непримиримых в своем существе — лагерь реакции, и многомиллионный лагерь народных масс всего земного шара. Так театр сумел придать спектаклю новый, глубоко злободневный смысл, стремясь насытить гневом и страстью нынешнего величайшего подъема борьбы поработанных народов против империалистов с Уолл-стрита и их пособников. Он напоминает зрителю о том, что и сейчас еще в героическом Вьетнаме, во многих странах Африки и Азии растет и ширится национально-освободительная война, еще льется кровь патриотов и сеют смерть американские солдаты...

Обобщая события и факты огромного политического значения, спектакль по существу весь обращен к настоящему, утверждая идею непобедимости народных сил, объединившихся под знаменем борьбы за счастье человека, под знаменем истинной демократии.

Динамично показан в спектакле рост революционного сознания народных масс: от глухого, подчас стихийного протеста, изнуренный беспощадной эксплуатацией и нищетой народ переходит к организованному восстанию, поднимая алый стяг вооруженной борьбы. Его революционные силы обретают новую мощь во вдохновляющем примере советской страны, в великих свершениях Октября. Этот внутренний идейный подтекст ощущается во всей поэтической атмосфере спектакля. Когда сумрак черной ночи сменяется светом дня, солнце освещает пламенеющий на белоснежном борту советского корабля плакат «Советские профсоюзы — китайским рабочим» — и под звуки коммунистического гимна вытягивается стройная шеренга советских моряков во главе с бравым капитаном, — спектакль сразу получает свой идейный и эмоциональный ключ. Великая вдохновляющая сила советской страны — залог грядущей победы и равноправия всех народов, всех рас.

Эта идея поэтически претворена в трогательной истории маленькой танцовщицы Тао Хоа, принимающей из рук советского моряка красный мак — эмблему свободы. Алея на груди Тао Хоа, он символизирует великие чувства любви народа к родине и жгучей ненависти к поработителям, его чаяния освобождения. Сила патриоти-

ческого чувства и страстная вера в возрождение родины делает Тао Хоа, женщину-ребенка, истинной героиней, отдающей свою жизнь во имя торжества народного дела. Она умирает, заслонив собою вожака народных масс Ма Ли-чена от пули предателя.

Большая впечатляемость спектакля, сила его доходчивости в значительной мере обусловлены яркими образами его центральных персонажей, обретших в новой постановке плоть и кровь живых человеческих характеров. Здесь дарования артистов Большого театра раскрылись с особой наглядностью, свидетельствуя о непрерывном росте их реалистического мастерства. В образе Ма Ли-чена ярко сказался возмужавший талант М. Габовича, широкий диапазон выразительных средств артиста. Его герой сразу завладевает вниманием и симпатией зрителя своей активной волевой устремленностью, строгой собранностью характера, присущего организатору и вожаку революционных масс. Вырос в работе над этим образом другой исполнитель роли Ма Ли-чена — Ю. Кондратов; однако в его исполнении внешний темперамент еще пока преобладает над раскрытием внутренней правды образа, его идейного замысла.

Неслучайно о Ма Ли-чене хочется говорить в первую очередь. Этот персонаж, получивший свое рождение только в нынешней постановке, органично вошел в канву спектакля. Его присутствие усиливает жизненную достоверность событий, излагаемых в балете, углубляет его идейную концепцию. Остается только пожалеть, что образ, так удачно созданный театром, живет вне музыки. Кроме сатирического танца, вновь написанного композитором, самостоятельной музыкальной характеристики Ма Ли-чен не имеет.

Центром музыкальной драматургии балета, как и прежде, является образ Тао Хоа, раскрытый в новой постановке с большой поэтичностью. Сохраняя всю прелесть жизненной реальности, Тао Хоа в то же время как бы воплощает в себе сокровенные чаяния народа, его душу, горящую мечтой о свободе. Значительную драматургическую функцию теперь несет сон Тао Хоа (главным образом — в первой своей части). Драматически напряженная картина битвы сил мрака и света воссоздает в аллегорических образах действительность, реальную борьбу и победу народа.

Обе исполнительницы роли Тао Хоа — Г. Уланова и О. Лепешинская — находят самостоятельное, глубоко индивидуальное решение образа. Г. Уланова, как всегда, захватывает силой поэтического обобщения чувств своей героини, пленяет художественным совершенством мастерства, высокой одухотворенностью танца. Образ, созданный О. Лепешинской, также совершенный в хореографическом отношении, в то же время ярко характерен: артистка законно поставила себе задачей раскрыть психологию юной танцовщицы, передать обаяние ее детски непосредственной натуры. Обе исполнительницы и балетмейстер широко использовали богатство хореографического языка для обрисовки красочной гаммы чувств маленькой героини; ее отношение к посланцам советской страны, озаренное сиянием искренней и чистой привязанности, ярко контрастирует со страхом, ненавистью и отвращением Тао Хоа к иностранцам и их агенту Ли Шан-фу. Образ этого подлого наймита империалистов, предателя и убийцы, детально разработанный постановщиком, дает богатый материал для исполнителя. С новой стороны здесь раскрывает свое большое артистическое дарование А. Ермолаев. Пользуясь почти исключительно средствами пантомимы, артист под угодливой личиной Ли Шан-фу с большой достоверностью вскрыл его звериную сущность эксплуататора, продавшегося иностранцам из-за острой классовой ненависти к народу, к его прогрессивным гуманным целям. В страшном образе палача, словно порожденном фантазией старинных легенд, является Ли Шан-фу в сцене сна Тао Хоа. В этой сцене Ермолаев производит большое впечатление своей рельефной и стильной пластикой. Оригинальный и по-своему интересный образ Ли Шан-фу создает С. Корень, рисуя скупыми, графически четкими и острыми штрихами образ человека-маски, скрывающего под внешней невозмутимостью беспощадную жестокость и злобу.

Общая композиция спектакля и большие актерские достижения свидетельствуют о плодотворной работе режиссера и балетмейстера. Л. Лавровский продумал много существенно важных сценических деталей, рельефно оттеняющих идею спектакля, нашел новые, полнокровные краски для реалистической обрисовки персонажей, обогатил выразительный язык балета, органически сочетая народный и классический танец с выразительной хо-



реографической пантомимой. Украшению спектакля служит великолепное мастерство А. Мессерера (танец с лентой) и Г. Фарманянца (акробат), характерные дарования В. Цаплина и А. Жукова (боцман). Нынешняя редакция спектакля, включая работу театра над либретто совместно с его первым автором и художником спектакля М. Курилко, работу композитора, заново оркестровавшего балет и дополнившего партитуру новыми народными мелодиями, работу дирижера Ю. Файера, хореографическое воплощение «Красного мака», — доказательство непрерывного роста идейной и художественной зрелости советского балетного искусства.

Но это обязывает театр довести до предельно возможного совершенства новую постановку любимого народного спектакля. Нужно еще уделить внимание и отдельным образам, и композиционной структуре балета, не совсем законченной. Важно усилить действенную роль в спектакле советских персонажей — капитана корабля (А. Томский и А. Радунский) и его матросов. Надо найти более выразительные краски взамен несколько упрощенной схематизированной пантомимы, средствами которой истолкованы образы Босса (В. Смольцов, Л. Мацкевич) и его агентуры. Фигуры этих хищников с черными душами гангстеров и убийц, несущих смерть и угнетение миллионным массам народа, следует сделать более реалистичными, ярче показать их лицо. От этого сильнее выиграет политическое звучание спектакля. Необходимо найти убедительное решение эпизода с отравленной чашей, которую Тао Хоа должна поднести капитану; следует подумать и над более правдивым выражением задуманной Босом и Ли Шан-фу диверсии против советских людей.

Главное, что требует еще серьезных усилий театра, это решение финала спектакля. Застывшие фигуры рабочих и бойцов на фоне вздымающегося красного знамени — слишком условны, недостаточно выразительны. Апофеоз, символизирующий героическую победу, одержанную народом под руководством его коммунистической партии, по существу является идейной и эмоциональной кульминацией балета. Здесь должен найти выход бурный разлив всенародных чувств, динамика великого торжества идей демократии и прогресса, пафос победы революции. Несомненно, необходимо было бы развернуть

в апофеозе широкую симфоническую картину ликования освобожденного народа.

Спектакль заново подготовлен театром в невиданные на большой московской сцене сроки — почти в два месяца. Это оказалось возможным только при активном содружестве и поддержке всего творческого коллектива Большого театра, который прислушался к голосу музыкальной общественности и многое учел в своей работе над спектаклем, продолжившейся и после премьеры. Большой театр ответственно отнесся к новой постановке выдающегося произведения, которое по праву может быть отнесено к советской балетной классике.

Новый успех балета Глиэра должен еще раз привлечь острое внимание музыкально-театральной общественности к проблемам советской хореографии. Рождение «Красного мака» на заре советского искусства позволяет утверждать, что балетный театр раньше и полноценнее других музыкально-драматических жанров ответил на запросы современности. Ряд крупных произведений советского балета, в том числе созданных за последние годы, свидетельствует о том, что хореографическая драматургия созрела для решения актуальных художественных проблем. Нет сомнения в том, что балетный театр в значительной мере подготовлен к созданию спектаклей на советскую современную тему. Однако сколько таких спектаклей мы знаем? Попытки отдельных театров создать новые советские балеты не получили широкого общественного резонанса. Не были широко обсуждены опыты постановок балета А. Крейна на современную тему в Кировском театре оперы и балета в Ленинграде, и в Большом театре, балета А. Спадавеккиа «Берег счастья» в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Слабо освещен критикой ответственный опыт М. Чулаки, создавшего балет по мотивам книги Н. Островского «Как закалялась сталь» (поставлен в Малом ленинградском оперном театре) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ряд более поздних постановок новых балетов на современную тему («Берег надежды» А. Петрова, «Седьмая симфония» Д. Шостаковича, «Асель» В. Власова и т. д.) тоже не получил должного резонанса и критического изучения.

Эти произведения нашли слабое отражение в репертуаре других театров оперы и балета, почти вовсе отказавшихся от работы над современной темой в балетном спектакле. Отсутствие широкой творческой дискуссии, обмена опытом между театрами серьезно задерживает процесс создания новых балетов.

Атмосфера принципиальной критики, создание широкого общественного мнения вокруг явлений художественной жизни и ее проблем — основа развития советского искусства, его лучшая традиция. Эту традицию нужно утвердить и в жизни нашего балетного театра.

## **«ДЕКАБРИСТЫ»**

**Ю. ШАПОРИНА**

**В Большом театре СССР**

«Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти...» — в этом видел поэт-декабрист К. Рылеев «священную цель поэзии». Воскрешенные в живописи, скульптуре, драматургии и музыке героические образы прошлого нашей Родины — и, прежде всего, образы борцов за ее свободу — воспитывают в советских людях чувство национальной гордости, утверждают сознание исторической закономерности революционных завоеваний нашей эпохи, укрепляют веру в будущее. Неслучайно историческая тема так настойчиво привлекает интересы советских художников.

В этом отношении показательно творчество нашего выдающегося композитора Юрия Александровича Шапорина, которого можно было бы назвать музыкальным летописцем русской истории. Все его крупные произведения посвящены героическим событиям и образам национальной жизни народа, проникнуты глубоким патриоти-

По материалам статей, опубликованных в журнале «Советская музыка» (1953, № 8) и в сб. «Большой театр оперы и балета» (М., 1958).

ческим пафосом<sup>1</sup>. Среди этих произведений Шапорина выделяется опера «Декабристы».

Замысел оперы композитор вынашивал много лет. История создания «Декабристов» восходит к началу 20-х годов. Эпопея декабрьского восстания явилась одной из первых тем молодого советского искусства — победившая революция возбудила естественный интерес к первым русским революционерам, как назвал декабристов В. И. Ленин. Уже в 20-х годах образы героев декабрьского восстания получили свое воплощение в драматургии, кино, музыке.

К началу 20-х годов относится и шапоринский замысел оперы о декабристах. Идея оперы была подсказана композитору историком П. Е. Щеголевым, принявшим совместно с режиссером А. В. Ивановским участие в создании кинофильма «Дворец и крепость» к 100-летию со дня восстания на Сенатской площади. Тогда же, по заказу дирекции Государственной Академической оперы (бывшей Мариинской), Шапорин начинает работу над оперой «Полина Гебль» по либретто П. Е. Щеголева и Алексея Толстого. Первый результат этого содружества — две картины оперы, поставленные на ленинградской сцене в 1925 году на вечере, посвященном памяти декабристов. Прозвучавшими тогда фрагментами из этой оперы (как рассказывал мне сам композитор) были лирическая сцена первоначальных героев оперы — Полины и Анненкова, Одоевского и Пущина («В имении») и картина допроса Анненкова Николаем I. Эти сцены одновременно наметили лирическую и революционно-героическую тематику оперы. Таким образом, факты не подтверждают легенду о первоначальном чисто лирическом замысле оперы Шапорина. Вернее всего, почвой для ее распространения явилось опубликованное в собрании сочинений Алексея Толстого стихотворное либретто оперы под названием «Полина Гебль»; в нем, действительно, акцентирована драматическая

<sup>1</sup> Симфония до минор, посвященная Великой Октябрьской социалистической революции, симфония-кантата «На поле Куликовом», оратория «Сказание о битве за Русскую землю», оратория «Доколе коршуну кружить», музыка к спектаклям и кинофильмам: «Штурм Перекопа», «Победители», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Кутузов», опера «Декабристы».

судьба французской эмигрантки, дочери одного из командиров наполеоновской армии, ставшей невестой декабриста Анненкова и последовавшей за ним в ссылку.

Но именно в особенностях первоначальной трактовки темы декабристов в либретто и надо искать одну из основных причин столь длительной работы композитора над своим произведением: лирико-драматическая концепция либретто не отвечала его личному отношению к теме. Широкий исторический кругозор Шапорина подсказал ему, что в основу сюжета оперы нужно положить события героико-революционного движения. Углубившись в изучение эпохи, композитор хорошо ознакомился со всеми перипетиями декабристского движения, с личной судьбой почти каждого его участника. Трагическая эпопея декабристов виделась композитору в монументальных формах эпической музыкальной драмы, выявляющей исторический смысл и движущие силы 1825 года.

В поисках наиболее верной исторической и драматургической концепции Шапорин долго вынашивал свой замысел, неоднократно перерабатывая либретто и музыку, от многого отказываясь, многое создавая вновь. Так, например, уже давно отпали картины, исполнявшиеся в 1925 году, переменялось большинство персонажей оперы.

Но было бы неверно объяснять столь длительный срок работы над оперой только поисками наиболее совершенного либретто. Думается, что композитор не добился бы такого успеха в опере, если бы ее созданию не предшествовала упорная работа в области симфоническо-ораториальных форм и вокальной лирики. Именно в этих жанрах он выработал и отшлифовал свой мелодический стиль, свои музыкально-драматургические принципы, мастерство в создании больших вокально-симфонических построений.

Тем не менее склонность к большому оперному стилю отличала Шапорина с давних пор. Еще в 1931 году Б. В. Асафьев, подбивая композитора к завершению оперы, со свойственной для него пронизательностью писал Шапорину: «Атмосфера в Москве и в Большом театре как раз для оперы в масштабах Вашего дарования (пластичный ясный мелос, большой план, сочные контуры, здоровые выдумки и т. д.)... Я убежден, что Вы композитор оперный, русский и что Вы можете создать цен-

ное произведение». Как мы видим теперь, предсказание Асафьева оправдалось, но уже много лет спустя. В этом сказалась характерная для Шапорина неторопливость в завершении и опубликовании своих произведений. Композитор понимал, что ему необходимо накопить значительный опыт, чтобы осуществить оперу в тех масштабах, в каких она ему виделась. Поэтому оперу «Декабристы» можно считать итогом почти 30-летнего творческого пути Шапорина.

Последнюю редакцию оперы Шапорин завершил в содружестве с поэтом Вс. Рождественским. Многие важные детали были внесены в оперу в процессе двухлетней работы авторов «Декабристов» с постановочным и исполнительским коллективом Большого театра СССР. На его сцене 23 июня 1953 года опера Шапорина была впервые показана советским зрителям.

Успех «Декабристов» на сцене Большого театра был предопределен особенностями идейного замысла спектакля и его музыкально-сценического стиля. «Декабристы» утвердили на оперной сцене образы героической эпопеи первого военного восстания против русского царизма. Это новаторское содержание произведения Шапорина нашло органичное выражение в монументальных масштабах, в высоком поэтическом строе образов, в широком напевном стиле музыки. Оставаясь верным принципам русской оперной эстетики, Шапорин не изменяет своим индивидуальным склонностям лирического художника. Его основное внимание привлекает не столько драматическая пружина самого действия, его внешняя напряженность, сколько раскрытие душевных переживаний героев, их высоких гражданских чувств и помыслов. С этим связано своеобразие драматургии Шапорина: широта и обилие ариозно-мелодических и ансамблево-хоровых форм, неторопливое разворачивание повествования, свободное, плавное развитие музыкальных мыслей, образующих просторную, эпическую архитектуру оперы.

Девять ее картин раскрывают перед зрителем основные этапы героической эпопеи (от смерти Александра I и восстания на Сенатской площади, до казни ее руководителей и ссылки многих декабристов в Сибирь), показывают ее вдохновителей и участников.

Главные герои оперы — подлинно исторические персонажи. Это цвет русской интеллигенции, дворянские революционеры, организаторы и члены тайных обществ — Северного и Южного, образовавшихся в начале 20-х годов прошлого столетия в Петербурге и на Украине с целью свержения самодержавия. Среди них — полковник Пестель, мечтавший о республиканско-демократическом преобразовании России, поэт Кондратий Рылеев, вдохновенный певец гражданской доблести и патриотического подвига, Каховский, гвардейские офицеры: Александр Бестужев (Марлинский), князь Трубецкой, Якубович, Щепин-Ростовский.

Как известно, между отдельными членами и группами Северного и Южного обществ существовали разногласия по различным вопросам, в том числе по вопросу последующего переустройства России; но идейное единство декабристов в борьбе с самодержавием, с крепостным правом и его порождениями было незыблемым. Отсюда и исходил Шапорин, поставив своей главной задачей прежде всего показать в опере идейную сплоченность декабристов, единство их вольнолюбивых помыслов и чувств, пылкую преданность свободе и ненависть к тирании. Этот замысел получает свое художественное выражение посредством «интонационных ассоциаций» (термин Б. В. Асафьева), сказавшихся прежде всего в музыкальных образах декабристов. Все их сцены, массовые и сольные высказывания основаны на активных, волевых интонациях и ритмах, берущих свое начало от русской гражданской песенной лирики прошлого века, от революционных песен-гимнов. Но музыкальный язык оперы меньше всего можно было бы назвать стилизацией. Интонационный сплав музыки «Декабристов», правдиво воссоздавая революционно-патриотический дух героев декабрьского восстания и колорит эпохи, в то же время звучит вполне современно. В опере Шапорина со всей полнотой проявились результаты работы композитора над героической тематикой, над ораторским вокально-декламационным и песенным стилем в его кантатах и ораториях. Ясные мелодические очертания, размах и искренний пафос отличают массовые ансамбли оперы, проникнутые мужественной энергией. Эти ансамбли выразительно раскрывают «высоких дум полет» и благородные чувства русских патриотов.

С убеждающей полнотой героические черты музыки оперы сказались в патриотическом гимне декабристов на слова Пушкина:

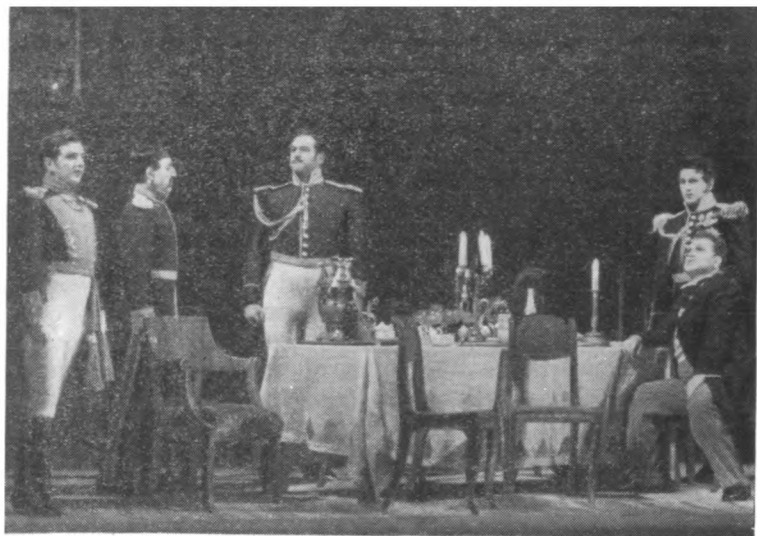
Товарищ, верь, взойдет она,  
Звезда пленительного счастья,  
Россия вспрянет ото сна,  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена.

Гимн служит ведущим лейтмотивом оперы, выражая глубокий оптимизм борьбы декабристов. («Их дело не пропало», — писал В. И. Ленин, подчеркивая преемственность русского революционного движения от восстания на Сенатской площади). Его мелодия появляется в кульминационных моментах оперы, характеризуя героический собирательный образ декабристов, рисуя их «коллективный портрет».

Здесь выявляется метод художественного обобщения, выработанный композитором в вокально-симфонических произведениях. Созданные Шапориным благородные, романтически возвышенные образы декабристов свободны от натуралистически бытовых деталей.

Индивидуальные характеристики декабристов выдержаны в том же интонационном строе музыки, что и массовые сцены. Появляясь в оркестре в качестве лейтмотивов действующих лиц, эти мелодии затем получают большое развитие в широких песенно-ариозных формах. Почти все главные герои оперы (кроме Трубецкого и Якубовича) охарактеризованы композитором в ариях или песнях. Наиболее прочувствован композитором образ Рылеева. Патриотический монолог-размышление Рылеева («О Русь моя, мой край родной!») проникнут глубоким драматическим лиризмом и, в то же время, внутренне приподнят, романтичен. Это самый искренний, самый задушевный портрет декабриста, в котором полностью отсутствует ложный риторический пафос, все дышит правдой человеческих чувств. В то же время образ Рылеева полон внутреннего героизма. Он достигает кульминации в сцене восстания (ариозо «Кто говорит, что нет у нас вождя? А честь отчизны, а ненависть к тирану?»). Новый, уже скорбный, патетический колорит приобретает музыка в сцене Рылеева перед казнью. Маршеобразные аккорды оркестра, предшествующие монологу Рылеева в четвертой картине, в сцене в каземате, звучат





траурно-патетически, только перед заключительным патриотическим гимном («Товарищ, верь...») они вновь приобретают героический характер.

Образ Пестеля обрисован односторонне (большая патриотическая ария в первой картине). В характеристике вождя декабристов ощущается недостаток светотеней, жизненного многообразия красок, и это придает образу Пестеля некоторую риторичность. В большой мере в этом повинен текст его партии, несколько суховатый и декларативный.

Несмотря на обилие важных персонажей (в опере семь партий только декабристов), Шапорину удастся очертить индивидуальные портреты героев в пределах общей интонационной сферы декабристских сцен. Проникнутые искренним подъемом чувств куплеты («Трубы восстанья поют нам...») и протяжная ямщицкая песня («Ой вы, версты»), которые поет Бестужев, раскрывают и восторженный революционный пафос, и задушевность русского характера. Каховского, обладавшего пламенным взрывчатым темпераментом, обрисовывает ариозо во второй картине (переходящее в квинтет) и песня с хором в четвертой картине, отмеченные призывно-героическими интонациями. Образ Щепина-Ростовского выдер-

жан в лирическом плане. История любви Щепина и его жены Елены, составляющая побочную сюжетную линию оперы, рельефно оттеняет красоту и благородство духовного мира декабристов, цельность и самоотверженность их чувств.

Только партия Трубецкого лишена мелодической завершенности — его ариозо во второй картине построено на суховатом речитативном рисунке. Этим композитор пытается выделить из среды декабристов «диктатора», изменившего общему делу.

Лагерю революционного дворянства в опере противостоят образы феодально-помещичьего строя. Крепостническое государство олицетворяют фигуры Николая I, помещицы-княгини Щепиной-Ростовской, предателя Ростовцева...

Широкая, открытая, напевная мелодика декабристов противопоставлена в опере декламационно-речитативным партиям персонажей, принадлежащих помещичье-дворянскому обществу. Наиболее полно из них обрисована фигура российского самодержца. Короткая, тяжелая тема трех тромбонов (которая противопоставлена в увертюре яркой, фанфарной, взлетающей ввысь мелодии труб — лейтмотиву восстания) и хроматические восходящие секвенции аккордов — лейтмотивы Николая как выразителя самодержавного деспотизма. В большой мнологической сцене Николая I (пятая картина) показываются переживания царя в решающие часы его судьбы — в ночь на 14 декабря. Мрачное раздумье («Внедобрый час вступаю я на трон») сменяется гневом и ненавистью к декабристам, страхом перед народным восстанием и, наконец, порывом решительной и жестокой воли. Дополняет облик Николая I сцена бала (седьмая картина), где лаконичными штрихами обрисованы его характерные черты — лицемерие, жестокость и сластолюбие. В этой сцене Шапорин использует классический прием оперной драматургии. Весь богатый психологическими оттенками диалог Елены и Николая I проходит на широком симфоническом развитии вальса. Его поэтичные интонации, отмечающие партию Елены, преобразуются, когда поет царь. Ритм вальса остается, но мелодия приобретает туповато-чувственный, банальный характер: фактура, нарочито примитивная гармония имитируют шарманочные напевы. В небольшой сцене с Бенкендор-

фом выявляется самодовольство и фиглярство Николая, его звериная жестокость.

Композитор стремится сохранить характерность речи персонажей крепостнического лагеря. В музыке рельефно переданы властные, раздражительно-капризные интонации помещицы Щепиной-Ростовской, дробная речь лицемерно услужливой княжеской домоправительницы Марьи Тимофеевны, желчно-брюзгливые фразы Ростовцева.

В столкновении двух антагонистических лагерей — на широкой общественно-государственной арене и в личном, интимном плане — заключается основной драматический конфликт оперы.

В этом конфликте народ участвует пассивно. Следуя исторической правде, выраженной в ленинской характеристике декабристов — «Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа», — Шапорин показывает глубокую отчужденность декабристов от народных масс. Их трагическое одиночество со всей ясностью раскрывает картина восстания на Сенатской площади. Руководители восстания не замечают сочувствия народных масс, а Трубецкой, увидя растущую активность толпы, изменяет восстанию.

Однако декабристское движение не возникло бы, если бы для этого не было предпосылок в самой российской действительности. Раскрывая причины, которые привели декабристов на Сенатскую площадь, Александр Бестужев говорит о полном разорении народа, о крестьянских и солдатских бунтах, о глубоком недовольстве правительством во всех классах русского общества. Декабризм явился отражением глубочайших революционных сдвигов в сознании всего народа.

Шапорин показывает эпопею декабристов на широком фоне народной жизни. Великолепное знание композитором народной музыки позволяет ему создать ряд выразительных, запоминающихся песен. К ним относится, например, открывающая оперу скорбная песня крепостных девушек («Ах, талан ли, мой талан таков, или участь моя горькая»); ее протяжная мелодия звучит, как стон народный. Этот лейтмотив поработленного народа слышится в скорбных эпизодах оперы.

Большим полифоническим мастерством отмечена сцена ярмарочного гуляния (третья картина); она насы-

щена яркими хоровыми песнями, которые иногда звучат одновременно. Здесь и могучая, широкая песня мастеровых, и веселая вальсовая мелодия девушек, кружащихся на карусели, и озорные припевки мужиков. Все это создает картину шумной, разноголосой ярмарочной толпы. Героизм русских солдат воплощает боевая песня «За Дунаем, за Дунаем», с которой выходит на Сенатскую площадь восставший Московский полк. Прекрасна песня конвоира Сергеяча «Ой, погодушка, погода», рисующая образ старого солдата. Песенные страницы оперы настолько проникнуты народным духом, что некоторые критики ошибочно причислили созданные Шапориным песни к фольклорным. Песенные, как и симфонические образы, служат композитору и средством характеристики исторической эпохи; в этом он проявляет себя как тонкий мастер поэтических деталей, пейзажных и жанровых зарисовок. Атмосферу жизни русских придворных кругов передает сцена бала, где большое место занимают симфонические танцы (мазурка, вальс, полонез). В сцене цыган (вторая картина) Шапорин удачно трансформирует подлинно народный цыганский напев (песня Стеши). Через стилизованный в пасторальном духе хорик дворовых девушек композитор иронически рисует помещичий быт. Песня ночного сторожа («Колотушка моя, осиновая») вызывает в представлении слушателя поэтическую картину уснувшего русского города.

Шапорин прекрасно владеет методом обобщения через мелодию, через жанр. Но композитору труднее дается конкретизация образа. Здесь сказывается недостаточная разработанность такого средства индивидуализированной характеристики, как речитатив.

С этими особенностями Шапорина как драматурга и связаны его замечательная удача в создании коллективного образа декабристов и сравнительно меньшая яркость других, в том числе — отрицательных персонажей. С этим связана и большая художественная ценность эпических народных сцен, нежели драматических. Так, драматическая динамика сцены восстания на Сенатской площади лишь отчасти передана композитором. Отказавшись здесь от широких форм (кроме первой песни), от больших вокально-симфонических массивов, композитор невольно оказался в плену иллюстративного метода. Картина восстания распадается на отдельные эпи-

зоды, связанные в музыкальной драматургии лишь сюжетно, но не «сквозным действием». Чисто служебную, иллюстративную роль в этой картине играют хоровые реплики народа, лишь поясняющие происходящее, но не выражающие настроения в музыке. Эпическое и лирическое начала (понимая под последним отображение душевного мира человека) в опере Шапорина получают явный перевес над драматизмом развития действия, над динамической экспрессией столкновения двух миров, двух конфликтных сил.

Сценическое воплощение «Декабристов» сложно, и вместе с тем, благодарно. В опере много массовых сцен, героических кульминаций, много ярких, контрастных красок; это создает ее импозантный, монументальный стиль, органично отвечающий всей торжественной обстановке Большого театра, его мастерству строить большие эпические спектакли. В этом отношении «Декабристы» вполне соответствуют сценическим традициям Большого театра и русской исторической оперы, умевшей развить лучшие черты своего жанра, вдохнув в них новое идейно-художественное содержание. В то же время «Декабристы» обращаются к сравнительно близкому прошлому нашей страны, выводят на сцену подлинно исторические персонажи — революционеров, хорошо знакомых советскому зрителю по их литературно-художественному наследию, по документальным и иконографическим материалам. Это накладывает особую ответственность на постановщиков и исполнителей спектакля, требуя большого такта и чувства исторической правды.

Большой театр с честью справился с этой задачей, создав один из наиболее выдающихся своих спектаклей, новаторски продолжающий классические традиции русской оперной сцены. Дирижер А. Мелик-Пашаев, режиссер Н. Охлопков, художники А. Петрицкий и Т. Старженецкая правдиво передали исторический колорит эпохи, удачно углубив внутренние драматические контрасты, заложенные в опере, верно распределив светотени, ясно очертив образы. Уже первая картина оперы передает давящую атмосферу крепостнического строя. Подневольная, безрадостная жизнь народа противопоставляется богатому барскому быту. Роскошная архитектура загород-

ного дворца княгини Щепиной-Ростовской резко контрастирует с бедными, покосившимися избушками, пригнанными вдали, на косогоре. Застывшие в глубокой печали крепостные девушки поют протяжную жалобную песню «Ах, талан ли, мой талан...» Ее мелодия, вырастающая из широкого подголосочного развития, звучит, как горестный вздох...

Широкий, задушевный напев девушек сменяется льстивыми интонациями Марии Тимофеевны, надменно-властными фразами владетельницы имения княгини Щепиной-Ростовской. Две первые и пока лучшие исполнительницы партии княгини на сцене Большого театра различно трактовали ее образ. В представлении Б. Златогоровой — это старая, чопорная аристократка с холодной и черствой душой, далекая от вольнолюбивых устремлений своего сына вследствие воспитания и привычек. Е. Вербицкая создавала более грубую и отталкивающую в своем цинизме и жестокости фигуру беспощадной угнетательницы крестьян, своеобразной Салтычихи. Главным в образе княгини актриса видела не ее аристократическую сухость, а принадлежность к темным силам крепостничества, эксплуататорскому классу помещиков-дворян. Эта кастовая черта, сила классового сознания оказывается могущественнее, нежели материнские чувства. Актриса достигала подлинно художественного обобщения образа.

Так, авторы оперы и театр вводят зрителя в обстановку эпохи, наглядно показывая, за что и против кого борются декабристы. Их образы, естественно, — в центре спектакля. Большие ариозно-мелодические сцены и ансамбли построены в спектакле цельно и монолитно. Сила могучего темперамента политического деятеля, страстная мысль пламенного борца за свободу озаряют образ Пестеля, созданный А. Пироговым. Темпераментному, искреннему таланту певца, несомненно, обязан тот факт, что образ Пестеля, возникший уже в последней редакции оперы, органично вошел в спектакль, углубив его героическое звучание. С чувством и силой передавал большую патриотическую арию Пестеля (финал первой картины) А. Кривченя, хотя талант артиста ярче сказывался в характерных ролях. В сцене Пестеля и Рылева перед казнью артисту было трудно преодолеть до конца некоторую одноплановость музыкального образа

своего героя, лишённого светотеней, жизненной многогранности красок, лиризма.

Более богат тонкими психологическими оттенками образ Рылеева. Однако психологическая углубленность, интеллектуальная содержательность образа не должны снижать его героическую патетику. Это хорошо ощущает Алексей Иванов. Сложные переживания поэта, раздумье над историческими путями России, воплощенные в монологе Рылеева, в передаче Иванова дышат мужественной простотой и глубокой убежденностью. Певец доносит до слушателей и героический порыв, восторженный пафос Рылеева в решительный час на Сенатской площади, и мужественное приятие им своей судьбы во имя будущего счастья отчизны (сцена перед казнью). Иные краски избирает для образа Рылеева П. Лисициан. Его герой, быть может, более поэтичен и романтически возвышен; но лиризм занимает в нем ведущее начало, несколько затушевывая драматичность образа, героические акценты, которые так, например, необходимы в сцене восстания.

Если в образах Рылеева и Пестеля как бы олицетворены разум и воля декабристов, то образы Александра Бестужева и Каховского воплощают горячность патриотического пыла, эмоциональный порыв первых русских революционеров. Это ярко ощущается в исполнении партии Бестужева И. Петровым. В его пении столько искренности и теплоты, так горячо и призывно звучит у него боевая песня («Бьют барабаны»), что Бестужев стал одним из самых любимых зрителем персонажей оперы. Просто и естественно сценическое поведение певца, удачно избегающего внешней позы, мелодраматического нажима. В этой партии красиво звучит и голос А. Огнивцева, особенно в задумчивой русской песне «Ой вы, версты» (финал второй картины), но сценический образ, созданный артистом, несколько вял и статичен, лишен той горячей воодушевленности, которой наделена музыка Бестужева и которая была присуща его подлинному характеру.

Чрезвычайно важна в опере партия Каховского: звучание драматического тенора является ведущим началом в ансамблях декабристов, где преобладают низкие мужские голоса. Напомним, что Каховский запекает и героический квинтет во второй картине; его же песня с хором «Когда поток с высоких гор», открывающая четвер-

тую картину оперы, сразу дает приподнятое героическое настроение этой замечательной сцене. Г. Налепи поет эту партию благородно, одухотворенно, безукоризненно по красоте вокального звучания, по чувству ансамбля. Но сценический образ декабриста проработан режиссером недостаточно рельефно. Это заметно и по исполнению партии Каховского Н. Ханаевым. Оба певца, видимо, недостаточно ясно представляли свои сценические задачи, отвечающие характеру их героя, — страстному, энергичному, пылкому; а ведь эти черты с особой силой затем проявляются в героическом поведении Каховского на Сенатской площади. Из новых исполнителей роли выделяется правдивостью созданного характера В. Петров, артист ярко передает взрывчатый темперамент своего героя.

Сцены-дуэты Дмитрия и Елены составляют лучшие лирические страницы оперы Шапорина. Партию Елены долго пели талантливые певицы Н. Соколова и Н. Покровская. И в сценическом и в вокальном отношении исполнение Н. Покровской более законченно и совершенно. Благородному внутреннему миру Елены отвечает гибкий и красивый по тембру лирико-драматический голос певицы, превосходное ощущение ею пластической красоты и изящества вокального стиля Шапорина, поэтической возвышенности его лирики. В дальнейшем, партию Елены пели артистки Е. Смоленская, Л. Масленникова, не внося особо новых черт в образ шапоринской героини.

Более сложные задачи для исполнителя выдвигает образ Дмитрия. Исторические данные свидетельствуют о том, что декабрист князь Щепин-Ростовский обладал мужественным, сильным и решительным характером. Он вместе с Александром Бестужевым привел на Сенатскую площадь первый восставший полк, и, не колеблясь, раскрыл саблей голову командира полка барона Фредерикса, пытавшегося потушить пожар восстания. Однако в опере, в сольных эпизодах и в сценах с Еленой, образ Щепина рисуется в основном в лирическом плане. Исполнитель должен найти возможность подчеркнуть гражданские чувства Щепина, придать его лирическим переживаниям мужественный, волевой характер. Этого отчасти достигает Г. Большаков: он искренне, тепло, и в то же время, с драматическим огнем рисует образ юного



декабриста, хотя певцу и не всегда удастся вполне передать изящную кантилену его партии. У других исполнителей (В. Кильчевский, А. Ивановский) образ Щепина слишком однотонен, замкнут в кругу лирических чувств.

В последние годы партию Щепина-Ростовского стал петь Алексей Масленников. И можно сказать, что это, пожалуй, наиболее удачный исполнитель данной роли. Масленников сообщает своему герою непосредственность живо чувствующей натуры, обаяние молодости, иногда юный задор и увлечение, чувство страстного протеста против бесправия народа и самовластья российского царизма.

В соответствии с музыкой очерчен в спектакле холодный, сухой, и в то же время нерешительный, колеблющийся характер князя Трубецкого. Точно раскрывает замысел композитора П. Селиванов, рисуя сдержанный, надменный образ блестящего гвардейского офицера. Рельефно вылеплен сценический образ пылкого Якубовича (П. Воловов). Несмотря на свою небольшую вокальную партию, он хорошо запоминается зрителю, потому что в спектакле выразительно решена его сцена столкновения с Ростовцевым в четвертой картине.

Коварно проникнув к Рылееву в ночь на 14 декабря, Ростовцев пытается сорвать восстание, стремясь запугать декабристов: «Жив Пугачев в народе... будить его восстаньем — безумье», — восклицает царский шпион. Брюзгливые, желчные интонации Ростовцева хорошо передавал П. Чекин, рисовавший и характерный внешний облик злобного охранителя самодержавия.

Картина у Рылеева поставлена масштабно, в полной мере отвечая героическому массовому образу декабристов. И все-таки, надо сказать, что режиссером исчерпаны далеко не все драматические возможности, заложенные в этой картине, что она могла бы прозвучать динамичнее и ярче, если бы более тщательно был разработан рисунок хоровых сцен, более индивидуализированы были характеры и сценические задачи каждого из ее исполнителей.

В этом смысле гораздо удачнее решена картина на Сенатской площади, поставленная с грандиозным размахом, пожалуй, не виденным еще на оперной сцене. Эффектно и театрально найден режиссером выход восставшего Московского полка с боевой солдатской песней; и

сама песня, являющаяся подлинной находкой композитора, и вся сцена хорошо передают негибимый, героический дух русского воинства. Динамически показано столкновение восставших полков с царскими войсками. Последних нет на сцене, но атака декабристских полков так живо и правдиво нарисована режиссером, что зритель своим воображением дополняет недостающие детали в этой батальной картине. Выразителен финал сцены: пустынная площадь с застывшей на вздыбленном коне фигурой Медного всадника в глубине, тишина, прерываемая боем курантов, и тревожно ползущие по небу черные тучи ясно говорят о трагическом исходе восстания...

В сопоставлении с эпическими масштабами четвертой картины (у Рылеева) и шестой (Сенатская площадь) промежуточная пятая картина вносит резкий контраст; она подчеркивает мрачное одиночество российского самодержца. Уголок тронного зала в Зимнем дворце, раннее сумеречное утро; стены и пол затянуты кроваво-красным сукном, на которое отбрасывают зловещие тени тусклые огни канделябров. Николай стоит на ступенях трона, напряженно всматриваясь в окно, мимо которого с боевой песней проходят восставшие полки...

Сумрачный колорит этой сцены как бы предвещает те беды, которые несет народу Николай Палкин; он вступает на престол под грохот пушек, стреляющих в русских солдат...

Образ Николая I воплощает в себе ту косную и мрачную силу крепостного строя и самовластья, против которых выступили декабристы. Монолог Николая требует от исполнителя отточенного мастерства вокальной декламации; он должен подчеркнуть противоречивые чувства, бушевавшие в это утро царя: его смятение, тревогу, страх, и в то же время — злобное упорство, упрямую решимость во что бы то ни стало задушить восстание. Наибольшей удачей в этой роли достиг А. Огнивцев. Но далеко не сразу. Довольно долгое время (Огнивцев пел эту партию еще на первом исполнении оперы) в его образе молодого царя преобладала внешняя эффектность, даже приятность, плохо вязавшаяся с подлинным обликом Николая.

Кроме того, в сценическом образе важно не столько портретное сходство с историческим персонажем, сколь-

ко обобщенное выражение его внутренних качеств, типичных черт. Ближе к сатирическому обличению своего героя артист был в седьмой картине (на балу), где царь обрисован сластолюбивым пошляком, самодовольным, бездушным фигляром. Сейчас образ Огнивцева стал художественно правдивее. Его нынешний Николай — грубый, жестокий солдафон, наглый и внутренне трусливый...

Седьмая картина вносит новый контраст: большой белый танцевальный зал залит тысячами огнями свечей, сверкает блеском белоснежных дамских туалетов и нарядных гвардейских мундиров. Под звуки вальса и мазурки плавно скользят по паркету изящные пары петербургских красавиц и офицеров. С мелодической красотой музыки гармонируют тонкие узоры балльных танцев (балетмейстер Л. Лавровский). Среди танцующих особенно запомнились на премьере воздушная красота и поэтичность образов, созданных талантливой Я. Сангович и ее партнером В. Смольцовым. Последний прекрасно передал военную выправку старого генерала. Правда, в этой картине заметна некоторая дань внешнему эффекту, но в то же время она правдиво воссоздает пышный блеск петербургского придворного общества.

Ослепительно светлые краски этой картины, ее роскошь еще ярче и острее подчеркивают трагический колорит двух заключительных сцен — в камере Рылеева, где перед зрителями проходят последние минуты жизни вождей восстания, и финал. Он переносит действие в Сибирь, куда приводит последний путь декабристов. Среди них — Бестужев и Щепин-Ростовский; к ним присоединяется и Елена. Народ приветствует героев. Мощно звучит патриотический гимн, выражающий твердую веру в бессмертие дела первых русских революционеров, завещанного ими грядущим поколениям борцов за свободу.

«Декабристы» — опера больших массовых сцен, в которых хор играет ведущую роль. На долю хора в опере выпадает изображение и забитого крепостного крестьянства, и пестрой ярмарочной толпы, и цвета русской военной интеллигенции — декабристов, и восставших солдат, и, наконец, «блестящих» обитателей придворных кулуаров. Выдающийся хоровой коллектив Большого театра (хормейстер М. Шорин) безукоризненно выполняет все эти многообразные задачи, поставленные перед ним автором «Декабристов». Особенно сказывается мастерство

хора в третьей картине: на ярмарке. Здесь одновременно контрапунктически сплетаются партии различных хоровых групп — ироническая песня рабочего люда «Эх, в Таганроге», женская вальсовая мелодия, разгульные народные припевки. Хор сейчас блестяще справляется с этой задачей, отчетливо донося до слушателя не только все музыкальные образы, но и поэтический текст. Динамика сценического действия здесь рисует веселую праздничную толпу.

Театр старательно разработал и массовые хоровые сцены и отдельные образы эпизодических персонажей, создав яркий историко-бытовой фон действия, поэтический колорит эпохи. Зрителю сразу запоминается теплый образ старого русского солдата Сергеича, сопровождающего декабристов в их дальний путь (Н. Щегольков). Колоритна фигура ночного сторожа, созданная И. Михайловым, с верным ощущением народного духа напевающего свою монотонную песню. Эффектен образ цыганки Стеши (В. Давыдова, М. Максакова, В. Борисенко), проникнутый элегической красотой. Правдивые жанровые зарисовки позволяют режиссеру строить многоплановое действие, показать объемность подлинной жизни эпохи.

В равной мере спектакль обязан и таланту своего музыкального руководителя А. Мелик-Пашаева, сумевшего пронизать единым внутренним ритмом и монолитные героические ансамбли оперы, и широкие ариозно-монологические сцены, и тонкую кантиленную лирику любовных дуэтов. Пластическую красоту и монументальное звучание музыки Шапорина дирижер доносит с предельным мастерством. С большой рельефностью выражает психологическое содержание симфонических образов оперы, прекрасно чувствует вокальный стиль оперы талантливый дирижер Б. Хайкин. Выдающийся симфонический коллектив — оркестр Большого театра с предельной гибкостью раскрывает идейно-эмоциональный подтекст музыки.

Первое музыкально-сценическое воплощение оперы есть, по существу, ее подлинное рождение. Поэтому нужно со всей справедливостью оценить тот вклад в фонд советской оперной культуры, который осуществил Большой театр своей постановкой «Декабристов» Шапорина.

## В театре оперы и балета

имени С. М. Кирова

Прочитать волнующую страницу родной истории глазами нашего современника, показать дух эпохи, ее характер, контрасты и величие борьбы декабристов — в этом сложность сценического воплощения оперы Ю. Шапорина «Декабристы».

Вслед за Большим театром такую ответственную задачу решил театр оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде. Здесь, на берегах Невы, безмолвных свидетелях героической эпопеи, разыгравшейся на Сенатской площади, особенно жива память о декабрьском восстании. Поэтому с таким волнением следят зрители за каждой картиной, каждой сценой, повествующих о благородстве, бесстрашии первых русских революционеров, рисующих образы декабристов: Пестеля, Рыльева, Бестужева, Каховского, Якубовича, Щепина-Ростовского.

Значение постановки «Декабристов» на ленинградской сцене — в живом, творческом раскрытии высокой патриотической темы произведения. Спектакль театра им. С. М. Кирова близок московской постановке по общим реалистическим принципам монументального народно-героического стиля русской оперы. Однако его музыкально-сценическая концепция вполне самостоятельна и оригинальна (дирижер Б. Хайкин, режиссер Е. Соколовин, художник А. Константиновский).

Весьма закономерна в спектакле режиссерская трактовка картин, где показаны декабристы. Романтическая приподнятость мизансцен, свободных от натуралистических деталей, сочетается здесь с многоплановой разработкой действия, упругостью музыкального ритма. Это сообщает картинам яркую эмоциональность и цельность. Прежде всего хочется отметить картину «У Рыльева», которую можно по праву отнести к лучшим достижениям советского оперного искусства.

...В ночь перед восстанием у Рыльева собираются декабристы, чтобы выработать план предстоящего выступления. Они полны твердой решимости, горячей готовно-

Статья публиковалась в «Советской культуре» от 11 июля 1953 г. под названием «Героическая эпопея».

сти к подвигу во имя Родины. Их героический дух не может поколебать нерешительность князя Трубецкого, которому надлежит командовать восставшими войсками. Благородный гнев и возмущение декабристов вызывает предатель Ростовцев, пробравшийся к Рылеву, чтобы посеять смуту в рядах дворянских революционеров. Декабристы клянутся в преданности своему гражданскому долгу, выражая уверенность в грядущей победе. В этой сцене, построенной на широком вокально-хоровом звучании, есть и подлинный драматизм, и возвышенный пафос, и эпическая сила.

Театр правильно уделяет внимание сценической жизни хоровой массы — хор чувствует себя равноправным участником ансамбля, а не безликим фоном для солистов. Это отчетливо раскрывается в сцене «У Рылеева» и еще ярче — на «Сенатской площади». Мастерски используя массы хора и миманса, опираясь на симфоническую ткань оперы, режиссер создает иллюзию грандиозной батальной сцены, хотя прямого столкновения враждебных сил на глазах зрителя не происходит.

...Светает. В глубине — окутанные пеленой предутреннего тумана, призрачные силуэты Медного всадника и одетого лесами строящегося Исаакия. Подходят с боевой песней полки, выстраиваются длинными рядами, уходящими вдаль. Залп царских пушек является сигналом для готовящихся к атаке декабристских полков: гремит русское «ура», и отдельными, все возрастающими группами солдаты идут в наступление... В оркестре фанфарная тема восстания противопоставляется теме самодержавия. Но вот все стихает, и только скорбный напев русской песни да бой курантов над Невой говорят о произошедшей трагедии.

Массово-героическую линию спектакля завершает финал, рисующий гражданскую казнь декабристов, отправляемых в сибирскую ссылку. Постановщикам удалось достигнуть здесь значительной композиционной цельности и выразительности. Медленно разгорается пламень костра. В нем по приказу Бенкендорфа сжигаются мундиры и шпаги русских патриотов: мощно звучит хоровой апофеоз, воскрешая в памяти пророческие слова поэта-декабриста:

Наш скорбный труд не пропадет!  
Из искры возгорится пламя

И просвещенный наш народ  
Сберется под святое знамя.  
Мечи скуем мы из цепей  
И вновь зажжем огонь свободы,  
И смело грянем на царей,  
И радостно вздохнут народы.

В спектакле в основном верно найдены характеры главных действующих лиц.

Вдохновенная озаренность мысли, глубокий интеллект Рылеева хорошо передает артист И. Алексеев, создающий образ большой исторической правдивости и впечатляющей силы. Живые, энергические и вместе с тем отмеченные благородной простотой движения обличают непобедимую волю певца гражданской доблести. С большой экспрессией поет Алексеев монолог Рылеева «О Русь моя, мой край родной», хотя в первых тактах этой арии хотелось бы более строгой фразировки. Просто, без мелодраматических акцентов проводит Алексеев сцены с дочерью и в каземате Петропавловской крепости. Правда, в последней сцене голос певца, красивый и ровный, мог бы прозвучать с большей проникновенностью.

Декабрист Каховский (артист В. Ульянов) порывист, темпераментен. С захватывающим подъемом поет Ульянов героическую песню, которая сразу же придает необходимое настроение сцене у Рылеева. Развитие образа Каховского логически подводит к выстрелу на Сенатской площади, которым Каховский смертельно ранит генерал-губернатора Петербурга.

Властный ум, твердую убежденность в своих демократических идеях раскрывает в характеристике Пестеля артист И. Яшугин. Стремясь передать высокий строй политических мыслей создателя «Русской правды» — первой программы революционного преобразования нашей Родины, — певец уделяет большое внимание слову, отчетливой фразировке. Однако несколько сглаживаемое эмоциональное начало в исполнении певца, безусловно, обедняет характер пламенного русского революционера.

В групповой портрет декабристов естественно впадают образы Бестужева (Л. Ярошенко) и Якубовича (И. Пашков); в сценической характеристике князя Трубецкого (И. Мелентьев) хотелось бы увидеть больше четких, индивидуальных черт, которые объяснили бы измену князя общему делу.

В последний раз зритель встречается с руководителями декабристского движения в картине перед казнью. Театр удачно развил замысел композитора: сцена свидания Рылеева и Пестеля вполне убедительно сплетается с ансамблем партий Каховского, Муравьева-Апостола (А. Пронин) и Бестужева-Рюмина (В. Калужский). Мужественная мысль героических борцов за свободу в последние минуты их жизни устремлена к светлому будущему своей Родины.

Красотой чистых и сильных чувств овеяны лирические характеристики декабриста Щепина-Ростовского и его жены Елены, партии которых превосходно поют И. Бугаев и О. Кашеварова. В образе, созданном И. Бугаевым, подкупают простота и мягкость, искренняя увлеченность. Тем не менее было бы неверно ограничивать обрисовку Щепина только лирическими нюансами как в пении, так и в сценической трактовке образа. В ансамблях декабристов и особенно в картине на Сенатской площади певцу нужно найти более волевые краски.

Патриотическая идея оперы получает рельефное воплощение в спектакле и благодаря выпуклому, правдивому решению контрастных образов, что усиливает остроту социального конфликта. Несомненной удачей театра является портрет Николая I, весьма далекий как от романтической идеализации, так и от примитивного гротеска. Режиссер и исполнитель роли (артист Н. Константинов) создали живую фигуру, в которой фантазия художника органически сочетается с исторической правдой, реализм приобретает сатирическую заостренность. Николай показан в ленинградском спектакле в прямом соответствии с характеристикой, данной ему передовыми революционными умами. Это в полной мере «самодовольная посредственность, с кругозором ротного командира...» (Энгельс), внешне представляющая «остриженную и взлызистую медузу с усами» (Герцен). Острой выразительностью оркестрового звучания Б. Хайкин помогает артисту дорисовать неприглядный внутренний мир царя-солдафона, его трусость и злобу, страх перед народом.

Выразителен образ властной княгини Щепиной-Ростовской, созданный артисткой Н. Вельтер. К сожалению, исполнителю роли предателя Ростовцева (И. Нечаев) еще не удалось найти характерных красок для обрисовки этого персонажа.



Значительную рельефность приобрели в ленинградской постановке жанровые сцены, которыми композитор многообразно характеризует историческую эпоху. В народной картине на ярмарке найдены хороший ритм и естественность веселой праздничной суеты (здесь хотелось бы пожелать только большей чистоты хоровой дикции). Динамично трактована цыганская сцена в трактире, чему способствует живое исполнение красивой песни Стеши молодой талантливой певицей Т. Сыроватко.

Важно отметить, что в ленинградской постановке композиторский текст представлен гораздо полнее, нежели в московской, что, несомненно, идет на пользу музыкальной драматургии. Но опера не производит впечатления растянутой, статичной. Этому способствуют тщательная проработка деталей и общий насыщенный ритм спектакля. Хорошо продуманная монтiroвка, отсутствие громоздкого оформления позволили избежать затянутых антрактов.

С исторически правдивой атмосферой всей постановки не согласуется только режиссерская трактовка первой сцены оперы, неожиданно возрождающей тенденции вульгарного социологизма. Прекрасна в своей скорбной простоте песня крепостных девушек «Ах, талан ли, мой талан», словно сотканная из вздохов и стонов, — лейтмотив угнетенного народа. Слушатель должен запомнить эту мелодию, чтобы понять закономерность ее появления в дальнейшем развитии действия. Однако авторы спектакля решили «обогатить» музыку песни большой, но малоубедительной сценой: на фоне «Талана» происходит продажа дворовых девушек. Их грубо оттаскивают от подруг, показывают покупателям, которые торгуются, затем договариваются, ударяя по рукам. Эта мимическая сцена отвлекает внимание зрителя от песни, а главное — слишком схематична по замыслу, слишком обнажена в своем бытовом натурализме и находится в резком противоречии с художественно ярким стилем спектакля.

Театр им. С. М. Кирова проявил много творческой инициативы и изобретательности в раскрытии патристического замысла «Декабристов». Энтузиазм, с которым ленинградцы приняли спектакль о славных героях декабрьского восстания, служит лучшим доказательством плодотворной работы всего коллектива театра, протекавшей в тесном содружестве с композитором.

## «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» В. ШЕБАЛИНА

Кто-то из критиков однажды сказал, что «Укрощение строптивой» Шебалина не ставит и не решает новаторских задач. Вряд ли с этим можно согласиться. Подобные мнения отражают еще бытующее в музыкальной среде понимание новаторства лишь как открытия в области формальных средств выразительности. Но долго ли мы будем забывать о том, что подлинное новаторство — это, прежде всего, открытие новых художественных идей? Не потому ли, когда-то критика отказывала в новаторстве даже таким гигантам оперного искусства, как Чайковский и Верди? Да, они не изобретали неслыханных гармоний, не декларировали ширококвещательных манифестов, но в своей драматургии с предельной мощью выразили то, что волновало их современников, создали театр своей эпохи.

Об этом хотелось бы напомнить, обращаясь к опере Шебалина. В то время, как американские бизнесмены от искусства избрали бессмертную комедию Шекспира, как средство для рекламы «джаза и американского образа жизни», советский композитор прочел ее как гимн всепобеждающей любви. В то время как в комедии — даже на ее родине — обычно выдвигалось на первый план начало грубой мужской силы, своим физическим превосходством умиряющей женское непокорство, советский оперный театр сумел показать поэтическую красоту самобытных и цельных человеческих характеров, равных в своих чувствах.

Там, где любви сияет свет,  
Владыки и рабыни нет!

— эту фразу из любовного признания Петруччио в финале оперы можно было бы поставить эпиграфом ко всему произведению Шебалина. Она выражает его ведущую поэтическую идею. И не только по замыслу — все движение музыкальной драматургии оперы ведет к утверждению этой мысли.

А драматургия оперы на редкость цельна и логична. Конечно, во многом композитору помог Шекспир. Но по-

Статья публиковалась в журнале «Советская музыка», 1962, № 6.

надобились большой вкус, такт, знание законов оперной сцены от авторов музыки и либретто (А. Гозенпуд), чтобы верно прочесть поэтический подтекст комедии, отказаться от многих соблазнительных деталей пьесы и дать свободное воплощение в музыке «широких и вольных шекспировских характеров» (Пушкин). Композитор создал ясную, прозрачную, изящную партитуру, в которой светлый юмор и лирическая красота мелодических образов объединяются с мудрой простотой и продуманностью драматургического замысла. Великолепно найден композитором органичный сплав округлых мелодических форм (ариозных и ансамблевых) с динамическим развитием «сквозного» действия. А это — одна из самых важных проблем драматургии советской оперы. Как часто еще композиторы не умеют найти движение внутри мелодических форм, и органично связать их с действием. Ария, песня, ансамбль часто задерживают развитие событий. И тогда вводятся утомительные речитативные сцены, построенные на сухой декламации.

В опере Шебалина речитатив, даже характерный, певучий, занимает весьма скромное место. Но в самих мелодических формах таятся большие динамические возможности. Каждая сцена логически вытекает из предшествующей: они связываются различными драматургическими приемами («сопоставлением», «наплывом», «вторжением» и т. д.); и даже «сквозным» сценам, построенным на тематическом развитии в оркестре (например, сцена свадьбы, где большое место занимает симфоническое развитие главной партии увертюры, проведенной в увеличении), яркие мелодические кульминации придают характер стройности и завершенности. Внимание зрителя все время приковано к сцене, происходящим на ней событиям, в то время как слух его отмечает рельефность мелодий, музыкальных характеристик, западающих глубоко в память. Свою работу, часто очень сложную (полифонически построенные ансамбли), композитор сумел сделать простой и доступной для восприятия слушателями. То же можно сказать и о мелодическом языке оперы. Мелодии, часто песенные, завершенные, свежи и разнообразны по своим пластическим формам, тональным краскам, ритмам, чуткой реакции на движение действия, характеров.

Уже начиная с увертюры, построенной на четких, пластичных и в большинстве своем шутивно-задорных темах (главная и побочная партии *Allegro assai*), играющих заметную роль в драматургии оперы, раскрывается мир обаятельно-веселой, грациозной музыки. Она ведет действие энергично и легко, увлекательно рассказывая о событиях в доме Минолы и их участниках.

Вот пылкий, но самовлюбленно-глуповатый Гортензио. «Сто двадцать третью ночь» проводит он под балконом Бианки, но ему сострадают лишь «ночные сторожа или коты на крышах...» Неожиданный тональный сдвиг, нарушающий однообразно-тупое движение мелодии Гортензио, подчеркивает комедийную заостренность текста. Буфонность образа Гортензио приобретает еще большую яркость, когда он замечает у балкона Бианки внезапно появившегося соперника. Не теряя своеобразной мелодической рельефности, партия Гортензио теперь строится на фраззах, в которых каждый слог прерывается паузами: «от я-ро-сти пы-ла-ю, от зло-бы за-ды-ха-юсь». Правдиво передавая психологическое состояние ревнивца, этот прием создает и яркий комический эффект. Тут нельзя не вспомнить знаменитую сцену Фарлафа с Наиной, когда, заикаясь от страха, варяжский витязь трусливо вопрошает: «Ска-жи, кто-ты? Ска-жи, кто-ты?».

Вслед за музыкой Гортензио врывается вальсообразная тема Люченцио. Лирико-комедийный колорит его образа акцентируется «грозными» репликами Гортензио и нарочито примитивной мелодией серенады, построенной на жалобно-просительных интонациях и перебоях ритма. Сцена двух соперников завершается небольшим маршеобразным дуэтом-вызовом; их воинственное настроение вступает в комическое несоответствие с характером музыки и текста («А если победы добиться в сражение не выпадет нам, тогда на Бианке жениться придется двоим женихам»). Так музыка движет действие, одновременно зарисовывая комедийные портреты поклонников Бианки.

Прелестный двойной хорик слуг Баптисты и соседей, разбуженных скандалом, сменяет ариозо Баптисты Минолы («Средь ночи вдруг такой скандал»); его комический колорит по контрасту подчеркивают плачуще-причитающие интонации оркестра. В средней части ариозо, когда Баптиста вспоминает своих дочерей, появляются

ся в оркестре лирически-грациозная тема Бианки и «фыркающие» форшлагги строптивой Катарины.

Какая-то неуловимая ирония проскальзывает и в жалобной арии Бианки («Судьба ко мне жестока, и я по воле рока тоске обречена»). Первое появление Катарины дается на музыке, которая характеризует ее строптивый нрав: снова те же форшлагги в оркестре и секвентные скачки в голосе на септиму вниз. Аналогичный скачок на септиму возвещает и появление Петруччио (в постановке Большого театра — начало второй картины). Этим штрихом композитор объединяет характеры главных героев, подчеркивая их гордость, своеволие и упрямую силу. Таким Петруччио предстает и в своей первой арии — автохарактеристике. Сцена заключается вальсообразным трио Петруччио, Гортензио и Люченцио, вдохновленных предвкушением удачи и счастья.

Даже совсем краткий обзор первой картины дает представление о том, с какой драматургической свободой и мудрой экономией средств композитор строит экспозицию оперы. Прошло всего несколько сцен, а уже обрисован узел сюжетной интриги, показаны все персонажи. Лаконизм и ясность характеристик, целеустремленность действия позволяют назвать экспозицию «Укрощение строптивой» образцом современной музыкально-комедийной драматургии. Впрочем, не только экспозицию.

Вся опера Шебалина предельно театральна, и на этом основана немалая доля ее успеха. Чтобы понять театральную природу драматургии оперы, достаточно вспомнить одну из ее лучших сцен — встречу Катарины и Петруччио. Эту сцену уж совсем трудно рассматривать отвлеченно от талантливого спектакля Большого театра. Вот когда его коллектив оказал деятельную помощь советской опере. Впрочем, услуга взаимна. В репертуаре Большого театра немного произведений, которые так бы «пришлись» по силам новой смене певцов, так ответили бы их творческим возможностям.

Премьера «Укрощения строптивой» была проведена полностью силами исполнительской молодежи, и это во многом объясняет большую свежесть и живую экспрессию спектакля.

Главное достоинство его — в простоте, в тесной согласованности с музыкой. Это элементарное, на первый взгляд, качество, к сожалению, встречается пока еще

далеко не часто. Поэтому нужно особо отметить чуткость и талант режиссера Г. Ансимова, прочитавшего партитуру оперы точно и весело, передавшего ее юмор, ее изящный лиризм и поэтический колорит в остроумных, психологически тонких и верных мизансценах, в детально разработанных сценических образах. Чувство формы и времени сценического действия помогло режиссеру найти простые, лаконичные средства, отвечающие драматургии оперы. Но этот лаконизм включает много фантазии, верное видение сцены, чуткий музыкальный слух. Поэтому не раздражают, а естественно воспринимаются введенные режиссером интермедии и пантомимы перед занавесом, восполняющие сценическое движение. Заботясь о динамике, режиссер, однако, не делает ее самоцелью. Спектакль превосходно доносит лирический подтекст оперы — красоту чистых и сильных чувств, торжество любви Катарины и Петруччио.

Эти два образа — душа спектакля. В них так слилась фантазия режиссера и исполнителей, что подчас трудно определить, подсказан ли постановщиком тот или иной штрих или он рожден инициативой и вдохновением актера. Разобраться в этом можно только увидев в этих ролях различных исполнителей.

Вот две Катарины: Г. Вишневская и Т. Милашкина. Сценический рисунок роли у обеих исполнительниц одинаков: те же мизансцены, движения, даже отдельные жесты. И все же это очень разные Катарины, хотя трудно отдать предпочтение одной из них.

Героиня Вишневской пленяет изяществом и красотой внешнего облика и лирическим обаянием внутреннего мира. Зритель сразу же верит, что настоящая Катарина — та, которая раскрывается в лирической арии («Меня ославили строптивой за то, что не покорна я»), верит чистоте и неподкупности ее чувств, сочувствует ее одиночеству, гордости духа. От этой арии берет начало лирический образ Катарины, достигающий кульминации в арии последнего действия («Как я Петруччо ненавижу, как я Петруччио люблю») и особенно в финале оперы.

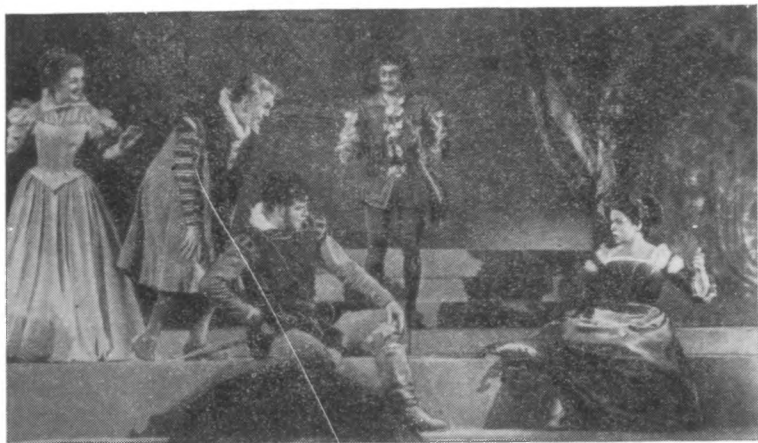
Красивый свободный голос певицы, ее подвижное, выразительное лицо живо отражают всю динамику душевной жизни героини, прихотливую смену противоречивых настроений и чувств, контрастные черты харак-

тера: наивность и высокомерие, нежность и злость, холодность и бешенство. Под маской строптивости, служащей Катарине щитом против несправедливости, насилия над человеческим достоинством, в героине Вишневской угадывается тонкая, даже хрупкая душевная организация. Как бы Катарина не была «колюча», зритель понимает ее тайные страдания, ее жгучую потребность в любви и ласке. Эта внутренняя сущность Катарины, обнаженная в первой арии, затем прорывается в сцене встречи с Петруччио.

...Ничего не подозревающая Катарина появляется на лестнице, ведущей из ее покоев. Возволнованно пробегает она по авансцене... В оркестре звучат «строптивые» скачкообразные интонации. На оклик «Здорово, Кэт!» Катарина быстро поворачивается спиной к зрителю и видит перед собой... Петруччио! Их глаза встречаются. В оркестре впервые возникает напевно-величаявая тема, которая станет лейтмотивом их любви. Долго Катарина и Петруччио смотрят друг на друга в безмолвном оцепенении, захваченные, ошеломленные, изумленные внезапно зародившимся, еще смутным чувством.

Первым овладевает собой Петруччио, приступая к выполнению заранее намеченного плана. На грациозно насмешливой, напевной теме «укрощения» Петруччио начинает битву за свое будущее счастье. Катарина—Вишневская, натура более наивная и непосредственная, приходит в себя значительно позже. На ее лице все еще заметны следы пережитого смятения, реплики поначалу скупы, отрывисты. Катарина произносит свои слова сперва как-то механически, словно нехотя. Лишь постепенно она обретает черты прежней Катарины—забияки и насмешницы. Ее реплики приобретают все большую пространность. Это уже подлинная схватка, психологическая дуэль, в которой противник не раз теряет самообладание — особенно, когда Катарина дает ему звонкую пощечину. Один момент Петруччио почти пасует перед Катариной — невольно отступая под ее натиском, он сразмаху садится на пол, споткнувшись о ступеньку.

Когда возвращаются Баптиста и Бианка со своими переодетыми поклонниками, Катарина их почти не замечает, как и не слышит слов Петруччио (его ариозо «Она меня за храбрость полюбила»). Она снова уходит в се-



бя, словно прислушиваясь к голосу сердца, которого впервые коснулось дыхание любви. Только обращение к ней Петруччио со словами «Ты любишь меня?» вновь приводит Катарину в неистовство: она осыпает его бранью и не имея возможности сопротивляться — вонзается зубами в его руку. Так и принимает благословение отца... Эта сцена в исполнении Катарины—Вишневской и Петруччио—Кибкало приобретает захватывающий интерес, заставляя зрителей напряженно следить за действием.

Врезывается в память и выразительное лицо Вишневской, когда Катарина, мучительно стиснувши голову руками, сидит в ожидании запаздывающего на свадьбу жениха. С гордой осанкой, выражая всем своим существом отчужденность и высокомерие, Катарина идет к венцу, брезгливо накинув, по требованию Петруччио, лохмотья его прабабки. Трогает взрыв негодования Катарины, когда муж, не вняв ее просьбе, отказывается остаться на свадебный обед.

Робкой, усталой, готовой отозваться на первую ласку мужа, вступает Катарина—Вишневская в мрачный дом Петруччио, но его издевка вновь пробуждает в ней ярость, озлобленность, горькое чувство обиды.

В финальном действии, обуреваемая противоречивыми чувствами, измученная борьбой, но не смирившаяся Катарина—Вишневская покоряет красотой лирического чувства, выраженного в тончайших красках голоса, в



прозрачном *pianissimo*, в прекрасной филировке звука. И если Катарина—Вишневская все же более изящна, утонченна, изысканна, нежели героиня Шекспира, то образ, созданный талантливой певицей, бесспорно подсказан ей музыкой Шебалина с ее благородным, поэтичным и сдержанным лиризмом.

Для Тамары Милашкиной роль Катарини оказалась второй сценической работой (она дебютировала на сцене Большого театра в партии Татьяны, еще будучи студенткой Московской консерватории). Надо учесть и то обстоятельство, что молодая певица была введена в спектакль на роль, уже созданную Г. Вишневской. И хотя Т. Милашкина не успела тогда еще обжить некоторые мизансцены, приспособленные к другой исполнительнице, она сумела найти свой путь к образу, по-своему увидеть внутренний мир своей героини. Ее Катарина волновала прежде всего силой экспрессии. Это, конечно, связано и с характером голоса Милашкиной — драматически насыщенного, глубокого грудного тембра, сопрано. Но еще больше — с характером артистического темперамента — яркого, волевого, непосредственного.

Катарина—Милашкина, необычайно цельная и сильная натура, неспособная на компромиссы. Упрямство, непокорность Катарини — не столько защитная маска девушки, сколь естественная реакция прямого, горячего характера на лживые условности окружающей среды.

«Я человек, меня купить нельзя», — эти слова приобретают особый смысл в устах Катарини — Милашкиной, всем своим существом, всей силой молодой жизни протестующей против домостроевских устоев феодально-буржуазного общества. Катарина не хочет приспособляться, хитрить, лицемерить, как ее сестра Бианка (в этом образе Шекспир противопоставил Катарине не только другой характер, но, возможно, и другой социальный тип). Нет, Катарина подчинится только голосу сердца, а его может завоевать лишь равный ей по силе и красоте характера человек. Таков Петруччио. Голос нового мироощущения людей эпохи Возрождения отчетливо слышится в схватке могучих натур двух шекспировских героев. Отблески шекспировского характера озаряют духовный облик Катарини—Милашкиной, и в этом главная ее привлекательность. Девическая угловатость, иной раз даже резкость соседствуют в ней с богатством

нерастрченных в компромиссах душевных сил, наивность — с непосредственностью, простосердечие — с чистотой чувств и помыслов<sup>1</sup>.

Евгений Кибкало — Петруччио разрушает сложившееся на драматической сцене представление об этом образе. Там сила, мужественность Петруччио нередко приобретали оттенок грубоватости, деспотизма, мужского превосходства. Молодой артист вслед за композитором привнес в образ светлое, поэтическое начало, и, счастливо избегая штампов, создал живой, правдивый во всех своих психологических поворотах характер «побежденного победителя».

В герое Кибкало удивительно гармонично слились внешние и душевные качества. Его Петруччио превосходно сложен — в меру высок, строен и изящен, хорошо носит костюм; в нем нет ничего от парфюмерной сладости оперного любовника. Он непосредствен, силен и мужествен, каким может быть юноша в двадцать лет. Да, он очень молод, этот Петруччио, значительно моложе, нежели тот герой, которого мы привыкли видеть на драматической сцене. Но именно в этом и коренится особое обаяние и поэзия образа, великолепно сливающегося с музыкой, с красивым пластичным звучанием лирического баритона певца.

Быть может, только в первых репликах Петруччио, и особенно в его первой арии-автохарактеристике:

Все это пустые слова,  
Ничто не страшит меня ныне.  
Я слышал рычание льва  
В горячей безводной пустыне.  
Я с бурей морскою знаком,  
Я вел свой корабль без волненья,  
Я слышал и грохот и гром  
Орудий на поле сражения...

— юность облика Петруччио и лирическое звучание голоса вступают в противоречие с образом, намеченным в музыке и тексте. Но начиная со следующей картины, в

<sup>1</sup> Статья писалась под впечатлением первого выступления певицы в этой партии. Конечно, образ Катарины у Милашкиной теперь вырос, обогатился новыми красками, нюансами: но очень важно, что певица сохранила в своей героине главное — ее прямодушие, цельность и драматическую глубину.

доме Баптисты Минолы, Кибкало ведет роль с таким неподдельным воодушевлением, раскрывает своего героя в таком богатстве кипучих молодых сил, в таком обаятельном сочетании лиризма и задора, что заставляет себе верить безраздельно.

Вот Петруччио впервые входит в дом своего будущего тестя в сопровождении переодетых в одежды учителей Люченцио и Гортензио; по-хозяйски осматривает он убранство комнаты, пробует на ощупь добротность ткани, поглаживает мебель, словно прикидывая в уме, какие материальные блага принесет ему женитьба на дочери Баптисты Минолы. Без обиняков приступает Петруччио к сватовству, принуждая опешившего под его натиском старика к незамедлительному обсуждению свадебного контракта. Все это Петруччио проводит решительно, деловито, напористо.

Первой кульминации в образе Петруччио Кибкало достигает в сцене встречи с Катариной.

Готовясь к свиданию со своей будущей невестой, Петруччио — Кибкало теряет уверенность, дерзость. Он явно нервничает, меняя свои позы: то решает встретить Катарину стоя, небрежно прислонившись к шкафу, то садится, развалившись в кресле, то снова вскакивает... Так застаёт его Катарина. Но при виде ее, Петруччио вдруг забывает обо всем, застывая как зачарованный, не в силах оторвать от Катарины восхищенного взгляда. Все его лицо, глаза, полуоткрытый рот, замершая в броске вперед фигура, — выражают мальчишески наивный восторг, изумление, преклонение перед открывшейся, неожиданной красотой...

Эта мизансцена, найденная режиссером в тонком соответствии с музыкой (в оркестре звучит лейтмотив будущей любви Катарины и Петруччио) очень точно передается актером. Она длится всего несколько тактов, но решительно меняет психологическую мотивировку всего дальнейшего действия: отныне Петруччио будет бороться уже не за богатую невесту, не за ее приданое, а за свое счастье, за любовь!

...Петруччио первым овладевает своими чувствами и начинает игру с Катариной. С мягким юмором и лукавым задором, сквозь который светится внутренняя ласковость, подсказанная пленительно грациозной темой «укротения», Петруччио — Кибкало обращается к Катарине:

Что ты, что ты, Кэт, котенок,  
Резвый, маленький бесёнок.  
Словом, слаще всех конфет,  
Милый котик, крошка Кэт!

Сдержанно отражает Петруччио выпады Катарины, с искренним увлечением ведет с ней психологический поединок за свое счастье. Только дважды Петруччио мальчишески вспыхивает обидой — когда Катарина называет его мужиком, и затем наделяет его пощечиной; он забывается настолько, что чуть ли не дает «сдачи» своей обидчице...

Но тотчас спохватывается и продолжает игру, словно не замечая бешенства Катарины.

Его реплики подчас двусмысленны, поступки дерзки, но никогда не грубы. Спокойная, чуть насмешливая вежливость, даже галантность Петруччио скрывают твердость духа, своеволие, упрямство.

Эти черты раскрываются еще ярче, когда Петруччио силой ставит Катарину на колени и заставляет принять благословение отца.

Эффектен весьма эксцентричный приход Петруччио на свою свадьбу. Он появляется среди нарядной толпы гостей, одетый в пестрые лохмотья: камзол разорван на груди почти до самого живота, сквозь громадную дыру на трико проглядывает голое колено, на голове — шляпа с продавленным дном, на ногах — рваные сапоги. Но во всей фигуре Петруччио столько важности и спокойной уверенности, что никому из присутствующих на свадьбе не приходит в голову даже улыбнуться... Гости, потрясенные, шокированные столь непристойным для жениха поведением, растерянно жмутся по углам. Баптиста обескуражен, а Петруччио, невозмутимо сложив руки на груди, стоит посередине опустевшей сцены и ждет невесту.

Но вот он увидел Катарину в белом подвенечном платье и снова Петруччио становится мальчишкой, с его незащищенностью перед обаянием женственности и красоты... В оркестре вновь звучит первая фраза их любовной мелодии, которая расцветет полностью лишь в финале. Но снова затем берет в нем верх мужчина, осознающий свою силу, считающий долгом своей мужской чести стать «победителем»!

Быстрая смена психологических нюансов окрашивает весь образ Петруччио живыми, теплыми тонами, делает

его всегда новым и привлекательным. И зритель охотно прощает Петруччио издевку над Катариной — он чувствует, что все это напускное, что Петруччио с трудом сдерживает в своей груди огромный запас любви и нежности, искреннего восхищения Катариной. Правда, он неутомим и сдается нелегко...

Лишь только Петруччио вводит в свой дом молодую жену — как тотчас снова начинает дразнить ее, доводит до иступления своими капризами. Но когда Катари́на убегает от него в дождь и непогоду — Петруччио мгновенно мчится вслед за ней и бережно, как драгоценную ношу, приносит на руках обратно в свой дом... С беспокойством и нежностью склоняется Петруччио над лежащей в глубоком обмороке Катариной, но лишь она пошевелинулась, как он мгновенно отскакивает к распахнутому окну и с небрежным видом вглядывается в даль.

Последнее действие остроумно разрешено режиссером: сцена разделена пополам: Катари́на и Петруччио, каждый на своей половине обессиленные, утомленные борьбой. Их чувства достигли предельного накала, и каждый признается себе в этом. Здесь режиссер погрешил против музыки, передав Петруччио часть лирической арии Катаринины. Но это, пожалуй, один из очень немногих случаев в оперной практике, когда режиссер в своем споре с авторами оказался более правым; только, может быть, в свое время надо было уговорить композитора спасти арию Катаринины и написать ариозо для Петруччио, более отвечающее его характеру.

Эта сцена так, как она решена в театре, безусловно психологически важна, она подготавливает финал оперы. Петруччио первый признается Катарине в своей любви. Катари́на, ошеломленная неожиданностью, не успевает ничего ответить ему, — являются гости. Недомолвка окрашивает взволнованно трепетными чувствами весь финал оперы: Петруччио нервничает от неизвестности, а Катари́на затихает под влиянием «чуда», преобразившего ее мужа. Признание Петруччио и заставляет Катарину отозваться на его зов и выйти к гостям, когда он бьется с Люченцио об заклад — которая из жен окажется покорней. Но Катарину покорила не сила и грубость Петруччио, а его любовь. Поэтому так убедительно звучат в финале оперы слова Петруччио на торжественно-величавом разливе их любовной темы:

Не укротил я Катарину,  
Нет, власть могучая любви  
Зажгла огонь в моей крови.  
Любовь смиряет и мужчину.

Оставим на совести либреттиста неуклюжесть поэтического текста (кстати, и в целом значительно уступающего драматургии). Но от внимания зрителя его заслоняет красота музыки и торжественность, возвышенность ситуации.

Заключительная сцена Петруччио и Катарины звучит как гимн всепобеждающего чувства любви, завоеванной в борьбе и испытаниях.

Трудно пришли к своему счастью Катарина и Петруччио. В битве за него они познали себя самих, раскрыли в себе те высшие человеческие качества, о которых не подозревали ни они, ни их ближние. Такая любовь возвышает и облагораживает людей.

Поэтическое, глубоко человеческое содержание оперы сильно, образно — и что особенно важно — без потерь передает спектакль, радующий цельностью ансамбля, превосходной линией характеров действующих лиц.

Вот перед нами чудаковатая фигура незадачливого Гортензио, с мягкой иронией обрисованная Г. Панковым. Зритель отмечает не только красивый, гибкий голос (не очень мощный певучий бас) молодого певца; его музыкальность, но и мягкий юмор, естественность, с которой Панков «влез» в обличье своего забавного героя. Нос «картошкой», торчащие кверху усы, придающие сходство с сострадающими Гортензио «котами на крыше», дополняют яркую буффонность образа.

Другая басовая партия оперы — Баптисты Минолы — нашла превосходных исполнителей в лице А. Эйзена и М. Решетина, создавших два различных характера. Образ А. Эйзена более эффектен в своем характерном рисунке, его Баптиста себе на уме, хитер, тверд и практичен. Отчетливая декламация, яркий голос певца подчеркивают те черты Минолы, которые неуловимо приближают его, как и Гортензио, к буффонным образам итальянской комической оперы. Иные психологические краски вносит в фигуру Баптисты М. Решетин: его герой более стар, трусоват, суетлив и недалек. Оба этих актерских решения, однако, равно убедительны и вполне комедийны.

Н.Тимченко очень музыкально поет лирическую пар-

тию Люченцио; но артисту явно недостает сценической свободы, многообразия красок, особенно — комедийных. В. Власов в этой роли чувствует себя более уверенно, однако не может избежать «оперной» слащавости. Впрочем, и режиссер не отдал Люченцио много своей фантазии.

Это отчасти можно сказать и о роли Бианки. Правда, лирические образы обычно труднее поддаются индивидуализации. Но Г. Деомидова все же находит некоторое разнообразие в характере своей героини: сквозь кротость и милую грациозность Бианки проглядывают кокетливость и хитрость; в музыке оперы эти черты обостряются к финалу: у Бианки появляются капризные нетерпеливые интонации. Менее изменчив образ Бианки у М. Миглау.

Портретную галерею персонажей «Укрощения строптивой» великолепно завершает живописный «дуэт» двух слуг — Бионделло и Грумио. Правда, их партии подверглись в спектакле некоторой вивисекции. Тем не менее, и режиссер и актеры нашли яркие буффонные характеры для этих потомков итальянских цани. Ю. Филин проводит роль Бионделло весело, даже с некоторым азартом, щеголяя хорошей дикцией, пользуясь весьма меткими и лаконичными штрихами. И. Михайлов создавал художественно законченную фигуру слуги Петруччио. Его Грумио — лентяй и пьяница, пленял каким-то необъяснимым изяществом комедийного образа. С невозмутимым спокойствием и почти рыцарским достоинством носил он свои отрепья, являя в сцене свадьбы вместе со своим хозяином весьма эксцентричную картину. Почти каждая реплика Грумио сверкала у Михайлова острой иронией, хотя артист обычно всегда сохранял безмятежную серьезность.

Молодые творческие силы театра встретились в этом спектакле с крупным мастером оперной сцены — Зденком Халабалой. С замечательным чешским дирижером москвичи познакомились еще во время гастролей в советской столице Пражского Национального театра в 1955 году. С тех пор прошло немало времени, но еще до сих пор живет в памяти проникновенное музыкальное раскрытие «Русалки» Дворжака, свежесть и народность интерпретации «Проданной невесты» Сметаны, глубокий драматизм воплощения «Её падчерицы» Яначека. Последние две оперы затем прозвучали под управлением З. Халабалы в постановке Большого театра (в филиале). На большой сце-

не дирижер руководил «Борисом Годуновым» Мусоргского.

Здесь не место говорить о том, что нового и важного внес дирижер в трактовку этих опер. Но одну черту мастерства З. Халабалы отметить нужно — она сказалась и в постановке «Укрощения строптивой». Этому великопному музыканту было особо присуще обостренное чувство театра, драматического действия, целостности музыкально-сценических образов. Таков всегда талант подлинно оперного дирижера. Если З. Халабала ведет спектакль, то можно быть уверенным, что темпы, динамика музыкального развития, характерность ритмических образов, рельефность тематического содержания партитуры найдены, определены, подчеркнуты дирижером в полном соответствии со сценическим действием, с характерами героев оперы. Когда З. Халабала стоял за пультом, он жил, чувствовал, дышал в едином эмоциональном состоянии со своими героями. Дар перевоплощения дирижера сообщал всему спектаклю приподнятость, драматическую увлекательность.

Это настроение передавалось слушателям уже начиная с увертюры «Укрощения строптивой». Вводя в сверкающий здоровым юмором и светом мир шекспировских образов, дирижер пластически оттенял все контрасты, светотени характеров, сценических ситуаций, все всплески эмоциональной стихии спектакля, его острые комедийные положения, озорство и веселость сценической атмосферы. Оркестр не «сопровождал» сценическое действие, а включался в него непосредственно своими звенящими мелодиями, живыми выразительными ритмами, участвуя во всех перипетиях истории, рассказывая и подсказывая слушателю, что чувствуют и переживают герои оперы.

Единственно, с чем можно было не согласиться с дирижером, это с его пристрастием к яркому звучанию медной группы; в связи с этим им были сделаны соответствующие изменения в партитуре, не всегда отвечающие по-моцартовски прозрачной и изящной музыке Шебалина.

Спектакль не только дает большое удовлетворение зрителям, но служит и своеобразной творческой лабораторией, в которой получают шлифовку вокальные и сценические дарования молодых певцов. Шекспировская основа драматургии ставит перед ними увлекательные за-



дачи, уберегает от штампов; вокальность, яркая мелодичность партий помогает «распевать» голоса, а живость музыкально-комедийного действия развивает чувство ансамбля. В этом отношении жанр комической оперы представляет превосходную школу вокально-драматического мастерства.

Здесь хочется вспомнить о том интересе, который вызвала постановка силами студентов консерватории в студии им. Чайковского комической оперы «Дуэнья» С. Прокофьева. Успех «Укрощения строптивой» и «Дуэньи» в молодежном исполнении еще раз напоминает о непреложном законе искусства сцены. Он говорит о том, что вокально-сценическая культура, ее новые силы черпают творческие импульсы, прежде всего в современном репертуаре. Ведь и зритель тоже духовно, культурно и эстетически растет вместе с современным ему искусством. Это относится и к театру. Прочтенные с позиций наших дней, великие образы прошлого обогащают советскую культуру.

## ОПЕРА И ТЕАТР

### «МАТЬ» Т. ХРЕННИКОВА на трех сценах

На пути новой оперы к сердцу зрителя стоит могучий посредник — театр. Только на сцене партитура композитора облекается в плоть и кровь живых героев, его мысль приобретает реальность звукового выражения, реальность музыкально-драматического образа. От степени проникновения театра в замысел автора, от «видения» постановщиками и исполнителями образов оперы зависит ее судьба, ее жизнь. Широко известны случаи, когда неудача отдельных певцов вела к провалам шедевров оперной классики при их первом исполнении. И все же только театр вновь возвращал их зрителю.

Когда размышляешь над судьбами советских опер, поражаешься, как много уже написано в этом трудном жанре и как мало удержалось на сцене! Всегда ли в

этом виноваты только сами произведения и их авторы? Все ли сделали театры, чтобы сохранить эти произведения в репертуаре? Не слишком ли большую ответственность мы берем на себя, вынося приговор опере, поставленной лишь в одном театре? Не пора ли вернуться к пересмотру накопленного?

Ведь фактор времени не только «просеивает» искусство, предавая многое забвению. Он нередко возвращает произведение в жизнь. Сколько суровых мнений, например, было высказано в свое время в адрес первой оперы Т. Хренникова, но театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, вновь возродив «В бурю» в своем репертуаре, открыл ей широкий путь и на другие сцены. Немало скептических пророчеств сопровождало и сценическое рождение «Декабристов» Ю. Шапорина; однако длительная жизнь этой оперы в театрах Москвы и Ленинграда, ее успех на чешской сцене рассеял сомнения. Еще более разительный пример являет сценическая история «Войны и мира» С. Прокофьева.

Возникли дебаты и вокруг оперы Т. Хренникова «Мать», вышедшей «первым экраном» на сцене Большого театра СССР. Эти споры закономерны. Ведь искусство, как и жизнь, всегда в пути, всегда в поисках. И рождение нового неизменно вызывает столкновение различных вкусов и взглядов, их борьбу и преодоление. И, кроме этого, как говорилось в начале, при оценке произведения необходимо учитывать и работу театра, который дает сценическую жизнь опере.

Даже в области интерпретации произведений классики у нас за последние годы были и великолепные новаторские прочтения и серьезные неудачи. Тем более сложно воплощение советской оперы. И все же, в каждой, даже спорной постановке часто можно найти немало ценного, яркого и удачного, что обогатит сценическую традицию, сыграет роль в ее обновлении. Когда же над произведением одновременно работают несколько театральных коллективов — это всегда обеспечивает разное, а в целом значит более богатое прочтение оперы, позволяющее проверить и уточнить ее оценку.

В этом смысле новой опере Хренникова, как говорится, «повезло». Из трех, почти одновременно выпущенных постановок оперы «Мать» (кроме Москвы, она была показана в Ленинграде, в театре им. С. М. Кирова, и в

Горьком — в театре им. А. С. Пушкина), наиболее оригинальным, и в то же время дискуссионным, является спектакль Большого театра СССР.

Если оценивать безотносительно к музыке самый принцип решения спектакля, предложенный режиссером Н. Охлопковым и художником В. Рындиным, то трудно его не поддержать. Это действенный, воинствующий протест против засилия бутафорского реквизита, против мелкого натуралистического подражательства, бескрылой копировки жизни, которые нередко губят на корню талантливые оперные замыслы. Давно пора развенчать культ «вещей», полонивший нашу сцену; он подавляет актера, делает его второстепенным придатком к пышному и громоздкому оформлению спектакля. Как часто еще сцена театра, особенно оперного, напоминает демонстрационный зал музейных экспонатов или выставку пейзажей и интерьеров, имеющих самодовлеющее значение и оттесняющих драму на второй план. И нет ничего, мне кажется, оскорбительней для театра, когда гром единодушных оваций сопровождает каждое поднятие его занавеса, а окончание действия проходит при столь же единодушном молчании зрительного зала.

«Театру во внешних картинах жизни не угнаться ни за кино, ни за романом, — писал В. И. Немирович-Данченко, в связи с инсценировкой «Анны Карениной». — Зато в создании характеров, живых человеческих образов, в передаче драматических коллизий и сложнейших драматических узлов, ни кино, ни роман не угонятся за искусством актера. Вот сила театра, и на это должен быть направлен наш упор».

Эти слова еще с большим основанием могут быть адресованы оперному театру, искусству по самой природе условному в своем внешнем выражении, и глубоко реалистическому в своей сущности. Но прямой параллели между оперным и драматическим театром проводить все-таки нельзя. Оперное действие, прежде всего, действие музыкальное, всегда приподнято, романтично, и в то же время внешне более статично, разворачивается более медленно. И здесь главное, чтобы сценическое решение спектакля было подчинено законам «сквозного действия», поэтических контрастов оперной драматургии в строгом соответствии с замыслом композитора, с жанром и характером его произведения.

Это хорошо понимал В. И. Немирович-Данченко, который в связи с подготовкой первой оперы Т. Хренникова «В бурю» требовал от художника, оформляющего спектакль, «чтоб он поставил перед собою задачу построже, поглубже и важнее всего: музыкальную! (разрядка моя.— Е. Г.). Чтоб он не пошел по линии реальнейшего драматического спектакля... Найти какой-то принцип, по которому технически было бы не раскидисто, но и не было бы конструкционно-однообразно. А потом и важнейшее: да, реально, живо, но не натуралистично! Прислушаться еще к музыкальным образам Хренникова?.. Как омузыкалить живую избу, улицу деревенскую и др.?»

Столь частое обращение в этой статье к авторитету В. И. Немировича-Данченко обусловлено не только его огромным значением в истории советского театра. Драматическое творчество Хренникова формировалось с самого начала под непосредственным воздействием Немировича-Данченко, им были вдохновлены и направлены по определенному руслу замыслы как первой, так и второй оперы композитора. Русло это — реализм, «душевный» реализм, как любил говорить К. С. Станиславский. Такова и природа дарования Хренникова, его художественное видение мира. Правда, иной раз хочется большей глубины художественного обобщения, большего масштаба чувств и мыслей. Иначе открывается путь к мелодраме, к поверхностному бытописанию. Композитору иногда грозит эта опасность. И в его новой опере есть поверхностные, бледные страницы, говорящие о просчете вкуса и требовательности, а может быть, и о спешке. К таким страницам надо отнести, например, дуэт Павла и Матери, по своему слишком уж «легкому» складу мало подходящий и к образам этих героев, и к ситуации. Не очень содержательная песенная тема весьма однобоко выражает характер Андрея Находки. А ведь это характер оптимистический и героический. В монологах и речитативах Павла мало яркой музыки. И, может быть, поэтому они играют в опере больше служебную, нежели драматическую роль. И все же талант, при условии, конечно, его правильного воспитания, всегда ведет к правде.

А талант Хренникова — почвенный, сочный, сформировавшийся в конкретной обстановке современного пе-

сенного быта, талант искренний, душевный. Ему чужды отвлеченные образы, абстрактное мышление. Зато композитор владеет чудесным даром «омузыкаливания» и крестьянской избы, и деревенской улицы, и рабочей слободки, умеет найти правдивое лирическое выражение душевных движений и характеров простых русских людей — крестьян и рабочих.

Эти люди сейчас стали хозяевами жизни. И Хренников — один из первых композиторов, которые привели на оперную сцену и утвердили на ней новых героев новой советской действительности. И в соответствии с этими образами обратились к живому народно-песенному языку, к жизненной простоте и естественности оперной драматургии.

Повесть Горького Хренников прочитал глазами лирического художника, увидевшего и раскрывшего пафос революционной борьбы через внутренний мир своей главной героини — простой русской женщины-матери. Жанровая специфика оперы определяется ее лирико-песенной драматургией, внутри которой органически развивается героическая тема. В этих особенностях оперы — ключ к ее сценическому воплощению.

Большой театр и постановщик оперы Н. Охлопков — художник дерзновенной мысли и могучей хватки — пошли по иному, более сложному пути. По-своему воспринимая повесть Горького — через грандиозную масштабность и историческое значение пролетарской революции, режиссер захотел на основе оперы Хренникова создать монументальный спектакль — памятник героям 1905 года.

Об этом говорит живописное решение спектакля (художник В. Рындин). В центре, на огромном черном фоне всего зеркала сцены высится гигантский серебристо-серый барельеф, воплощающий шествие рабочих со знаменем в руках. Барельеф озаряет яркое пламя большого светильника, стоящего у самой ramпы. По обеим сторонам барельефа и в глубине сцены в строгом порядке размещены скульптурные изображения знамен, также серебристо-серого оттенка. Когда начинается действие, знамена свободно перемещаются по вертящемуся кругу, специально построенному для данного спектакля. То разбегаясь в разные стороны, то сближаясь друг с другом, они образуют своеобразные рамки для той или иной сцены. словно отблески героической истории возникают

картины победоносной пролетарской революции, оживают образы тех, кто своей борьбой и страданиями проложил человечеству дорогу к счастью и свободе.

Естественно, что при подобной концепции спектакля режиссер взял за исходные позиции не столько лирико-драматические или бытовые сцены оперы, сколько массово-героические, патетические элементы, заложенные в таких эпизодах партитуры, как третья картина — на заводе и, особенно, пятая — маевка и рабочая демонстрация. Здесь сказался размах режиссерской мысли Н. Охлопкова, ее эмоциональность и динамизм, основанные на точном расчете, четком конструктивном решении. Сцена маевки получает особую силу оптимистического звучания, и, по контрасту своего живописного образа, выделяется среди мрачных, тусклых тонов спектакля.

Эта картина до предела наполнена радостным, веселым настроением. Огромный голубой небосклон озарен невидимым солнцем. На его сверкающем фоне вырисовывается только ажурная вязь нежно-зеленой, узорчатой листвы нескольких тоненьких, стройных березок. Очень простыми средствами художник здесь создал иллюзию громадных просторов, воздуха и света; и вот это пространство заполняется праздничной толпой рабочих, их жен и детей, одетых в пестрые яркие наряды.

Весь зрительный образ сцены близок музыке с ее бодрым, мужским песенным хором «Праздник светлый и свободный, славься, первый майский день!», задорными частушками Корсуновой, с бойкой, развеселой и свежей по интонации рабочей кадрили. В момент кульминации праздничного настроения сцена начинает вращаться, усиливая этим веселый динамизм массового действия. Так режиссер готовит контрастный переход к героико-драматической вершине спектакля.

Снова приходит в движение сценический круг и ряды демонстрантов кажутся бесчисленными. Особенно патетичен финал пятой картины. После разгона рабочих цепь царских жандармов движется прямо на одиноко стоящую Мать, словно стремясь своими штыками пронзить ее. Но их железная цепь постепенно рассеивается, и Мать остается недвижима, прижимая к груди красное знамя. Здесь ее образ приобретает черты символического обобщения, как бы выражая вечную жизненность революционной идеи.

Метод символического обобщения, близкий Н. Охлопкову как художнику, находит в спектакле довольно широкое применение. Он определяет уже образ первой картины оперы. Густая мгла окутывает огромное пустынное пространство. Только тусклый свет одинокого фонаря чуть теснит эту мглу, чтобы еще заметнее подчеркнуть ее густоту, ее беспросветность. Настроение зрительного образа усиливается надрывом тоскливой песни Фабричного «Осень темная, темь ненастная», где-то в отдалении подхватываемой хором. Это несколько абстрагированный, освобожденный от быта образ, обобщающий тяжесть, непроглядность жизни русских людей под ярмом царя, помещика и фабриканта. Такое начало по-своему эффектно, многозначительно. Но, к сожалению, оно мало согласовано с музыкой песни, построенной на четкой ритмической основе вальса, слишком бытовой, слишком интимной. Несмотря на свою выразительность, яркую талантливость, песенный образ в сопоставлении со сценическим кажется мелковатым, недостаточно обобщенным.

Противоречие между образной стороной музыки и спектакля ощущается и в других эпизодах, особенно интимно-лирических, психологических или бытовых. Когда между знаменами — символами революционной героики — возникают такие картины, как обстановка бедного домика Ниловны с «взаправдашним» лоскутным одеялом на простой железной кровати, самоваром, дровяными чурками и прочими атрибутами рабочего быта, или комната Сашеньки (кстати сказать, слишком импозантная, даже изысканная для девушки-революционерки — стильная мебель, рояль, торшер) — создается впечатление некоторой натянутости, искусственности. Оно рождается от несочетаемости интимно-лирических, жанровых черт оперы, их бытовой реальности с подчеркнутой условностью живописно-сценических решений.

Тяготение режиссера к символическим обобщениям несколько сглаживает драматизм действия. Стремление, например, выделить сцены Матери из общего действия второй картины, дробит ее на четыре самостоятельных эпизода, мельчит драматургию, нарушает связь событий. В шестой картине (у Сашеньки) опускается приход Весовщикова, бежавшего из тюрьмы. В результате картина лишается драматической конкретности и воспринимается

лишь как лирический предикт к сцене суда. Вот здесь масштабы режиссерского и живописного решения представляются вполне естественными и закономерными. Понятна и доходчива сатирическая символика огромного уходящего ввысь портрета Николая II; зрителям остается лицезреть лишь гигантские царские сапоги.

Совсем не получилась в спектакле финальная картина оперы. Условность ее решения мешает зрителям понять замысел автора, а некоторые несоразмерно выпяченные детали нарушают равновесие драматургических акцентов.

...Огромный ночной небосклон, расцвеченный далекими огнями, на его фоне две пальмы — призванные изображать вокзальный ресторан, где кутит пьяный Купчик. Народ и Мать — где-то внизу, на ступеньках круга, в обстановке чрезвычайно абстрактной. Когда начинается сцена Купчика — массовые образы погружаются в темноту и этим выводятся из действия. В центре, на поднятой площадке мечется в пьяном угаре и смертной тоске Купчик, вырастая в образ уже символический.

Возможно, режиссер задумал здесь спеть отходную старой умирающей России. Это не вызвало бы протеста, если бы затем во всю мощь прозвучала антитеза — революционно-героическая тема Матери и народа.

Но этого не произошло.

Прежде всего, в самой музыке не оказалось достаточно материала для такого масштаба финальной сцены. В оперной драматургии Хренникова, пожалуй, наиболее уязвимыми являются финалы. Совсем не «собран» финал «В бурю». Чужеродна по отношению ко всему легкому комедийному стилю оперы последняя картина «Фрола Скобеева» в первой редакции. Она не дает ясности итогового вывода. Ведь финал оперы, как и симфонии, всегда идейный итог, ответ на поставленные автором жизненно важные вопросы. Решение судьбы героя и является этим ответом.

Однако финал оперы «Мать» в партитуре более естествен и правдоподобен: он подсказан самим Горьким. И все же заключение оперы не дает полного удовлетворения. Последние сцены так скомканы, быстротечны, так идут «под занавес», что зрители не успевают не только вслушаться в музыку, но и разобраться в том, что происходит. А ведь это высшая точка, кульминация героиче-



ского образа Матери, заступающей место сына в революционной борьбе. И когда в оркестре снова величаво звучит тема, на которой строится речь Павла, произнесенная на суде, — эта тема не только иллюстрирует слова Ниловны: «Он речь сказал — читайте», но и адресуется самой Ниловне, Матери, вставшей в героический момент своей судьбы вровень с сыном и его товарищами по революционному делу. Эта находка композитора очень важна: она создает драматургический подтекст в опере, противопоставляет методу иллюстративному, ощущаемому в сценическом решении — метод обобщения в музыке. Тем более досадно, что композитор здесь не развернул финальный монолог Матери, который бы завершил всю линию драматургического развития ее образа. Вспомним, что это развитие строится на цепи монологов, постепенно раскрывающих внутренний рост, динамику духовного преображения Ниловны. Из них самый яркий, самый выразительный — в конце второй картины («Нет, господи, молиться не могу»), характеризующий перелом в ее сознании, вызванный арестом Павла. Поэтому оказывается недостаточным несколько речитативных фраз (притом художественно не самых сильных в опере), для того чтобы запечатлеть в памяти зрителя новый образ Матери, в наивысший момент духовного подъема. Не восполняет этого пробела заключительный, несколько формальный, хор народа. Финал оказывается неправомерно усеченным. Возможно, здесь сказалась непреодоленная еще в нашей драматургии боязнь оперной условности, которая не позволяет герою даже в самые важные моменты своей жизни развернуто излить свои чувства в ариях, дуэтах или ансамблях.

Боязнь нарушить внешнее правдоподобие сценического действия мешает развитию ансамблевых форм, развернутых вокально-ариозных построений, и тогда вторгается иллюстративность — враг подлинного искусства.

Но вернусь к спектаклю. Сценическое решение финала нанесло ему еще больший ущерб. На сравнительно малом отрезке музыки режиссер нагромодил такое количество эффектов, что зритель не в силах проследить и понять, что же происходит на сцене. Мать, только что окруженная шпионами и жандармами, вдруг оказывается на паровозе, который несколько раз прокатывается по кругу. А заключительный хоровой ансамбль, где уча-

ствуют, откуда ни возьмись — и Павел Власов, и все его соратники (в предыдущей картине осужденные на ссылку), переводит действие оперы из кануна 1905 года в дни Октябрьской революции. Эта, сама по себе возможная идея (особенно, если учесть, что премьера оперы Хренникова состоялась в день 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции, 7 ноября 1957 года), реализована в спектакле крайне неубедительно. Не почувствовав в музыке финала достаточной героической приподнятости, режиссер, очевидно, решил «дотянуть» его сценическими «аксессуарами». Однако полученные результаты лишь еще раз доказали, что насилие над авторским замыслом, искусственность, ставка на внешний эффект, никогда не бывают плодотворны.

Заметные противоречия в спектакле между музыкой и сценой создают дополнительные трудности для певцов, перед которыми стоит весьма ответственная задача. От них зритель ждет не только внешне правдивых образов героев горьковской повести, давно живущих в нашем представлении, а у некоторых еще и в памяти. Певцы должны, прежде всего, раскрыть их душевный мир через музыку. И если некоторые сцены не трогают, кажутся суховатыми, затянутыми — зритель почти всегда обвинит в этом прежде всего композитора. А ведь хотя бы такой с виду внешний момент, как, например, отдаленное от рампы расположение лирических эпизодов (неизбежное в связи с конструкцией круга), как он влияет на доходчивость музыки, которую слушатель тем лучше воспринимает, чем сильнее его захватывают переживания действующих лиц. В спектакле Охлопкова певцам приходится преодолевать огромное расстояние, чтобы донести эти переживания до зрителя. И тем не менее, в целом коллектив Большого театра с успехом выполнил свою сложную задачу, в чем немалая заслуга дирижера Б. Хайкина.

Свое высшее вдохновение Хренников отдал образу Матери, и естественно, что удача или неудача исполнительницы заглавной роли решает судьбу спектакля. И вот что любопытно! Во всех трех постановках оперы — различными коллективами с различными возможностями, образ Ниловны — наибольшая удача. Не говорит ли это о том, что в самом музыкально-драматургическом содержании партии заложены основы для успешного труда испол-

нителя? Безусловно, та искренность и теплота, которые характерны для дарования Хренникова, отмечают прежде всего музыку Матери. Это помогло талантливой Веронике Борисенко по-новому проявить свое дарование.

Богатый обертонами, чутко отражающий душевные движения, большой, теплый голос певицы, дает ей возможность обрисовать внутренний мир героини, показать ее человечность, глубокую любовь к людям, драматичность судьбы. Правдива актриса и в сценическом поведении. Только излишняя суетливость порой, да иногда проскальзывающий в наиболее патетические моменты чрезмерный пафос (скандирование слов вместо пения) нарушают естественность образа, его величавый характер.

В строгой и суровой манере рисует Ниловну молодая певица И. Архипова. Ее Ниловна на первых порах более замкнута, менее простодушна; с недоверием и страхом, с затаенной неприязнью вглядывается она поначалу в друзей Павла, не понимая их и тревожась за судьбу сына. Но в дальнейшем развитии образа певицы не сразу нашла яркие краски. Ее голосу иной раз недостает теплоты и насыщенности тембра, сценическому образу — драматизма, многогранности психологических оттенков.

В центре оперы — судьба Ниловны. Но естественно, что Павел и его друзья, их дело, их жизнь составляют канву произведения, наполняют его атмосферу энергией и драматизмом борьбы, героическим пафосом революционных будней. Почти все роли рабочих революционеров превосходно исполнены молодыми певцами Большого театра. Возможно, именно они определили активность и жизненность, сценическую рельефность многих образов спектакля.

С большим обаянием поет Андрея Находку Г. Панков; в его герое много мягкого, типично украинского юмора и теплоты, в то же время, энергии и воли. Национальный колорит отличает и образ, созданный Н. Щегольковым. К достижению молодого певца В. Нечипайло надо бесспорно отнести роль Николая Весовщикова; артист выразительно передает его угрюмый, тяжелый характер, так верно выраженный композитором в ариозо «Уйти бы мне в Сибирь». Невелика, на первый взгляд, и роль молодого рабочего Феди Мазина — но во многих ансамблях он является «первой скрипкой», и молодой певец А. Масленников с искренним энтузиазмом исполняет эту партию,

умея привлечь внимание зрителей к своему герою. Лиричен образ Сашеньки, созданный Л. Масленниковой, — так написана партия и композитором. Через лирические дуэты с Сашенькой, дуэт-песню с Находкой, раскрывается зрителю и образ Павла, роль которого исполняют Ю. Деметьев и М. Киселев. В обоих случаях зритель лучше воспринимает лирические черты Павла и слабее — героическое, волевое начало его характера. Здесь тоже все определяет музыка. Речитативные монологи Павла не всегда достаточно выразительны и вместе с тем трудны. Они требуют драматической силы голоса, отточенной четкости дикции, владения декламационным искусством. А это, пожалуй, наиболее уязвимая сторона в вокальном звучании спектакля. Обилие порой суховатой декламации, многословие текста в спектакле подчеркивается еще тем, что речитативы недостаточно «пропеваются» исполнителями, а дикция часто страдает неясностью. Неслучайно, те исполнители, которые лучше владеют декламацией, создают и более выпуклые, заметные фигуры. В этом, например, успех А. Гелевы, в нескольких фразах сумевшего нарисовать запоминающуюся фигуру старого мастера Сизова; отчетлива декламация А. Эйзена (Фабричный), хорошо доносит текст в песне Купчика А. Григорьев:

В слабости декламационного мастерства, как и в неяркости музыкальных характеристик ряда персонажей, очевидно, причина и неудачи отрицательных персонажей: совершенно безличны в спектакле фигуры Исаия Горбова (Ю. Филин), владельца завода и других. Заметнее образ жандармского офицера, производящего обыск у Власовых (П. Чекин). Гротесковое изображение «власть предержащих», особенно фигуры председателя суда (А. Хоссон) и присяжных ослабило в спектакле образ косной и жестокой силы самодержавия. Здесь можно поспорить и с режиссером, и с композитором. Таково впечатление от постановки оперы «Мать» в Москве, постановки интересной уже потому, что заставляет размышлять и спорить.

Однако наше представление об опере Хренникова и возможностях ее сценического воплощения было бы неполным, если бы в это дело не внесли своего вклада другие театры. Я имею в виду постановки оперы «Мать» на ленинградской и горьковской сценах. Оба спектакля, глубоко отличные от московского по режиссерскому принципу, страдающие разными недостатками, в то же время

довольно родственны между собой в достоинствах. Это совпадение знаменательно. Оно говорит о том, что ленинградский и торьковский театры нашли общий путь к воплощению произведения Хренникова, может быть, внешне менее броский, но более простой и естественный. А качества простоты и естественности в искусстве неоценимы.

В своей работе над спектаклем оба театра шли прежде всего от песенной лирико-бытовой основы партитуры оперы, от интимно-душевного характера музыки Хренникова, ее простой, незамысловатой, но органичной истройной драматургии. Простота, «натуральность», иногда даже камерность декораций, изображающих то узкую улочку в рабочей слободке, то убогую обстановку квартиры Власовых, приближает артистов к зрителю, активнее вовлекает его в драму героев оперы.

Для лирико-бытового жанра, к какому, в основном, принадлежит опера «Мать», приближенность сценического действия к зрителю, тщательная отделка его деталей, индивидуальных черт образов имеет огромное значение. Вспомним хотя бы тот резонанс, который получила постановка «Евгения Онегина» в студии Станиславского, единогласно признанная как наиболее совершенное прочтение оперы Чайковского. Демократическому зрителю, по мнению Станиславского, ближе такой театр, «где можно посмеяться и поплакать подлинными слезами, идущими изнутри. Ему нужна не изощренная форма, а жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме...»

Но «жизнь человеческого духа» в опере прежде всего раскрывается через музыку, через искусство певцов. От степени их овладения не только музыкальным текстом, но и живыми чувствами героев и зависит реализм спектакля. В этом смысле коллектив театра им. С. М. Кирова под руководством Э. Грикурова проделал огромную работу. Дирижер нашел убедительные нюансы и темпы, как бы «собирающие» драматургию оперы, придающие ее музыке цельность, волевую устремленность. Уже в увертюре ощущается пластичность и рельефность замысла дирижера, заметно подчеркивающего значение оркестра в спектакле. Благодаря этому отчетливее проявилась особенность оркестрового почерка Хренникова: композитор трактует оркестр не столько симфонически, сколько «вокально». Его оркестр «поет», и оркестровая партия подчас

бывает более мелодически насыщена, нежели партии солистов. Примером может послужить исполненная величавого ораторского пафоса тема оркестра, на которой строится речь Павла в суде, или нежный дуэт скрипки и виолончели в сцене Сашеньки (шестая картина), думающей о Павле, о своей любви. Характерным приемом драматургии Хренникова является построение речитативных диалогов на «поющем» оркестре, на мелодическом материале какой-либо первоначально вокальной темы. Дирижер отчетливо выделяет все темы оркестра, «поднимая» его роль в опере и тем самым обогащая звучание спектакля. Этому способствует и тщательное «пропевание» исполнителями речитативов, отчего вдруг, во многих из них начинают проявляться мелодические очертания, пластичность и выразительность музыкального слова.

Серьезная работа дирижера и режиссера (Л. Варпаховский) с певцами, среди которых много молодежи, обеспечила ровный сценический ансамбль. Теплый тембр свободного и ровного голоса Р. Бариновой очень соответствует образу Ниловны; сценическое поведение певицы просто, жизненно, но, быть может, иногда излишне приближено к быту. Хотелось бы более ярких драматических вершин, естественной патетики в решающих переломных моментах психологической жизни образа. Хорошо поет Павла В. Журавленко, хотя красивый лирический голос молодого певца пока неполностью выявляется в сильных патетических эпизодах роли. Правдив и сценический образ, созданный артистом. С искренним драматизмом проводит роль Сашеньки С. Баскова. Шестая картина оперы (у Сашеньки) в этом спектакле вполне органично включается в его общую композицию. Возможно потому, что в картине сохранен эпизод с Весовщиковым (И. Яшугин): его приход, рассказ о побеге, взволнованный диалог с Сашенькой придают действию драматизм, динамику. Кроме того, и постановочно эта картина, ее оформление решены в плане всей сценической концепции спектакля. Это же обеспечило и сравнительную цельность заключения оперы (художник Е. Ахвледiani).

И все же впечатление от ленинградского спектакля также остается довольно противоречивым. Найдя, в основном, верный ключ к сценическому воплощению партитуры, режиссер, видимо, не до конца поверил в силу музыки. Очевидно поэтому он решил «украсить» спек-

такль дополнительными эффектами, призвав на помощь искусство кино. В отдельных эпизодах оперы перед зрителями проплывают широкоэкранные картины, то дополняющие зрительные образы, то переводящие действие в план довольно наивной символики. Так, например, во второй картине, едва только, — впервые в спектакле, не считая увертюры, — начинает звучать хоровая песня революционеров («Довольно нам горя, довольно несчастья»), играющая роль героического лейтмотива оперы, как скромный домик Власовых вдруг затопляется пенистыми морскими волнами, над которыми реет буревестник. Этот неожиданный эффект отвлекает внимание слушателей от музыки, а аплодисменты и вовсе заглушают песню.

В постановке Большого театра символические образы рождены общим замыслом спектакля, а его условность вполне оправдывает те скромные элементы кинопроекции, которые художник применяет иногда как отдаленный фон (например, завод). В ленинградском же спектакле символика существует в полном отрыве от бытового реализма всей обстановки действия. Кроме того, искусство кино в том применении, которое оно нашло в данном спектакле, оказалось никак не сочетаемым с искусством театра; едва только кинокадры вновь уступают место сцене, как тотчас утрачивается иллюзия реальности действия: вместо подлинных героев мы видим загримированных артистов, вместо предметов быта — раскрашенные декорации, бутафорский реквизит. Отсюда впечатление эклектики, невыносимого разноречия выразительных средств, из-за чего особенно сильно пострадала лучшая картина — маевка. Вместо кульминации получился провал.

Наиболее убеждает постановка оперы «Мать» на сцене Горьковского театра им. А. С. Пушкина. В горьковском спектакле мы не увидим ни символики, ни кино, ни каких-либо других «новаций» режиссерской фантазии. Авторы спектакля (дирижер И. Шерман, режиссер А. Бакалейников, художник В. Мазанов) поставили главной задачей просто и бесхитростно передать в сценических образах содержание партитуры Хренникова. И добились на этом пути бесспорных успехов. Несмотря на известную традиционность спектакля, от него веет удивительной свежестью и правдой. Эти качества свойственны и живописным образам, которые сохраняют точность локального колорита. Близость театра к подлинному историческому

месту, где происходили события оперы, — Сормову, естественно, поставила и перед художником задачу быть максимально точным в воспроизведении обстановки действия. Вместе с тем, оформление спектакля не фотографично, оно имеет самостоятельность живописного образа, драматическую выразительность. В этом одна из причин успешного решения пятой картины — сцены рабочей маевки и демонстрации. После того яркого и свежего впечатления, которое оставила эта картина в Большом театре, казалось, что иное ее решение уже не будет столь убедительным. Это опасение подтвердилось и на опыте ленинградцев. Горьковская постановка, однако, показала обратное.

Точность воспроизведения исторического места действия совпадает в этой картине с удачным театральным эффектным решением сценической площадки. Разделение ее на плоскости различной высоты: основание, пригорок, виадук, вдали громада собора, создало условие для эффекта массовой сцены демонстрации. Этот эпизод, наиболее сложный для театра и по своей ответственности, и по скромным размерам сцены, оказался эмоциональной вершиной спектакля, притом органически связанной с его общим драматическим решением. Режиссерский замысел оперы заинтересовывает сразу, с первой же мимической сцены. Когда поднимается занавес и под отдаленные, приглушенные звуки тоскливой песни идет неверными, хмельными шагами фабричный рабочий, а за ним в тоске и страхе, тайком следует жена — это вводит зрителя не только в обстановку действия. Здесь лаконично и выразительно повествуется как бы и о прошлом самой Нилловны, таком же темном, беспросветном, задавленном вечной нуждой и страхом. Так театр достигает подлинно реалистического обобщения.

В близости к партитуре оперы — удача всех картин спектакля, в том числе и финала. Реально-бытовой колорит его (во многом совпадающий по решению с ленинградским спектаклем) возвращает на свое место и Купчика, воспринимающегося лишь как жанрово-бытовая фигура и определяет известную цельность и последовательность собственно финальной сцены. Она следует ремарке автора: «жандармы, прорвав цепь, снимают Нилловну со скамьи и несут ее через толпу к выходу».

И только дождь листовок, закрывающий на мгновение почти всю сцену, вырастает в символ грядущей победы.



Ряд картин, прошедших тускло или немного скомканно в других спектаклях, на горьковской сцене вдруг обрел жизненную яркость. Это можно сказать, например, о второй картине — сходке в квартире Власовых. Поставленная очень просто, точно по ремаркам автора, она создает своей реальностью, своими камерными рамками, очень теплое, искреннее настроение. И тот же эпизод Ниловны с Егором Ивановичем, кажущийся, например, в московском спектакле ненужной, мелкой подробностью, здесь вдруг оказывается органичным, естественным, оживляющим образ революционера.

Правдивостью спектакль в большой мере обязан и удачному подбору исполнителей. В постановке занята в основном молодежь. Исключение составляют лишь отдельные артисты, в том числе М. Чиченкова, певица несомненного драматического дарования, искреннего и теплого, так необходимого для роли Ниловны, да И. Струков, опытный актер, привнесший много обаяния в образ Находки, но не совсем соответствующий своему герою по возрасту.

При общем хорошем уровне исполнения в спектакле есть принципиальные удачи, усиливающие его идейно-художественное звучание. Это, прежде всего, образ Павла, созданный молодым певцом К. Посевым. Артист укрупняет характер своего героя, придает ему волевые, энергичные черты. Они выявляются в первом же монологе-рассказе Павла. Отчетливая дикция, внутренний эмоциональный подъем, поддержанный и дирижером, помогли певцу хорошо передать смысл и содержание этой важной сцены. В то же время в Павле Посева много юношеской чистоты и нежности, окрашивающих большим целомудрием и выразительностью его сцены с Сашенькой, тепло и поэтично спетой молодой артисткой И. Малининой. На редкость удачно совпали с образом Николая Весовщикова артистические данные молодого певца А. Сакулина. Его низкий, насыщенный бас, пока не очень подвижный и гибкий, его богатырская фигура отлично отвечают угрюмому, мрачному характеру Весовщикова, его стихийной, но еще слепой внутренней силе.

Запоминаются образы Егора Ивановича (Г. Шульпин) и других революционеров. Свежо, по-новому воспринимается в спектакле образ Марии Корсуновой, приобретающий своеобразное изящество и обаяние в исполнении мо-

лодой певицы А. Прохоровой. Тщательная работа с актерами, внимание к слову, к выпуклому звучанию речитативов сказались и на рельефности образов таких персонажей, как Исай Горбов (М. Гвоздев), пьяный Купчик (Н. Дружков), Жандармский офицер (Г. Травинский). Конечно, в спектакле есть недостатки, чаще всего связанные с небольшими и неровными по составу оркестром и хором, с весьма скромными масштабами сцены, но общее впечатление от работы коллектива остается весьма отрадным.

Горьковский спектакль оказался наиболее близким духу оперы, ее стилю и образам. В этом успех, большая творческая удача всего коллектива.

Опыт постановки оперы «Мать» на трех сценах должен получить более глубокое и всестороннее изучение. Но даже первое знакомство с этими спектаклями говорит о высоком уровне советской оперной культуры, о росте ее новых творческих сил, об эффективности ее художественных исканий.

## «КАРМЕН»

Сейчас мы в полной мере можем оценить дар предвидения Чайковского, сулившего мировую популярность и долговечность «Кармен» Бизе. «Если какая-нибудь опера переживет наше столетие, то это именно она», — писал великий русский композитор. Действительно, лишь очень немногие шедевры западноевропейской оперной классики могут соперничать по своей популярности с «Кармен».

Показательна сценическая история оперы Бизе в России. «Кармен», поставленная в Петербурге через три года после парижской премьеры 1875 года, более девяноста лет украшает репертуар любого оперного театра в нашей стране. (Любопытно, что на родную сцену она вернулась только восемь лет спустя, в 1883 году.) Особенно возросла популярность произведения Бизе в советское время; это одна из первых западноевропейских опер, переведенных на языки многих народов нашей страны и по-

Новая редакция статьи, публиковавшейся в журнале «Советская музыка», 1953, № 5.

ставленных на национальных музыкальных сценах Грузии, Украины, Азербайджана, Узбекистана и других братских республик.

Неотразимое воздействие «Кармен» объясняется сочетанием выдающихся художественных качеств: ее редкой сценичностью, напряженным драматизмом, образами, прежде всего, выраженными в гениальной музыке. Но главное, что прокладывает ей прямой путь к сердцу зрителя,— это глубочайшая народность и реализм, которые выделяют «Кармен» из французского оперного творчества второй половины XIX века и сближают с прогрессивными устремлениями русской оперной классики. Это чутко понял Ромен Роллан, заметивший, что «в то время, как часть современной музыки использует чудесный инструмент, усовершенствованный гениями XIX века, для выражения утонченных душевных переживаний общества, в своей изысканности доходящего до декадентства,— начинает намечаться народное движение, пытающееся освежить искусство источником народных мелодий и передать в музыке чувства, доступные народу: линия Бизе — Мусоргский...» Правда, в России это движение не только «намечалось», а уже приобрело могучие формы; но важно, что французский писатель верно сближил эстетику своего отечественного гения с демократическими принципами русской музыки. Не это ли имел в виду и Чайковский, когда утверждал, что «Кармен» — «одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи»? (разрядка моя.— *Е. Г.*). Не этим ли объясняется и то настойчивое внимание, которое обращали к «Кармен» прогрессивные деятели русского оперного театра?

Триумфальный успех «Кармен» в капиталистических странах Европы и Америки часто зиждился на скандальной сенсации, нездоровом любопытстве буржуа к «безнравственной» опере, каковой поначалу была объявлена «Кармен» парижской прессой, либо на подчеркивании ее «экзотических» элементов. В дальнейшем же «Кармен», наряду со многими другими операми прошлого века, нередко служила основой для традиционного пышного зрелища.

Только понимание музыки Бизе, как красочного фона для эффектного образа героини могло послужить причи-

ной, например, выступления в заглавной роли Аделины Патти, «этой маленькой особы, с худенькими плечиками и находящейся на них прелестной грёзовской головкой». Так описывает ее Чайковский, признавая, что прославленная колоратурная певица создана более всего для комических опер.

Колоритное описание «обуржуазенной» «Кармен» при вторичной ее постановке в Париже дает Эдгар Истель. Исполнительница роли Кармен в этой постановке — Адель Изаак, по его словам, «была вполне во вкусе благопристойного мещанства. Кабачок Лильяс Пастья, эта живописная смесь труппы, дома свиданий и притона контрабандистов, превратился во вполне приличный помещительный ночной ресторан, который свободно мог бы посещаться и «порядочным обществом»; жуткую драку на ножах преподнесли так, чтобы она не расстраивала нервов «уважаемой» публики и т. д. Даже музыку постарались прилизать и замедлить, короче говоря, была дана подлинная карикатура на «Кармен».

С другой стороны, на Западе, с легкой руки первой создательницы заглавного образа оперы — Галли-Марье, и затем другой выдающейся исполнительницы этой роли — испанки Марии Гай, установилась традиция несколько натуралистической трактовки, приближающей Кармен Бизе к героине Мериме. Современники отметили, что Галли-Марье «сумела придать этому своеобразному страстному образу цыганки характер поразительной захватывающей правдивости; она даже заставила публику примириться с некоторыми скользкими и двусмысленными его чертами, придав им оттенок красивой беззаботной личности».

«Это только простая фабричная работница, чуждая какого-либо изящества и поэтичности», — так воспринял Кармен — Гай Н. Кашкин, хотя испанская певица, без сомнения, создавала страстный и сильный характер. Но если чувство меры и такт знаменитых певиц не позволяли им переступить границы художественного, то их менее талантливые последовательницы часто приносили в образ Кармен черты обнаженной эротики, грубого натурализма.

Русская сценическая традиция всегда стремилась акцентировать в опере Бизе народный характер ее содержания и образов. Это, в первую очередь, относится к

трактовке заглавной роли замечательными русскими певицами во главе с М. Славиной (первой Кармен на петербургской сцене), Э. Павловской, М. Кузнецовой, Медеей Фигнер, Е. Збруевой, Е. Терьян-Каргановой, Н. Обуховой, М. Максаковой и другими, освободившими образ Кармен от грубой вульгарности и углубившими психологический рисунок роли.

Возможность показать в «Кармен» подлинную Испанию, ее народную жизнь и народные характеры привлекала к опере Бизе и творческие интересы выдающихся русских художников и режиссеров. Здесь нужно вспомнить постановку «Кармен» в Петербурге замечательным художником А. Я. Головиным, стремившимся каждую деталь спектакля подчинить задаче правдивого раскрытия народного быта и природы Испании, которую он хорошо знал и любил.

«Простонародность», подлинность «реальной стороны жизни» и социального быта стремился раскрыть и Станиславский, искавший в своей работе над сценической концепцией оперы Бизе «новый подход к опере, который бы направил прямо к сверхзадаче произведения Бизе (не Мериме) и, вместе с тем, удержал бы от обычной опошленной дороги, которой всегда подходят к «Кармен». Отсюда требование Станиславским правдивого показа «народной, фабрично-деревенской уличной среды», углубления народной драмы, привлечения острых и ярких контрастов в построении образов и прежде всего образа героини.

Вряд ли можно в этом спорить со Станиславским! Если нельзя ставить знака равенства между оперой Бизе и вдохновившей его новеллой Мериме, то нельзя забывать о многих глубоких их связях. Нельзя забывать и того, что Бизе был современником Густава Курбе, задолго до него поднявшего знамя реализма и демократизма во французской живописи, а также великого «натуралиста» Эмиля Золя, требовавшего, чтобы в музыкальной драме была «воспроизведена конкретная среда и живые реальные персонажи...» В «Кармен» Бизе нашли свое яркое выражение реалистические тенденции прогрессивного французского искусства второй половины прошлого века. Поэтому естественно требование, чтобы каждая новая постановка «Кармен» на советской сцене, тем более — на сцене Большого театра, являлась и новой страницей в истории ре-

листического толкования оперы Бизе. Это требование выдвигается и практикой самого Большого театра, показавшего в новом прочтении ряд творений русской оперной классики.

Большой театр обладает богатейшими музыкально-художественными ресурсами для новаторских поисков и достижений. Однако в последние годы детищу Бизе не очень везет на нашей лучшей сцене. Умеренность эмоциональных красок, налет внешней красоты, даже рафинированности отмечали постановку «Кармен» в 1945 году. Этот спектакль (дирижер А. Мелик-Пашаев, режиссер Р. Симонов, художник П. Кончаловский) вызывал споры о стилевых принципах музыкально-сценического воплощения оперы Бизе.

Стремление Симонова к укрупненным мизансценам, к обобщенной трактовке хоровой массы дало прекрасные результаты в его великолепной постановке «Абессалом и Этери» в Большом театре. Пластическое, почти статуйное решение образов было подсказано режиссеру эпической обобщенностью и монолитностью хоровых сцен оперы Палиашвили, иногда приближающихся к оратории. Однако подобный метод в применении к «Кармен» вряд ли можно признать удачным. Напряженности сценического действия, остроте контрастов, всей кипучей атмосфере оперы Бизе, как и следовало ожидать, оказались противопоставленными подчеркнутая завершенность музыкальных «номеров», застывшие мизансцены, статичность декоративных образов.

Серо-синее, словно пыльное небо, характерное для южного, знойного дня, выжженные солнцем пустынные улицы Севильи с однообразными по колориту и архитектурным контурам домами на заднике, нарисованные аксесуары сценической обстановки — вплоть до неподвижного ослика с поклажей, красующегося на втором плане... Разве все это не создавало унылую картину, так мало отвечающую сверкающей яркой жизненной экспрессией музыке Бизе? Радовала глаз лишь красочная гамма костюмов — но и здесь хотелось спорить с художником... Длинные, пышные платья дам, одетых «по-европейски», длиннополые сюртуки и цилиндры мужчин обуславливали и иной ритм их движений — неторопливый, степенный, даже чопорный. Ленивый ритм прогуливавшихся по площади пар в начале первого акта остро противоречил ди-

намичной, веселой музыке и смыслу хора солдат, возглавляемых Моралесом: «Странный народ! Куда спешит?»

Пластика внешнего рисунка, картинность сценических положений определяли всю концепцию спектакля. Даже огромный стол в таверне Лильяс Пастья был предназначен для того, чтобы служить своего рода пьедесталом для скульптурно-красивых поз Кармен, которые она принимала иной раз в самые напряженные моменты действия.

Постоянно возникавшие в спектакле противоречия между сценическими образами и музыкальной драматургией Бизе наталкивали на вопрос: что же такое в опере правда и что — условность?

П. Кончаловский, бесспорно, хотел дать зрителю представление о подлинной Испании конца прошлого века. И если бы мы оценивали эту работу лишь со стороны живописного мастерства художника, то несомненно она заслужила бы самого высокого признания по таланту, по верности «натуре», по колориту. Но в театре, в соприкосновении с эмоциональной напряженностью, страстностью музыки, ее острым драматизмом, замысел художника не оправдал себя. Театр сам по себе, тем более театр Бизе, требовал от художника не столько «натуры», сколько живописного преображения Испании, как преображена она в музыке оперы, во всей ее драматургической концепции.

В результате «натуральность» живописных образов в опере обернулась условностью, неожиданно солидаризовавшись с режиссерским замыслом, который, наоборот, почти целиком лежал в плане «оперной» статичности.

Бесспорно, режиссер во многом шел от похвального намерения — сохранить наибольшую свободу для певцов, не перегружать их сложными движениями, не дробить мизансценировку, не обытовлять действие. С этим исходным положением нельзя не согласиться. Но режиссерский замысел должен здесь не завершаться, а лишь отсюда исходить. Обеспечив максимальную свободу исполнителям, надо было разбудить в них ощущение внутренней жизни образа, динамики его развития, фиксируемого музыкой Бизе. Это, самое главное, в спектакле присутствовало в минимальной степени, что сказалось прежде всего на заглавном образе оперы.

Станиславский требовал построения всей роли Кармен на резких контрастах, на активной действенности, требовал больших эмоциональных нарастаний и всплес-

ков стихийного темперамента как выражения ее кипучей, импульсивной и изменчивой натуры. «Все театры спотыкаются теперь на статичности образов,— говорил он.— Это их постоянная ошибка. Берут образ и засушивают его, не живого человека играют, а самый образ, то есть человека с какой-нибудь одной стороны, и печатают его по всей пьесе, как фотографию. Если хотите создать образ — ищите, как сделать его активным. Найдите все его контрасты — тогда он станет живым».

Кармен в спектакле Р. Симонова (я слыхала М. Максакову) чаровала изумительной пластичностью, обдуманной красотой поз и движений. Картинность образа бесспорно доминировала над его жизненной активностью — не было контрастов чувств, не было непосредственности. Новая Кармен Максаковой мало напоминала «дитя природы», необузданную, стихийную натуру цыганки-работницы с сигарной фабрики Севильи. Ее Кармен была слишком интеллигентна, даже изысканна; гордость преобладала в ней над страстью, интеллект — над чувством.

Но если Максакову и здесь выручало обаяние таланта и мастерства, присущая всем ее образам внутренняя значительность, строгость и законченность сценического рисунка, то другие исполнители совсем не нашли себя в этом спектакле. Совершенно «голубыми» получились образы Микаэлы и Хозе (хотя в роли возлюбленного Кармен мне, например, довелось слышать Н. Ханаева, певца большого драматического темперамента), чрезвычайно неподвижным, маловыразительным оказался даже образ Эскамильо — этого блестящего торреро, один выход которого во втором акте обычно являлся ярким драматическим эффектом. Даже Цунига — создание типично галльского юмора, в этом спектакле, оказался лишенным своего характерного иронического колорита, жанровой сочности.

Помнится, что и в музыкальном звучании оперы были несколько смягчены и сглажены контрасты, острая пульсация неповторимого ритма Бизе. Мелик-Пашаев — дирижер, всегда чутко ощущающий приподнятую театральность оперной (особенно французской и итальянской) музыки, на этот раз тоже поддался несколько рафинированной атмосфере спектакля. На первый план была выдвинута не столько буйная солнечность музыки «Кармен», сколько классическая стройность и законченность ее архитектоники, уравновешенность пропорций, тонкая раз-



работка деталей. В филигранной отделке ансамблей (среди которых особенно выделялся мастерством исполнения квинтет второго акта), в графически четком движении полифонических голосов дирижер раскрыл изящество и элегантность партитуры Бизе. И здесь пластика, рисунок преобладали над кипучей силой эмоциональной стихии, бурной драматической экспрессией.

К моменту новой постановки «Кармен» (1953) Большой театр располагал богатым опытом подготовки спектаклей русских классиков, осуществленных в послевоенные годы.

Если попытаться сформулировать главное, что отличает растущее реалистическое мастерство советской оперной сцены, отразившееся хотя бы в таких спектаклях Большого театра, как «Борис Годунов» (1948), «Хованщина» и «Садко» (1950), — то прежде всего надо сказать о мастерстве раскрытия жизни народных масс. Еще Стасов писал, что по «принятым в Европе обычаям, хор существует всего более на то, чтобы удивляться чьему-то приезду, поднимать высоко в воздух кубки, спрашивать о чем-то и придакивать тому, что сказано было солистом». Только русская опера последовательно утверждала реалистический образ народа, а советский театр сделал его ведущим в своих постановках. В лучших спектаклях Большого театра народ выступает как живое действующее лицо истории, показывается многогранно и широко.

Естественно было ожидать этого и в новой постановке «Кармен» (дирижер В. Небольсин, режиссер Р. Захаров, художник М. Петровский). Ведь опера Бизе дает широкий простор для реалистичной характеристики народной среды, в которой действуют его герои. Многообразные хоровые сцены, их активная роль в опере, живо очерченные социальные типы раскрывают перед советским театром увлекательные перспективы. «Кармен» требует создания динамичной картины народной жизни Испании прошлого века, жизни, полной острых социальных противопоставлений, сочных красок, жгучих столкновений страстей и характеров.

В нынешней постановке именно жизнь народа обрисована весьма условно и невыразительно. Массовые сцены оперы — хоровые и танцевальные — разработаны режис-

сером лишь в самых общих чертах — как обычный оперный «аксессуар». Зритель почти не ощущает различия между картинами повседневного уличного быта Севильи, притона контрабандистов или ликующей, праздничной народной толпы в финале. Массовые образы не дифференцированы, однообразны, сценические противопоставления притушены. Многое здесь идет от художника. Не всегда убедительны, например, масштабы и характер оформления сценической площадки. В первом акте — огромная площадь, высокие дома с яркими цветами на окнах, задник с импозантным архитектурным ансамблем не отвечают представлению о фабричном быте севильской окраины. Зато в финале, где необходим простор для выражения народного торжества (иначе теряют, например, свою осмысленность развернутые танцевальные сцены), праздничная толпа оказалась зажатой в сравнительно узкое сценическое пространство. Динамику подменила сутолока, беспорядочная суета; из-за этого потускнели такие важные сцены, как выход Эскамильо, его дуэт с Кармен...

В спектакле не найдено разнообразного и жизненно правдивого построения мизансцен, особенно там, где действие развивается в нескольких планах. Таково, например, начало первого акта, которое вдруг возвращает зрителя к ветхозаветной «оперной» условности, от которой советский театр давно отказался. Выстроившись поближе к авансцене и с усердием воззрясь на дирижерскую палочку, драгуны во главе с Моралесом весело удивляются суете на площади, хотя действие происходит за их спиной и, следовательно, находится вне поля их зрения. «Привязанность» певцов к дирижерской палочке, особенно заметная в этом спектакле, говорит о том, что режиссер не всегда находит такие мизансцены, которые бы отвечали требованиям сценической правды и в то же время не мешали «согласному» исполнению певцов и оркестра.

Далеко не во всем удовлетворяет трактовка музыки оперы. Ее яркий индивидуальный стиль заключается в сочетании страстного и мощного темперамента — с классической стройностью форм, броских, ярких оркестровых красок, с тонкой разработкой деталей, кружевом полифонического мастерства. Однако дирижерская интерпретация В. Небольсина не охватывает партитуру Бизе в ее

драматическом единстве. В спектакле хорошо прозвучали отдельные эпизоды, как, например, поэтичный женский хор в первом акте, антракт к последнему действию. Но эмоциональная стихия народных образов «Кармен», могучее дыхание человеческих страстей, их развитие слабо ощущается в звучании спектакля. В дирижерском раскрытии партитуры Бизе почти не выявлена динамика светотеней, которая тесно связана с острой конфликтностью содержания оперы. Вспомним, например, как сглаженно в спектакле звучит переход от ми-мажорного хора работниц к эпизоду появления Кармен (*Allegro moderato*). Между тем выход Кармен в партитуре подчеркнут резкими контрастами: ладовым (ми мажор — фа минор), динамическим (*pppp* — *ff*), темповым и тембровым в оркестре. Снятие «противоборства» в музыке снижает драматический эффект первого появления Кармен на сцене. Недостаток эмоциональной насыщенности оркестра иной раз «компенсируется» жесткостью, подчас даже грубоватостью его звучания. Не удовлетворяет, например, нынешнее исполнение антракта к третьему акту оперы, утратившего поэтичность и тонкость полифонического рисунка; основная мелодия часто теряется среди подголосочных линий: так, при проведении темы у кларнета — его «забывает» крикливое звучание флейты в верхнем регистре. Невыровненность звучания особенно заметна в ансамблях — в квинтете второго акта, в секстете третьего акта. Голоса Фракситы и Мерседес из-за чрезмерной форсировки слишком выделяются и нарушают стройность общего звучания. Слабо исполняются ансамбли и в дикционном отношении, слов почти не слышно. Это свидетельствует о недостаточной работе дирижера с певцами.

Сглаженность контрастов — сценических и музыкальных — вызывает ощущение статики, замедленности действия, мешает непосредственному восприятию музыкальной драмы. Вместо «сквозной» действенности — в спектакле воцаряется принцип концертности: каждый эпизод существует скорее сам по себе, нежели в тесной связи с предыдущим и последующим. Поэтому в спектакле плохо раскрывается драматургическая идея оперы, внутренний замысел ее центральных образов. Здесь мы видим, например, именно того «красавчика Эскамильо», против которого так возражал Станиславский. А ведь торреадор такая же мужественная, сильная, обаятельная на-

тура, в которой, как и в Кармен, воплотились жизнеутверждающие черты народного характера. Такого Эскамильо в спектакле нет: фигура торреадора бледна, даже банальна — чего стоит, например, «картинная поза», в которой застывает после своих куплетов Эскамильо — на столе, с эффектно вскинутой вверх рукой! Но этот упрек менее всего относится к исполнителям партии. В спектакле не найдено правильное отношение к этому образу, и поэтому его истинный смысл остается нераскрытым.

Если Эскамильо предназначено в какой-то мере «дополнять» Кармен, то Микаэла создана драматургом для усиления конфликтного содержания действия — ее образ очень важен, потому что он противопоставлен образу Кармен. Но в спектакле тема Микаэлы тоже несколько стирается. И. Масленникова изящно поет партию Микаэлы, стремясь подчеркнуть ее наивное кокетство, простоту. Но таким важным эпизодам, как первая сцена Микаэлы и Хозе, их дуэт, — певице нужно было бы придать больше душевной теплоты, больше искренности. Тогда убедительнее прозвучит и тема самой Кармен. Если зрители глубоко прочувствуют, какое потрясение переживает воспитанный в патриархальных традициях испанской деревни Хозе, следуя за Кармен, они поймут и всю силу ее очарования, всю неотразимость ее характера, столь непривычного, исключительного.

В оперной драматургии Бизе образы всех персонажей находятся в тесном взаимоотношении с образом героини, и недостаток внимания к той или другой роли, кажущейся второстепенной, неминуемо сказывается на главном действующем лице.

Наибольшей удачей в спектакле явился образ Кармен, созданный В. Давыдовой. Ее Кармен была цельна и значительна, обаятельна, романтична. Но стремление певицы создать пылкий южный характер, активный и неукротимый в своих жизненных проявлениях, полный разнообразных порывов и чувств, — не получило подкрепления в общей режиссерской концепции спектакля. Тусклая сценическая обрисовка среды, в которой развивается драма Кармен, вялость, даже некоторая аморфность действия вступила в противоречие с попытками певицы придать образу своей героини национально-жанровую конкретность (особенно в первом акте). Ее Кармен оставалась одинокой в спектакле. И только в последней сцене с Хозе,

где, наконец, прорывается взрывчатый темперамент Г. Большакова, зрителя захватывает драматизм оперы. Большаков — искренний, горячий актер; эти свойства певца позволили ему чутко ощутить драматические кульминации в развитии образа (сцена с Цунигой во втором акте, финал третьего акта). И все же Хозе более сложный, более противоречивый характер, нежели понимает его артист, подчеркивающий лишь ревнивую страсть, владеющую тероем. Более сложный комплекс моральных и социальных противоречий привел Хозе к жизненной катастрофе. Но спектакль об этом не говорит.

С тех пор как была написана эта статья, прошло пятнадцать лет. В спектакле через некоторое время после премьеры кое-что изменилось. Музыка Бизе снова было обрела крылья под пластичным жестом А. Мелик-Пашаева; на сцене зазвучали свежие голоса молодых певцов. Среди новых Кармен выделилась И. Архипова, певица, привлекающая четкостью, собранностью образов, продуманностью замыслов, строгим и честным отношением к вокально-сценическим задачам. Среди новых Хозе подавал надежды Ф. Пархоменко, наделенный красивым, насыщенным по тембру голосом. Однако «оживление» постановки, чему, кстати, очень содействовало гастрольное выступление в партии Хозе Марио дель Монако, было недолгим. Сейчас из спектакля полностью ушла жизнь. И столь же полностью обнажилась в нем дремучая рутина, непереносимая не только на советской, но и вообще на современной сцене. Бесстрастная, вялая «оперность», усугубленная беспомощностью ряда исполнителей, крайне разочаровывают зрителей, мечтающих об иной «Кармен», исполненной движения, драматизма, света и солнца.

## «СНЕГУРОЧКА»

«Снегурочка»... В ком из нас эта опера не будит воспоминаний юности, полных радости первого узнавания завораживающей красоты искусства? Кому не дороги непов-

Статья с сокращениями публиковалась в «Вечерней Москве» от 4 февраля 1955 г.

торимые образы национальной поэзии — нежная, трогательная Снегурочка, певец любви — вечно юный Лель, сказочный царь Берендей, страстная Купава? В «весенней сказке» Островского и Римского-Корсакова затейливый поэтический вымысел, богатство народной фантазии встретились с глубоким реализмом чувств. «По моему убеждению, — говорил композитор, — даже и самое фантастическое в искусстве удастся лишь тогда, когда оно корнями имеет нормальные земные ощущения». Дочь Мороза и Весны, чудесная Снегурочка приходит к людям в поисках «сердечного тепла» и, познав его, гибнет, прославляя любовь — основу всего живого на земле. Победа животворных сил природы, торжество человека — гармоничнейшего создания природы — эта преобладающая идея творчества Римского-Корсакова выражена в «Снегурочке» с покоряющей силой оптимизма и предельным совершенством художественной формы.

«...Я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества», — писал Римский-Корсаков, вспоминая о работе над «Снегурочкой», вылившейся из-под его пера в два месяца и двенадцать дней! Действительно, вся опера, от первого до последнего такта, отмечена гениальным проникновением композитора в дух русской народной музыки, русской природы с ее удивительно нежной, тонкой и, вместе с тем, богатой палитрой красок, глубоким волнующим лиризмом. Музыка оперы «Снегурочка» словно подслушана композитором в неумолчном весеннем гомоне птиц, в журчанье вешних талых вод, в шепоте деревьев, в пробуждающейся жизни могучих русских лесов и рек...

Партитура «Снегурочки» — создание высокого вдохновения и мудрого мастерства, филигранной работы взыскательного художника — поэта звуков. Не только ариозно-мелодические формы оперы, но и каждый ее речитатив, каждая фраза оркестра проникнуты выразительной красотой русской напевности, теплом человеческих чувств. Вся опера представляет собой восторженный светлый гимн расцветающей жизни, солнцу и любви; в этом залог ее неувядаемого эстетического воздействия, ее особой популярности у советских слушателей.

Предыдущая постановка «Снегурочки» в декорациях К. Коровина продержалась на сцене Большого театра около сорока лет. Вполне естественно, что театр ныне ре-

шил обновить этот — один из основных спектаклей своего репертуара. Авторы новой постановки «Снегурочки» (директор К. Кондрашин, режиссер Б. Покровский, художник В. Рындин) поставили своей задачей отчетливо выявить жизнеутверждающее, гуманистическое содержание оперы, человечность ее сказочных образов, реальность их переживаний. Для этого были раскрыты некоторые купюры (в частности, восстановлена очень важная для концепции оперы сцена Леля, Купавы и Снегурочки в финале третьего акта), пересмотрена трактовка отдельных образов, создан ряд новых мизансцен, яркое по радужности красок декоративное оформление. Хорош призрачно таинственный заснеженный лес в прологе, сказочно нарядна слободка Берендеевка, эффектно написаны декорации заповедного леса, свежи по краскам костюмы берендеев, особенно ярко пламенеющий хитон Купавы...

Однако дух народной поэтической фантазии, которой овеваны образы «Снегурочки», далеко не всегда витает над спектаклем. В таком гармоничном, стройном по замыслу и выполнению произведении, как эта опера Римского-Корсакова, любой нажим в ту или иную сторону немедленно отзовется на ее художественной концепции, нарушит цельность. Так и произошло в новом спектакле. Желание предельно «очеловечить» сказочные образы «Снегурочки» привело к тому, что полумифическая эпичность ее содержания уступила место бытовой правде, а поэзия русской сказочности оказалась подмененной пышной роскошью постановки, чисто внешней динамикой. Перемещение акцентов в спектакле наглядно демонстрируют образы Купавы и Снегурочки. Цепь красивых, выразительных мизансцен, придуманных режиссером для Купавы и ее окружения, стремительно энергический рисунок сценического образа в сочетании с живым темпераментом молодой талантливой певицы Г. Вишневецкой неожиданно выдвигают Купаву на первый план. Она становится героиней спектакля, воплощая чувственную стихию любовной страсти. Образ же Снегурочки воспринимается лишь как бледный антипод широкой и страстной купавиной натуры. Кроме того, поэтичность сказочной героини Римского-Корсакова тускнеет под грузом бытовой детализации сценического образа. М. Звездина подчеркивает преимущественно одну сторону образа Снегурки — ин-



фантильность, наивность, простоту. Такой же наивной простушкой остается ее героиня и в последнем акте, почти ничем не проявляя внутреннее перерождение под влиянием магической силы любви. Артистический опыт и талант И. Масленниковой позволили ей создать более богатый и тонкий рисунок роли, ярче показать в финале развитие чувств своей героини. И все же Снегурочка остается в спектакле вполне бытовым, земным существом. Это подчеркивает и ее костюм, весьма прозаический, совершенно теряющийся на фоне яркой гаммы красок берендеева царства. Простоволосая, в бледно-голубом, словно полинявшем сарафане, в широкой навывпуск белой кофте, в желтой, под лапти, обуви — Снегурка в первом акте оперы, как и в дальнейшем, уже ничем внешне не напоминает о своем чудесном происхождении. Небрежно по отношению к музыке и грубовато поставлена эффектная и трогательная сцена таяния Снегурочки. Когда между речитативом и арией Снегурочки звучит в оркестре тема Ярилы-Солнца, все присутствующие на сцене поворачиваются спинами к зрителям и устремляют свои взоры на восходящее светило. И только уже во время арии хор начинает энергично передвигаться по сцене, а это мешает восприятию музыки. Конец же арии Снегурочка поет вся закрытая тяжелым плащом Мизгиря — видны только ее





### «КАРМЕН»

1. Кармен — В. ДАВЫДОВА

2. Кармен — И. АРХИПОВА

3. Хозе — Г. НЭЛЕПП



«МАТЬ»

1. Ниловна — В. БОРИСЕНКО

2. Ниловна — И. АРХИПОВА

3. Сцена из оперы





Сцена из спектакля

Андрей — Е. КИБКАЛО

Наташа — Г. ВИШНЕВСКАЯ



«ВОЙНА И МИР»

Пьер — В. ПЕТРОВ



## «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

Андрей — В. НЕЧИПАЙЛО

## «ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ»

Алексей — Е. КИБКАЛО

Врач — М. РЕШЕТИН



А. В. НЕЖДАНОВА



Снегурочка («Снегурочка»)

Марфа («Царская невеста»)





**А. В. НЕЖДАНОВА**

Антонида («Иван Сусанин»)

Джульетта

(«Ромео и Джульетта»)



**М. П. МАКСАКОВА**

**Марфа ( «Хованщина» )**

**Амнерис ( «Аида» )**



**К. Г. ДЕРЖИНСКАЯ**

**Феврония**  
(«Сказание о граде Китеже»)

**Лиза**  
(«Пиковая дама»)





беспомощно поднятые вверх ручонки... Жаль, что эту неуклюжую мизансцену режиссер предпочел прежнему решению: раньше Снегурочка опускалась в люк под прикрытием своей длинной венчалной фаты и когда на месте, где только что стояла Снегурочка, оставались лишь волны белого тюля — они напоминали струящийся холодный ручеек, в который словно обратилась снежная героиня «весенней сказки»...

Технически грубо, даже небрежно решены другие фантастические сцены. Сквозь восходящее на заднем плане солнце, в последнем акте, отчетливо проглядывают желтые фары прожекторов. В прологе Весна-Красна спускается с небес на землю берендеев при помощи вполне реальных и весьма толстых канатов...

Бытовая, опрошенная трактовка сказывается и на ряде других образов оперы. Дед-Мороз и Весна-Красна по своему игривому поведению в прологе оперы скорее напоминают старца Варлаама и Шинкарку (в «Борисе Годунове»), нежели персонажей, олицетворяющих «вечные, периодически выступающие силы природы», как их характеризует сам Римский-Корсаков. Легендарный образ царя Берендея также приобрел несколько жанрово-бытовой характер, чему способствует подчеркнутая в этом духе декламация речитативов. Недостает эпической величавости и Лелю, олицетворяющему, по замечанию композитора, «вечное искусство музыки», народной песни.

Главная задача постановки, по словам ее авторов, состояла в выявлении «человеческой темы» Снегурочки», пафоса жизнеутверждения, любви и красоты. Но странно, несмотря на богатство и нарядность оформления, сценическую динамику, несмотря на убыстренные в ряде случаев темпы, в спектакле заметно не хватает внутренней экспрессии, лиризма, того «сердечного тепла», которым так проникнута гениальная музыка «Снегурочки». Объясняется это тем, что постановщики, особенно дирижер, не обратили необходимого внимания на главную сторону спектакля — его вокальное звучание. В спектакле от 26 января трудно было найти исполнителей, не погрешивших в том или ином случае против чистой интонации. Далеко не всегда исполнение «Снегурочки» привлекает и в звуковом отношении. Почти «проговаривает» свою арию Дед-Мороз — А. Гелева; тускло звучит знаменитая каватина Берендея в исполнении В. Власова и П. Чекина,

хотя последний поет более профессионально. Красоту партии Снегурочки нарушают открытые плоские звуки, появившиеся в среднем регистре голоса М. Звездиной. Крайне неровно поет партию Мизгиря молодой певец, стажер театра Ю. Галкин, явно рано еще введенный в спектакль. Значительно рельефнее проводит эту роль Киселев, но в последних актах хотелось бы большей красоты и теплоты вокальных красок. Этого нужно пожелать и исполнению талантливой В. Борисенко (Весна) и Л. Авдеевой (Лель). Наиболее цельным и живым является образ Купавы, созданный Г. Вишневской (Н. Соколова еще не совсем «вошла» в эту роль). Но в целом — на вокальном звучании оперы лежит явная печать недоработанности, слабого мастерства. Неслучайно зрители так мало аплодируют певцам. Спектаклю недостает красивого, виртуозного пения, тонкости интерпретации, глубины вокальной выразительности. А ведь без этого все, даже самые лучшие намерения постановщиков теряют свой смысл... «В пении заключается и драматизм, и сценичность, и все, что требуется от оперы». Эти слова Римского-Корсакова всегда должны руководить дирижером и режиссером в работе над оперным спектаклем.

## РОМАНТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

### «ВЕРТЕР»

в филиале Большого театра

Романтический образ молодого Вертера, созданный Гёте, долго волновал передовые умы всей Европы. Великий немецкий поэт гениально уловил в нем мятежный, протестующий дух свободомыслящей разночинной молодежи своего века, вступившей в трагический разлад с отсталым феодально-мещанским укладом жизни старой Германии.

Не нужно искать этих глубоких социальных обобщений в опере французского композитора Жюль Массне, свыше столетия спустя обратившегося к роману Гёте. Но трагическая история любви Вертера и Шарлотты рассказана в ней искренне, с большой лирической патетикой. Мелодичность и изящество музыки определили успех

Статья публиковалась в «Правде» от 9 июня 1957 г.

«Вертера» и на русской сцене, где выдающимися исполнителями заглавной партии явились Л. Собинов и Н. Печковский.

Зрители, пришедшие в филиал Большого театра на премьеру оперы Ж. Массне, были свидетелями рождения нового образа Вертера, созданного С. Лемешевым. В стремлении приблизить своего героя к роману Гёте артист пришел к оригинальной и значительной по замыслу трактовке роли. Его Вертер, юный и поэтический, не только пылкий влюбленный, поглощенный безнадежной страстью. В нем живет изящная, тонкая душа, беспокойная мысль, глубокий интеллект, порождающие его неудовлетворенность действительностью. В такой трактовке есть что-то от идеи «мятежного мученика», как назвал Вертера Пушкин. И это по-новому освещает и углубляет многие сцены оперы: и динамически нарастающее бурное отчаяние Вертера в конце второго акта, и знаменитый романс на текст Оссиана, и смерть героя в его кабинете у скульптуры Гомера.

Много обаяния вкладывает артист и во внешнее пластическое проявление характера Вертера, и в задушевное, теплое пение, удачно находя драматические нюансы в своем голосе.

Но более всего радует то, что образ Вертера неотделим от поэтического замысла спектакля. С. Лемешев, как автор постановки, направил главное внимание на целостность музыкально-сценического ансамбля, на раскрытие внутренней жизни образов и их взаимодействие. В этом режиссер делит успех с дирижером спектакля М. Жуковым, также питомцем Станиславского. Оркестр является активным участником действия.

Женственная мягкость и искренность чувств отличают образ Шарлотты, созданный молодой способной певицей К. Леоновой. Хорошо раскрываются артистические данные М. Звездиной в партии Софи, младшей сестры Шарлотты. Превосходный Альберт — Е. Белов.

Можно ожидать, что спектакль, основанный на серьезной, вдумчивой работе всего коллектива исполнителей, будет быстро совершенствоваться. Хотелось бы, например, большей непринужденности и цельности ансамбля в жанровых эпизодах, в том числе в детских сценах, в диалогах судьи (В. Тютюнник) и его друзей — Шмидта (Ю. Филлин) и Иоганна (И. Михайлов). Рядом с велико-

лешними по стилю и выразительности интерьерами (особенно хорошо решена финальная картина оперы) художника Б. Волкова несколько проигрывают образы природы и архитектуры, не лишенные налета сентиментальной слащавости. Противоречат обстановке и настроению действия чрезмерно пышные туалеты Шарлотты.

Но все это не меняет значения спектакля как принципиальной удаchi Большого театра.

## **МОЛОДЕЖЬ ВХОДИТ**

### **В РЕПЕРТУАР**

#### **Три премьеры**

Исполнительский состав оперных спектаклей Большого театра все настойчивее и решительнее «молодеет». Ряд постановок театра осуществляется не только с участием вновь пришедших певцов, но и начинающих режиссеров, дирижеров и художников. Так, все три премьеры Большого театра в нынешнем сезоне подготовлены, в основном, новыми силами.

Счастливое сочетание исполнительских дарований со значительным профессионализмом составляет главную привлекательность такого спектакля, как «Богема» Пуччини, по праву удостоившегося чести участвовать в первой «Московской театральной весне». Здесь удачно встретились тема, взятая из жизни бедных обитателей парижских мансард, но богатых горячностью своих юных сердец, образы, глубоко пережитые композитором, и непосредственность чувств молодых исполнителей и постановщиков оперы Пуччини.

Давно на нашей сцене не было такого свежего по своим образам и звучанию спектакля, как «Богема», которую довелось слушать 21 мая в филиале Большого театра. Впервые в этом спектакле мы увидели Мими, Рудольфа и его веселых друзей в их подлинном возрасте, со всем присущим ему очарованием.

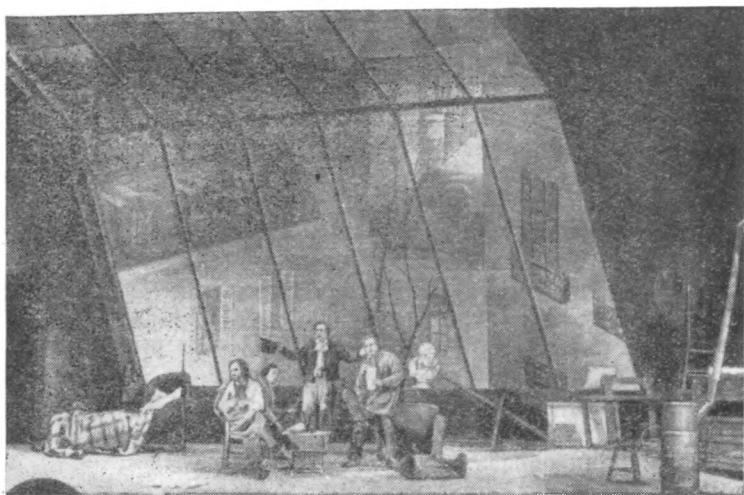
Совсем юная Мими — Т. Сорокина покоряет хрупкой прелестью внешнего облика и вполне отвечающим ему ли-

Статья публиковалась в «Советской культуре» от 6 июня 1957 г.

рическим вокальным образом. В своем голосе, свободном и ровном на всем диапазоне, красивом по тембру, молодая певица стремится найти разнообразие красок, изящество звучания. Иногда лишь ей изменяет дыхание и тогда окончания фраз теряют звуковую рельефность и тембровую наполненность. Хотелось бы в пении Т. Сорокиной иной раз больше теплоты, задушевности: этого недостает особенно в сцене смерти Мими; певица проводит весь эпизод несколько монотонно, даже скучно, в то время, как каждая фраза здесь должна быть согрета глубокой нежностью, должна трогать и волновать — ведь сам композитор горько рыдал, описывая последние минуты жизни своей героини. Но выразительность певицы, несомненно, углубится, как только она овладеет мастерством, и забота о звуке уступит главное место раскрытию внутренней жизни образа.

Партия юного поэта Рудольфа представляет большие сложности и для опытного исполнителя. Эмоциональная приподнятость оперного стиля Пуччини вызвала и особую манеру его вокального письма, своеобразие тесситур: для партии Рудольфа весьма характерно частое обращение голоса к нотам верхнего регистра, их «опевание», к тому же не всегда подготовленное плавным движением мелодии. В то же время, она требует широкой и свободной кантилены, естественности голосоведения. И то, что А. Масленников передает певучесть и эмоциональную насыщенность этой партии, умея скрыть от слушателя ее тесситурные трудности — делает честь молодому певцу, еще не завершившему своего первого сценического сезона. Дарование А. Масленникова выражается и в искреннем, трепетном отношении к герою, умении жить его чувствами, радостями и страданиями. Наиболее удались певцу все сцены с Мими, включая и арию с верхним *до*, отлично прозвучавшим, притом в общем единстве музыкального рисунка. Искренне провел он мелодраму (прозаическую сцену на музыке), заключающую оперу.

При дальнейшей шлифовке роли, надо думать, что молодой певец достигнет более тонкой вокальной «росписи» партии, более широко использует краски *mezzo voce piano*, которыми он хорошо владеет. Глубоко продуманные светотени помогут еще рельефнее очертить и экспрессивные взлеты, кульминации чувства и глубокий лиризм этого, пожалуй, самого лирического из героев Пуччини.



Свежим дыханием задорной юности овеяны образы друзей Рудольфа — художника Марселя и философа Коллена, созданные одаренными молодыми певцами Е. Кибкало и Г. Панковым; удачно дополняет «квартет» П. Воловов (музыкант Шонар). Партии этих персонажей, менее развернутые по масштабам, однако, чрезвычайно важны. Герои оперы только в своем ансамбле передают ту шумную и беспечную, веселую и драматичную атмосферу Монмартра, которую стремился нарисовать Пуччини вслед за Мюрже, автором «Сцен из жизни парижской богемы».

В единстве веселых и трогательных моментов, комедии и трагедии, лирики и каскада раскрывается «веризм» Пуччини, его стремление показать жизнь в ее острых контрастах. Они нужны композитору прежде всего для построения динамического театрального действия. «Пуччини был не только музыкантом, но и исключительным режиссером», — сказал Станиславский, объясняя выбор «Богемы» для своего театра-студии. Действительно, партитура оперы дает ясное представление о движении сценического действия. Тем не менее, чтобы полноценно реализовать музыку в музыкально-сценические образы, нужно мастерство.

Молодым постановщикам Большого театра — дирижеру Ежи Семкову, режиссеру Г. Ансимову, художнику

В. Дорреру лучше всего удалась интимные, лирические сцены. Поэтому более цельным оказался третий акт оперы, с его несколько импрессионистской картиной раннего утра над парижской заставой. Здесь есть поэзия, есть дыхание романтики. Изящно, с настроением прозвучала тонкая по звукописи оркестровая прелюдия, рисующая зимний ландшафт (кстати, в оформлении спектакля не ощущается времени года). Одаренность Е. Семкова проявляется в пластическом чувстве музыки, в хорошем контакте с певцами. Но в массовых эпизодах (второй акт), в динамичных ансамблях Пуччини, как начало первого действия, сцены с Бенуа (М. Сказин), где нужно, чтобы все диалоги сверкали как алмазы, чтобы каждая фраза неслась в зрительный зал, чтобы главное было четко отделено от второстепенного, от фона действия, оказалось много суеты, нервозности, излишне громкого звучания оркестра, заглушающего певцов. Для этих эпизодов еще не найдены четкие сценические формы и необходимый ритм действия. Поэтому сильно проигрывает весь второй акт и, в частности, эффектная сцена Мюзетты — «этой бурной поэмы юности», как характеризовал свою героиню Мюрже. М. Звездиной предложены режиссером столь неудобные и неестественные мизансцены, что даже опытная певица не в силах овладеть вниманием слушателя. Не к месту здесь и ряд грубых натуралистических деталей. Как не вяжется, например, со стилем оперы, с ее идеализированными героями — грубая пощечина, которую вдруг отвешивает Марсель своей возлюбленной! Не нашел режиссер для этих героев необходимых комедийных штрихов, которые бы оттеняли драматизм расставания Мими и Рудольфа, и в квартете третьего акта. А ведь именно с таким расчетом и построил квартет композитор. К слабым сторонам постановки надо отнести и костюмы действующих лиц, мало отвечающие своей нарочитой будничностью театральной романтике образов Пуччини. И все же, несмотря на просчеты, спектакль волнует, вызывает живую реакцию зрителя. Это лучшим образом доказывает необходимость его дальнейшего совершенствования для того, чтобы надолго сохранить в репертуаре.

К сожалению, значительно меньше положительного содержит постановка «Сельской чести» Масканьи и «Паяцев» Леонкавалло, в свое время явившихся манифестом оперного веризма. Демократическое по своей тематике,

это направление, в силу исторически сложившихся условий итальянского искусства, оказалось лишенным окрыляющей силы больших социальных идей. Темы из быта народа, жизни простых людей служили для веристов поводом к созданию сильных драм с острыми любовными коллизиями, аффектированной, мелодраматической экспрессией. Соответственно с этим, веризм создал и свой вокальный стиль — чувственно красочный в кантилене, предельно экспрессивный в декламации. Но если в операх Пуччини первое место занимает лирика, то постановка таких опер, как, например, «Сельская честь», предполагает большую динамику сценического действия, резкие светотени, яркий пафос звучания. Всего этого очень мало в постановке Большого театра.

Молодой режиссер И. Шароев, художник В. Клементьев создали сценический образ спектакля, может быть и близкий к бытовой правде, но слабо отвечающий напряженной драматической экспрессии партитуры. Вместо праздничного весеннего дня (действие происходит в первый день пасхи) перед зрителем предстает безрадостная картина выжженной солнцем местности, тесная, беспорядочно загроможденная сельская площадь. Понуро шествуют в церковь серые фигуры прихожан, суровое настроение навевают сутаны священнослужителей и весь довольно обстоятельно поданный режиссером ритуал католического богослужения. Между тем, настойчиво выраженные в действии элементы культового обряда иногда даже за счет цельности музыки (хоровая молитва) не вызваны необходимостью — это скорее дань сложившемуся за последнее время штампу в оперных спектаклях. А ведь для композитора — и колокол, и орган, и церковное пение за сценой, и светлая торжественность народной молитвы служат прежде всего эффектным театральным аксессуаром, долженствующим по контрасту еще ярче подчеркнуть последующие драматические события.

Вернее было бы направить внимание исполнителей на выразительную передачу, быть может, не очень глубокой, но мелодичной, связанной с народными формами, эмоционально открытой музыки Масканьи, заслужившей в свое время широкую популярность. Это подсказало бы многое и в сценическом решении образов. Оперу ведет опытный дирижер В. Небольсин, Сантуццу поет Н. Покровская, в остальных ролях заняты молодые певцы — Е. Кибкало и



Ю. Галкин (Альфио), А. Ильин (Турриду), К. Леонова и Н. Кузнецова (Лола), Е. Корнеева и В. Петрова (Лючия). Многие из них по-настоящему одарены; и все же вокальное воплощение оперы не выше сценического. Напрасно ремарки автора требуют от певцов силы и страсти выражения. Вяло, без искреннего пафоса звучат и знаменитый романс Сантуццы, и выходная песня Альфио, и бриндизи Турриду; совсем пропадает для слушателя сицилиана, почему-то исполняющаяся за закрытым занавесом. Не захватывают ни певцов, ни зрителей и остро драматические сцены Сантуццы и Турриду, Турриду и Альфио... И тогда законно возникает вопрос — о чем же хотел театр здесь поведать зрителю, зачем поставлен этот спектакль, не возвышающийся над уровнем студийной работы? Уместна ли она на сцене Большого театра и так ли уж отвечает учебно-воспитательным целям веристское произведение, к тому же предполагающее у исполнителей уже законченное мастерство и сценический опыт?

Неслучайно, когда в «Сельской чести» выступил такой опытный певец, как солист болгарской оперы Тодор Мазаров, многие страницы оперы зазвучали по-иному. Но и Тодор Мазаров не сразу нашел себя в спектакле, особенно в области сценического поведения. С бóльшим успехом артист раскрыл стороны своего дарования и мастерства в партии Канио в «Паяцах» Леонкавалло. Владение легатированным пением, мягкая, льющаяся кантилена, яркий, округлый звук обнаруживают превосходную вокальную школу певца. Приятно было отметить хороший вкус артиста, удерживающий его от чрезмерной экспрессии, слезливого надрыва, которые почитаются иными гастролерами за необходимую принадлежность веристского вокального стиля. Исполнение Мазарова отличается благородная, сдержанная манера, красивое свободное звучание голоса. К сожалению, меньше внимания артист уделяет сценическому образу, не выходя здесь всего лишь за пределы корректности. И тем не менее его исполнение эстетически волнует, еще раз подтверждая старую истину о том, что воздействие оперного образа прежде всего начинается с пения, с отточенной вокальной формы, позволяющей наиболее полно раскрыть эмоциональное содержание музыки.

В спектакле наряду с Т. Мазаровым, П. Лисцианом (Сильвио), Н. Клягиной (Недда) участвовала и молодежь. А. Большаков в роли Тонио привлек внимание сцениче-

скими способностями и хорошими вокальными данными. Менее удался ему пролог, в исполнении которого певцу еще недоставало мастерства кантилены и драматической силы вокальной декламации. Хотелось бы больше изящества в звучании серенады Арлекина, исполненной Н. Тимченко (Пеппе), обладателя приятного по тембру голоса. Постановка «Паяцев» молодым режиссером Ю. Петровым (художник Ю. Пименов, дирижер В. Небольсин) не во многом отходит от установившихся канонов сценического воплощения оперы Леонкавалло.

Как показывают эти спектакли, молодежь постепенно становится основной действующей силой в художественно-производственной жизни Большого театра. Молодым певцам поручаются ведущие партии, на них опирается театр в подготовке своих премьер. Это — отрадный факт, свидетельствующий о поисках театра, об его понимании неотложных задач подготовки новой смены своих мастеров и художественно-постановочных кадров. Но, решая эти важные задачи, необходимо при всех случаях придерживаться высокого эстетического критерия, добиваться художественной завершенности выпускаемых спектаклей. Большой театр — образцовая сцена советского оперного искусства.

## БЕСЕДА С ДРУЗЬЯМИ

Мне не хочется писать обычную рецензию на спектакль «Ее падчерица». Подобные статьи вы уже прочли, и еще не раз прочтете в наших газетах и журналах. Но я считаю своим долгом искренно, от всей души поздравить театр и всех участников постановки с большой, настоящей творческой удачей. Хочу и поделиться с вами мыслями, которые родились под впечатлением этой оперы и ее исполнения...

Прежде всего скажу, что спектакль действительно взволновал меня красотой и силой драматического содер-

Статья публиковалась в газете «Советский артист» от 7 января 1959 г. № 1 под названием «Шире и разнообразнее репертуар Большого театра».

жания и глубиной выраженной в нем гуманистической идеи. В этом произведении Леоша Яначека, друга русской культуры, не раз вдохновлявшегося великими творениями нашей литературы, безусловно есть что-то очень близкое нам. Это огромная любовь к простым людям и глубокое понимание того, что не они сами виноваты в своей тяжелой судьбе, а весь социальный уклад старой жизни, опутавшей их сознание сетью предрассудков и страхов. Близка нам и та сила гнева, с которой автор проносит свой приговор над обществом, толкнувшим Дьячиху на преступление, разрушившим счастье Енуфы и Лацы, волнует смелость, с какой автор обличает развращающую власть богатства, превратившего Штеву в бездельника, пьяницу и труса. Именно страстность отношения автора к действительности, к жизни простого народа, роднит Яначека с великими творцами русского искусства. И пожалуй, «Ее падчерица» больше всего позволяет нам понять, почему Яначек так тяготел к Островскому, Толстому, Достоевскому и Мусоргскому — самым страстным и самым гневным обличителям «власти тьмы», в которую был ввергнут русский народ.

И значение спектакля Большого театра в том, что он с редкой целеустремленностью, в чеканной форме и с непрерывной внутренней динамикой (при чрезвычайном лаконизме внешнего действия) доносит до зрителя силу чувств, волновавших композитора, его любовь к своим героям и ненависть ко всему, что принесло им горе и страдания. Впечатляет большая цельность, я бы сказала, — компактность спектакля, единство образов. Мне кажется, что в спектакле нет ничего лишнего, ничего, что бы не шло от музыки, от идеи оперы. Думается, это высшая заслуга постановщиков, мастеров чешского театра — Зденека Халабалы, Оскара Лингардта, Карела Своллинского. Зритель, поглощенный драмой, разыгрывающейся на сцене, конечно, в этот момент не думает ни о дирижере, ни о режиссере, ни о художнике. И только потом, оценивая спектакль, он обращает свою благодарность к его авторам, которые помогли ему понять всю прелесть и драматическую глубину музыки оперы, взволноваться судьбой героев, постичь ее идейный замысел.

Именно в этом — основа мастерства постановщиков. Они, как говорил В. И. Немирович-Данченко, должны «умереть» в исполнителях, вдохнув в них свою идею,

раскрыв через их образы замысел спектакля. Я бы сказала, что «жизнь человеческого духа», которая всегда была главной для Станиславского, в спектакле проявилась естественно, просто и в то же время необычайно сильно, напряженно, как и требует того опера Яначека, ее содержание, весь стиль музыки — экспрессивный, страстный, взволнованный. И кажется, что сама вокальная речь Яначека родилась в те минуты, когда композитор был потрясен драмой своих героев, когда он переживал вместе с ними их судьбу. Овладеть этой речью — большое искусство исполнителей. Но опера Яначека требует от артистов не только вокального мастерства, культуры вокальной декламации, но и актерской культуры, сценического таланта. В этом убедили памятные всем любителям оперы гастрولي в Москве Пражского Национального театра, впервые тогда познакомившего нас с «Ее падчерицей» Яначека.

Скажу откровенно, идя на премьеру Большого театра, я очень тревожилась за исполнителей, хотя и знала, что все они способные молодые певцы. К счастью, тревога оказалась напрасной. Более того, в спектакле раскрылись новые, до сих пор, видимо, невыявленные возможности певческой молодежи театра.

В новом, привлекательном свете предстали здесь творческие данные И. Архиповой. Образ Дьячихи, самый сильный в опере, оказался и самым сильным в спектакле. Молодая певица с большой естественностью и искренним драматизмом передает сложную душевную борьбу, переживаемую ее героиней. Динамика, с которой показывается эта борьба, эти переживания, закономерно приводит к кульминации: Дьячиха решается на преступление.

Кто-то из критиков, кажется, упрекнул артистку в том, что ее Дьячиха недостаточно «злая». Трудно согласиться с подобным определением данного персонажа Яначека. В том-то и сила его социального звучания, что Дьячиха хотя и властна, и строга, по характеру — замкнута, но она искренне любит Енуфу, привязана к ней и идет на преступление, спасая и свою честь, и честь девушки. Дьячихой движут в этом не только предрассудки, страх позора, но и сознание того что честь—единственное имущество бедняков, позор лишит их последнего куса хлеба! И, мне кажется, заслугой актрисы и постановщиков является то, что они показали Дьячиху не односторонне,



не примитивно, а во всей сложной борьбе противоречий, как жертву общественного уклада. Отсюда и трагическая сила этого образа, которую хорошо передала певица. В ее строгой и замкнутой на вид церковной сторожихе есть и мягкость, и жалость к Енуфе, ей свойственны и отчаяние, и решительность, и страх, и гордость, и протест, и смирение. Это и делает героиню Архиповой живым лицом. Менее удачным получился лишь ее выход в первом акте. Но здесь сказался просчет режиссера. Поместив Дьячиху на заднем плане, в глубине сцены, он не учел, что ее столь важные по смыслу фразы, в то же время трудные по тесситуре, могут не дойти до зрителя, и пропадет эффект всего эпизода, играющего роль движущей пружины дальнейшего действия. Но, пожалуй, это все, что нуждается в критике.

Очень большое впечатление производит в роли Енуфы Н. Соколова, одаренная свободным, красивым голосом,

искренним темпераментом. Певица сумела проникнуть в душевный мир простой крестьянской девушки, обладающей горячей душой, большими благородными чувствами. В характере Енуфы есть что-то роднящее ее с образами русских опер; отсюда и нашла путь к своей новой героине Н. Соколова. Многие сцены певицы проводит драматично, сильно, выразительно. Особенно запоминается сцена дуэт (с Дьячихой) во втором акте. Но критики, упрекающие певицу в недостаточном внимании к интонации, к сожалению, правы: в адрес певицы такие упреки раздаются не впервые, почему же она не пытается устранить этот дефект, происходящий, возможно, от недостатка школы?

Хорошо почувствовал своеобразный национальный характер Лацы А. Масленников. Как всегда, молодой певец нашел сценически отточенный рисунок образа, показав его противоречивые черты. Его Лаца горяч и благороден, способен на большие чувства, и в то же время немного «колюч», озлоблен своей судьбой. Следует, однако, пожелать певцу поискать в дальнейшем большей простоты, соответствующей облику деревенского парня. Сейчас и в тщательности костюма, и особенно в гофрированном парике есть налет красоты, которая вступает в противоречие с мужественным характером Лацы.

К сожалению, роль Штевы еще не получила достаточно убедительного воплощения в исполнении Ильина ни сценически, ни вокально. Его Штева мало обаятелен, и это обстоятельство вносит непредусмотренную автором переакцентировку в характеры двух братьев, да и не получает необходимого обоснования трагическая любовь к нему Енуфы.

Все остальные участники спектакля: Е. Вербицкая (бабушка Бурыйя), М. Звездина (Карелька), Г. Панков (староста) и другие составляют хороший, слаженный ансамбль, поддерживаемый и хором. На спектакле лежит печать превосходной сработанности, внутреннего увлечения, которое объединяет и участников действия, и зрителей. Здесь чувствуется целеустремленная воля и мысль большого художника оперного театра Эденека Халабалы, встреча с которым каждый раз доставляет слушателю огромное наслаждение. Для молодых же артистов работа с таким художником — серьезная школа. Это наглядно доказывает спектакль «Ее падчерица».

Конечно, было бы неверным не сказать о том, что ряд певцов еще неполностью овладел вокальным стилем Яначека. Прежде всего, это сказывается на дикции, которая весьма несовершенна почти у всех исполнителей, но в различной, конечно, степени. А для речитативно-декламационного стиля оперы отличная дикция является первым требованием к певцам. В работе над совершенствованием дикции и декламационной выразительности они постепенно избавятся и от напряженного звучания голосов, особенно в верхнем регистре; палитра вокальных красок станет более многогранной и богатой, вокальная линия пластичнее и ровнее. Но для достижения всего этого, именуемого мастерством, еще нужны время и работа. Отмечая недостатки звучания спектакля, я все же хочу еще раз подчеркнуть: то, что достигнуто сейчас, уже является новой, более высокой ступенью мастерства. При дальнейшей же работе несомненно последуют еще более блестящие результаты.

Успех постановки оперы Яначека в Большом театре подтверждает мысль о том, что только систематическая, увлеченная и целеустремленная работа над репертуаром повлечет за собой и творческий рост исполнительского коллектива, повышение мастерства певцов.

Я позволю себе повторить здесь мысли, высказанные мною в январском номере журнала «Советская музыка»<sup>1</sup>, который, вероятно, еще не дошел до читателей.

Мне думается, что вопросы репертуара и тесно связанные с ними вопросы творческого роста исполнительских кадров являются в настоящее время решающей проблемой для всех наших оперных театров, в том числе и для Большого. Наша сцена сейчас переживает исключительный по ответственности период своей жизни, от которого во многом зависит будущее советского оперного искусства. В творческой деятельности почти каждого коллектива все более возрастает роль новой артистической смены. Почти повсеместно в театрах происходит процесс обновления певческих, а в значительной мере и дирижерских кадров за счет молодых исполнителей, приходящих на сцену с консерваторской скамьи, или даже из музыкально-самодеятельных коллективов. Это обновление даст

<sup>1</sup> Е. Грошева. О репертуаре, театрах и слушателях. «Советская музыка», 1959, № 1.

плодотворные результаты, продолжит великие традиции русского оперного театра и найдет новый реалистический стиль только при условии усиленной и, что особенно надо подчеркнуть, разносторонней репертуарной работы актеров.

Певец, который из года в год будет петь только Ленского или Альфреда и еще несколько партий одной и той же общей направленности, вряд ли скоро обретет подлинное мастерство. По-настоящему он сможет развить и отточить свое дарование только исполняя самые разнообразные роли. В репертуаре каждого из мастеров русского театра прошлого и настоящего, мы, как правило, найдем сорок — пятьдесят, а то и больше ведущих партий. Шаляпин в первые годы своей сценической деятельности (до Большого театра) спел около пятидесяти партий, в основном первого плана. В сохранившихся первых договорах великого артиста есть пункты, согласно которым молодому певцу для подготовки любой новой роли его амплуа предоставлялась лишь одна неделя! Такая жесткая практика существовала в частной оперной антрепризе. Однако и на казенной сцене были суровые требования. Неждановой после ее блестящего весеннего дебюта в Большом театре было предложено за время летних каникул самостоятельно подготовить четыре труднейших партии. Так вырабатывался профессионализм оперного певца.

Сейчас же, несмотря на то, что советская сцена создает неизмеримо лучшие условия для творческого труда молодых певцов, их профессионализм растет недостаточно интенсивно. Мне думается, что главная причина этого — в очень медленной репертуарной работе театров.

В 1958 году Большой театр поставил на основной сцене только балет «Спартак» и ни одной оперы. В филиале пошли «Чародейка» и «Ее падчерица». Итак — два оперных спектакля в год на двух сценах! Допустим, что год был исключительным, так как труппа неоднократно выезжала на гастроли. Но в 1957 году, когда все театры особенно напряженно трудились, на основной сцене было показано только два новых спектакля («Мать» и «Гаяне»), из них лишь один — оперный. Такая же картина наблюдалась и в 1956 году. Две-три новые постановки давно уже определяют высшую норму «пропускной способности» филиала. Думается, что в этом повинны не только объективные причины. В конце 20-х, 30-х годов реперту-



арная работа Большого театра была интенсивнее и разнообразнее. И вряд ли предъявлялись меньшие художественные требования, когда спектаклями руководили В. Сук, Н. Голованов, В. Лосский. Значительно большей активностью отмечен и послевоенный период, особенно конец 40-х годов. На основной сцене и в филиале было тогда поставлено девятнадцать опер и балетов, чему, конечно, немало способствовала энергия Н. С. Голованова. Что же теперь мешает работать так же?

Ведь даже из классического репертуара ныне выпали многие шедевры. Очень быстро исчезли с афиши Большого театра чудесные русские оперы «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского и «Черевички» Чайковского, а также «Вражья сила» Серова. А ведь это были хорошие спектакли! Начисто забыты оперной сценой замечательные произведения западноевропейской классики, вроде «Любовного напитка» Доницетти, «Тайного брака» Чимарозы, «Бронзового жоня» и «Черного домино» Обера, многих опер Россини, «Джанни Скикки» и «Ласточки» Пуччини, наконец, опер Вагнера! Подумать только, что «Мейстерзингеры» были поставлены Большим театром в 1929 году в первый и—пока—последний раз! «Фальстаф» Верди был однажды показан на его сцене итальянской труппой в прошлом столетии. С 1932 года не ставилась в Большом театре уникальная русская сатирическая опера «Золотой петушок» Римского-Корсакова, в которой рассыпаны перлы комедийного мастерства великого композитора. И неслучайно, например, на гастролях Саратовского театра в Москве «Золотой петушок» неизменно вызывал бурный интерес зрителей. Ведь целые поколения советских людей были лишены возможности познакомиться с этой оперой на сцене. И почему Большой театр, при наличии, например, таких возможных исполнителей роли Додона, как А. Пирогов или А. Кривченя, не решится, наконец, показать этот шедевр русской классики?

Если говорить о героических или эпических жанрах оперной классики, то почему москвичи, как и зрители многих других городов, так долго ждут, например, «Сказания о граде Китеже», поставленного пока только в Риге и недавно — в Ленинграде? Почему так упорно предаются забвению «Орлеанская дева» Чайковского, «Орестея» Танеева, «Юдифь» или «Рогнеда» Серова,

«Млада» и «Ночь перед рождеством» «Римского-Корсакова? Чем объяснить «заговор молчания» вокруг вагнеровской героики, нежелание театров вернуть к жизни некоторые сценические произведения Берлиоза или такие любимые зрителем образцы французской большой оперы, как «Гугеноты» Мейербергера, многие оперы Верди? Впрочем, театры быстро находят этому объяснения, кивая на отсутствие исполнителей вагнеровских опер или партий Отелло, Рауля, Юдифи и т. д.

Получается замкнутый круг. Эти оперы не идут потому, что нет исполнителей, а исполнители, как известно, не могут вырасти без соответствующего репертуара. Чтобы появился на нашей сцене исполнитель Отелло, надо прежде всего, чтобы эта опера была поставлена! Кроме того, если в данном составе труппы нет еще певца, необходимого для той или иной партии, его можно «занять» в другом театре. Ведь «занимает» же Большой театр иной раз исполнителей даже на партию Мельника или Кармен! Почему же нельзя поставить «Отелло» с А. Фринбергом или «Валькирию» с Ж. Гейне-Вагнер, или «Золотого петушка» с Гоар Гаспарян, почему не подготовить тот или иной спектакль с плеядой мастеров украинской оперы, не пригласить на отдельные партии таких певцов, как Л. Мясникова из Новосибирского театра, Т. Богданова из Малого оперного театра, Георг Отс или Тийт Куузик из театра «Эстония» и т. д.?! Обмен исполнителями для отдельных постановок всегда был принят. Большой же театр, как всесоюзная сцена, вправе самым широким образом черпать для своих постановок исполнительские силы из всех других театров. Польза будет обоюдная. Более целесообразно для обновления репертуара можно использовать и гастрольные певцы из других социалистических стран, в том числе — любимцев советских слушателей, как Николай Гяуров, Димитр Узунов, Никола Николов, Гарбис Зобиан, Зенаида Палли или Арта Флореску.

То же можно сказать и о дирижерах. Временное пребывание великолепного чешского дирижера Зденека Халабалы привело к тому, что в репертуаре Большого театра появилась «Ее падчерица» Яначека, а на сцене театра им. Кирова скоро зазвучит «Русалка» Дворжака. В такой же мере можно использовать опыт и мастерство Франца Конвичного для постановки опер Моцарта и Вагнера, а также других дирижеров демократических стран.

**Широкий**, хотя и временный прилив высококвалифицированных исполнительских сил для подготовки новых спектаклей несомненно ускорит рост мастерства наших молодых певцов и дирижеров.

С воспитанием исполнительской культуры молодежи связана еще одна проблема, в такой же мере относящаяся и к воспитанию слушательской аудитории.

Мне кажется, что пора серьезно поговорить и о стилистическом однообразии, даже узости, русского и западноевропейского репертуара, замкнутого, как правило, в пределах прошлого столетия (я не считаю советских опер, кстати, занимающих еще весьма малое место на афише театра). Из поля зрения столичной сцены выпал целый пласт западноевропейской оперной культуры нынешнего столетия. Разумеется, я говорю о жизнеспособных, талантливых произведениях, продолжающих связи с реалистическим направлением.

Не потому ли иной раз так трудно даются театрам и советские оперы, что исполнители вообще крайне редко встречаются с хорошей современной музыкой?

Не странно ли, например, что опера Яначека, давно обошедшая многие сцены Западной Европы, у нас прозвучала только через пятьдесят с лишком лет после своего создания? Совершенно незнакомы советским слушателям оперы Рихарда Штрауса, даже его «Кавалер роз», впитавший традиции венского музыкально-комедийного жанра. Остается серьезно пожалеть и о том, что нам до сих пор мало знакомы прогрессивные по социальному содержанию и художественно ценные оперы, например, талантливого английского композитора Бенджамина Бриттена. Мне не доводилось видеть на оперной сцене более острой социальной сатиры на буржуазное общество, нежели та, которую создал Бриттен в своей комической опере «Альберт Херинг» на сюжет новеллы Мопассана «Лауреат госпожи Гюссон», адаптированной применительно к английскому быту. К тому же опера Бриттена не только осмеивает, она показывает победу здоровых и сильных человеческих чувств над ханжеской моралью и скопидомством буржуазного обывателя. В ней, правда, мало развернутых ариозно-мелодических форм, она в основном речитативна. Но почему речитативный стиль до сих пор продолжает оставаться жупелом для оперных театров?

Идеалом реалистической оперы, конечно, остается опера мелодически богатая. Но это не снимает вопроса об овладении нашими композиторами и певцами основами речитативной декламации, без которой опера так же немыслима, как и без мелодии.

Это мы видим на примере советской оперы. Речитатив занимает большое место в произведениях не только Прокофьева, Кабалевского или Трамбицкого, но и такого «песенного» композитора, как Хренников. Несколько небрежное отношение певцов к речитативам в опере «Мать» повредило ее успеху на московской сцене. Тем более трудны для вокалистов сочинения Прокофьева, сложные по своей новизне не только в декламационном отношении, но и по мелодике, по гармоническому и оркестровому языку. Однако сложность и новизна стиля не должны преграждать опере путь на сцену — иначе никогда не будет движения вперед (здесь решает не простота или сложность стиля, а направленность творческого метода композитора, позиции, с которых он раскрывает действительность). Важно также, чтобы певцы вполне овладели этим стилем. Вряд ли будет спорным утверждение, что некоторым операм затрудняет путь к слушателю не только сложность их музыки, но еще в большей мере — плохое исполнение. Поэтому всячески хочется поддержать инициативу руководства Большого театра по постановке «Ее падчерицы» и подготовке оперы Прокофьева «Война и мир». Эта работа помимо того, что расширит рамки эстетического кругозора наших зрителей, сильно подвинет и творческий рост коллектива театра, его молодых певцов.

Думается, что доступ к музыке советских композиторов и певцам и слушателям был бы легче, если бы наши театры позаботились о большем разнообразии своего репертуара и дополнили его произведениями современных прогрессивных композиторов других стран.

Когда я увидела, что зрители ГДР с одинаковой охотой слушают и классику, и современные оперы, мне стала понятна серьезная заслуга немецких оперных театров, с большим разнообразием строящих свой репертуар. А ведь культурные потребности советских зрителей несколько не меньше. Эти потребности еще возрастут в ближайшие годы. И чтобы оперным театрам не оказаться в хвосте нового грандиозного подъема советской культуры, им необходимо активизировать свою репертуарную деятельность.

От всей души желаю Большому театру новых значительных удач на пути расширения репертуара и роста мастерства. Такие спектакли, как «Ее падчерица», говорят, что коллективу театра под силу решение весьма сложных задач.

Теперь, готовя сборник своих статей о Большом театре к изданию, я должна с горечью сказать, что этот спектакль чрезвычайно быстро прекратил свое существование, едва выдержав, насколько помню, пять-шесть представлений. Виновата была не публика, очень горячо принявшая постановку, а некоторая организационная непродуманность. Уехал З. Халабала, сначала в Ленинград ставить в Кировском театре «Русалку» Дворжака, неповторимую по красоте своей музыки, а вскоре дирижер и вовсе покинул нашу страну, вернувшись на родину. В связи с этим оперу Яначека взял в свои руки Г. Рождественский, но дело шло к концу сезона, оказавшегося последним в жизни филиала Большого театра... Его здание было закрыто на капитальный ремонт, а затем, через два года, отдано Московскому театру оперетты. И репертуар Большого театра сразу потерял более трех десятков названий. Правда, некоторые, наиболее популярные спектакли были постепенно возобновлены на большой сцене («Травиата», «Севильский цирюльник», «Риголетто» и другие); однако это не возместило тот огромный ущерб, который был нанесен оперной культуре. Дело даже не столько в сокращении репертуара, хотя и это очень огорчительно и для зрителей, и для исполнителей. Главное, что пострадало от отсутствия малой сцены,— это дальнейшая, в какой-то степени экспериментальная работа Большого театра над новым репертуаром. Ведь далеко не все современные и классические оперы могут убедительно прозвучать на большой сцене. Такие произведения, как опера Р. Щедрина «Не только любовь» или «Сон в летнюю ночь» Бриттена, поставленные в Большом театре, не случайно не произвели впечатления, на которое можно было рассчитывать,— они требуют более скромных размеров сцены, большей близости к зрителю.

Большой театр должен иметь площадку для постановки оперы камерного плана.

Наша лучшая оперная сцена может и должна стать для советских зрителей подлинным художественным университетом.

## ПРОКОФЬЕВ

### НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЕ

#### «ЗОЛУШКА»

Сказка в русском искусстве и особенно в русской музыке всегда являлась выразительницей самых возвышенных, чистых и красивых мечтаний народа. От эпически-могучей, богатырской фантастики «Руслана» Глинки вплоть до поэтического пантеизма опер Римского-Корсакова — русская музыкальная классика создала целую галерею чудесных сказочных образов. В национальном эпосе, народных поверьях, легендах русские композиторы искали, прежде всего, психологической глубины и правды человеческих чувств, их романтического претворения.

Эта традиция русского искусства особенно сказалась в балете, составившем выдающуюся эпоху в истории мировой хореографической драматургии. Творец непревзойденных шедевров балетной музыки Чайковский в сказочных сюжетах своих произведений неизменно стремился воплотить одно из самых вечных и идеальных человеческих чувств — «мучительность и блаженство любви».

От эмоциональной стихии балетов Чайковского, от его хореографической драматургии протягиваются нити к новому балету С. Прокофьева «Золушка», премьера которого состоялась в Большом театре Союза ССР.

Либретто «Золушки» (автор Н. Волков) сохраняет основные черты хореографической сказки-феерии с множеством чудесных превращений, с пестрой сменой увлекательных картин. По мановению волшебной палочки феи, тронутой добрым сердцем Золушки, мрачные стены ее жилища уступают место прекрасному царству природы. Благоуханная весна, знойно-пышное лето, золотая осень и красавица-зима приветствуют Золушку, даря ей роскошные наряды. Звезды увлекают ее в безграничный простор вселенной, чтобы затем перенести девушку в сверкающий замок принца Фортуне. Пышный эффектный бал, красочные картины экзотических стран, куда попадает Принц в поисках Золушки,— все это создает обвора-

Статья публиковалась в «Труде» от 25 ноября 1945 г.

живающее, фантастическое зрелище. И все же феерия не главное и не самое сильное в спектакле «Золушка».

Следуя традиции русского искусства, авторы спектакля стремились прежде всего к полноте эмоционального и психологического содержания балета, к цельности и реалистической характерности его образов. Сказочность явилась лишь поэтическим обрамлением, фоном для основной темы произведения — идеально-прекрасной, юношески светлой любви Золушки и Принца. Глубина и лиризм их переживаний составляют главное очарование «Золушки». Это не «сказочные» чувства, а чувства подлинные, человеческие, заставляющие зрителя верить в них всерьез и потому искренно волнующие.

И заслуга в этом прежде всего композитора. Стремление Прокофьева к раскрытию в музыке лирической поэзии любви, сказавшееся еще в его «Ромео и Джульетте», в «Золушке» приобрело большую зрелость и глубину выражения. Тема любви составляет основной музыкально-драматургический стержень балета; она звучит уже во вступлении к первому акту, затем расцветает в насыщенном чувством поэтическом адажио Золушки и Принца на балу, и, наконец, достигает своей вершины в апофеозе — восторженном гимне победившей любви.

Психологическая трактовка Прокофьевым балетных образов моментами достигает в «Золушке» огромной патетической силы. Великолепный оркестр Большого театра под управлением Ю. Файера пластично и рельефно раскрывает симфоническую партитуру Прокофьева. Лирическая душевность сочетается в музыке «Золушки» с конкретной изобразительностью, с острой, почти гротесковой характерностью.

По-прокофьевски иронический музыкальный рисунок характеризует образы золушкиной мачехи (эту роль талантливо исполняет В. Кригер) и ее капризных дочерей (М. Шмелькина и Т. Лазаревич). Здесь особенно становится трудным говорить только о музыке — настолько эти образы нашли свое рельефное сценическое воплощение, так тесно в спектакле связаны музыка и танец, интонация и жест.

Либретто «Золушки», позволяющее предельно насытить спектакль танцами, музыка Прокофьева, подчас подсказывающая не только движение, но даже и мимику, — дают замечательный материал для работы постановщика.

Р. Захаров хорошо использовал этот материал, почувствовал своеобразие стиля и драматургии Прокофьева.

Необычайной свежестью веет от образа принца Фортюне. Вместо традиционного балетного героя перед зрителем является живой, темпераментный юноша, в котором молодость и красота сочетаются с ловкостью и смелым, немного ребяческим задором. Оба исполнителя этой роли — М. Габович и В. Преображенский — вносят в образ Принца различные нюансы. В Принце Габовича больше одухотворенности и юношеской трепетности, в Принце Преображенского преобладают сила, ловкость и мужественность.

Большая чистота прокофьевской лирики придает Золушке трогательную наивность и детскость. Актерские и танцевальные трудности роли Золушки неисчислимы. Обе ее первые исполнительницы — О. Лепешинская и Г. Уланова — вносят в трактовку черты своей художественной индивидуальности.

Виртуозное мастерство О. Лепешинской в этой роли доведено до такого предела, при котором зритель уже не ощущает трудностей хореографического замысла, а воспринимает только художественный, эстетический результат. Чистота, легкость и уверенность танца балерины определяют и черты образа ее героини. Золушка Лепешинской скромна, проста и наивна, как подобает девочке из старинной сказки. И в то же время балерина покоряет блеском своего танцевального темперамента.

Золушка Улановой более элегична и мечтательна. Изумительная пластическая выразительность искусства Улановой, скульптурная красота ее движений особенно трогательна и проникновенна в лирических сценах с Принцем. Поэзия страданий хрупкой женской души, так пленительно воплощенная в незабываемых образах Одеты («Лебединое озеро») и Марии («Бахчисарайский фонтан»), сообщает и образу Золушки черты романтической нежности и благородства.

Драматургически-образная линия балета нашла ясное раскрытие в спектакле. Быть может, хотелось бы только большего разнообразия и законченности хореографической формы в массовых танцах, большей изобретательности в феерических картинах «времен года». Возможно, здесь режиссеру следует поискать более интересное сценическое решение.



Богатство и роскошь декоративного оформления, особенно второго акта, великолепие и красочность костюмов (художник П. Вильямс) вполне отвечают сказочной фантастике балета. Большой театр создал прекрасный спектакль.

### «СКАЗ О КАМЕННОМ ЦВЕТКЕ»

Среди созданий русского народного поэтического гения сказы П. Бажова занимают особое место. В них художественно и ярко отражена страница из истории рабочего класса в России. И хотя многие образы рисуют тяжелую, полную лишений жизнь горнозаводских людей, уральские сказы проникнуты могучим оптимизмом. Это проявляется в описании борьбы против эксплуататоров и в образах человека-творца, стремящегося проникнуть в тайны недр земли и покорить их своей воле.

Страстная мечта мастера Данилы «так сделать, чтобы полную силу камня самому поглядеть и людям показать» — это идея искусства высокой красоты и правды, подлинно народного искусства. Поэтому естественна растущая в наше время популярность сказов старого Урала. Один из них — «Каменный цветок» — получил воплощение в кино. К этому произведению Бажова обратился и Большой театр, создав в содружестве с композитором С. Прокофьевым балет «Сказ о каменном цветке».

В партитуре его много замечательных страниц, передающих тонкость и оригинальность национального колорита, поэтичность и изящество фантастических образов природы.

Подлинной симфоничностью пронизана насыщенная народными интонациями уральская рапсодия в сцене ярмарки, динамично развернута цыганская пляска (третий акт), тонкие прозрачные краски отличают вторую картину (хоровод, танец девушек, танец неженатиков). Обаятельна причудливой напевной красотой тема Хозяйки Медной горы, грациозны танцы русских самоцветов, вальс кораллов и сапфиров, скерцозная пляска Огневушки-поскакушки.

Статья публиковалась в «Московской правде» от 26 февраля 1954 г. Новая постановка «Каменного цветка» в Большом театре осуществлена Ю. Н. Григоровичем 7 марта 1959 г.

Изобретательность своего мастерства С. Прокофьев подчинил выявлению самобытной экспрессии народного мелоса, поэзии музыкальных характеристик. Симфоническое развитие основных тем и танцев сообщает большую цельность партитуре балета.

Но высокое мастерство музыки не позволяет нам, однако, закрывать глаза на существенные недостатки спектакля, заложенные и в его драматургии, и в хореографическом решении.

Балет, как каждое произведение для сцены, относится к жанру драматическому. И история очарованной девушки-лебедя и волшебные приключения Золушки, не говоря уже о трагической любви Ромео и Джульетты, волнуют нас в балете глубокой драматичностью, силой переживаний, столкновениями контрастных идей и характеров. Но именно эти необходимые основы драмы очень слабо ощущаются в спектакле «Сказ о каменном цветке».

Авторы либретто Л. Лавровский и М. Прокофьева вполне законно использовали в сюжете события и образы, заимствованные из других сказов Бажова («Приказчиковы подошвы», «Огневушка-поскакушка» и другие). Но это не усилило драматической напряженности действия. Повесть о народном мастере Даниле, который в поисках совершенной красоты искусства, тесно слитой с природой, проникает в тайны недр земли, рассказана в балете иллюстративно, вне ярких, психологически очерченных характеров, глубоких драматических коллизий. Даже введенный в балет острохарактерный образ приказчика Северьяна трактуется несколько шаблонно, поверхностно.

Это случилось потому, что авторы либретто ограничили свою задачу лишь более или менее последовательным изложением событий, но не сумели образно раскрыть поэтическую сущность произведения. Они не показали ту суровую, полную динамических противоречий обстановку, в атмосфере которой народ слагал эти сказы. О каких бы чудесах ни поведал Бажов — о малахитовой шкатулке, Хозяйке Медной горы, или двух ящерах — героем у него всегда является народ, творец материальных и эстетических ценностей, народ, не только страдалец, но и борец за свое счастье.

В балете же образ народа крайне безличен. Либреттисты и балетмейстер Л. Лавровский старательно демонстрируют издевательства приказчиков и барских слуг над

рабочими, брошенными в мрачные подземелья и закованными в цепи, либо разворачивают пышные сюитно-дивертисментные сцены ярмарки. И тем не менее, народ, как социальная сила, остается выключенным из действия; он пассивен. Его не волнуют ни судьбы Данилы и Катерины, ни лютости жестокого Северьяна. Даже гибель приказчика, наказанного Хозяйкой Медной горы, не нарушает бесстрастного состояния людей.

Силы природы показаны в спектакле более мудрыми и действенными, нежели человек, и в этом мне видится главная причина спорности драматургической концепции балета, в какой-то мере ограничившей и его музыкальную драматургию.

К недостаткам относится и чрезвычайная растянутость спектакля. Почти весь третий акт, к тому же раздробленный на картины, имеет слабое отношение к драматическому узлу балета. А между тем в этом акте наиболее широко представлена народная масса, развернуты народные танцы. Лучшим из них является цыганская пляска, озаренная ярким темпераментом, оригинальная по рисунку (солисты Я. Сангович и С. Звягина). Русские же массовые танцы поставлены с меньшей выдумкой и оригинальностью. И в уральской рапсодии в сцене ярмарки, и в танцах второй картины мало динамики, своеобразия национального характера, жизненности.

Значительно интереснее поставлены танцы во втором акте (во владениях Хозяйки Медной горы). Здесь балетмейстер обнаружил и вкус и изобретательность в группировках массовых сцен (танцы русских самоцветов, вальс драгоценных камней).

Как в либретто, так и в хореографическом воплощении остались мало выразительными характеры действующих лиц, и это чрезвычайно обеднило задачи исполнителей. Слабо выражен мужественный народный характер Данилы (артисты Ю. Кондратов и В. Преображенский), в образе которого преобладает весьма схематичная пантомима.

В русском искусстве и народной фантазии нередко можно встретить два противопоставленных друг другу, но не враждебных женских образа — реальный и фантастический. Вспомним Ганну и Панночку в «Майской ночи», Любаву и Волхову в «Садко», Купаву и Снегурочку у Римского-Корсакова, принцессу Аврору и фею Сирени



в «Спящей красавице» Чайковского. К таким «парным» образам можно отнести Катерину и Хозяйку Медной горы.

Но балетмейстер не дал им отчетливые хореографические характеристики. И девушка из народа Катерина (Г. Уланова и Р. Стручкова), и сказочная Хозяйка (Н. Чорохова) обрисованы очень схожими лирическими танцевальными средствами. А ведь образ властительницы природы, ставшей, по словам Бажова, «олицетворением мощи, богатства и красоты недр, которые раскрываются полностью только перед лучшими представителями трудящихся», давал особенно большой простор для фантазии постановщика. По свидетельству автора, в народных поверьях Хозяйка всегда изображалась очень подвижной, быстрой в решениях, большой насмешницей и «мудровальницей», которая любила потешиться не только над неугодными ей людьми, но часто ставила в затруднительное положение и тех, кто ей нравился.

Наиболее впечатляет А. Ермолаев в роли Северьяна, но и этот образ больше обязан выразительной мимической игре талантливого актера, нежели оригинальности и характерности его танца.

Оформление спектакля Т. Старженецкой красочно, но несколько громоздко: большие фрагменты музыки остаются неиспользованными в связи с частыми переменами декораций, далеко не всегда необходимыми.

Первенство в спектакле, бесспорно, принадлежит оркестру Большого театра под управлением Ю. Файера.

Хочется выразить надежду, что Большой театр еще продолжит свою работу над спектаклем, чтобы создать подлинно классический балет на русскую народную тему, воспеть в хореографических образах идею борьбы народа за свободный творческий труд, за искусство высокой красоты и правды.

### **«ВОЙНА И МИР»**

**В театре им. К. С. Станиславского  
и В. И. Немировича-Данченко**

«Война и мир» на оперной сцене! Нужно ли подчеркивать, как сложна и ответственна была задача композитора, каким талантом и смелостью должен был он обладать, задумав написать оперу на сюжет монументальнейшего произведения русской классической литературы. Дело ведь не только в том, чтобы музыка абсолютно совпала в нашем восприятии с образами Толстого, близкими и дорогими нам с первых же лет юности. Композитор имеет право на самостоятельное прочтение и истолкование литературного первоисточника — об этом говорит весь опыт оперной классики. Но как вместить в ограниченные временем рамки оперного спектакля грандиозную эпопею романа, что отобрать, на чем остановить внимание?

Не случайно даже художник такого мощного и самобытного таланта и мастерства, как С. Прокофьев, задумав еще в предвоенные годы оперу на тему «Война и мир», работал над нею вплоть до своей кончины в 1953 году.

Статья публиковалась в «Труде» от 27 ноября 1957 г. под названием «Патриотический спектакль».

Углубляя и улучшая драматургическую концепцию оперы, стремясь ярче выявить патриотическую идею, пополняя и оттачивая мелодическое содержание, Прокофьев создал несколько редакций «Войны и мира». Пересмотрев многое, что было в первоначальном варианте, многое написав заново, он отказался от двухвечерней композиции и сжал оперу до предела, вставив ее в рамки одного спектакля. Но и эта работа оказалась недостаточной.

Обращаясь к произведению на тему романа Толстого, советский театр не может пройти мимо патриотических страниц, образов народной борьбы, в последней редакции оперы сильно потесненных. Поэтому поиски наиболее полноценной драматургической композиции оперы продолжают все театры, которые берутся за постановку «Войны и мира» Прокофьева. В эту поистине огромную творческую работу внес ныне большой вклад и Московский театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Его постановку произведения Прокофьева можно смело отнести к числу наиболее выдающихся оперных спектаклей последних лет.

Главная удача спектакля, на наш взгляд, в том, что театр счастливо нашел необходимую пропорцию в сочетании двух основных сюжетных линий оперы. Это — лирико-драматическая история Наташи Ростовой (первый акт) и героико-патриотическая эпопея борьбы русского народа против наполеоновских войск (второй и третий акты). И не беда, что первый акт сейчас включает все семь картин «мира», в котором живет, мечтает, радуется и страдает Наташа Ростова. Не беда и то, что героиня оперы во многом отлична от героини романа. Оперная Наташа более хрупка и изысканна, более нервна; несообразна с толстовским образом и выдвинутая в опере на первый план история несостоявшегося похищения Наташи Анатолием Курагиным. Но чем больше вникает слушатель в музыку Прокофьева, тем больше влечет его этот образ своей лирической красотой и обаянием девичьей взволнованной души. И тем более становится досадно, что Наташа, мелькнув в последний раз у изголовья умирающего князя Андрея, более не возвращается к зрителю. Авторы оперы (либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон) не нашли в опере завершения судьбы Наташи. В этом — пробел ее драматургии, часто распадающейся на ряд от-

дельных сцен, недостаточно связанных между собой непосредственным развитием событий.

Особенно уязвимы в этом отношении картины «войны», иногда состоящие из небольших калейдоскопически сменяющих друг друга кадров (третий акт). Здесь динамизм действия, составляющий одну из главных забот композитора, обращается в свою противоположность. И все же в сочетании со сценами бородинского сражения и военного совета в Филях, с картиной в ставке Наполеона, с мощной фигурой Кутузова вся вторая часть оперы придает спектаклю ту монументальность и размах, которые вполне оправдывают попытку оперного воплощения эпопеи Толстого. Хорошо, что театр попытался вмонтировать в спектакль в сокращенном виде картины горящей, захваченной французами Москвы, их гибельного отступления по Смоленской дороге, партизанскую сцену, отсутствующие в последней авторской редакции оперы. Здесь необходимо подчеркнуть плодотворную работу музыкального руководителя спектакля — дирижера С. Самосуда, давнего горячего энтузиаста этого произведения Прокофьева.

Однако работа над музыкально-сценической редакцией этих картин еще должна продолжаться. Вряд ли нужно, например, оставлять сцену Пьера Безухова, вопиющего о своей бессмертной душе; эта сцена никак не подготовлена предыдущим действием и поэтому мало вносит нового в характер этого персонажа.

Отлично удалась театру картина Бородинского поля, законно ставшая вершиной всего спектакля. В этом большая заслуга режиссеров Л. Баратова и П. Златогорова, художника Б. Волкова, развернувших грандиозную панораму обстановки и места действия исторического сражения. Здесь хорошо найден сценический ритм, объединяющий отдельные кадры, превосходно сделаны массовые эпизоды (хормейстер А. Степанов). Основной пафос этой сцены несет в себе образ Кутузова, с большой правдой и силой вылепленный А. Пироговым. Талантливый художник, обладающий замечательным мастерством слова, создал неповторимую по значительности национального характера и душевной мягкости фигуру великого русского полководца. Пирогов — Кутузов с его прекрасной по русскому песенному колориту, хотя и несколько эпически-статичной арией (сцена в Филях) поднимает весь эмо-

циональный строй оперы, воплощая патриотическую идею в живом, конкретном сценическом образе.

Мастер острых портретных зарисовок, Прокофьев развернул в опере целую галерею персонажей, которых в общей сложности насчитывается более шестидесяти. Нельзя сказать, чтобы все они одинаково удались композитору, да и вряд ли этого можно было ожидать. Но в ряде случаев, иногда буквально в нескольких речитативных фразах, композитор создает яркий, отчетливый характер. Таковы пустой и наглый великосветский хлыщ Анатолий Курагин, старый чудака князь Болконский, прямая и резкая Ахросимова, Наполеон, ямщик Балага. На первый план из исполнителей этих ролей выдвигается талантливая Т. Янко (Ахросимова) и В. Андриевский (Балага), отчетливо подающие слово, столь важное для вокального стиля Прокофьева. Эффектна Элен Безухова в исполнении К. Белевцевой, заметна фигура поручика Долохова — А. Талмазов. Такие певцы, как В. Радзиевский (Анатолий), Э. Булавин (старый Болконский), Л. Петров (Наполеон), несомненно, обладают всеми данными для создания ярких образов героев. Однако для раскрытия их характеров они должны творчески овладеть вокально-декламационным содержанием своих партий.

Но нередко ни внешний облик персонажа, ни прокофьевский метод кратких речитативных характеристик не дают достаточного материала артисту. Тогда внутренняя жизнь героя остается нераскрытой. Это прежде всего относится к Пьеру Безухову, образ которого требует более многогранных средств сценического выражения. Композитор обеднил душевную жизнь Пьера, а режиссер и исполнитель (Н. Коршунов) в своей трактовке толстовского героя идут лишь от внешнего неуклюжего и смешного облика, игнорируя богатство и красоту его духовного мира.

Кроме Кутузова и Наташи, композитор наделяет значительным мелодическим содержанием только партию Андрея Болконского, своего второго лирического героя, подчеркивая его благородство, психологическую сложность, поэтичность. Вся сцена в Отрадном (первая картина), озаренная светлым мелодическим распевом ариозо Андрея, песенного дуэта Наташи и Сони, вторая картина (бал у екатерининского вельможи) с ее чудесным вальсом, тесно связывающимся затем с темой любви Наташи



и Андрея, принадлежат к самым вдохновенным лирическим страницам оперы. И театр верно поступил, подчеркнув эти моменты и поэтичностью оформления, и удачными мизансценами. Трепетной, страстной жизнью своей героини привлекает молодая певица В. Каевченко, первой ролью которой на сцене оказалась Наташа Ростова. Прекрасный голос, яркий и наполненный, искренность, глубокая увлеченность помогают певице с честью справиться со сложной задачей. Выразительную фигуру Андрея Болконского создает Б. Шапенко, подчеркивая мужественность и благородство молодого князя. Сильный голос и хорошая декламация позволяют певцу выделить монолог Андрея и его сцену с Кутузовым в картине бородинского сражения, что имеет немаловажное значение для патристического звучания оперы.

Серьезная работа театра заметна даже в деталях. Можно отметить такие эпизодические роли, как Хозяин бала, которую с большим тактом и чувством стиля играет С. Ценин, или мимический образ Александра I, рельефно обрисованный Н. Тимченко. Нельзя также не сказать об основных исполнителях спектакля — хоре и оркестре (дирижер А. Шавердов), об их большом и плодотворном труде. Но такие волнующие художественные явления, как «Война и мир» на сцене театра им. Станиславского и Немировича-Данченко создаются не только трудом, но и искренней увлеченностью всего коллектива театра, его ответственным отношением к поставленной задаче. Опера Прокофьева долго ждала своего воплощения на московской сцене, и заслуга театра в том, что он первый это осуществил.

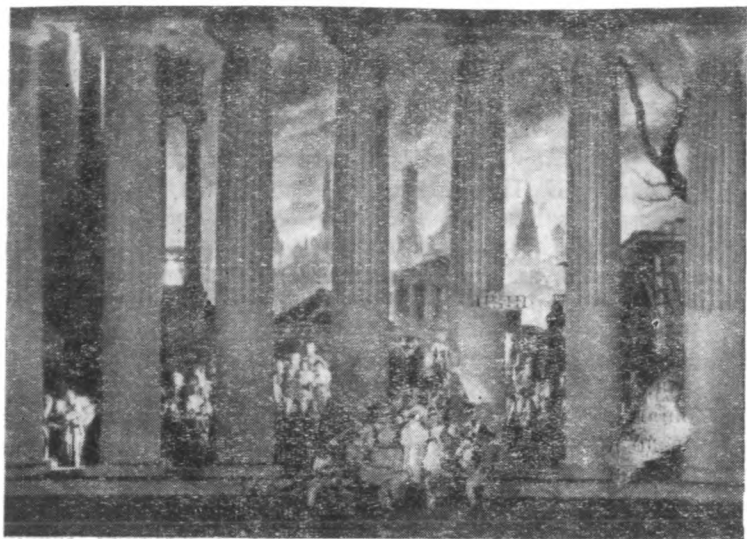
### В Большом театре

При первых же звуках мощного хорового эпитафия к опере «Война и мир» зрителя охватывает ощущение огромной масштабности спектакля. Это ощущение не обманывает. В постановке театра талантливо реализовано стремление Прокофьева показать не только «улыбки и слезы, думы и мечты» основных героев, но главное, что

Статья публиковалась в газете «Вечерняя Москва» от 23 декабря 1959 г. под названием «Патристическая эпопея».

вдохновляло Толстого, — «борьбу русского народа, его страдания, гнев, мужество и победу...» Поэтому так оказалась важна монументальная хоровая заставка оперы, до сих пор опускавшаяся в других постановках. От эпиграфа, повествующего о том, как «силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию», протягиваются нити к народно-патриотическим сценам Бородина, горящей Москвы, партизанского боя и, наконец, победного апофеоза. Единство музыкально-сценического решения образов, открывающих и завершающих оперу, создает «рамку» спектакля, объединяющую сцены «мира» и «войны». Интересно скомпоновав массовые картины, театр решил сложную задачу. Она станет понятнее, если вспомнить, что сам композитор сделал несколько редакций оперы, пролежавшей над ней более тринадцати лет, но так и не успевшей конца отшлифовать драматургический план своего произведения.

Но музыка Прокофьева, поднимающаяся до огромных вершин поэзии, особенно в лирических сценах, заставляет забывать о пробелах драматургии. И если до сих пор так думали не все, то спектакль Большого театра значительно поубавил ряды скептиков и умножил число поклонников оперы. В этом огромную роль сыграли великолепные музыкальные ресурсы Большого театра и замечательный талант А. Мелик-Пашаева. В облике дирижера вдруг появились новые черты, новые грани поэтического проникновения в музыку, которые свойственны только очень немногим и очень большим художникам. С предельной силой образности дирижер раскрывает свежее, романтическое обаяние ночной сцены «В Отрадном», трепетную нежность зарождающейся юной любви («первый» вальс Наташи и Андрея), мастерски рисует грозную картину бородинской «сечи» (в картине ставки Наполеона) или жуткое завывание метели, «сдувающей» французов с русской земли... Но подлинно неповторимого поэтического воздействия достигает дирижер в сцене смерти Андрея Болконского. Здесь ничего нет от обычной оперной мелодрамы, как и от натуралистических эффектов экспрессионизма. Все слито в нераздельной гармонии, все овеяно печальной и нежной красотой: чуть притушенные голоса певцов, таинственное «пити-пити» хора, «воздушное» звучание оркестра... Тонко, в полном соответствии с музыкой, осуществлена эта сцена и режиссером: слабый луч света,



освещающий неясную фигуру Наташи, склонившейся над умирающим Андреем, меркнет с его последним вздохом...

Б. Покровский, не раз уже ставивший оперу Прокофьева на других сценах, сумел во многом по-новому «увидеть» спектакль на большой сцене в соответствующих ей монументальных формах и романтическом колорите. Великолепны световые тона в сценах Бородинской битвы, ставки Наполеона и отступления французов (художник В. Рындин). Некоторые другие картины, возможно, могли быть более выразительными по своему живописному образу; это относится, прежде всего, к сцене бала у екатерининского вельможи — «первого» бала Наташи: здесь хотелось бы больше поэтичности, света, вкуса...

Нельзя без волнения вспоминать пение Г. Вишневской — Наташи... Мы давно не слыхали в опере такой тонкой музыкальности, такой завершенной музыкальной фразировки, такого слияния голоса певицы с оркестром. Талантливая певица и актриса, Г. Вишневская прежде всего глубокий музыкант, в этом секрет лирической красоты ее исполнения. Много благородства и юношеской озорности привносит в образ Андрея одаренный моло-

дой певец Е. Кибкало. С большим изяществом и поэтичностью проводят Вишневская и Кибкало сцену первого вальса Наташи и Андрея на балу... Сочетание музыкальности и верного пластического проявления характера отмечает многие образы спектакля. Подлинной находкой явился, например, образ Пьера Безухова, созданный молодым певцом В. Петровым. Артист не только преодолел трудность и малую характерность вокальной партии Пьера, но и сумел весьма правдиво нарисовать в чем-то смешную, нескладную, но бесконечно симпатичную фигуру толстовского героя. Запоминаются Долохов — Г. Панков и Анатолий Курагин — А. Масленников, лихо отплясывающий на балу мазурку. Правда, нагловатость своего героя молодой певец иногда заменяет юношеской задирчивостью, а сластолюбие — непосредственным лиризмом, но может быть именно такой Курагин ближе общей лирической атмосфере первой половины спектакля.

Не совсем дорисованы сценические характеры старого князя Болконского (А. Ведерников) и ямщика Балаги (В. Нечипайло), Элен Безуховой (И. Архипова), но талантливость молодых исполнителей, несомненно, поможет им найти более рельефные краски.

Спорной представляется трактовка двух исторических образов спектакля — Кутузова и Наполеона. А. Кривченя увлекся внешней характерностью фигуры великого русского полководца, отчего оказалось несколько приглушенным героическое звучание его образа, выражающего непреклонную волю, мудрость и силу русского народа. П. Лисициану также необходимо найти дополнительные штрихи в обрисовке волевого характера и пламенного темперамента великого корсиканца. Здесь могут помочь поиски наиболее выразительной декламации, столь важной для вокального стиля Прокофьева. Это не мешает с большим удовлетворением отметить превосходное вокальное звучание спектакля — вся опера по-настоящему поется, отчего мелодическое содержание музыки предстало богаче и ярче, нежели в предыдущих постановках «Войны и мира».

Редкий успех постановки монументальной оперы Прокофьева на сцене Большого театра знаменателен. Он говорит о том, что лучший оперный коллектив страны обладает всеми необходимыми художественными средствами для решения важнейших задач советского вокально-сценического искусства.

## «ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ

### ЧЕЛОВЕКЕ»

Образ современника — центральная проблема всего советского искусства. Образ, главные черты которого были бы рождены нашей действительностью, пафосом вдохновляющего, созидательного труда, борьбой за утверждение нового, неудержимым духовным ростом советского общества. Над разрешением такой задачи работают художники, писатели, драматурги, кинематографисты... Но, может быть, сложнее всех задача творцов оперного жанра: реалистическая конкретность его персонажей требует особой силы обобщения, а простота и естественность людей нашей современности должна заключать в себе огромный поэтический потенциал.

Вот почему, при одном известии о том, что Большой театр ставит оперу С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (по известному произведению Б. Полевого) — вновь поднялись шумные споры; высказывались откровенные сомнения, в свое время (1950) закрывшие этой опере дорогу на сцену.

— Нет, — упорно твердили многие музыканты и театральные деятели, — далеко не все, о чем написано, можно спеть! Подбитый летчик, борьба человека со своими физическими недостатками, патология боли, страданий. Это не для оперы — жанра возвышенного, поэтического, обобщенного!

Ревнители подобных взглядов, как видно, забывали о том, что и в популярных классических операх мы нередко встречаем героев, страдающих глубокими недугами. Нас трогает умирающая от чахотки Виолетта в «Травиате» Верди, мы глубоко сочувствуем лишившейся рассудка Гальке — в опере Монюшко, любим одну из самых светлых и чистых героинь Чайковского — слепую Иоланту! Это происходит потому, что композиторов интересовали физические страдания не сами по себе: они лишь ярче подчеркивали меру душевных потрясений и мужества этих героинь, меру их любви, готовой на любые жертвы! Иоланте помогает прозреть преображающая сила впер-

Статья публиковалась в журнале «Агитатор», 1961, № 5 под названием «Вдохновляющий образ».

вые познанного любовного чувства. Эта тема, всегда волновавшая Чайковского, вылилась в его последней опере светлым гимном одному из самых возвышенных переживаний человека, во многом движущем его поступками.

Тема любви оказалась и главным стержнем, главной поэтической идеей оперы Прокофьева. Но любовь Алексея Мересьева — настоящего советского человека — намного объемнее, шире, богаче чувств предшествующих ему оперных героев. Привязанность Мересьева к своей невесте, матери, друзьям-однополчанам, к своей профессии летчика — сливаются, концентрируются в огромную, всепоглощающую любовь к Родине, священной советской земле, которую пытался попрасть фашистский сапог... И когда дважды повторенная Алексеем фраза комиссара: «Но ведь ты советский человек!», построенная на русской песенной теме хора, затем разворачивается в широком оркестровом эпизоде — слушатель понимает, что звучит лейтмотив оперы, воплощающий великую идею советского патриотизма. Однако эта идея не дается «в лоб», не повторяется в пространных и скучных декларациях, как часто бывает и в опере, и в драме. Патриотизм Мересьева выражается не в словах, а в его поступках, в одержимости, в настойчивости воли, которые помогают ему преодолеть огромные препятствия, и вновь вернуться к своему самолету, боевым друзьям, снова вступить в ряды советских воинов в решающие дни борьбы за победу.

Эти черты нового советского характера, прослеживаемые композитором (и его соавтором по либретто — М. Мендельсон-Прокофьевой) последовательно, настойчиво, с большой любовью к своему герою, ко всем людям, встречающимся на его трудном пути, и составляют главное вдохновляющее начало оперы Прокофьева.

В его Алексее Мересьеве нас захватывают не физические страдания человека, а сила воли, характера, упорство, целеустремленность, раскрывающиеся в спектакле, кульминацией которого служит сцена танцев.

Известно много примеров драматической действенности танца в опере. Напомню хотя бы знаменитую сцену ссоры Ленского и Онегина на фоне мазурки в опере Чайковского. Да и в «Войне и мире» самого Прокофьева большой действенной силой наделен вальс Андрея и Наташи — их первый вальс, который звучит потом светлым и грустным воспоминанием в сцене смерти Андрея... Но

когда, преодолевая боль, Алексей доказывает врачам свою способность действовать, танцуя вальс и румбу на санаторном вечере,— танец, простой бытовой танец, пожалуй, впервые так помогает наиполнейшему раскрытию характера человека в апогее напряжения его воли, всех душевных и физических сил, как этого достигает Прокофьев в своей последней опере...

Беспримерный подвиг Алексея, преодолевшего, казалось, непреодолимое, покоряет и убеждает врачей: «Верим, поможем... Будете летать»,— слышит Алексей слова, которые так страстно ожидал много месяцев.

И здесь надо назвать имя молодого артиста, который создал такой живой и достоверный характер нашего современника. Это Евгений Кибкало, талантливый певец и актер, который за несколько лет работы в Большом театре творчески окреп и вырос, создав ряд примечательных образов в классических и советских операх.

Но самую сложную задачу артист разрешил в спектакле «Повесть о настоящем человеке». Его Алексей убеждает сразу же; с самого начала знакомства, когда видишь его распростертым в лесу, у обломков самолета, когда следишь за его первыми отчаянными усилиями встать на ноги и добраться любыми средствами до своих... Никаких «оперных» жестов, никакой аффектации, никакого стремления показать голос! Мересьев — Кибкало прост и жизнен, в нем нет ничего «актерского». Сложная судьба, волевые черты советского летчика неизменно вызывают к нему искреннее сочувствие и восхищение слушателей. Правда, во многом ему помогает композитор, с большой любовью выписавший партию Алексея.

Но в его роли много и трудностей: она сложна и не всегда благодарна по вокальному содержанию, а главное — она служит основным драматическим стержнем всего спектакля. По существу это — монодрама. Остальные персонажи, часто наделенные композитором искренней теплотой и хорошо исполняемые артистами, все же занимают в действии побочное, а иногда и совсем малое место. Наиболее значителен из них образ комиссара Воробьева (А. Кривченя и А. Эйзен), подающего Алексею мысль о возвращении в строй боевых летчиков. Запоминаются замечательные народные песни (здесь композитор использовал сделанные им ранее обработки) медсестры Клавдии (И. Архипова и К. Леонова), живой, иронический харак-

тер молодого летчика Кукушкина (А. Масленников). Более лаконичны, иногда скуповаты по музыкальному материалу роли врача Василия Васильевича, которого превосходно играет М. Решетин, друга Алексея летчика Андрея (Г. Панков), жителей лесной деревеньки, спасших Алексея — деда Михайлы (Г. Шulpин), Вари (М. Миглау), тетки Василисы (В. Смирнова). Здесь много чрезмерных прозаизмов и в тексте, неоправданно выдвинутых на первый план. И все же, когда Серёнька, один из двух деревенских мальчуганов, нашедших Алексея в лесу (их играют Александр Суранов и Владимир Кургузов), рассказывает под простую песенную тему оркестра о том, как фашисты уничтожили их деревню, убили отца и брата — это не может не захватить, не тронуть зрителя.

Любовно-лирическая линия, на первый взгляд, занимает в опере весьма подчиненное положение — Алексей встречается с невестой (Г. Деомидова, Т. Милашкина) только «под занавес», когда возвращается со своего первого, после болезни боевого вылета. Но тема их любви пронизывает всю оперу от начала до конца, как отражение чувств и мыслей Алексея, вспоминающего Ольгу... Так рождаются их дуэты, даже трио (с участием друга Мересьева — летчика Андрея). В музыке Прокофьева преобладает лирическая интонация, мягкая напевность русской песни, сохраняющая, конечно, индивидуальные особенности свежего и самобытного музыкального языка композитора. Прозрачен и мелодичен его оркестр, играющий большую выразительную и изобразительную роль (дирижер М. Эрмлер). Более сложны, а иногда и слишком трудны вокальные партии, особенно в речитативных построениях, требующих от певцов абсолютной свободы владения голосом.

Интересна найденная композитором и чутко развитая режиссером Г. Ансимовым форма спектакля. Его три акта состоят из ряда лаконичных, до предела сжатых сцен, часто отделяемых друг от друга лишь условно — полотнищем белой или красной (в сцене смерти комиссара) ткани. Фигуры, возникающие в воображении Алексея, — его матери, невесты, Андрея, хирургов (в сцене бреда, после операции), едва просвечивают сквозь мягкие завесы кулис. Эти весьма трудные для сценической трактовки эпизоды, как и многие другие, решены постановщиком с большим тактом и изобретательностью. Г. Ансимов



бесспорно проявил себя как один из самых талантливых свежо мыслящих оперных режиссеров.

С его замыслом спектакля тесно слито и декорационное оформление художника Н. Золотарева, находящееся на грани реалистической условности. Особенно выразительны по своей графической четкости первые сцены оперы, перекликающиеся с психологическим состоянием Алексея. Натужным движениям Мересьева, находящегося на пределе напряжения своих сил, всей драматичности его фигуры, огромным усилием воли стремящейся вперед, как бы отвечают столь же драматичные силуэты оголенных деревьев, резко выделяющихся своей чернотой на фоне светловатого горизонта и заснеженной дороги...

В спектакле есть и спорные моменты. Наибольшие, пожалуй, возражения вызывает слишком «концертное» решение хоровых сцен, своей прозаичностью противостоящих драматической романтике судьбы Алексея. В редакции Большого театра небольшие хоровые эпизоды, построенные на песенном лейтмотиве оперы, лишены действительного значения. Они лишь подчеркивают основную идею спектакля. Поэтому, может быть, было бы проще поместить хор за кулисы или в оркестр. «Недотянут» финал спектакля, который после драматической сцены танцев кажется несколько иллюстративным, сниженным в своем эмоциональном накале.

Но те или иные «недоделки» или спорные решения в самой опере и ее сценическом воплощении не могут омрачить радости зрителя, увидевшего на сцене Большого театра правдивый образ нашего современника. Трудно переоценить значение этого события.

Театру принадлежит огромная роль в коммунистическом воспитании народа. Когда-то Герцен назвал сцену «высшей инстанцией для решения жизненных вопросов».

Надо ли говорить о том, как обогатились, неизмеримо расширились, какие поистине огромные масштабы приобрели воспитательные функции советского театра с его невиданной прежде массовой аудиторией. Это относится и к оперному театру, воздействующему не только сценическими образами, но прежде всего — музыкой. Быть может, музыка не всегда сразу западает в память (это во многом зависит от музыкальной подготовки слушателя), но, однажды пленив нас, она прочно поселяется в нашей душе, возвышая и облагораживая ее.

Но какая музыка, какие образы обладают наиболее чудодейственной силой влиять на сердца людей, поднимать их на новые большие дела и героические подвиги силой вдохновляющего примера? Конечно — музыка и образы наших дней, нашей современности! Самые великие герои прошлого не могут сравниться по своему воздействию с тем откликом, который вызывают у советского зрителя герои нашей современности, воплощенные в образах искусства средствами кино, театра, музыки, литературы: великий Ленин, Чапаев, Пархоменко, Олег Кошевой или Люба Шевцова, Алексей Мересьев!

Неслучайно и оперный театр, с первых лет революционной перестройки советского искусства, настойчиво искал средства воплощения тем нашей действительности. Первый настоящий успех на этом пути пришел к нему с момента постановки «Тихого Дона» Дзержинского и «В бурю» Т. Хренникова, выдержавших испытание временем. С тех пор было поставлено немало опер на современные темы. Но во многом интересные, часто талантливые, они страдали в той или иной степени одним общим недостатком: им не хватало художественной яркости и правды образа советского человека. Образа, который мог бы стать властителем дум и помыслов нашей молодежи, вдохновляющим примером в героическом повседневном труде, в борьбе всего народа за новую жизнь.

Поэтому особенно значительно рождение на оперной сцене образа, взятого писателем непосредственно из жизни и так поэтично созданного Прокофьевым и Кибкало. Быть таким храбрым, как Алексей Мересьев, таким настойчивым, упорным в своих благородных стремлениях, таким чистым и бескомпромиссным в жизни, в чувствах, в любви — наверно, захотят многие и многие наши молодые зрители, увидевшие оперу «Повесть о настоящем человеке» в Большом театре Союза ССР.

## **«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» И. ДЗЕРЖИНСКОГО**

В разноголосом хоре высказываний об опере И. Дзержинского «Судьба человека» определились полярные

Статья публиковалась в «Литературной газете» от 30 января 1962 г. под заголовком «Нужно ли спорить?».

оценки: в газетных рецензиях — положительные, на обсуждениях же в композиторских организациях Москвы и Ленинграда, в специальной прессе общественное мнение складывается явно не в пользу произведения. Вряд ли это можно игнорировать — нельзя же всерьез думать, что советские музыканты в данном случае «тенденциозно» несправедливы в оценке труда своего товарища. Не вернее ли сказать, что критика доброжелательная нередко еще понимается как захваливающая, примиряющаяся с большими, часто решающими в судьбе произведения недостатками художественного мастерства? Как часто нам партия напоминает о том, что значительные темы нашей современности ставят перед художником особо ответственные задачи, и как часто еще на практике мы снимаем с него эту ответственность, радуясь интересному замыслу и закрывая глаза на просчеты эстетического порядка!

Мне кажется, что в этом и заключена причина горячих споров, развернувшихся вокруг оперы Держинского. Композитор в первой же своей опере «Тихий Дон» привлек симпатии и надежды бесспорным талантом драматурга и свежим, темпераментным, новаторским ощущением революционной темы, дерзновенным для той поры замыслом воплотить в музыке образы шолоховской эпопеи. К чести И. Держинского надо сказать, что он остался верен себе и в дальнейшем, обращаясь часто к крупнейшим произведениям советской литературы. Достаточно вспомнить хотя бы предыдущую попытку написать оперу на тему романа В. Ажаева «Далеко от Москвы». Со всей требовательностью относясь к художественным результатам творческой работы композитора, нужно отметить, что его стремления и замыслы проложили свой путь к сегодняшним и завтрашним успехам советской оперы.

И как бы хотелось здесь обойтись без «но», однако оно неизбежно... Неизбежно потому, что с «помощью» критики, долгое время умалчивавшей о слабом нерастущем мастерстве Держинского, композитор быстро стал забывать об ответственности за избираемую тему, как и за свой талант. Этот вопрос неизбежно вставал при каждой его работе. И особенно остро встал сейчас, потому что слишком близок, слишком дорог нам всем рассказ Шолохова, герой которого вошел в душу советского человека.

Опера Дзержинского поставлена уже в Москве, Ленинграде и Киеве. Но каждая ее постановка дает новую редакцию, принадлежащую, в основном, не автору, а театру. Чужими руками опера трижды инструментована, в одном театре приписаны симфонические эпизоды, введен новый персонаж, в другом — положен на речитативы прозаический текст, занимающий большое место в произведении. Но, думается, вернее судить о работе композитора по спектаклю Большого театра, наиболее близкому к авторскому клавиру.

В постановке Большого театра волнует не только шолоховская тема, но и реальный образ Андрея Соколова, созданный талантливым певцом В. Нечипайло. Можно спорить о том, с какой степенью актерского совершенства произносит исполнитель прозу, занимающую изрядную часть партии. И все же в образе В. Нечипайло живет неотразимое обаяние шолоховского героя с его трудной судьбой, с его могучей силой русского характера... Когда Соколов, пройдя жестокий путь, находит в своем, казалось, навсегда застывшем сердце теплоту и ласку для чужого ему мальчонки-горемыки, нельзя не вспомнить замечательные слова Гоголя: «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» Здесь торжествуют патриотический пафос и человечность шолоховского героя, простого советского солдата, прошедшего через все испытания войны, заглубившего в страшной схватке с судьбой, но не ожесточившегося, не растратившего своего душевного богатства.

Однако в самой музыке все эти глубокие чувства и черты героя уловить трудно. И не потому, что постановка, как считают некоторые критики Дзержинского, скорее приближается к музыкально-драматическому монтажу, нежели к опере. Не будем спорить о жанре — было бы хорошо! Нередко музыка, написанная к драматическому спектаклю, становится не только одним из его важнейших компонентов, но и приобретает самостоятельную жизнь. За примерами не надо обращаться к истории — кому не известна, скажем, очаровательная музыка Т. Хренникова, так ярко и свежо передающая дух шекспировской комедии?

Так будем судить музыку Дзержинского за то, что в ней есть. А есть в ней поверхностная, сентиментальная, порой даже слезливая лирика, по своему интонационно-

му содержанию более связанная с «жестокой» эстрадой, нежели с народной песенностью. Именно этот круг интонаций — поникших, элегических, однообразных определяет многие страницы оперы, включая и лейтмотив любви Андрея и Ирины, и песню Зинки, и даже песню «Памяти павших»... Только однажды, в ариозо Андрея, вырвавшегося из фашистского плена (финал второго акта), музыка приобретает искренний порыв, душевную широту. Но достаточно ли этого, чтобы говорить об удаче музыкального воплощения шолоховского образа? Для этого в опере нет главного — музыкальной драматургии характера, растущего, мужающего в испытаниях, обретающего в борьбе новые силы и духовные качества. Если так бедна центральная партия, то остальные вовсе обделены музыкой. Маловыразительны небольшие эпизоды, связанные с Ириной и Анатолием. На обрисовку же фашистов композитор вовсе не затратил сколько-нибудь заметных усилий, запросто позаимствовав для них песенку (впоследствии она была заменена) из музыки Курта Вейля к «Трехгрошовой опере» Брехта. Лишенная мелодической свежести и творческой изобретательности, музыка оперы просто «сопровождает» сценическое действие, не в силах подняться до его образно-эмоциональной сферы.

Некоторые говорят о якобы новаторской форме спектакля, найденной Дзержинским в его последней опере (система «наплывов» — воспоминаний или двуплановость действия). Но это недоразумение могло возникнуть лишь потому, что многие не знают, допустим, «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, написанную тринадцать лет назад и пока поставленную только Большим театром, или идущую на той же сцене оперу Н. Жиганова «Джалиль». Рассказ Шолохова прочтен композитором (он же — автор либретто) пассивно, без учета требований оперной драматургии, отчего и возникла иллюстративность, разорванность действия на отдельные эпизоды.

А ведь талант Дзержинского привлекал раньше именно своей драматургической хваткой. Кто не знает известной «Песни о Тихом Доне», являющейся по внешнему признаку, так сказать, «вставным» номером. Но как на самом деле велика ее драматургическая роль в опере! Проникнутая красотой народной песенности, ее широкая и вольная лирика с непостижимой силой правды аккумулирует в себе пафос сыновней любви народа к родной

земле. Здесь песня приобретает значение большого поэтического обобщения, выражая ведущую идею произведения. Две наиболее мелодически оформленные «вставные» песни в последней опере ничего не прибавляют к ее драматургии. Песня Зинки (девушки, усаждающей своим пением слух пьяных фашистов) вообще не претендует на обобщение. Траурная же песня по своей музыке не выдерживает сколько-нибудь значительной драматургической нагрузки. Хилость ее музыкального образа с особой наглядностью подчеркнута торжественно-трагической патетикой сценического решения.

Большой театр вложил много сил и стараний в постановку оперы. В удаче В. Нечипайло, в ряде сценических эпизодов заметна опытная рука режиссера Б. Покровского. Превосходно поет песню Зинки Г. Вишневская, песню «Памяти павших» — П. Лисициан, партию Ирины — В. Клепацкая, Анатолия — А. Масленников. А. Мелик-Пашаев, автор оркестровой редакции оперы для московской постановки, обеспечивает хороший ансамбль. Много интересного в оформлении В. Рындина. Но великолепные художественные ресурсы Большого театра не в состоянии все же затушевать слабость музыкально-драматической основы оперы.

Здесь я снова хочу вернуться к вопросу о критике. Защитники оперы Дзержинского в качестве довода в ее пользу приводят реакцию зрителей в таких сценах, как, например, встреча Соколова с Ванюшей в финале спектакля. Но правильно сказал на обсуждении в Союзе композиторов Д. Кабалевский, что в данном случае безотказно действует на зрителя сама ситуация, так волнующая в рассказе Шолохова. Все, что зритель уносит с собой от этой сцены, — это уходящие вдаль фигуры Соколова и приникшего к нему мальчонки да душевные слова писателя, произносимые диктором в микрофон: «И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек негибимой воли, выдюжит, и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина...»

Зритель не обязан всегда сам разбираться в том, которое из комплекса выразительных средств театра в данном случае воздействует на его чувства. Но это является непосредственной задачей и обязанностью профессиональной критики. Она должна стоять на страже того, чтобы

искусство развивалось по главной линии, указанной партией, чтобы связь театра с жизнью народа укреплялась ее правдивым и высокохудожественным отображением. И если раньше профессиональной критике далеко не всегда удавалось оставаться на высоте своих прямых обязанностей, тем более роль ее вырастает теперь, в свете грандиозных задач эстетического воспитания народа, поставленных КПСС перед работниками литературы и искусства.

## Ф. И. ШАЛЯПИН



В русском искусстве Шаляпин — эпоха, как Пушкин.

*М. Горький*

В истории мирового вокально-сценического искусства нет имени, которое бы по своему обаянию и популярности среди самых широких масс могло сравниться с именем Шаляпина. Мир знал много замечательных художников оперной сцены, но часто они либо переживали свою славу, либо она умирала вместе с ними, становясь достоянием прошлого. Слава Шаляпина пережила его...

Новая редакция вступительной статьи к двухтомнику «Ф. И. Шаляпин», М., «Искусство», 1957.



Тридцать лет прошло с тех пор, как навсегда замолк неповторимый голос певца. Еще ранее Шаляпин перестал петь для своего народа, покинув родину в трудные, но радостные для нее годы, за что расплатился великой трагедией всей своей жизни. И все же к нему не заросла «народная тропа»!

С каждым новым поколением растет интерес ко всему, что так или иначе связано с жизнью и творчеством великого певца, непрерывно расширяется в нашей стране круг его почитателей. Да и не только в нашей стране. Многие любители музыки в Болгарии, Польше, Чехословакии, Австрии, в других странах Западной Европы и Америки проявляют живейший интерес к жизни и творчеству русского певца; они собирают его пластинки, издания, ему посвященные...

Каждая пластинка, напетая Шаляпиным, доставляет слушателям большое эстетическое наслаждение; каждая строка, написанная о нем, прочитывается сотнями жадных глаз. Жизнь Шаляпина стала легендой...

Советский народ с бережным вниманием и любовью относится ко всему, что составляет его национальную гордость, что умножает славу отечественного искусства, утверждает его международный авторитет. К таким явлениям нашей национальной художественной культуры бесспорно принадлежит творчество Шаляпина.

Одним из первых это понял М. Горький, всегда подчеркивавший огромное национальное значение Шаляпина. «Такие люди, каков он,— писал Горький,— являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ! Вот плоть от плоти его, человек своими силами прошедший сквозь тернии и теснины жизни, чтобы гордо встать в ряд с лучшими людьми мира, чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она — внутри, в глубине своей — талантлива и крупна, обаятельна. Любить Россию надо, она этого стоит, она богата великими силами и чарующей красотой.

Вот о чем поет Шаляпин всегда, для этого он и живет, за это мы и должны поклониться ему благодарно, дружелюбно...

Федор Иванов Шаляпин всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она — Русь, вот каков ее народ — дорогу ему, свободу ему!»

Так воспринимали Шаляпина лучшие люди его времени. Русская демократическая критика во главе с Владимиром Стасовым сразу же подняла на щит молодого Шаляпина, увидев в нем восходящее солнце национального оперного искусства, одного из лучших представителей русского реализма.

В то же время, трудно найти в истории театра другого художника, о котором было бы сложено столько нелепых басен, наплетено столько унижительного и гадкого, который бы так безжалостно подвергался всякого рода шантажу, травле и инсинуациям. Пожелтевшие страницы дореволюционных газет пестрят сенсационными сообщениями о Шаляпине, в которых немалое место занимает смакование его «скандальных историй»; полуправда в них сочетается с откровенной ложью, окрашиваемой то в политические, то в «этические» тона. В его адрес с одинаковой яростью неслись и злобный вой черносотенцев, и наглые окрики либеральствующих писак.

«Я, как доктор Штокман (Ибсена), оболган и будто бы уничтожен «большинством» — мне плевали в лицо, кому не лень, и как я заметил, делали это с редкостным удовольствием», — с глубокой горечью писал Шаляпин в 1910 году по поводу очередного «инцидента», раздуваемого буржуазной прессой. Эти слова он мог бы повторить много раз в условиях царской России.

Доморощенные российские эстеты также немало, хотя и тщетно, потрудились для того, чтобы затемнить прогрессивное содержание искусства Шаляпина, сблизить его с декадентскими «идеалами». Усилиями этих писак певец был объявлен художником с «ночной душой», показавшим «миру ряд грозных призраков», «властителем в сумрачном мире человеческой трагедии, в смятенных ритмах эмоций, мысли и даже рассудка». Один из ярких апостолов модернизма, Л. Сабанеев, ратуя за возвращение оперного спектакля к «костюмированному концерту», пышной зрелищности, поднимая приоритет «бессмысленного» очарования звука и «самодовлеющей» театральной «правды», ополчается на «психологический натурализм» в опере, кульминацию которого он видит в творчестве Шаляпина.

Наряду с декадентскими измышлениями, в дореволюционной критике довольно долго жил взгляд на певца как на чудесный феномен, ничем не связанный с национальной художественной почвой. Все прошлое русской

оперной сцены представлялось почти что голой пустыней, в которой, неведомо как и почему, вдруг расцвело гениальное дарование Шаляпина. В основе этих идеалистических воззрений лежало пренебрежение к отечественной культуре, ее истории, ее великим завоеваниям. Русский оперный театр долгое время был terra incognita, явлением весьма мало изученным и еще менее поощряемым. Только в наше время было положено начало систематизации и изучению материалов, связанных с историей русской оперной сцены, исследованию ее идейно-эстетических связей со всем развитием социальной жизни России. Гигантская фигура Шаляпина теперь осознается не только как вершина всего исторического развития национального оперного театра, протекавшего в обстановке глубоких противоречий, острой борьбы двух культур. Творчество Шаляпина ныне раскрывается перед нами, как оригинальное явление русской предреволюционной художественной культуры, русского демократического искусства.

Есть внутренняя закономерность в том факте, что на рубеже двух столетий, на переломе двух миров, в момент острейших социальных коллизий, еще не виданных в истории России, наш оперный театр выдвинул такого гениального трагического художника, как Шаляпин.

Это был канун первой русской революции, обусловившей грандиозный подъем всех демократических сил России. Вот почему, несмотря на глубочайшие социально-экономические противоречия, потрясавшие страну, несмотря на полицейский режим, все усиливавшийся гнет царизма и отчаянное сопротивление буржуазии, завоевавшей своих адептов и в искусстве, русская художественная культура достигает небывалых высот. В 90-е годы прошлого столетия создает свои лучшие творения Чайковский, в полном расцвете сил работают Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, формируются выдающиеся таланты Рахманинова и Скрябина; в литературу, возглавляемую Львом Толстым и Чеховым, приходит Максим Горький, открывший новую страницу ее истории; начинается деятельность передовой группы молодых писателей, в 1900 году объединенных и возглавленных Горьким для изданий сборников «Знание». В эти же годы выдвигается новая плеяда замечательных художников во главе с Серовым, Левитаном, Врубелем и В. Васнецовым, создают свои монументальные полотна Суриков и Верещагин.

Невиданный дотоле расцвет переживает и театр. На сцене Малого театра блистают таланты Ермоловой, Федотовой, Ленского, Южина. Вблизи от него рождается новый театр, которому суждено было создать эпоху в русском сценическом искусстве — Московский Художественный, театр Чехова и Горького, Станиславского и Немировича-Данченко, Качалова и Москвина. В Петербурге сверкает созвездие замечательных актеров во главе с Савиной, Давыдовым, Варламовым, раскрывается изумительное трагическое дарование Комиссаржевской. И, наконец, оперный театр в эти годы достигает высшей точки своего дореволюционного развития.

Первой ласточкой его новой весны явился театр Мамонтова — Русская частная опера. Она выдвинула своим девизом идеи художественной правды, единства ансамбля, тесного содружества всех муз музыкально-театрального искусства. Неслучайно именно на этой сцене впервые столь крупно проявил себя гений Шаляпина, разбуженный великими творениями русских композиторов, окрыленный идеями подлинного реализма.

Конечно, было бы неверно думать, что фундамент национальной реалистической оперной культуры был заложен лишь театром Мамонтова. Уже при самом возникновении оперного театра в России в XVIII веке, у его колыбели произошло столкновение двух глубоко различных эстетических тенденций. Родившись как форма развлечения феодально-помещичьей знати, крепостные и придворные театры сразу же проявили свой демократизм. Его несли крепостные певцы и актеры, передавая из поколения в поколение принципы искусства жизненной правды. Эти черты национальной исполнительской культуры обогатились передовой эстетикой русской и западноевропейской классической музыки. Взаимно оплодотворяя друг друга, музыка и сцена воспитали отечественных композиторов и певцов, — от «дедушки русского искусства» Осипа Петрова и Петровой-Воробьевой — до Федора Шаляпина, Собинова, Ершова, Неждановой. Но русский оперный реализм формировался в тяжелой борьбе с космополитической эстетикой придворно-дворянских кругов и бюрократическими казенными формами управления. Как много стоило русской опере, например, засилье в XIX веке привозного искусства или бойкот, объявленный придворными кругами шедеврам отечественной музыки!

Только с конца прошлого столетия и до начала первой империалистической войны, в период, когда уже были поставлены все оперы Чайковского, прозвучал «Князь Игорь» Бородина, когда вновь был «открыт» «Борис Годунов» Мусоргского, утвердились на сцене шедевры Римского-Корсакова, когда Рахманинов-дирижер по-новому раскрыл гениальные творения Глинки, а Шаляпин, дал новую жизнь бессмертным образам русской оперы,— отечественный репертуар получил права гражданства на императорской сцене. Это было торжество передового искусства над силами реакции, бюрократизма и казенщины; это была победа широкого демократического зрителя, жаждавшего национального репертуара. Заслуга Мамонтовского театра в том, что он, как живой, инициативный коллектив, не стесненный бюрократическими препонами и потому гибкий и мобильный, счастливо объединивший в себе молодые силы русского искусства, сумел быстро и активно откликнуться на эстетические запросы передовой части общества. И его лучшим ответом на эти запросы был Шаляпин.

В переломные эпохи, обозначенные бурным подъемом прогрессивных общественных сил и предельной остротой социально-политических конфликтов, возникает искусство большого героико-трагического содержания. Произведения Шекспира, вызванные к жизни эпохой Возрождения, оратории Генделя, вдохновленные кромвелевской революцией, полотна Давида, несущие отблеск 1789 года, симфонизм Бетховена, драматургия Шиллера и героические оперы Верди, рожденные идеями 1848 года и эпохи *Risorgimento*,— все это создания высочайшего трагического пафоса.

Героическая тема является ведущей в русском искусстве, служившем высокой трибуной для решения больших общественных проблем. Первое создание русской музыкальной классики — «Иван Сусанин» Глинки, отразившее в себе дух эпохи 1812—1825 годов, было названо автором «отечественной героико-трагической оперой». Создатель «Бориса Годунова» Пушкин считал великими трагедии Шекспира и Расина потому, что их предметом являются «судьба человеческая и судьба народная».

Пушкин и Глинка утвердили в русском искусстве традицию высоких героико-трагических образов, как образов наибольшего идейного наполнения и жизнеутверждения.

Именно трагедию Белинский признал высшим родом драматической поэзии, которую, в свою очередь, называл высшей ступенью развития и венцом искусства. «Трагическое,—утверждал Чернышевский,—обычно признают высшим, глубочайшим родом возвышенного». Эту традицию отечественного искусства продолжили Семенова и Мочалов, Лермонтов и Достоевский, Мусоргский и Римский-Корсаков, Толстой и Горький, Репин и Суриков, Чайковский и Рахманинов. С большой настойчивостью и силой звучит героическая тема в искусстве накануне первой русской революции. «Настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого...» — писал Горький Чехову в 1900 году.

Театр, всегда особенно чуткий к общественным настроениям, откликается на эту жгучую потребность своего зрителя. Эпоху, открытую Ермоловой, ее Лауренсией и Жанной д'Арк, завершает Шаляпин, в творчестве которого воплощаются лучшие достижения трагической музыки русской сцены. То, что Художественный театр искал в драматическом искусстве, Шаляпин воплотил в опере. Позже, как итог своих наблюдений, Немирович-Данченко писал: «Русский актер ищет в своей роли прежде всего живой, правдивой психологии» и «чем она глубже, страстнее, тем больше увлекает актера». Героический пафос в искусстве Шаляпина сочетается с пристальным вниманием к духовной жизни человека, с гениальным даром психологического анализа, умением раскрывать тайники человеческой души, передавать тончайшие, едва уловимые оттенки движения чувств и мыслей своих героев.

Созданную великим артистом галерею трагических персонажей открывает монументальная фигура Ивана Сусанина, образ, в котором героическая романтика обогащается глубоким проникновением в психику простого русского человека. Этот образ вступил в резкое противоречие с «пейзанскими» штампами императорской сцены, с навязанной опере Глинки монархической идеей. Но победа осталась за художником-реалистом. «Революция свершилась. На самой высокой баррикаде стоял костромской мужик Сусанин в настоящих лаптях», — вспоминает Шаляпин. Это было в преддверии 1905 года.

Ивану Сусанину в творчестве Шаляпина противопоставят образы земных властителей, монархов, самодержав-

ных деспотов. Как бы ни были разнообразны и многогранны шаляпинские творения — Борис, Грозный, Олоферн, Филипп II Испанский, как бы ни была ярко выражена артистом их индивидуальная сущность, он рельефно раскрывает одну общую черту их внутренней психической жизни. Ее доминантой является глубокое, устрашающее одиночество, надломленность, трагическая раздвоенность души, совести, чувств. С гениальной силой психологического анализа Шаляпин обнажал тяжелую душевную драму своих венценосных героев, подтачивавшую изнутри их могущество, ослаблявшую волю. Это навевало мысль о призрачности их власти над людьми, о шаткости самодержавия. К таким концепциям артиста вела его чуткость к общественным настроениям, а главное — его стихийная ненависть к царизму, обрекшему народ на страдание и нищету. «И отсюда, из его ненависти к власти — ужас, в котором он показывает царей». Этими словами М. Горький заключает портрет Шаляпина во второй части «Клима Самгина».

И здесь по аналогии вспоминается образ диктатора Рима, созданный Качаловым, в постановке Немировича-Данченко «Юлия Цезаря» Шекспира в 1903 году на сцене МХАТа. Судя по прессе того времени, и по воспоминаниям очевидцев, сутью образа была его трагическая обреченность. В «Юлии Цезаре Качалов раскрывает проблему власти, лишенной народной поддержки... Качалов играл диктатора, оторванного от народа, скрывающего от всех свои тревоги и подозрения, диктатора, делающего из себя «полубога», замкнувшегося в своем одиночестве и потому обреченного на гибель» (П. Марков). Неслучайно критика того времени сближала образы Юлия Цезаря—Качалова и Грозного и Годунова—Шаляпина.

Трудно согласиться с точкой зрения некоторых современных биографов Шаляпина, видящих в нем лишь певца «Могучей кучки», точнее говоря, исполнителя опер Мусоргского и Римского-Корсакова. Вряд ли может служить серьезным основанием для подобного приговора тот факт, что в операх Чайковского артист не создал ничего, близкого по масштабам его Борису, Досифею, Грозному или Сальери. Вряд ли стоит из случайной, и не совсем, может быть, удачной попытки Шаляпина спеть Онегина, делать вывод о «недостаточной полноте шаляпинского театра». Он прекрасно пел и Грими-

на, и князя Вяземского в «Опричнике», и даже Томского, но все эти персонажи опер Чайковского не являлись носителями главной, ведущей идеи композитора, центром его философского замысла. Лирико-драматические концепции Чайковского требовали иных героев, иных голосов. И все же можно верить, что если бы характер голоса позволил Шаляпину спеть, например, Германа — величайшее создание трагической музыки Чайковского, эта партия вошла бы в ряд лучших творений артиста.

Уже после выхода в свет первого тома сборника «Ф. И. Шаляпин» я нашла подтверждение этой мысли в воспоминаниях писательницы Лидии Нелидовой-Февейской, встречавшейся с Ф. И. Шаляпиным в Америке. Говоря о своей любви к Пушкину, артист сказал: «Моиими лучшими ролями были его герои; я их воплощал в жизнь. Мы вместе с Пушкиным создали Бориса Годунова, Мельника, Фарлафа. Я мечтал спеть Германа, хотя это теноровая партия, но, поверьте, это было бы моим лучшим созданием! Как я чувствую его, как близок он мне! Как гениально выражен этот характер в музыке Чайковского!..»

Подтверждение этому можно найти и в воспоминаниях, оставленных артистом Б. Плотниковым. Описывая свое прощание с Шаляпиным в Нью-Йорке в 1927 году, Плотников пишет, что при этой встрече великий артист говорил о том, какие роли ему предлагают подготовить дирижеры для новых гастролей, и почему он их отводит:

«Все это не то,— заключил Шаляпин, и вдруг, прямо посмотрев мне в глаза, проговорил,— а вот Германа в «Пиковой даме», хоть мне и не везет с Чайковским, я мечтаю спеть. Знаю, что на меня воззрятся с изумлением! И уже было такое, когда я раз сказал это среди музыкантов; давно, давно меня тянет этот образ и чувствую, что было бы как раз то, что в этом самом Германе должно быть». Он несколько раз повторил — «какой был бы Герман!»

Композитор, с образами которого Шаляпин так и не встретился на оперной сцене,— Вагнер. Артист объяснял это тем, что плохо владел немецким языком, а иностранных авторов он всегда стремился петь на их родном языке. Но, думается, главная причина здесь в другом. Отвлеченные философские идеи, воплощенные, например, в образах тетралогии Вагнера, их статичность не зажига-



ли вдохновения великого певца-реалиста. Меньше всего можно упрекать Шаляпина в ограниченности творческого диапазона, в односторонней направленности его грандиозного дарования. Здесь надо говорить о другом. Масштабы гения Шаляпина требовали и соответствующих масштабов творческого материала, сочетающего глубину философского обобщения с реалистической многогранностью жизненных черт. Неслучайно артист так тщательно отобрал свой оперный репертуар, в последние десятилетия вмещавший не более полутора десятков партий. За ними, однако, стоят годы огромного труда, творческих поисков, экспериментов.

В первое время скитаний с разными труппами по городам России, затем в Тифлисе и Петербурге, Шаляпин исполнил, по собственным словам, не менее пятидесяти партий самого различного репертуара; за три года работы у Мамонтова он выступил в девятнадцати ролях. Этот, по существу, огромный опыт, а также идейно-художественные веяния эпохи, разбудившие его гений, привели к тому, что всюду, где он находил вдохновляющий материал, артист создавал неповторимые поэтические фигуры. И не только в операх кучкистов. В сокровищницу шаляпинских образов вошли и герои лирических опер — Демон, Алеко, Дон-Кихот, и комедийные персонажи — Фарлаф и Дон Базилио, фантастическая фигура властителя преисподней — Мефистофеля в операх Бойто и Гуно, и такие контрастные характеры, как Олоферн и Еремка Серова.

Если же Шаляпин не встречал необходимой опоры в музыке, ему помогала литература, история или сама жизнь, а чаще всего — все это вместе взятое. Даже в величайших произведениях оперной классики Шаляпин не довольствовался только музыкой. В создании образа Бориса Годунова участвовали и Мусоргский, и Пушкин, и Ключевский, и, наконец, окружающая действительность, в которой артист черпал знание человеческой психики. Вот почему верна мысль, что Шаляпин не только передавал полностью замысел композитора, но и вносил в него свои коррективы, обогащая, дополняя и углубляя его, открывая в нем такие стороны, о которых сам творец, быть может, и не помышлял.

Постоянное, непосредственное творческое общение с жизнью делало сценические образы Шаляпина глу-

боко современными его эпохе. В их бездонной художественной глубине жили те же импульсы, которые волновали его современников и которые насыщали русскую общественную жизнь на всем протяжении — от предгрозового периода кануна 1905 года до великих революционных свершений Октября.

Любопытен рассказ С. Маковского, сына художника, о том, как Шаляпин спел Марсельезу на банкете в 1916 году в честь годовщины франко-русского соглашения, где присутствовали дипломаты «союзных» государств, виднейшие члены Думы и Государственного совета во главе с Родзянко и председателем совета министров Штюрмером:

«Песнь Руже де Лиля в устах Шаляпина на этом петербургском торжестве у Контана за год приблизительно до крушения императорской России прозвучала каким-то пророческим предвестием революции. В этот год она висела в воздухе. Когда запел Шаляпин, революционная буря ворвалась в залу, и многим не по себе стало от звуков этой песенной бури. За столом замерли — одни с испугом, другие со сладостным головокружением. Бедный Штюрмер, сидевший рядом с Родзянко, врос в свою тарелку, сгорбился, зажмурил глаза. Да и не он один... Пророческий клик Шаляпина все покрыл, увлек за собой и развеял, обратил в ничтожество призрак переходящей действительности...»

Вот почему такие бури восторгов вызывал героический патриотизм его Сусанина, так волновал своей страстной бунтарской энергией Демон, так потрясала мрачная патетика образов самодержавных властелинов. А его «Дубинушка» и другие русские песни, шумановские «Два гренадера», «Старый капрал» Даргомыжского, «Ночной смотр» Глинки и еще многое из концертного репертуара, проникнутое героическим пафосом и революционной силой, — как все это отвечало чаяниям и настроению демократической аудитории!

Знаменательно, что десятилетие 1895—1905 годов, то есть период громаднейшего общественного подъема первой русской революции, было самым плодотворным и насыщенным в деятельности Шаляпина. Именно в это десятилетие были созданы его основные образы, оформились передовые эстетические принципы, отношение к искусству.

В единстве идейно-художественных устремлений великого артиста с его временем и сказался гений Шаляпина, сила воздействия на современников.

«Ты наша лучшая действительность...» — гласил адрес, поднесенный «великому Шаляпину» от «галерки Большого театра» в 1907 году.

«Если перед нами действительно великий художник,— писал В. И. Ленин о Толстом,— то некоторые, хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях». Эти слова можно было бы отнести и к Шаляпину. «Сцена всегда современна зрителю, она всегда отражает ту сторону жизни, которую хочет видеть зритель», — говорил Герцен.

Шаляпинские образы, в которых тенденция была скрыта в неисчерпаемом богатстве художественного содержания, отразили многое из того, что хотел видеть передовой демократический зритель его эпохи. «Ф. Шаляпин — лицо символическое; это удивительно целостный образ демократической России...» — так оценивал Горький гений Шаляпина в эпоху его расцвета, указывая, что в русском искусстве пения — он первый, как в искусстве слова первый — Толстой.

Гений Шаляпина неповторим (это надо было бы помнить и некоторым современным певцам, которые тщетно пытаются скопировать внешние черты его исполнения). Но новаторские принципы великого певца бессмертны. Они много дали русскому театру, и не только оперному. Его влияние испытала и драматическая сцена, о чем не раз говорил Станиславский, в частности, в связи со своей системой реалистического творчества актера. Для Станиславского Шаляпин всегда являл совершенный образец подлинного искусства переживания, в котором правда чувств была выражена в высочайшей по богатству и тонкости мастерства художественной форме. Вероятно, можно не сомневаться в том, что Шаляпин оказал плодотворное воздействие на многие стороны художественной жизни своего времени, создав свои традиции, живущие в том или ином проявлении вплоть до сей поры. Иначе, чем можно объяснить непрерывно растущий интерес самых широких масс советских людей к наследию великого певца?

А сколько писателей и художников, и не только русских, посвятили Шаляпину страницы своих книг и свои

полотна! Ряд горьковских писем Шаляпину и о Шаляпине, несомненно, можно отнести к замечательным страницам художественной прозы великого писателя. И даже в проникнутой гордым пафосом знаменитой горьковской поэме «Человек», написанной в 1903 году, в период особенно сильного увлечения писателя личностью Шаляпина, ощущается что-то общее с обликом артиста, который рисует в своих письмах Горький. Его образ вдохновлял писателя еще в середине 20-х годов, о чем говорят некоторые ярчайшие страницы «Клима Самгина». Шаляпин был одним из тех незаурядных русских людей, встретившихся на пути великого писателя, которые питали его гуманизм, его восторженную веру в безграничность творческих сил и возможности человека, его гордую любовь к нему.

Далеко не изучено еще влияние Шаляпина на русскую музыку. Тем не менее, вряд ли оспоримо, что две последние оперы Рахманинова — «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь» — вдохновлены творчеством Шаляпина, — первым интерпретатором партий Малатесты и Барона в концертном исполнении. Ряд романсов Рахманинова, в том числе «Судьба» (на слова А. Апухтина) посвящены его гениальному другу. Есть основание говорить о том, что шаляпинский исполнительский стиль в какой-то мере оплодотворил и исполнительский стиль Рахманинова, его пианистическую манеру, в которой яркая декламационность сочетается с задушевной певучей кантиленой, большой патетикой. Шаляпин вдохновлял и других современных композиторов, но, к сожалению, посвященные ему произведения оказывались неизмеримо ниже его творческих возможностей и требований. И тем не менее, некоторые из них, как, например, баллады Кенемана, Шаляпин сумел сделать весьма популярными, озарив их, как и оперу Массне «Дон-Кихот», пламенем своего гения.

Эпоха, выдвинувшая величайшего художника оперной сцены, не создала, однако, равноценного его гению современного оперного репертуара. Реализм русского оперного театра еще питали выдающиеся произведения классиков XIX века, с такой глубиной исполнявшиеся Шаляпиным. К сожалению, он прошел мимо замечательного произведения, непосредственно вдохновленного антицаристскими настроениями. Речь идет о «Золотом пе-

тушке», впервые поставленном на московской сцене с цензурными «поправками» и урезками в 1909 году. Можно верить, что задуманное композитором «посрамление» Додона достигло бы с помощью Шаляпина огромной силы общественного резонанса. Образ Додона явился бы естественным завершением галереи шаляпинских образов самодержцев. Но Шаляпин так и не встретился с Додоном. А после кончины Римского-Корсакова не нашлось уже композитора, способного создать в опере фигуру, полную той эпической мощи и правды, той силы трагического или сатирического обобщения, которая отвечала бы гению Шаляпина. Оперное творчество нагляднее других музыкальных жанров отразило убывающую силу реалистического искусства...

После разгрома революции 1905 года, в обстановке наступившей реакции, далеко не все художники сумели остаться верными идеям борьбы пролетариата, сохранить связанные с ней стимулы для творчества. Многие поддались упадочной эстетике реакционных буржуазно-дворянских классов, ушли в лагерь модернизма, все более распространявшего свое влияние. Художественное сознание ряда композиторов, драматургов, писателей, тех, кто еще недавно, как Леонид Андреев, примыкали к передовой интеллигенции, теперь проникается безысходным пессимизмом, крайне индивидуалистическими и мистическими настроениями или устремляется в воображаемый мир прекрасной мечты, как это отразилось в творчестве Блока или Скрябина. Даже художники, подобные Танееву или Рахманинову, в эти годы отдают дань моде.

Но Горький и Шаляпин остаются непоколебимыми в своих реалистических убеждениях. Горький не прекращает борьбы с идейным разбродом в литературе, давая резкий отпор «всякой соллогубовщине» и антиреалистическим тенденциям, обвиняя декадентов в искажении жизни, называя их творчество «психопатологическим», бессильным и бесплодным. Упадническая литература, по его мнению,— мусор, прибитый к берегам бурей. Это полностью отвечает ленинским словам в письме к Горькому (от 17 февраля 1908 года) о «необходимости систематической борьбы с политическим упадничеством, ренегатством, нытьем и проч.».

Незыблемая верность Шаляпина принципам реализма проявилась в его искреннем неприятии модернистского

искусства. Шаляпин настойчиво предупреждает близких «держаться возможно подальше от всевозможных футуристов, кубистов и тому подобных якобы сочинителей новой школы в безграничном искусстве. До сих пор,— пишет он,— как я ни присматривался к ним, они кажутся мне просто шарлатанами, обладающими весьма сомнительными идеями и чрезвычайно незначительными талантами...» Глубоко отрицательно относился великий певец к различным отступлениям русского театра от прямого реалистического пути. Даже живя за границей, в период тяжелого кризиса буржуазной культуры, Шаляпин ни на йоту не поддавался тлетворным влияниям модернистской «моды». В своих воспоминаниях, написанных за границей, он резко протестует против пренебрежения к классическим традициям... «Я не могу представить себе беспорочного зачатия новых форм искусства...— пишет великий артист.— Лично я не представляю себе, что в поэзии, например, может всецело одряхлеть традиция Пушкина, в живописи — традиция итальянского Ренессанса и Рембрандта, в музыке — традиции Баха, Моцарта и Бетховена... И уж никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово».

Шаляпин-артист всю свою жизнь оставался на высоте завоеванной славы великого художника-реалиста. Его творческий облик свободен от идейно-художественных противоречий, которых не избежали многие, весьма крупные деятели искусства того времени. Это действительно «удивительно целостный образ демократической России...» Но к великой трагедии артиста его гражданские идеалы оказались значительно более противоречивыми, неясными и гораздо менее устойчивыми.

Испытав в юные годы мучительную тяжесть нищеты и унижения человеческой личности, Шаляпин искренне возненавидел грубость и жестокость буржуазной действительности. Тем не менее его политическое сознание всегда серьезно отставало от художественного развития. Отмечая общественную незрелость певца, Горький в первые годы их дружбы надеялся на то, что ум и жизненный опыт Шаляпина многому его научат.

«Если человек проходил по жизни своими ногами,— писал он о Шаялине,— если он своими глазами видел миллионы людей, на которых строится жизнь, если тяжелая лапа жизни хорошо поцарапала ему шкуру — он не испортится, не прокиснет от того, что несколько тысяч мешчан улыбнутся ему одобрительно и поднесут венок славы. Он сух — все мокрое, все мягкое выдвинуто из него, он сух — и, чуть его души коснется искра идеи,— он вспыхивает огнем желания расплатиться с теми, которые вышвыривали его из вагона среди пустыни,— как это было с Шаялиным в Средней Азии. Он прожил много, не меньше меня, он видывал виды не хуже, чем я. Огромная, славная фигура! И — свой человек».

Известно огромное влияние на Шаялина М. Горького, положившего немало сил на общественно-политическое образование своего друга. Это признает и сам Шаялин, рассказывающий в своих воспоминаниях о том, что он узнал о стремлении людей перестроить «этот грязный и несправедливый мир» лишь после того, как вошел в среду русской передовой художественной интеллигенции, сблизился с Горьким, который стал для певца наивысшим авторитетом.

«Меня горячо увлекала мечта, что в жизнь народа русского, которую я видел такой мрачной, будет внесен новый свет, что люди перестанут так много плакать, так бессмысленно и тупо страдать, так темно и грубо веселиться в пьянстве. И я всей душой к ним присоединялся и вместе с ними мечтал о том, что когда-нибудь революция сметет несправедливый строй и на место него поставит новый на счастье русскому народу.

Человеком, оказавшим на меня в этом отношении особенно сильное, я бы сказал — решительное влияние, был мой друг Алексей Максимович Пешков — Максим Горький. Это он своим страстным убеждением и примером скрепил мою связь с социалистами, это ему и его энтузиазму поверил я больше, чем кому бы то ни было и чему бы то ни было другому на свете».

По признанию Шаялина, он в течение почти двух десятков лет сочувствовал революционно-освободительному движению в России и даже считал себя его участником. Искренность этих слов подтверждают факты. Сочувствие свое оппозиционным настроениям против царизма он выражал весьма открыто. Широко известно уча-

стие Шаляпина в проводах Горького в Подольске, когда царская полиция не пустила писателя в Москву. В дневниках директора императорских театров В. Теляковского рассказано, как яростно Шаляпин защищал пьесу Горького «На дне» и другие произведения, запрещенные на казенной сцене. В тех же дневниках есть сообщение о чтении Шаляпиным в кругах художественной интеллигенции публицистических произведений Горького. Аналогичное упоминание есть в одном из писем Стасова, сообщавшего, что у него на вечере, в присутствии известных актеров, художников и музыкантов, Шаляпин с огромным успехом читал только что появившийся очерк Горького «Город желтого дьявола» и памфлет «Прекрасная Франция». Из-за дружбы с Горьким, как это выясняется из дневников Теляковского, Шаляпин долго не получает звания «солиста его величества». По свидетельству Теляковского же, Николай II требует изгнать этого «босняка» из императорского театра, когда Шаляпин в разгар революционных событий 1905 года спел «Дубинушку» со сцены Большого театра. Несколько ранее, в том же 1905 году, он впервые публично поет «Дубинушку» перед многотысячной толпой рабочих. Вот как он сам рассказывает об этом: «На просьбы рабочей публики мне казалось замыслом подходящим спеть именно эту песню. И я сказал, что знаю «Дубинушку», могу ее спеть, если вы мне подтянете. Снова «вавилонское «ура!», и я запеваю:

Много песен слышал на родной стороне,  
Не про радость — про горе в них пели.  
Но из песен всех тех в память врезалась мне  
Эта песня рабочей артели...

— Эй, дубинушка, ухнем! — подхватили пять тысяч голосов, и я, как на пасхе у заутрени, отделился от земли. Я не знаю, что звучало в этой песне, — революция или пламенный призыв к бодрости, прославлению труда, человеческого счастья и свободы. Не знаю. Я в экстазе только пел, а что за этим следует, — рай или ад — я и не думал. Так из гнезда вылетает могучая сильная белая птица и летит высоко за облака... Много лет прошло с тех пор, а этот вечер запомнил, на всю жизнь запомнил».

Три тысячи рублей — сбор от концерта — Шаляпин



передал рабочим, о чем было сообщение в революционной подпольной печати. Все эти факты привлекли пристальное внимание царской полиции к личности Шаляпина. Он был под подозрением. Артист это особенно ясно почувствовал во время своих концертных поездок в Харьков, в Тамбов, где его ноты затребовал сам губернатор. В Киеве Шаляпин узнал, что петербургская охранка разослала по провинции циркуляр, предписывая строго следить за его концертами.

В феврале 1905 года Шаляпин вместе с Танеевым, Рахманиновым и другими крупнейшими музыкантами публикует в прессе открытое письмо, в котором говорится: «когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды — чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника. Мы — не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане». Это письмо, как видно по архивным документам, также ставит под вопрос пребывание Шаляпина на императорской сцене. И все же изгнать его не решались — здесь играли роль и боязнь общественного скандала, и еще более — соображения материального порядка: шаляпинские спектакли неизменно делали аншлаги.

Переживания Шаляпина в период первой мировой войны, искреннее сочувствие страданиям народа наглядно передают многие высказывания и поступки артиста. В письме от 9/22 августа 1915 года, например, он отказывается от участия в спектакле «Жизнь за царя», не желая петь в эти тяжелые дни «для поддержки хозяина вотчины» (именуемой Россией)...» Из своих бесед с ранеными солдатами, для которых, как говорит сам Шаляпин, он, желая оправдать свое отсутствие в траншеях, открывает на свои средства два госпиталя, артист выносит «грустное убеждение, что люди эти не знают, за что собственно сражаются...». В 1914 году, когда в результате бомбардировки Варшавы много жителей осталось без крова, Шаляпин отправляется в польскую столицу и дает в пользу пострадавших концерт. «Над городом рвались бомбы, но наш концерт в Филармонии, тем не менее, прошел блестяще при переполненном зале», — вспо-

минает он с удовлетворением. Настроения Шаляпина доходят до того, что еще накануне войны, как-то гуляя с Горьким ночью на Капри, артист вдруг спросил его: не искренно бы было с его стороны вступить в партию социал-демократов? «Если я в партию социалистов не вступил,— пишет Шаляпин,— то только потому, что Горький посмотрел на меня в тот вечер строго и дружески сказал:

— Ты для этого не годен. И я тебя прошу, запомни один раз навсегда: ни в какие партии не вступай, а будь артистом, как ты есть. Этого с тебя вполне довольно».

Этот мудрый совет Горького свидетельствует о глубине познания души певца. Шаляпин слишком был поглощен своим искусством—театр владел им безгранично, и единственным делом его жизни являлось творчество: «Если я в жизни был чем-нибудь, так только актером и певцом,— говорит Шаляпин,— моему призванию я был предан безраздельно... Но менее всего я был политиком. От политики меня отталкивала вся моя натура». Стихийный, несдержанный характер артиста, с сильным налетом буржуазно-интеллигентского индивидуализма, даже анархизма, как он сам признается, был несовместим с требованиями партийной дисциплины, с огромной ответственностью партийного долга.

Патриотические чувства, антицаристские настроения Шаляпина, как затем выяснилось, не поднимались выше буржуазно-демократических идеалов, с примесью анархического бунтарства. Об этом говорит все его последующее поведение после 1917 года.

Февральскую революцию Шаляпин встречает с удовлетворением, поздравляя друзей с «великим праздником Свободы в дорогой России». На первых порах он активно включается в общественную жизнь, входит в состав Комиссии по делам искусств. Он задается целью спеть при своем первом выступлении «в новой жизни свободы что-нибудь бодрое и смелое». Для этого он сочиняет слова и музыку «Песни революции» и поет ее в симфоническом концерте Преображенского полка, состоявшемся в Мариинском театре в марте 1917 года.

Но всемирно-историческое значение Великой Октябрьской социалистической революции артист понять не смог. Трудности жизни первых лет, когда российский пролетариат грудью отстаивал только что народившуюся Совет-

скую республику от белогвардейцев и интервентов, некоторые личные утраты оказались непреодолимыми для его сознания, находившегося под сильной властью мелкобуржуазных привычек. Правда, как это показывают публикуемые в сборнике материалы, в том числе собственные высказывания Шаляпина, он не только не саботировал, но со всей добросовестностью отнесся к почетным обязанностям, возложенным на него петроградскими органами и театральной общественностью. Войдя в состав Художественного совета Мариинского театра, Шаляпин первое время с большим чувством ответственности взялся за руководство подготовкой спектаклей, сам активно участвовал в них, выступая перед новой массовой аудиторией. Часто этим спектаклям предшествовало вступительное слово А. В. Луначарского, однажды представившего военным зрителям первого народного артиста республики, звание которого было присуждено советским правительством Шаляпину. В ответном слове артист сказал, что это звание ему дороже всего, потому что оно наиболее близко его сердцу человека из народа.

Сознание своей ответственности за вверенное ему дело, любовь к искусству заставили Шаляпина активно вмешиваться во многие вопросы, касавшиеся творческой судьбы театра. Необходимость разрешить ряд жизненно важных проблем бывшего Мариинского театра, в том числе стремление спасти от разбазаривания декорации, костюмы и реквизит, приводят артиста в Кремль, в кабинет Ленина:

«Я вошел в совершенно простую комнату,— пишет артист,— разделенную на две части, большую и меньшую. Стоял большой письменный стол. На нем лежали бумаги. У стола стояло кресло. Это был сухой и трезвый рабочий кабинет.

...Ленин. Он немного картавил на *р*. Поздоровались. Очень любезно пригласил сесть и спросил, в чем дело. И вот я как можно внятнее начал рассусоливать очень простой в сущности вопрос. Не успел я сказать несколько фраз, как мой план рассусоливания был немедленно разрушен Владимиром Ильичем. Он коротко сказал:

— Не беспокойтесь, не беспокойтесь. Я все отлично понимаю.

Тут я понял, что имею дело с человеком, который привык понимать с двух слов, и что разжевывать дел

ему не надо. Он меня сразу покори́л и стал мне симпатичным. «Это, пожалуй, вождь», — подумал я.

А Ленин продолжал:

— Поезжайте в Петроград, не говорите никому ни слова, а я употреблю влияние, если оно есть, на то, чтобы ваши резонные опасения были приняты во внимание в вашу сторону.

Я поблагодарил и откланялся. Должно быть, влияние было, потому что все костюмы и декорации остались на месте, и никто их больше не пытался тронуть. Я был счастлив».

Глазами гениального актера, умеющего наблюдать и метко схватывать иногда с первого знакомства черты человеческих характеров, он довольно верно передает впечатления от крупных деятелей партии, большевиков, с которыми ему доводилось встречаться. С искренней теплотой Шаляпин вспоминает в последних записках о своих встречах с Дзержинским, Фрунзе, Ворошиловым, Буденным, Луначарским, Петерсом. Краткие, но убийственно меткие характеристики дает он Зиновьеву, Троцкому.

Однако верно обобщить свои жизненные наблюдения революционных лет, отбросить несущественное и увидеть главное, понять, что принесла социалистическая революция народу, Шаляпин не сумел. Малое и случайное, глубоко личное заслонило от него огромную важность и силу революционных преобразований.

Весьма неблагоприятную роль в разрыве Шаляпина с родиной сыграло домашнее окружение артиста в его второй семье. Описывая расстроенный быт в революционном Петрограде, аресты некоторых своих знакомых, Шаляпин признается: «А Мария Валентиновна (вторая жена Шаляпина. — Е. Г.) все настойчивее и настойчивее стала нашептывать мне: бежать, бежать надо...».

Воздействием домашней среды в большой мере объясняется и тот факт, что, выехав в третий раз с разрешения советского правительства на гастроли за границу (1922), Шаляпин уже более не вернулся на Родину... Тем не менее в своих письмах к детям артист вполне искренно писал, что он уехал лишь временно, обещая вернуться в родные края. Долгое время за рубежом Шаляпин продолжал считать себя советским гражданином. Извещая дочь о своих успехах за границей, артист пишет: «Вы, наверное, получили вырезки из здешних га-

зет. Вот как меня здесь любят и принимают, а мои русские компатриоты, убежавшие из родной страны в самое тяжелое для народа время, как озорные верблюды брызжут грязными выделениями слизистых оболочек носа куда и как попало. Жалко мне их, этих бедных, **убогих эмигрантиков**. Никогда еще так ярко они не показывали мне свое ничтожество, и я думаю, что Россия совершенно ничего не потеряла с уходом из нее этих чучел с большими животами и маленькими головками!»

Так же, как Рахманинов, называвший свою концертную работу в эмиграции «каторжной жизнью», «хомутом», Шаляпин утомительные поездки по «темной, но цивилизованной (внешне) Америке» часто сравнивает с каторжными работами. Но «зато платят золотом»! Довольно частые упоминания о заработках выдают истинные мотивы проступка Шаляпина. Резкие контрасты его жизни, внезапный взлет — от материальных лишений и связанных с ними унижений к почету и славе, к деньгам и пышной жизни, — развили в артисте страсть к обогащению. Об этом говорят те баснословные гонорары, которые он получал в России. Страсть к деньгам и страх лишиться их усердно разжигались в нем и домашним окружением, особенно женой. Есть много свидетельств тому, как неприязненно относилась вторая жена Шаляпина к разговорам о возвращении его на Родину — мечте, которая никогда не покидала певца. Мешала артисту, вероятно, и гнездящаяся где-то в подсознании боязнь — простит ли ему советский народ измену?

Но чем дольше заживался Шаляпин на чужой земле, тем сильнее в нем разгоралась тоска по России, по родному народу, по русскому искусству. «Без России и без искусства, которым я жил в России столько веков, — очень скушно и противно», — признается он уже через год после отъезда. Еще в 1911 году, в период памятной истории с коленопреклонением, получившей неверное, тенденциозное освещение в либеральной буржуазной прессе, когда затравленный, униженный артист думал уже более не возвращаться в Россию, — он понимал, что такое решение может стать гибельным для его творческой жизни: «Ведь если я уйду совершенно из России, то и искусству моему будет конец», — писал он.

Эти слова оказались пророческими. На чужбине творческая потенция Шаляпина не получила необходимой ду-

ховной пищи. Разумеется, гений артиста еще ослепительно сверкал и покорял слушателей всего мира, всех рас и национальностей. Совершенство национального русского искусства Шаляпина обусловило его интернациональное значение. Углубилась мудрость артиста, возросло мастерство — его гений не мог не работать. «Теперь я ясно вижу, что кроме талантов, артист должен многое и многое замечать в искусстве и уметь нужное оставить в сердце и уме, а ненужное отбросить — скажу прямо — с презрением. — Уметь!!! Вот главное!» — пишет артист. Он радуется своей новой трактовке роли хана Кончака в «Князе Игоре» Бородина. Но эта роль так и остается единственным, чем обогатилось творчество певца за семнадцать лет жизни за границей.

Модернистская опера не могла заинтересовать Шаляпина, до конца своих дней оставшегося верным реалистическим заветам. Ни в письмах, ни в мемуарах, он почти не упоминает о современном зарубежном искусстве, словно оно для него вовсе не существует. Для того же, чтобы работать над новыми ролями классического оперного репертуара, у артиста уже не было тех идейно-эстетических стимулов, которые питали его творчество на Родине. Прежде всего не было того театра, который он имел в России, оперного коллектива, объединенного общими художественными стремлениями, не было высокой творческой дисциплины русской оперной сцены, ее великолепного хора, оркестра, певцов, дирижеров, художников. Условия гастрольной работы, которую вел Шаляпин за границей, постоянно сталкивали его со случайными составами исполнителей, с жалкой обстановкой спектаклей. Об этом достаточно убедительно говорят письма. «Устал я от этого идиотизма», — пишет он из Неаполя, «бездарье царит всюду», — жалуется артист из Парижа. — «Но куда же идти?» — спрашивает он. «Сегодняшний театр просто кошмар. Синема? Этот покрытый черной оспой эрзац?».

Не было за границей и того восторженного, чуткого и благодарного внимания аудитории, того тесного духовного общения со зрителем, того слияния их устремлений, которые только и могут дать артисту и вдохновение, и глубочайшее творческое удовлетворение, и возбудить в нем жажду создания новых образов.

В письмах Шаляпина из-за рубежа нередко проскаль-

зывает плохо скрываемая горечь по поводу чисто буржуазных отношений зарубежной и особенно американской публики с артистом: она платит деньги — он поет. И все. Он мог в течение целого года ездить по всей Америке с одним спектаклем, например, «Севильским цирюльником», и зарабатывать огромные деньги, но так и не согреть своего сердца, не испытать того, что он некогда испытывал в России. Мастерство, привычка, инерция подменяли вдохновение, творческие взлеты гения. Лишь однажды по-настоящему творчески загорается артист, когда снимается в звуковом фильме «Дон-Кихот». Он мечтает сделать своего героя «фигурой эпической, так сказать монументом вековым...». Но фильм получился неудачным. Замечательная, истинно трагическая фигура «рыцаря печального образа», созданная Шаляпиным, никак не сочетается с бездарным сценарием, эклектично блеклой музыкой и бесцветной игрой других актеров в этом фильме.

Из года в год мечется великий артист как Агасфер в пустыне с одного конца света на другой, покрывая огромные расстояния, пересекая материки и океаны, с опустошенным сердцем, с трагическим сознанием своего духовного одиночества... Это гнетущее ощущение доходит до того, что одно время Шаляпин серьезно делился с дочерью своей мыслью уйти совсем из искусства, из окружающей среды, отказаться даже от своего имени и доживать остаток дней под фамилией своей матери в девичестве — Прозоровой. Письмо это пока осталось неопубликованным, но отголоски подобных мыслей можно найти в других корреспонденциях.

Незаживающую душевную рану нанес Шаляпину разрыв с А. М. Горьким, не простившим артисту его ренегатства. Со временем все сильнее нарастает тоска по родной земле и родному театру. Снег в горах Тироля или на полях Скандинавии, деревянные дома и узкие улочки в литовском городе приносят артисту большое наслаждение, пробуждая в нем нежные воспоминания о России. Шаляпин жадно ловит сведения о жизни родной страны — слушая почти каждый день советское радио, знакомясь с советскими кинофильмами, читая романы советских писателей. Он искренне гордится своими соотечественниками.

«Что за великолепный народ все эти Папанины, Водо-

пьяновы, Шмидт и К°, я чувствую себя счастливым, что на моей родине есть такие удивительные люди. А как скромны!!! Да здравствует народ российский!!!» — пишет Шалапин своей дочери.

Все чаще возвращается артист к давней мечте о создании своего театра. Однажды он даже принимает предложение из Нью-Йорка вести там педагогическую работу, конечно, по-своему, как он говорит, — «с наглядным театром». Но потом, видимо, отказывается от этой мысли, понимая, что на чужбине она несбыточна. «Моя мечта неразрывно связана с Россией, с русской талантливой и чуткой молодежью», — заканчивает Шалапин свою последнюю книгу. С мыслью о русском театре он и умирает...

Шалапин несомненно жаждал возвращения в Советский Союз. Но не смог преодолеть свою неустойчивую, легко поддающуюся влияниям натуру и послушаться голоса сердца. Эта неустойчивость характера, легко вспыхивавшего и столь же легко отходившего, явилась причиной и других проступков артиста перед родной страной. Таковы некоторые главы из книги «Маска и душа», весьма произвольно и субъективно описывающие жизнь революционной России. Но здесь во многом сыграла злую роль чужая, вражеская рука, которой, по свойственной ему доверчивости, Шалапин вверил свои записки.

Не подлежит сомнению, что если бы Шалапин дожил до Великой Отечественной войны, то он так же, как и его друг Рахманинов, всей душой, всеми мыслями был бы вместе с героическим советским народом, а возможно и вовсе вернулся в лоно родной страны, подобно многим своим соотечественникам. Но если Шалапина уже нет, то живым и действенным остается для нас его творческое наследие, составившее огромный вклад в сокровищницу русской национальной культуры.

Бессмертными остаются для многонациональной культуры советского народа шалапинские заветы искусства высокой жизненной правды и совершенного реалистического мастерства актера. Открытия гениального художника-новатора, его творческие принципы еще долго будут оплодотворять развитие советского оперного театра, участвовать в воспитании новых поколений советских мастеров сцены. Певческое искусство Шалапина, неизмеримо раздвинувшее диапазон вокального мастерства, на-



долго останется идеальным образцом для советской вокальной школы. Творческое наследие Шаляпина играет серьезную роль в эстетическом воспитании народных масс нашей страны, любящих широкое задушевное пение русского артиста, которое доносят до них радио или граммпластинки.

Все это делает великого русского певца нашим современником, деятельным участником строительства советской социалистической культуры.

## А. В. НЕЖДАНОВА



Учись, любя искусство и радуясь ему, побеждать все препятствия.

*К. С. Станиславский*

Среди множества писем слушателей, адресованных в свое время Антонине Васильевне Неждановой, особенно трогает одно. Несколько тысяч километров прошло это письмо, чтобы донести теплые, бесхитростные слова благодарности замечательной певице. По поручению доярок пишет работник Петропавловского совхоза на Камчатке после прослушивания грампластинок: «Когда поставили

Расширенный вариант статьи, опубликованной в журнале «Советская музыка», 1950, № 11, под названием «Великая русская артистка-патриотка».

Ваши народные песни — то доярки заплакали... Они просили меня написать Вам и выразить восхищение и благодарность за Ваше искусство, за то, что тронули их лучшие чувства! Мы все Вас очень любим и гордимся Вами!»

Имя Антонины Васильевны дорого всем любителям оперного театра, пения, всем, кто знаком с ее искусством хотя бы по записям.

Творческая биография великой певицы, сотни писем и телеграмм ее искренних почитателей всех возрастов и профессий, рецензии, опубликованные и устные воспоминания друзей и товарищей по сцене говорят об огромной силе воздействия искусства Неждановой на слушателей.

Консерваторские годы Неждановой и первые шаги на оперной сцене были отмечены признанием выдающихся деятелей русской культуры, науки и искусства. Среди первых ценителей ее таланта — А. Н. Скрябин, не пропускавший ни одного выступления Неждановой на учебных вечерах консерватории. На этих же вечерах завязывается глубокая дружба Антонины Васильевны с великим русским физиологом И. М. Сеченовым и его семьей, непрерывавшаяся вплоть до смерти гениального ученого. Л. В. Собинов — первый из деятелей Большого театра подал руку дружбы и признания выпускнице Московской консерватории, приняв горячее участие в устройстве ее творческой судьбы. Ф. И. Шаляпин с редким вниманием отнесся к молодой певице, охраняя ее спокойствие на репетициях. «Перестаньте шуметь, — одернул он как-то не в меру расшумевшихся хористов, — не мешайте петь Неждановой! Ведь это, быть может, наша будущая гордость! Наша слава!»

Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов предназначают для певицы свои вокальные шедевры. Величайшие мастера русского театра М. Н. Ермолова, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко с восхищением приветствуют новую восходящую звезду отечественного искусства. Дарит дружбу Антонине Васильевне в то время изгнанник царской России А. М. Горький — русские песни Неждановой вновь возвращали его в мечтах к далекой, но бесконечно любимой Родине...

Это признание заслужили, разумеется, не только огромный музыкальный талант Неждановой, ее голос, кри-

стальной красоты и благородства тембра, поразительное виртуозное мастерство, блеск и гибкость колоратурных пассажей, предельная чистота дикции — то, что чаще всего отмечается в описаниях вокального искусства великой певицы.

Да, певческий талант Неждановой был велик, — но мир знал много блестящих виртуозных вокалисток. И тем не менее, ее имя с невероятной быстротой достигает широкой известности за рубежом. Не прошло и трех лет после дебюта Неждановой в Большом театре, как к ней уже обращается директор одной из крупнейших оперных сцен мира — миланского La Scala с предложением выступить в опере Беллини «Сомнамбула» (к тому времени относится письмо Л. В. Собинова, гастролировавшего в Милане, который указывает, что кроме Неждановой никто в Европе не сможет спеть эту труднейшую виртуозную партию). Антонину Васильевну засыпают приглашениями в Берлин, Дрезден, Прагу, Турин, Болонью, Падую и другие музыкальные центры Европы, наконец, в нью-йоркскую Метрополитен-оперу.

Но артистка отвергает все, в том числе самые заманчивые предложения, сулящие блеск мировой славы и громадные деньги. Соглашается Нежданова лишь на ряд спектаклей в парижской Гранд-Опера, на сцене которой она поет в 1912 году Джильду в одном спектакле с Титто Руффо и Карузо. И эти кумиры западной оперы побеждены искусством молодой певицы. Парижская пресса захлебывается от восторга: «г-жа Нежданова в этой партии достигла идеала, и этим объясняется ее выдающийся успех...»

К чему бы ни прикасалась Нежданова, она всегда достигала высокого совершенства — от труднейшей оперной партии — до романса или песни. Основа безошибочного мастерства певицы таилась в тройственном союзе большого таланта, огромного, настойчивого труда, и главного — что в конечном счете определило значение Неждановой в русском искусстве — глубочайшего реализма. Художественная правда, оправленная в рамки безукоризненного мастерства, окрыленная активной, целеустремленной творческой волей, поставила Нежданову в ряд крупнейших художников русского театра и сразу же привлекла к ней внимание передовых кругов русского общества.

Все, что в искусстве было близко сердцу народного слушателя, что находило доступ к широким трудовым элементам русского общества, к студенчеству,— получало горячий и живой отклик.

«...Они благодарили за это бешеными аплодисментами, готовые бросить на сцену, к ногам того или другого кумира не только порыжелую студенческую фуражку, но, кажется, и свое собственное сердце. Восторги демократической публики — лучшее сокровище, которым может похвастаться Большой театр...» — писал А. В. Луначарский.

Естественно, что восторги народного слушателя вызывали близкие ему певцы. В драматическом театре посетители галерки были покорены реалистическим гением Щепкина, Мочалова — «мещанского актера», «актера-плебея», как называет его Белинский, отличая вдохновенное искусство артиста от аристократически изысканного, но холодного, внешнего мастерства Каратыгина. На оперной сцене демократическая публика безошибочно распознавала свое, истинное, народное. Шаляпин и Собинов, а вслед за ними и Нежданова получили первое признание в широких демократических кругах русской публики, черпая в близости к народу неуывающую красоту и силу своего искусства.

Об этом с удивительной ясностью и простотой говорит вся жизнь великой артистки, светлое имя которой всегда будет жить в памяти народа...

«В трех верстах от города Одессы, в деревне Кривая Балка, живописно расположенной на склоне горы, разделенной посередине «балкой»... большим ущельем, среди белых украинских хаток, на пригорке стоит школа — большой, красивый дом, окруженный садом с вишневыми, абрикосовыми деревьями, кустами сирени и жасмина», — так поэтично и просто начинает Антонина Васильевна рассказ о своем детстве. В этой школе долгие годы учительствовал Василий Павлович Нежданов, отец артистки, обаятельный, жизнерадостный, разносторонне образованный, художественно одаренный человек. От Василия Павловича и матери своей Марии Николаевны, также пародной учительницы, Антонина Васильевна унаследовала музыкальный талант. Отец, еще в бытность свою студентом Педагогического института выучившийся играть на скрипке, а затем самоучкой — на фортепиано,

преподавал в школе, кроме прочих предметов, хоровое пение и организовал хор из крестьянской детворы, пользовавшийся большой популярностью в округе. Мария Николаевна превосходно пела, сохранив до глубокой старости нежного чистого тембра высокое сопрано. Антонина Васильевна вспоминает, как однажды, уже будучи артисткой Большого театра, она, работая дома над арией Джильды, несколько раз взяла *ми* третьей октавы — камень преткновения для большинства певиц. И вдруг, из соседней комнаты, словно эхо, донеслось такое же *ми* кристальной чистоты и точности. Это старушка-мать вторила своей дочери.

Трех лет от роду Нежданова уже проявляла тонкий музыкальный слух и память. Засыпая под нянины сказки, неизменно сопровождавшиеся песнями, девочка, при малейшей ошибке, поправляла няню, и сама ей подтягивала тоненьким, но верным голоском. Напевы крестьянки-няни, песенная атмосфера украинской деревни, сельский хор, руководимый отцом (в этом хоре участвовали все дети Неждановых), народные праздники рано пробудили в Антонине Васильевне музыкальное чувство. Семи лет она уже солировала в хоре и была желанной гостьей на крестьянских свадьбах и других деревенских торжествах.

Но в раннем раскрытии вокального таланта Неждановой не было ничего общего с так называемым «вундеркиндством», гипертрофированным вниманием к развитию одной способности, что еще так часто уродует талантливых детей.

Щедро одаренная художественная натура, Антонина Васильевна с юных лет развивалась гармонично, всесторонне, а главное — естественно, под влиянием простой, народной среды и богатства украинской природы. Этим, возможно, объясняется и высоко развитое у Антонины Васильевны чувство красоты, отличавшее большую творческую жизнь артистки. «С раннего детства меня привлекала красота, проявляющаяся во всем: природе, в неодушевленных предметах, в людях... ко всему красивому я не могла относиться равнодушно, спокойно», — признается артистка. Способность быстро и сильно увлекаться тем, что производило на нее впечатление, являлось отличительной чертой характера Неждановой, проявившейся еще с ранних лет.

С особой силой эта черта раскрылась в творчестве. Все, кто знали Антонину Васильевну, испытывали на себе обаяние врожденного артистизма певицы, всегда так юношески непосредственно и живо воспринимавшей каждое сколько-нибудь интересное явление в искусстве, в общественной жизни, в быту. Одаренная натура Неждановой проявлялась во всем, чем бы она ни занималась. Кроме музыки (пения и игры на фортепиано), Антонина Васильевна превосходно рисовала, метко схватывала характерные черты людей, образов природы, выказывая тонкое чувство колорита, выразительно декламировала, была мастерицей рукоделия, с артистическим темпераментом и изяществом танцевала, сохранив любовь к танцам на всю жизнь, увлекалась спортом — плаванием, катаньем на коньках, лыжах... Слух и память определили и ее превосходное владение языками, особенно французским и итальянским, которые она постигла в совершенстве. Все это потом сторицей принесло свои плоды, найдя гармонический синтез в артистическом облике Неждановой.

Художественное развитие будущей певицы шло равномерно с ее духовным ростом. Естественно, что вся обстановка жизни ее родителей, не могла не пристрастить девушку к книгам. «Чтение было моим любимым занятием, и своим духовным развитием я обязана книгам, которые поглощала с жадностью», — замечает сама Антонина Васильевна в своих воспоминаниях о юношеских годах. Но воспитание артистки не было книжным, оторванным от жизни. Чуткая восприимчивость Антонины Васильевны ко всему окружающему, умение найти для себя во всем интерес, оградила ее от опасности стать «синим чулком», расширила источник ее познания жизни. Впечатления от природы, народного быта, путешествий, явлений искусства, встреч с выдающимися людьми, ставшие необходимыми для Антонины Васильевны с юных лет, складывались в стройную и строгую систему непрерывного обогащения внутреннего мира артистки.

Свой ежегодный отпуск Антонина Васильевна, обычно, посвящала ознакомлению с художественно музыкальными центрами России и Западной Европы, посещала театры, концерты, музеи, выставки и т. д.; еще больше времени отводила общению с природой. В последние свои годы Антонина Васильевна всегда стремилась летом на

Кавказ, в Крым или в другие красивейшие места нашей Родины.

За два года до кончины Антонина Васильевна совершила свой первый рейс на самолете, на высоте четырех тысяч метров, переживая это новое для нее ощущение с непосредственным, почти детским, восхищением.

Все жизненные впечатления артистки помогали в обогащении ее искусства, его идейного содержания. Это она подчеркивает в своих записках: «Артисту, музыканту общее всестороннее образование, культура безусловно необходимы — отсутствие этих качеств всегда сказывается во всей его сценической деятельности».

Разносторонняя одаренность встретила в Неждановой со столь же разносторонней культурой и строгой трудовой дисциплиной.

Простота и легкость исполнения самых виртуозных партий заставляли слушателей забывать о том огромном труде, который помог артистке достигнуть свободы творчества. «Если слушатель заметит технические трудности пьесы, — подчеркивает Антонина Васильевна в своих «Заметках певицы», — это значит, что артист их не преодолел». Эту старую истину Антонина Васильевна не устала повторять молодежи. «Казалось, будто в ее голосе сами собой рождаются напевы, а не память и искусство пения их вызывают...» — тонко заметил Б. В. Асафьев. «Вы как птица поете, потому, что Вам надо петь, потому что Вы не можете не петь...» — писал Антонине Васильевне Станиславский. Великий мастер понимал, что совершенство искусства Неждановой стоило ей «огромных трудов» всей жизни. «Но мы этого не знаем, — подчеркивал он, — когда Вы поражаете нас легкостью техники, подчас доведенной до шалости. Искусство и техника стали Вашей второй органической природой».

Труд для Неждановой был насущной потребностью, радостью, подлинным творческим актом. Все воспитание ее, как человека и художника, связано с глубочайшим уважением к труду, пониманием его, как основы жизни и искусства. «Родные мои всю свою жизнь были большими тружениками и так же приучали и нас, с детства к труду. Я с самого раннего возраста стала понимать, что жизнь есть труд. — Видела, что вокруг меня никто не сидел сложа руки, и твердо знала я, что в труде есть радость, что вся жизнь долж-



на быть простой и радостной» (разрядка моя.— Е. Г.).

Эти слова Антонины Васильевны служат ключом к ее творческой биографии. Радость жизни и творчества она усматривала в постоянной шлифовке своего таланта. «Настоящий художник не видит у себя абсолютного совершенства. Довольствоваться тем, что слушатели считают совершенством, равносильно концу развития художника» (разрядка моя.— Е. Г.) — записывает Антонина Васильевна в тетрадку «Советы ученикам», эпиграфом к которой ставит народное изречение «Век живи — век учись». Этот завет великой артистки должен стать руководством в творческой жизни каждого советского певца. Но чтобы быть верным этому завету, надо развивать свою волю к труду, настойчивость, упорство, желание идти непроторенными дорогами в искусстве, побеждать препятствия. «Настойчивость и упорство в достижении цели», — завещает Антонина Васильевна советским певцам. «Всю свою жизнь, — пишет Нежданова, — я добивалась того, чего желала. Свою заветную мечту учиться пению, сделаться образованным, культурным человеком, несмотря на все трудности, я осуществила. Добивалась же я этого упорно и твердо...».

Надо помнить, в каких условиях Нежданова пробивала себе дорогу к искусству. Ее путь не был усыпан цветами. Нужда, недостатки были рано знакомы Антонине Васильевне. Когда скоропостижно скончался ее отец, юная выпускница гимназии стала единственной кормилицей семьи из пяти человек. Антонине Васильевне было тогда семнадцать лет. Решив наследовать профессию отца — стать учительницей, она подала прошение о предоставлении ей места в одной из одесских гимназий. Но она оказалась двести пятнадцатой кандидаткой! Чтобы получить место, надо было ожидать два года! В память об отце ей предоставила работу дирекция Народных училищ. Нежданова стала учительницей в трехклассном женском городском училище. Грошовой жалованье пришлось пополнять частными уроками.

Тяжелый труд, однако, не заглушил влечения к искусству, к театру. Антонина Васильевна была постоянной посетительницей третьего ряда галереи одесского театра, и, зная эту любовь, сослуживцы часто уступали

ей свои билеты, получаемые по очереди. «За уступки своей очереди на билеты,— пишет Антонина Васильевна,— мои сослуживцы получали от меня бесплатные представления с пением, игрой, танцами. Я так же, как и в гимназии, изображала в лицах всех оперных героев, которых видела и слышала в театре, пела по слуху и по памяти, без всякого аккомпанеента, конечно, не совсем верно но с большим чувством и увлечением».

Однако талант Неждановой не сразу получает признание педагогов. Когда Антонина Васильевна, собрав скромные средства, приехала в Петербург, чтобы учиться пению, то столичные педагоги, в том числе известный Прянишников, не оценили ее дарования.

— Вам нечего учиться, возвращайтесь к своей работе.

Таков был их суровый приговор. Но Нежданова вновь испытывает свою судьбу, на этот раз в Московской консерватории, и побеждает.

— Это будет чаровница,— сказал профессор Мазетти, прослушав Антонину Васильевну. Занятия у знаменитого педагога потребовали больших испытаний.

«Пришлось отказаться от высоких нот, от блестящих колоратур и вместо ослепительных арий Джульетты или Розины твердить гаммы. Огромная любовь к пению и вера в своего педагога помогли мне»,— пишет Антонина Васильевна в «Заметках певицы», подчеркивая внимательность, осторожность и последовательность работы Мазетти с ней над развитием диапазона голоса, выравниванием его регистров и т. д.

«Огромное значение мой педагог придавал общему режиму жизни и ежедневным занятиям,— указывает Антонина Васильевна. Так же, как исполнитель-инструменталист каждый день должен упражняться на своем инструменте, певец обязан повседневно тренировать свой голосовой аппарат, дыхание и т. д., иначе он никогда не добьется гибкости и ровности голоса, безукоризненной техники, никогда не создаст прочной основы для выполнения своих художественных намерений».

Этим заветам Мазетти Антонина Васильевна осталась верна всю жизнь. Ее домашние не помнят дня, когда бы Антонина Васильевна, с девяти часов утра уже не сидела бы за роялем, распеваясь, просматривая новинки музыкальной литературы (Антонина Васильевна была в курсе всех новых вокальных изданий советской музыки),

работая над пополнением своего репертуара. Искусство и труд были для нее нераздельны. Только один месяц в году Антонина Васильевна позволяла себе отдыхать; два же последних месяца отпуска<sup>1</sup> она неизменно проводила на юге, у моря, тренируя голос, подготавливая новые партии к началу сезона. Эту же потребность к труду она старалась воспитать и в учениках. Антонина Васильевна всегда подчеркивала важность самостоятельной работы певца над голосом. Это способствует не только развитию голоса, но и, что она считала особенно важным, развитию внутреннего слуха певца, его способности слышать себя, а значит и контролировать каждое колебание связок, каждую интонацию.

— Хорошо петь,— любила говорить Антонина Васильевна,— это значит хорошо себя слушать.

Н. С. Голованов и С. И. Мигай, партнеры Антонины Васильевны по многим спектаклям и концертам, рассказывали мне об ее исключительно развитом чувстве самоконтроля. Выступая в новом, непривычном для нее помещении, Нежданова всегда инстинктивно искала место, где бы могла хорошо себя слышать.

Однако внутренняя сосредоточенность не лишала Антонину Васильевну наблюдательности, внимания к исполнению других певцов, интереса к чужому труду. Вспоминая свои первые выступления с Ф. И. Шаляпиным, Антонина Васильевна рассказывала, что на репетициях ее, прежде всего, поражала тщательная работа Федора Ивановича над своей партией, филигранная отделка каждой детали, слова и звука.

— Каждая фраза была доказательством его большой работы, говорила о громадности техники Федора Ивановича.

Шаляпина она приводит в пример того, как «человек, обладающий талантом, при упорном, систематическом труде и целеустремленности, может достичь самой высокой степени культуры и совершенства».

Все окружение детства и юности, а также последующая жизнь артистки, свидетельствует о подлинном демократизме Неждановой. Об этом говорит и сама певица, описывая свои детские годы. «Живя среди природы, в

<sup>1</sup> В Большом театре раньше сезон заканчивался в мае.

обществе простого народа, среди крестьян, я принимала самое непосредственное, живое участие в их жизни, в их радостях и горестях». Страницы воспоминаний Неждановой, наполненные яркими подробностями быта, красочными, поэтически верными описаниями сельских празднеств, обрядов, свадеб, в которых Антонина Васильевна была непосредственной участницей — с особой ясностью говорят об истоках искусства певицы. Отсюда и глубокое постижение Антониной Васильевной поэтического духа народной песни, сопровождавшей весь ее творческий путь.

Связь с народным бытом, с родной деревней не порывалась и в дальнейшем. Уже будучи гордостью русской сцены, Антонина Васильевна посещала родные места, запросто встречалась со своими прежними деревенскими подругами, которые не могли примириться с мыслью, что их «Тоня» вдруг стала «артисткою».

Большую роль в формировании творческих принципов Антонины Васильевны сыграли ее первые знакомства с профессиональным искусством. Но это была не только итальянская опера. В своих посещениях «серьезных концертов», — как вспоминала Нежданова, — она «впервые услышала петербургских и московских артистов, от которых была в полном восторге и пению которых старалась подражать». Антонина Васильевна часто рассказывала, что ее с юных лет пленило «искусство замечательного русского артиста Н. Н. Фигнера». «Именно благодаря ему у меня возникла мысль учиться пению», — пишет Антонина Васильевна в своих «Заметках». При этом, Нежданова отмечает, что Фигнер привлекал не красотой своего голоса, а выразительностью исполнения, которая «поднималась до таких драматических высот, что оставаться холодной было невозможно».

Необычайно увлекло пылкую поэтическую фантазию юной Неждановой и первое знакомство с драматическим театром. Это были спектакли украинской труппы во главе с ее замечательными мастерами — Заньковецкой, Саксаганским, Садовским, Кропивницким и другими. Театр производил «потрясающее впечатление» на Нежданову. В течение нескольких дней она не могла прийти в себя — «в ушах звучали мелодии, перед глазами проносились образы спектакля».

Народная песня, естественной экспрессией которой было напоено музыкальное сознание Неждановой, в со-

четании с впечатлениями реалистического искусства украинских актеров и выразительным пением выдающихся русских певцов — вот откуда берет свои истоки национальная самобытность творчества Неждановой. Она увлекалась и итальянскими певцами, как всегда отдавая должное всему красивому, яркому, талантливому. Но никогда не подражала им, а шла своим путем, повинаясь своему чувству и вкусу. Нежданова хорошо понимала сущность национальных традиций русского вокального искусства:

«Наиболее выразительным всегда было исполнение русских певцов. Русская вокальная школа сочетала в своем искусстве пластичность итальянской кантилены с огромной эмоциональной силой, свойственной русскому песенному творчеству...

В то время, когда Европа была пленена блестящими, но не всегда оправданными колоратурами Доницетти и Беллини, колоратуры в творчестве Глинки уже получали глубоко выразительное значение. Можно ли представить себе арию Антонида из «Ивана Сусанина» Глинки, спетую с блеском оперной арии Доницетти? Конечно, нет! И Людмила Глинки, и особенно Антонида — чудесные портреты русских женщин, и музыкальный язык их партий пронизан широкой задумчивой лирикой, столь свойственной русскому народу» («Заметки певицы»).

К сожалению, вокальный стиль лирико-колоратурных партий Глинки не был так глубоко понят предшественницами Неждановой. Если гениальные Петров и Петрова-Воробьева сумели в своем исполнении сразу же выявить новаторство музыки Глинки, то многие, в том числе первые исполнительницы партии Людмилы и Антонида, не поднимались до такого уровня. Русские музыканты часто возмущались привнесением итальянской исполнительской манеры в вокальный стиль Глинки. «Порча музыки Глинки исходит именно из итальянских традиций...» — писал Н. Д. Кашкин.

Одной из наиболее известных предшественниц Неждановой на московской сцене была шведская певица Альма Фострем. Даже в ее лучших партиях западно-европейского репертуара критика отмечала «сухость», «отсутствие чувств», недостаток обаяния и поэтичности. «Полноте впечатления постоянно чего-то недоставало», — признается Н. Кашкин, описывая исполнение Фострем партии

Лакме. Не обладала Фострем и первоклассной колоратурой.

Русские же партии она пела с «резко звучащим чужезначным акцентом». Журнал «Артист» пишет, что «Людмила — Фострем даже свое имя произносила с мягким окончанием; точно также именвала она милого «Русляна»; а потом были разные «родители несабфенные» (незабвенные.—*Е. Г.*), «обляка» и т. д.»

И если русская сцена увидела подлинного Ленского только с приходом Собинова, если только Шаляпин раскрыл истинный смысл образов Бориса Годунова и Ивана Грозного, то и Нежданова явилась лучшей Антонидой и Людмилой, впервые воплотив в своем пении характеры, созданные Глинкой. Вот почему молодая певица, впервые выступившая на сцене Большого театра именно в партии Антонида, сразу привлекла к себе внимание передовой общественности.

Проникновенный лиризм, сдержанный и чистый, чуждый даже намек на сентиментальность или внешний эффект, душевная теплота, которой была овеяна каждая интонация Неждановой, помогли ей создать незабываемый образ Антонида. Даже такой требовательный блюститель традиций Глинки, как С. В. Рахманинов, заново ставивший «Ивана Сусанина», — не мог предъявить Неждановой ни одного упрека. На вопрос, заданный ею на репетиции, — почему он не делает ей никаких указаний, Рахманинов ответил: «Пойте так же прекрасно, как вы это делали до сих пор».

«Очаровательный голос Неждановой будто нарочно появился на свет ради глинкинской оперы. Певица покоряет своею простотой, природною негой голоса. Антонида у нее в характере, в самом естестве вокальных данных», — отмечалось в прессе по поводу рахманиновского спектакля... «Ее мягкий голос чарует слушателя и невольно заставляет сочувствовать и радостям, и горю Антонида. Да и внешний образ безхитростной русской девушки с ее невзгодами, с ее счастьем удачно воплотился в лице исполнительницы», — подчеркивал другой рецензент. Это признание было единодушным.

И не только Антонида — ряд совершеннейших по своей законченности и правдивости лирических образов, в которых вряд ли рискнула бы выступить обычная колоратурная певица, стали шедеврами вокального творчества

Неждановой. Московская публика была, например, поражена и очарована первым появлением Неждановой в роли Микаэлы. Затем Маргарита, Татьяна, Эльза, Снегурочка, Марфа, Иоланта окончательно заставили признать громадное лирическое дарование Неждановой.

«Как артистка Нежданова дает все, что овеяно искренней простотой и настоящим душевным благородством. Не тем бутафорским, к какому прибегают многие актеры, а являющимся результатом хорошо воспитанной души,— писал В. И. Немирович-Данченко.

— Итак, черты эти — искренность, простота, вкус и настоящее благородство — удерживают ее от подделки под сценические страсти, от тех опостылевших форм, которые царят на оперных сценах. Это чувство правды в связи с ее чудесным голосом делает Нежданову необыкновенно гармоническим сценическим явлением».

Это же восхищает в Неждановой и М. Н. Ермолову, работавшую с певицей над партиями Виолетты и Мими. Стоит только вслушаться в вокальную декламацию Антонины Васильевны, изумительное по совершенству слияние слова со звуком, музыкальной интонации с психологической, чтобы понять гармоничность ее творчества. Никогда в исполнении Антонины Васильевны нельзя было заметить гипертрофию слова, но и никогда певица не приносила слова в жертву звуку, вокальному эффекту, демонстрации верхних нот. Нежданова все подчиняла музыке, как средству выражения эмоционального содержания.

Атмосфера народной песенности, в которой формировалось музыкальное сознание Неждановой, воспитала в ней необычайно живое, теплое чувство мелодии, определившее душевность, выразительность исполнения певицы. Это умение предельно точно передать мелодический образ делало Антонину Васильевну высоким авторитетом для композиторов. С. В. Рахманинов посвятил Неждановой свой гениальный «Вокализ», и на вопрос певицы:

— Почему без слов? — композитор ответил:

— Ваш голос выразит все ... лучше чем слова.

Тот же Рахманинов, затем Гречанинов, Глиэр, Василенко, работая над вокальными произведениями, неизменно обращались к Неждановой за советами.

У меня сохранилась написанная рукой Антонины Васильевны программа последнего в ее жизни открытого концерта, состоявшегося 18 апреля 1940 года в зале Дома

ученых в Москве. Эта программа отражает широчайший диапазон камерного репертуара Неждановой. Здесь и Гендель, и Шуберт, и Шуман, и Григ, и Чайковский, и Гурилев, и Аренский, и Дебюсси. Программа первого отделения завершается песенкой «Гвоздика» Вальверде, очень часто и довольно банально исполняемой эстрадными певцами. Но искусство Неждановой, ее благородная простота и верное ощущение песенности преобразили произведение, приблизили его к народной основе.

Кажется, что непосредственно к Неждановой адресуется высказывание Белинского: «В искусстве есть два рода красоты и изящества, так же точно, как есть два рода красоты в лице человеческом. Одна поражает вдруг, нечаянно, насильно, если можно так сказать; другая постепенно и неприметно вкрадывается в душу и овладевает ею. Обаяние первой быстро, но непрочно; второй — медленно, но долговечно; первая опирается на новость, нечаянность, эффекты и нередко странность; вторая берет естественностью и простотой».

Простота и естественность — это то, что каждый слушатель прежде всего отмечал в искусстве Неждановой. Но простота эта является высшей целью и высшей трудностью, которую достигают лишь немногие, но к которой должны стремиться все, кто хочет достигнуть истинных высот, а не срывать легкие, но быстро увядающие лавры внешнего успеха.

Искусство Неждановой адресуется непосредственно к человеческой душе. Примеров этому много; но вот один, быть может, наиболее лаконичный и выразительный. Это было в 1919 году. Небольшая бригада артистов Большого театра во главе с Антониной Васильевной, выступая в Вологодской области, посетила село Плющево, славящееся своими мастерами резьбы по дереву и кости. Небольшой сельский клуб, конечно, был набит до отказа; радушно принимали крестьяне С. И. Мигая, С. Н. Стрельцова, певших русские народные песни и арии русских композиторов. Но вот на сцену вышла Антонина Васильевна и запела романсы Шуберта и Шумана. Слушавшие ее из-за кулис артисты и аккомпанировавший певце Н. С. Голованов рассказывали мне, что были крайне смущены выбором Антониной Васильевной репертуара, показавшегося им слишком изысканным и чужим для русских крестьян. Но с первой же фразы, пропетой Антони-



ной Васильевной, слушатели постепенно, друг за другом, стали подниматься со своих мест и все номера Неждановой уже прослушали стоя, в благоговейной тишине. Это было так значительно и торжественно, что и через тридцать с лишком лет участники этого концерта не могли вспоминать о нем без волнения... Предельная художественная правда искусства Неждановой помогла ей взволновать и потрясти душу русского крестьянина.

В этой правде — основа эстетики русского сценического реализма — от Щепкина и Мочалова до Шаляпина и Станиславского. «Увлекать души зрителей собственным увлечением», «поражать их чувства собственным чувством», — вот что требовал от артиста Белинский, считавший, что «актер... живет жизнью того лица, которого представляет... он страдает его горестями, радуется его радостями, любит его любовью».

Как перекликаются с этими словами великого русского критика высказывания Неждановой о своих сценических переживаниях.

«Выступая в опере вместе с Собиновым, я чувствовала, что нас захватывала жизнь изображаемых нами героев с их радостями и печальми. Казалось, что мы, действительно, оба по-настоящему были влюблены друг в друга. В «Лакме», спасая любимого Джеральда, я горела искренним самопожертвованием. В «Травиате», безумно любя Альфреда, горячо оплакивала несбывшиеся мечты и надежды. В «Лоэнгрине» страдала глубоко, переживая все чувства несчастной Эльзы».

Но Антонина Васильевна подчеркивает не раз, что «переживания при неумелой технике не достигают цели. Натурализм должен уступить место искусству перевоплощения». И Фигнер, и Шаляпин, и Ермолова учили не только переживать самой, но и «уметь внешне передавать пережитое, заражать своим настроением зрителей».

Нужно отметить связь передовых творческих стремлений Неждановой с ее общественным обликом, морально-эстетическими принципами, мировоззрением. Народное учительство, в среде которого выросла Нежданова, составляло одну из передовых групп русского общества. В народные учителя шли многие талантливые, энергичные, образованные люди, стремившиеся облегчить крестьянскую долю, поднять культурный уровень народа. Одним из таких людей был и Василий Павлович Нежданов. Ан-

тонина Васильевна, посвящая своему отцу строки любви и преклонения, характеризует его, как человека передовых идей и лаконично рассказывает о друзьях и знакомых семьи. По этим строкам можно представить окружение Неждановых. Антонина Васильевна упоминает о «политически неблагонадежных» студентах, которые укрывались в их доме от преследований полиции. Это были не случайные в доме люди. Некоторые студенты были постоянными участниками деревенского хора, руководимого Василием Павловичем. Круг знакомых Неждановых — семьи народных учителей, педагогов высших учебных заведений, профессоров университета.

О принадлежности Василия Павловича к прогрессивным кругам русской демократической интеллигенции свидетельствует его многолетняя дружба с В. И. Фармаковским, директором Народных училищ. До своего переселения в Одессу, Фармаковский жил в Симбирске, где работал в дирекции Народных училищ, возглавляемой И. Н. Ульяновым — отцом В. И. Ленина. Семья Фармаковского была близка с семьей Ульяновых, и их дети росли в тесном общении друг с другом. Естественно, что быстро возрастающая популярность В. И. Ленина среди передовых русских кругов была предметом гордости всех Фармаковских, и его имя часто звучало в их семье. «Имя Ульянова-Ленина мне не раз приходилось слышать от Фармаковских, — пишет Антонина Васильевна, — но я еще не представляла себе, какое значение впоследствии будет иметь это великое имя в истории человечества».

Через Фармаковских Антонина Васильевна совсем юной девушкой вошла в среду передовой интеллигенции. Встречи и общение с такими людьми, как профессора Успенский, Зелинский, Умов и другие выдающиеся деятели русской культуры и науки, явились своеобразным университетом для Неждановой, оказав огромное влияние на формирование ее мировоззрения. «Из серьезных бесед по литературе, искусству, политике, которые они вели между собой, я старалась по возможности почерпнуть для себя как можно больше полезного», — скромно замечает Антонина Васильевна.

Дружба с семьей Сеченовых ввела артистку в передовую московскую среду и дала новую, обильную пищу ее впечатлительному уму. Сам Иван Михайлович Сеченов и его жена (одна из первых русских женщин-врачей,

окончившая университет в одно время с Софьей Ковалевской) были страстными почитателями искусства, и особенно музыки. Верное художественное чутье помогло им почувствовать огромный талант ученицы Московской консерватории, выступившей в одном из студенческих концертов. Сеченовы выразили восхищение безукоризненным исполнением Неждановой старых итальянских мастеров. Это положило начало их тесной дружбе с молодой певицей. В доме Сеченовых она встречала таких людей, как К. А. Тимирязев, Н. Д. Зелинский, Н. И. Стороженко и другие. Страницы воспоминаний Антонины Васильевны о нравственном влиянии на нее Сеченовых характеризуют кристальную чистоту души этих замечательных русских людей, как и самой артистки. Сеченовы помогли утвердиться прогрессивным взглядам Неждановой на искусство, на отношение к людям, развивали присущие ей оптимизм, выдержку, такт. Особенно они внушали необходимость постоянного совершенствования, работы над собой.

— При таких взглядах на жизнь, на окружающее, — замечает Антонина Васильевна, — человек может чувствовать себя гораздо счастливее и удовлетвореннее.

Главное же, что воспитала окружающая среда в Неждановой, — это то, что она никогда не мыслила себя жрицей «чистого искусства». Понимание своего артистического долга, как долга общественного, искусства, как средства служения народу и родине, всегда отличало Нежданову.

Поэтому материальные расчеты, погоня за громкой славой никогда не имели места в артистической жизни Неждановой. Поэтому она всегда отклоняла самые лестные предложения зарубежных антреприз, оставаясь верной русской сцене. Поэтому, как и ее ближайший соратник по сцене Л. В. Собинов, Нежданова с радостью и полным бескорыстием принимает широкое участие во всех благотворительных мероприятиях, в концертах для немущих студентов и т. д. С первых же дней своей артистической жизни Антонина Васильевна была избрана почетным шефом Высших женских курсов и университета Шанявского, ежегодно давая в их пользу свои концерты.

«Вы, первая из женщин, оказавшая нашему университету одну из тех услуг, которая не забывается никог-

да...» — говорится в приветственной телеграмме от правления общества взаимопомощи университета Шаняевского в день 10-летнего юбилея артистической деятельности Неждановой. Об этом же говорят многие другие письма и телеграммы, сохранившиеся в архиве певицы.

В годы первой империалистической войны Нежданова, одна из первых артисток-патриоток, стремилась оказать помощь русским солдатам. Наряду с Г. Федотовой, Н. Никулиной, А. Южиным и другими деятелями русского театра Антонина Васильевна у себя дома принимала пожертвования в пользу армии. Газеты того времени часто пишут об активной деятельности Неждановой в этой области. «Наибольшим успехом сопровождался прием пожертвований у артистки Большого театра г-жи Неждановой». Даже по небольшим газетным заметкам можно составить представление о том, в какой среде и у какого слушателя наиболее почиталась Нежданова. Это была не аристократия, не буржуазия. «Ее квартиру, — отмечает газета, — осадила главным образом молодежь. А. В. сама всех принимает. Пришлось подписать массу фотографий и удовлетворить наивное любопытство поклонников и поклонниц, интересовавшихся обстановкой, в которой живет артистка». Редкая скромность Неждановой говорит о том, что все это она делала от чистого сердца, а не в поисках популярности.

Истинный патриотизм великой артистки раскрылся с особой яркостью в революционную эпоху. Несмотря на настойчивые советы некоторых «доброжелателей» уехать за границу, Антонина Васильевна осталась, как всегда, верной своей Родине, народу и русскому искусству. Именно в эти годы с особой наглядностью выявляются ее переломные устремления. С первых же месяцев революции Антонина Васильевна начинает активную общественную деятельность, часто выступает на концертах-митингах. Она принимает участие в первом открытом концерте в пользу Красной Армии, состоявшемся 10 апреля 1918 года. Сохранилась письменная благодарность Антонине Васильевне от Штаба Красной Тяжелой Артиллерии МВО за участие в этом концерте, «успех которого, — как гласит благодарность, — находился в тесной зависимости от Вашего выступления...»

Н. С. Голованов много рассказывал мне о совместных с Антониной Васильевной шефских поездках в трудные

годы гражданской войны — в части Красной Армии, героически отстаивавшей молодую Советскую республику. Они выступали перед бойцами в Ростове, Смоленске, в Нижнем Новгороде и в других городах, ставших бастионами революции. И часто речи большевиков-трибунов, вдохновлявшие бойцов на борьбу с врагами Родины, сопровождались чарующими песнями Неждановой. В эти же годы Антонина Васильевна восстанавливает свою дружбу с А. М. Горьким, по просьбе которого она принимает участие в апреле 1920 года в концерте-митинге, в котором выступает с пламенной речью В. И. Ленин. Здесь и происходит встреча Антонины Васильевны с Ильичем, отнесшимся к артистке с исключительным вниманием и теплотой.

«Я навеки сохранила в памяти незабываемый образ великого человека», — пишет артистка в своих воспоминаниях о великом вожде революции.

Советские годы — это годы всестороннего раскрытия творческой натуры Неждановой, расцвета ее общественной деятельности. Невозможно представить на протяжении более тридцати лет почти ни одного крупного события в области музыки без участия Неждановой. Она входила во многие правительственные комиссии по вопросам искусства, ее всегда можно было увидеть в президиуме торжественных заседаний, среди членов жюри музыкальных конкурсов и олимпиад самодеятельного искусства, участников вокальных конференций и т. д. В студии Большого театра, затем в оперной студии им. К. С. Станиславского Нежданова начинает педагогическую деятельность.

Мужественно проявляет себя Нежданова в период Великой Отечественной войны. Ни фашистские бомбы, ни зарево приближающейся войны не заставили Антонину Васильевну покинуть любимую Москву. Ее воспоминания этих лет обнаруживают исключительную твердость духа и глубину переживаний артистки за любимую родину. Она поет в госпиталях, военных частях, по радио. В эти годы в общественном облике Неждановой выявляется еще одна черта. Певица, всегда очень скромная, не любившая привлекать к себе внимание, учится говорить с аудиторией, выступать с трибуны.

У меня сохранился черновик речи Неждановой, произнесенной ею в 1943 году в день 50-летия со дня смерти

П. И. Чайковского в его Доме-музее в Клину (по дороге в поезде мы вместе с Антониной Васильевной набросали текст ее выступления). Эта дата совпала с открытием Дома-музея после восстановления от повреждений, нанесенных фашистскими захватчиками памятнику русской культуры. Несмотря на холодный, ноябрьский день, Нежданова и Голованов проделали довольно трудный в военных условиях путь, чтобы принять участие в этом торжестве.

«Три года тому назад,— сказала Антонина Васильевна в своем выступлении,— здесь советская музыкальная интеллигенция вместе со всей страной, полной жизненных сил, праздновала 100-летний юбилей со дня рождения одного из великих ее сынов. Теперь мы собрались сюда в годовщину великих испытаний нашей Родины, когда весь народ встал плечом к плечу на защиту своей земли, своей культуры от варварского нашествия. Печальные следы этого нашествия еще заметны на стенах домика Петра Ильича. Но фашизму никогда не удастся уничтожить русской культуры».

Приняв участие в концерте, Антонина Васильевна спела несколько романсов Чайковского под аккомпанемент Н. С. Голованова. Это было, кажется, ее последнее публичное выступление как певицы...

В марте 1944 года Антонина Васильевна выступает от имени русских певцов с трибуны Большого театра на торжественном заседании, посвященном 100-летию со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова. Со сцены, на которой она создала вдохновенные образы Снегурочки, Марфы, Волховы, Царевны-Лебеди, Шемаханской царицы, А. В. Нежданова сказала:

«Гений Римского-Корсакова, великого художника-патриота, страстно влюбленного в свой народ, в свою родину, ее историю, обычаи и природу, помог нам глубже всмотреться в душу русского человека, усилил наше стремление раскрыть в своем творчестве его высокую этическую красоту».

Антонина Васильевна относилась к подобным выступлениям с огромной ответственностью и волнением. Примерно за месяц до празднования юбилея Римского-Корсакова она начала работать над текстом речи, советовалась с Н. С. Головановым и близкими к ней людьми, тщательно переписывала крупными буквами речь, размечала абзацы, цезуры, дыхание...

В последние годы популярностью пользовались у широких масс слушателей выступления А. В. Неждановой по радио с воспоминаниями о В. И. Ленине. С любовью рассказывала певица радиослушателям и о своих соратниках по искусству — Фигнере, Собинове, Шаляпине, Рахманинове... Понимая, что она представляет большую и замечательную эпоху оперного театра, Антонина Васильевна записывает свои воспоминания о выдающихся деятелях русской культуры, и, очень скромно — о себе. Она увлекается педагогической деятельностью в Московской консерватории, консультирует певцов Радиокомитета, относясь к этой новой области своей работы с требовательной строгостью, дисциплиной и радостной, вечно молодой душой. Это качество своей натуры Антонина Васильевна сохранила до последних дней, поражая окружающих оптимизмом, непосредственностью, жадным интересом к жизни, к людям, особенно к молодежи.

Мне запомнился такой факт: в 1948 году в Большом зале Московской консерватории состоялся смотр студентов вокальных факультетов высших музыкально-учебных заведений. Смотр проходил не особенно интересно, но комиссия в составе крупнейших советских вокалистов во главе с Неждановой терпеливо слушала и обсуждала исполнение выступающих студентов. Я сидела неподалеку от Антонины Васильевны и слышала, как она подпевала всем колоратурным певицам, переживая за них.

Но вот на эстраду вышел студент Кишиневской консерватории. Это был А. Огнивцев. Уже в речитативе арии Сусанина («Чуют правду») певец показал природную красоту среднего регистра голоса, мягкого и выразительного. Я оглянулась на Нежданову — она сияла радостью: тембром голоса и своей внешностью Огнивцев напомнил ей Шаляпина. В перерыве я слыхала, как Антонина Васильевна настойчиво говорила Н. С. Голованову:

— Николай Семенович, возьмите его в Большой театр!

Но Огнивцев был еще только на втором курсе.

Прошло около двух лет... Придя на генеральную репетицию «Хованщины», я увидела в первом ряду партера Антонину Васильевну... Ее лицо выражало большое напряжение.

— Как я волнуюсь! — сказала она.

Я удивилась, думая, что волнение Антонины Василь-

евны относятся к Н. Голованову, который ставил «Хованщину».

— Да нет, — сегодня поет мой сын, — сказала Антонина Васильевна с ударением на последнем слове. В партии Досифея впервые тогда выступил на сцене Большого театра А. Огнивцев. Оказывается, на протяжении всего времени, прошедшего после смотра, Нежданова не оставляла забот о молодом певце, переписывалась с ним, консультировала, потом лично готовила к дебюту.

Врезалась в память последняя встреча с Антониной Васильевной весной 1950 года. Это было в филиале Большого театра, днем, на генеральной репетиции «Дон-Жуана». (Нежданова обычно не пропускала ни одного нового спектакля, ни одного интересного концерта.) Она рассказала мне, что на днях по радио была отмечена сорок восьмая годовщина ее дебюта в Большом театре, состоявшегося 6 мая 1902 года ( по старому стилю); а потом эта дата была отпразднована в домашней обстановке, вместе с Н. С. Головановым и другими близкими людьми.

«Только танцевали мало, — добавила с огорчением Антонина Васильевна, — всего только до четырех часов утра».

Я знала, что Антонина Васильевна очень любила танцевать (и делала это она прекрасно — пластично, легко, с увлечением), но втайне все же подивилась ее могучей натуре: танцевать до утра в возрасте семидесяти семи лет!.. А через месяц с небольшим — 26 июня 1950 года — Неждановой не стало... Больной ее почти никто не видел. Она ушла из жизни, оставшись в памяти всех, кто ее знал, энергичной, бодрой, отзывчивой на все прекрасное, светлое, радостное... Великая певица и великий человек...

Свое выступление по радио 8 ноября 1945 года, в день двадцать восьмой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции, Антонина Васильевна закончила словами:

«Обращаюсь с призывом к Вам, певцы и певицы, артисты, художники нашей Родины. Будьте самыми вдохновенными, самыми правдивыми, мудрыми художниками во всем мире! Высоко несите славу советского искусства».

Это был творческий завет величайшей русской певицы своим соратникам по искусству, ученикам и ученицам, всей талантливой артистической молодежи советской страны.





Свыше четверти века прошло с того дня, как Ксения Георгиевна Держинская спела последний спектакль на сцене Большого театра, которому она отдала всю свою творческую жизнь...

Но несмотря на этот огромный испытательный срок, ее имя сохранило обаяние и для нового поколения советских зрителей. Это говорит о том месте, которое Держинская заняла в истории русского оперного театра.

К. Г. Держинская принадлежит к тому поколению мастеров Большого театра, трудом которых был заложен фундамент советской оперной культуры. Реалистические традиции русской классики в их творчестве встретились с новым идейным содержанием революционной эпохи. И этот союз вызвал к жизни удивительный расцвет искусства Большого театра на рубеже 30-х годов.

По материалам книги «К. Г. Держинская» (М., Музгиз, 1952).

С именами двух великих русских художников Держинская связывала рождение своих помыслов о пении. Первый из них — Л. В. Собинов. Его Ленский внушил 12-летней девочке настойчивую мечту об оперной сцене. Второй — С. В. Рахманинов, у которого юная Держинская нашла поддержку решению стать певицей. Это было в 1911 году, в Киеве, куда Рахманинов приехал с концертами. «Я имела возможность встретиться с ним, — писала Держинская в своей автобиографической записке, — и попросить его, прослушав меня, сказать свое мнение о моем голосе и исполнении. Пела я его романсы и Чайковского...» Результатом этой встречи было первое выступление Держинской с романсами Рахманинова в публичном концерте.

В своих первых сценических ролях певица встрети-лась с образами русской классики.

8 октября 1913 года Держинская впервые вступила на оперную сцену (Сергиевский Народный Дом в Москве) в роли пушкинской Марии («Мазепа» Чайковского); 30 октября того же года, то есть ровно через три недели, она уже пела Ярославну в «Князе Игоре» Бородина, через девять дней — Наташу («Русалка» Даргомыжского); еще через две недели — Аиду, а через месяц — Лизу в «Пиковой даме». За первые четыре месяца своей сценической жизни молодая певица спела основные партии репертуара драматического сопрано, подготовив их в такие сроки, с которыми бы справилась далеко не каждая, даже более опытная артистка. Три пушкинские героини и образ русского эпоса озаменовали сценическое крещение певицы.

Эти же образы (только Марию в «Мазепе» заменила другая пушкинская героиня — Маша в «Дубровском») сопровождали первые шаги Держинской на сцене Большого театра. Ее дебют в роли Ярославны состоялся в декабре 1914 года, всего за три года до революции. Держинской было тогда двадцать пять лет! Правда, она уже овладела «тайнами» вокального мастерства, пройдя суровую школу у Е. О. Терьян-Каргановой, выдающейся певицы и педагога. Затем Держинская совершенствовалась у известной чешской певицы Маллингер, жившей в Берлине. Здесь Держинская получила ряд лестных предложений на оперные сцены, в том числе в Берлинскую Королевскую оперу, в нью-йоркскую «Метрополитен». Но она вернулась

в Москву, чтобы вскоре стать артисткой Большого театра.

Это были годы первой империалистической войны, и руководителям императорской сцены приходилось играть в патриотизм. На афишу Большого театра возвращаются спектакли, о которых, казалось, было давно позабыто. Так, в 1916 году после 26-летнего перерыва возобновляется «Чародейка» Чайковского, в которой молодой Держинской поручается заглавная роль.

Через год, в январе 1917 года Держинская создает образ Февронии в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Свидетельством большой художественной удачи певицы служит, присланный ей с огромной корзиной цветов после одного из спектаклей «Китежа», портрет К. С. Станиславского с надписью: «Дорогой и чудесной Ксении Георгиевне Держинской в знак любви и преклонения перед замечательной певицей от сердечно преданного К. Станиславского».

Вскоре талант певицы получил признание еще одного великого авторитета русского искусства — Шаляпина. Когда в феврале 1917 года он ставил в Большом театре «Дон Карлоса» Верди, на роль королевы Елизаветы была избрана Держинская. Молодая певица оказалась достойной таких партнеров, как Шаляпин — Филипп II и В. Р. Петров — Великий инквизитор. Очень требовательный к своим партнерам, Шаляпин на этот раз остался доволен. Достаточно сказать, что вскоре, начав работу над новой постановкой «Русалки», он снова привлек Держинскую для исполнения роли Наташи.

Так стала складываться сценическая судьба Держинской в самый канун Великой Октябрьской революции. По-новому же раскрылась творческая индивидуальность певицы уже в советскую эпоху.

Из двадцати пяти партий, спетых Держинской в Большом театре, большинство принадлежит советской сцене. Роли, исполненные ранее, также выступают в новом свете, претерпевая эволюцию вместе с идейно-художественным развитием певицы.

Когда в послереволюционные годы на сцену Большого театра возвращаются оперы Вагнера, не шедшие в период войны, Держинская впервые встречается с его героями.

Она поет Елизавету в «Тангейзере», Ортруду в «Лоэнгрине», Брунгильду в «Валькирии», Еву в «Мейстерзингерах», затем другие труднейшие драматические пар-

тии западного репертуара — Валентину в «Гугенотах» Мейербера, Тоску и Турандот в одноименных операх Пуччини. По настоянию режиссера В. Лосского Держинская поет Маргариту в «Фаусте» Гуно, создавая оригинальный поэтический образ гётевской героини. Из партий русских опер репертуар Держинской на советской сцене пополняется Гориславой в «Руслане и Людмиле» Глинки, Милитрисой («Сказка о царе Салтане») и «Верой Шелогой» Римского-Корсакова, вошедших в список лучших сценических созданий певицы. В 1930 году Ксения Георгиевна, наконец, встречается с образом своей современницы: композитор Б. Яворский пишет для нее главную партию работницы-ударницы в опере «Вышка Октября», которая ставится на сцене Большого театра в честь тринадцатой годовщины революции.

В 20-е годы необычайно растет популярность певицы среди массового слушателя через общение с ним в театре, в многочисленных выездах с концертами и спектаклями в подшефные колхозы, рабочие районы и воинские части, в длительных гастрольных поездках по стране.

Вести о новой выдающейся русской певице быстро распространяются и за пределами СССР. Держинская получает приглашение от различных западноевропейских концертных агентств и оперных театров. Известный австрийский дирижер Бруно Вальтер хочет видеть только ее исполнительницей роли Лизы в осуществляемой им постановке «Пиковой дамы» на сцене Берлинской оперы. В июле 1926 года Держинская принимает участие в концертном исполнении оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова в парижской «Гранд-Оперá». «Сказание» шло под управлением Эмиля Купера. Все газеты, отметив это выдающееся событие музыкальной жизни Парижа, в один голос выделяли К. Г. Держинскую, восхищаясь ласкающим обаянием и гибкостью ее голоса, отличной школой, безукоризненной дикцией, а главное — той вдохновенной простотой, с которой она провела всю партию и «так провела, что на протяжении четырех актов внимание к ней не ослабевало ни на минуту».

Воздействовал на парижских зрителей и внешний облик певицы: ее статная фигура, облаченная в платье белого матового шелка, преждевременно побелевшие волосы, еще более утончавшие и облагораживающие мягкие и тонкие черты лица. Если до французской изысканной

публики дошел патриотический пафос русского искусства, его этические идеалы, глубина его человечности, выраженные в такой самобытной по национальному характеру опере, как «Китеж», то значительная заслуга в этом принадлежит советской певице К. Г. Держинской.

В 1927 году Держинская получает приглашение в Ленинград принять участие в возобновлении «Валькирии». Ее образ «воинственной девы» Брунгильды с честью выдерживает соревнование с Зигмундом — И. В. Ершовым, признанным вагнеровским певцом.

Одной из знаменитейших Брунгильд мира в первых десятилетиях нашего века была Фелия Литвин, отличавшаяся атлетическим сложением. «Во всей импозантной фигуре, увенчанной шлемом с высокими перьями, в этом могучем торсе, обтянутом блестящей кольчугой, в этих могучих руках, так ловко управлявшихся со щитом и копьем, в горделивой осанке так и чувствовалась не обыкновенная земная женщина... но подлинная дочь Вотана, воинственная дикая наездница, исполнительница велений бога», — так описывал ее современник. Если прибавить, что Литвин обладала героическим сопрано необычайной силы, с «громоподобным» forte, то все это вместе создает образ, весьма близкий к тевтонскому идеалу мужеподобной девы-воительницы.

Верная традициям русского гуманизма Держинская создавала совершенно отличный образ вагнеровской героини. Мощно и сильно звучал ее голос в воинственном кличе Валькирии... Величава была фигура в серебристой кольчуге... Но в ней ничего не было от той бесстрастной «деревянной торжественности», которая, по словам Н. Д. Кашкина, отличала вокально-сценическое исполнение немецких певцов. Ее Брунгильда была вся соткана из благородных порывов, ей были знакомы и близки человеческие чувства. Иначе разве она могла бы проникнуться таким сочувствием и жалостью к Зигмунду и Зиглинде, что решилась спасти их, вопреки воле своего грозного отца? Ведь за ослушание ее ждет страшная кара! В том чувстве жалости и сострадания к людям, в способности к самопожертвованию ради их счастья, нашла Держинская свой ключ к образу Валькирии. Сила человеческого страдания и сила человеческой любви победила бесстрастную волю божественной девственницы. Теплота и искренность чувства, наполнившие голос певицы, оче-

ловечивали ее Брунгильду, поднимали на пьедестал высокого искусства. Подлинно трагическим пафосом была овеяна заключительная сцена Брунгильды и Вотана. Отныне Валькирии закрыт путь на Валгаллу — жилище богов; теперь ее место среди смертных, и она станет женой первого, кто прервет ее сон... Когда Брунгильда начинала свой речитатив — обращение к отцу, в голосе певицы звучали и слезы и скорбь:

Разве постыдно дело мое,  
Что так постыдно меня ты наказал?  
Разве свершила низкое я,  
Что ты так страшно унизил меня?  
Разве бесчестен поступок был мой,  
Что даже чести меня ты лишил?

Но нет в ней раскаяния и сожаления о свершенном. Об одном просит Брунгильда отца — чтобы она не досталась трусу. Только бесстрашному, смелому герою будет наградой любимая дочь Вотана. *Animato* — это указание композитора, сопровождающее почти всю партию Брунгильды в этой сцене, Держинская широко использовала для выражения в голосе душевности и искреннего волнения, мольбы и в то же время — достоинства. В Брунгильде Держинской поражала величавость очертаний характера, тончайшая поэтическая одухотворенность, подчас глубочайший лиризм, столь непривычный в образе Валькирии. Это было так ново и захватывающе, что победу певицы признали такие авторитеты, как И. В. Ершов и А. К. Глазунов, сказавший Ксении Георгиевне, что он еще не видывал такого выразительного и поэтического исполнения этой вагнеровской роли.

И рядом образ другой героини немецкой поэзии, правда, во французской интерпретации — Маргарита в «Фаусте» Гуно. Я была свидетельницей триумфа Держинской в этой роли, исполненной ею в гастрольном спектакле на тбилисской сцене. Помню выражение смешанного чувства любопытства и сомнения на лицах многих зрителей в начале спектакля — они ведь привыкли слышать Маргариту в исполнении лирических, даже лирико-колоратурных сопрано. А Держинская только что покорила их своей пламенной Тоской, драматической Айдой... Но только лишь Маргарита — Держинская появилась на сцене, как все сомнения были позабыты. Помнится — опера шла

в новой постановке режиссера Н. Боголюбова, которая отличалась оригинальным замыслом оформления. Все сцены, обрамленные строгим готическим порталом, были решены в черно-серых и белых тонах, наподобие графического рисунка. В этот строгий, немного аскетический фон органично вписывалась высокая, крупная фигура Маргариты в белом платье, с небольшой шапочкой на русых волосах, сплетенных в тугие длинные косы. Запомнились ее выразительные руки, бережно прижимавшие к груди маленький молитвенник. Уже в самом облике певицы не было ничего слащавого и сентиментального, столь частых спутников оперных образов гётевской героини. Фигура, созданная Держинской, была эпической, поэтически обобщенной, как подлинная Гретхен Гёте. Все было просто, естественно, и вместе с тем как-то особенно значительно и торжественно в своей простоте. Тем же пленяло и пение — голос Держинской казался лиричным и легким, поражала прозрачная чистота и мягкость тембра. Держинская удачно избежала штампов жеманного исполнения партии Маргариты, не соблазнившись банальной бравадностью и внешним блеском, привносимыми нередко исполнительницами этой роли.

Но особой выразительности достигла Держинская в сцене перед храмом. Здесь ее героиня являлась уже преображенной страданием.

— Я помню,— говорила мне впоследствии Ксения Георгиевна,— что меня мучили не страх перед наказанием, не кара небесная, а терзания совести, страшный стыд перед содеянным.

Ужас определял основное настроение сцены. Вся фигура артистки, лицо, широко раскрытые, поднятые вверх руки выражали предельное раскаяние. Лирика здесь уступала место большой драматической экспрессии.

Среди лучших образов Держинской была и Аида. Вспоминается один из последних спектаклей «Аиды» с участием Держинской в январе 1941 года. Амнерис превосходно пела М. Максакова. Дирижировал А. Мелик-Пашаев, живо чувствовавший драматическую экспрессию музыки Верди. Благодаря этому ансамблю рядовой спектакль в филиале Большого театра («Аида» тогда шла на малой сцене) прозвучал как премьера. Помню — зрители долго не покидали театра, награждая исполнителей бурными овациями.

В партии Аиды особенно заметна была способность певицы очищать оперный образ от груза мелодраматических штампов. Голос Держинской великолепно звучал и в больших ансамблях, и в драматических моментах роли. Но неповторимым обаянием дышали ария третьего акта и соль-минорный дуэт с Радамесом. Звуковая стихия с предельной поэтичностью раскрывалась в этих *cantabile, dolcissimo, pppp, morendo, legato, и portamento*, в блестящей филировке знаменитого *do* третьей октавы (в финале арии). Глубокой задушевностью было проникнуто исполнение дуэта. Тончайшие изгибы мелодии с вкрадчивыми, скользящими по нисходящим полутонам интонациями в исполнении Держинской трогали своей идеальной пластической красотой. Заключительная фраза дуэта, восходящая на протяжении почти двух октав — от *do* первой октавы до *си-бемоль* второй — звучала на тончайшем замирающем *pianissimo*. Такое же *morendo* покоряло в *Ges-du'g*'ном эпизоде финала оперы. Когда в 1958 году в этой партии на сцене Большого театра выступила великолепная английская певица Хеммонд, она немного напомнила своим лирическим ощущением музыки Верди интерпретацию Держинской. Но Хеммонд не обладает той покоряющей красотой и выразительностью тембра, которыми отличался голос Держинской.

Каждый большой художник создает лучшие свои творения обычно на почве родного искусства. Это можно сказать и о Держинской. Ее образы русских женщин по праву можно назвать классическими. Русский драматический репертуар еще не знал исполнительницы такого обаяния, такого глубокого проникновения в поэзию национального характера...

Многие образы русской оперной классики запечатлелись в памяти зрителей моего поколения в тех чертах, которыми наделила их Держинская. Думаешь о Ярославне, и перед глазами встает величавая стройная фигура княгини, с неторопливой строгой пластикой движений... Вспоминаешь ли «Пиковую даму» и вновь представляешь Лизу только такой, какой запомнилась она в исполнении Держинской: крупная и в то же время необычайно изящная, даже элегантная в своем кринолине и белом парике на горделиво посаженной голове, с тонкими выхоленными руками... В ней чувствовались и страстность, и славянская мягкость, и лирическая грусть...



К этим образам надо присоединить обаятельную в своей женственной силе Настасью, целомудренно чистую Февронию, патетически взволнованную Веру Шелогоу и сказочно-эпическую Милитрису...

Партия Настасьи заслужила певице первую большую артистическую славу. Как известно, премьера «Чародейки» на сцене Мариинского театра в 1887 году и на сцене Большого театра в 1890 году принесли Чайковскому много незаслуженных огорчений. В Петербурге зал был наполовину пуст уже на пятом представлении оперы, а в Москве она выдержала только один спектакль! Так небрежно было в первый раз поставлено и исполнено это детище Чайковского в Большом театре. В Петербурге же главной виновницей слабого успеха оперы, как отмечал сам Чайковский, явилась исполнительница партии Настасьи Э. К. Павловская. Прекрасная певица, она, однако, не поняла своей героини, найдя ее непоэтичной, некрасивой, неидеальной. «Подумайте, — упрекала она Чайковского, — Татьяна, Орлеанская дева, Мария и вдруг Чародейка, Настасья с постоянного двора, кума...» И там, где Чайковский стремился раскрыть душевную глубину и «могучую красоту женственности» Настасьи, Павловская искала жгучую романтическую драму, внешнюю патетику, яркие эффекты. Это помешало ей раскрыть лирическое обаяние образа.

Честь реабилитации «Чародейки» на сцене Большого театра принадлежала его главному дирижеру Вячеславу Суку и Держинской. О выдающемся успехе молодой артистки в роли Настасьи говорит уже тот факт, что все спектакли «Чародейки», кроме первого, были отданы Держинской.

Артистическая индивидуальность певицы наиболее ярко ответила замыслу Чайковского, стремившегося раскрыть в музыке могучую силу преобразившего Настасью чувства.

В распевной широте партии, в мелодическом богатстве речитативов артистка увидела национальный характер русской женщины, красивый своей человечностью и щедростью души.

«В этом ярком народном образе лирическая широта, огромная глубина чувства сочетаются с волевым началом, большой внутренней силой... Эти черты я стремилась раскрыть в своем исполнении Кумы, с виду веселой и

задорной, красивой хозяйки постоянного двора», — писала впоследствии певица.

Драматическая широта голоса и ласковость тембра создавали разнообразную красочную палитру вокальной звукописи. В арии Кумы «Глянуть с Нижнего» голос певицы своими мягкими распевными интонациями вызывал в слушателе поэтическое ощущение беспредельного простора русской природы, ее теплых и нежных красок. В ариозо Кумы последнего акта покорял глубокий лиризм. Согретый внутренним огнем, жаждой счастья, звучал страстный призыв: «Поскорей приходи и умчимся с тобой мы подальше от зол и от бед!» Правдивое развитие чувства естественно подводило к кульминации вокальной экспрессии на *си* второй октавы. Мастерское филирование этой ноты, от *pianissimo* до *fortissimo*, мягкий легатированный спуск к грудным нотам на словах «нетерпением горю я тебя увидеть» придавали голосу Держинской трепетность выражения, верно обрисовывающего эмоциональное состояние Кумы.

С образом Настасьи тесно сливался и весь внешний облик молодой певицы; высокая фигура, плавное спокойствие и скупость жестов, свойственная русской женщине простота и искренность сценического поведения, отвечавшие внутреннему достоинству, душевной содержательности героини Чайковского.

С творчеством Чайковского связано и другое замечательное создание Держинской — Лиза в «Пиковой даме». Более семидесяти лет прошло со времени первой постановки «Пиковой дамы», каждая драматическая и лирико-драматическая певица имеет в своем репертуаре партию Лизы. Но в истории оперной сцены властвует образ, созданный Держинской в благородных классических формах высокого одухотворенного искусства.

Как говорила сама певица, ее понимание Лизы претерпевало значительную эволюцию. От первого интуитивного увлечения звуковой стихией партии (еще на сцене Сергиевского Народного Дома) Держинская пришла к глубокой реалистической концепции роли.

«Нельзя думать, что в первой встрече с ролью всегда можно найти ее законченное толкование», — писала Держинская. — Образ Лизы сопровождал меня всю мою сценическую жизнь; я не переставала работать над ним, проверять мое отношение к нему в целом и деталях, искать

наиболее правдивое и близкое к музыке его сценическое воплощение».

В этом помогли и чуткое проникновение в музыку любимого композитора, и большая общая культура, изучение художественных и исторических памятников эпохи. Обстановка старого дворянского Петербурга, анализ образа Лизы в повести Пушкина и сравнение с трактовкой его Чайковским помогли Держинской не только ясно представить себе мир, окружавший Лизу, но и трансформацию пушкинского замысла в опере:

«Здесь целиком властвует стихия любви, роковой, беспощадной, неумолимой, глухой к голосу рассудка. Но любить так беспредельно и самозабвенно, как любит Лиза, могут только очень сильные и глубокие натуры, обладающие большими страстями. Эту цельность характера Лизы Чайковского подчеркивает и ее трагический конец».

Так поняла Держинская оперную Лизу. Отсюда шло ее понимание внутреннего единства образа в сквозном действии, в развитии трагической идеи.

Уже первая встреча Лизы с Германом в Летнем саду создает ощущение смутной тревоги, которая окутывает зарождающееся чувство. Это настроение ведет к страстной огневой вспышке эмоций, к глубокому потрясению души Лизы в сцене с Германом, когда уже осознанное чувство властно захватывает ее. Оркестровое вступление к арии у Канавки подсказывает артистке психологическую основу сцены: душевное смятение Лизы, достигающее здесь кульминации, выражается в резкой смене настроений, в психологических контрастах. Возрастающая тревога, напряженность ожидания, страх сменяются чувством безмерной усталости, упадка душевных сил; затем снова проблески надежды, минутная радость свидания с Германом, еще острее подчеркивающие новый взрыв отчаяния Лизы, ясное осознание катастрофы, логически подводящее к трагическому концу.

Все эти тонкие психологические нюансы отчетливо передавал голос Держинской. Богатая палитра красок певицы еще более обогащалась разнообразием интонационной выразительности, чуткостью к слову.

«Через декламацию, через слово, его психологическую окраску, — писала певица, — я стремилась найти правдивое звуковое выражение образа. Наблюдая творчество своих великих соратников по сцене — Собинова, Неждановой,

особенно Шаляпина — я училась находить естественное вокальное воплощение слова, психологическую интонацию в звуках».

Держинская добивается упорной работой, длительными поисками точной окраски звука, отвечающего настроению сцены и поэтическому тексту. Так, например, по личному свидетельству певицы, она долго искала выразительной тембровой окраски начальной фразы арии Лизы во второй картине оперы: «Откуда эти слезы? Зачем они?» Певице хотелось найти здесь яркий контраст ко второй половине арии, эмоциональный тонус которой так остро подчеркнут светом до мажора, особенно пленительно звучащим после минорных бемольных тональностей.

И вот как-то задумавшись над этой фразой в тиши своего рабочего кабинета, Ксения Георгиевна вдруг мысленно представила себе звучание предшествующего арии соло английского рожка с его низким, глуховатым, как бы немного сдавленным тембром, напоминающим голос человека, охваченного тяжелыми переживаниями. Вслед за этим Держинская нашла и соответствующее звучание своего голоса; она начинала арию чуть притушенным, как будто завуалированным звуком, но очень теплым, задушевым по интонации, проникнутым настроением томительной, безотчетной тоски, затаенного горя, рожденного душевным одиночеством Лизы среди холодной пышности окружающего мира. Тем сильнее подчеркивала артистка душевный подъем Лизы во второй части арии, где находит себе выход долго сдерживаемое никому не поведенное чувство («О, слушай, ночь! Тебе одной поверю тайну души моей!»), которое, зрея в одиночестве, приобретает особую силу и насыщенность.

Здесь певица давала полную свободу голосу, добиваясь яркого, светлого звучания и естественно подходя к предельным нотам верхнего регистра, выражающим кульминацию восторженного эмоционального порыва Лизы. Слушатель понимает: любовь, наполнявшая душу Лизы, здесь впервые изливается вовне с такой силой, что рассудок оказывается бессильным. Этим подготавливается вся дальнейшая сцена с Германом, и решается судьба героини, повинующейся своему чувству.

В роли Лизы с особой отчетливостью выявлялась изумительная способность Держинской на протяжении всего спектакля жить в образе. Не только в сольных сценах или

дуэтах, но и в больших ансамблях, и в эпизодах, где партия Лизы не занимает первостепенного места, Держинская всегда оставалась в кругу переживаний своей героини. Характерным примером тому является сцена с Елецким на балу. Это очень трудный эпизод для исполнительницы партии Лизы, ибо, почти не располагая в этой сцене музыкальным материалом, она в то же время постоянно находится в центре внимания зрителя. В исполнении Держинской эта сцена надолго запечатлелась в памяти. Прошло тридцать лет, а может быть и более, со времени последнего выступления Держинской в партии Лизы в спектакле Большого театра<sup>1</sup>. Но и сейчас отчетливо встает в памяти ее сцена с Елецким. Вот Лиза появляется из правой задней кулисы и, легко опираясь на руку жениха, медленно, с опущенной головой идет по диагонали через всю сцену. Фигура артистки, всегда такая статная, горделивая, выражает переживаемое Лизой гнетущее чувство невольной вины перед этим благородным человеком. Но в то же время Лиза сохраняет присущее ей достоинство, в ней нет ничего униженного. Взор ее беспокойно скользит по роскошному залу, словно ищет Германа. По мере приближения к концу арии Елецкого на лице Лизы все более и более отражается внутренняя борьба, растущая в ее душе, — близится час свидания с Германом, которому она сегодня должна вручить свою судьбу... Сложные переживания испытывает Лиза — в них и бесконечная, не знающая преград любовь, и страх, и преданная покорность, и смятение... Это настроение заметно ощущается в движениях и походке, когда она удаляется с Елецким. Несколько раз появляется Держинская перед зрителем в этом акте, и каждый раз в пределах одной и той же пластической манеры ощущается иной ритм, иное психологическое состояние героини.

Богатая интуиция чувства, непосредственность, умение вызвать в любой момент ощущение образа сочетались в творчестве Держинской со строгой дисциплиной труда, с точно продуманным, прочерченным во всех деталях сценическим планом роли. Держинская упорно вырабатывала свойственные героине походку, движения, жесты, обус-

<sup>1</sup> Последнее выступление К. Г. Держинской в «Пиковой даме» состоялось в 1942 г. в Ташкенте, где она провела первые два года Великой Отечественной войны.

ловленные эпохой, бытом, костюмом, и это оказывало артистке большую помощь в создании индивидуально ярких, исторически конкретных художественных образов. Поэтому ее Ярославна отлична, например, от Веры Шелюги, а Лиза — от других пушкинских героинь...

Существенная черта Держинской как художника заключается и в том, что она никогда не ограничивалась однажды найденным рисунком роли, а работала над ней на протяжении всей творческой жизни, непрестанно обогащая свои образы новым жизненным содержанием, новыми мыслями. Можно сказать, что ее героини росли и душевно обогащались вместе с духовным ростом самой артистки, с созреванием ее таланта, ее сценической культуры. Страстно увлекаясь отечественными музыкой, театром, живописью, скульптурой, Держинская все глубже постигала глубокие гуманистические основы русского искусства. И в своих образах она прежде всего стремилась раскрыть их человечность. Так, от несколько стихийной романтики образа Лизы первых сценических лет Держинская пришла к глубоко реалистической трактовке этой любимой роли.

«Со временем я совсем сроднилась с образом Лизы, — писала К. Г. Держинская, — не демонические, сверхчеловеческие страсти, а реальную теплоту и боль женского любящего сердца, психологию женской души — то, что всюду неизменно привлекало внимание Чайковского — старалась я теперь воплотить в своем исполнении Лизы».

Держинская отмела все внешние, преувеличенные «оперные» эффекты, уже напластованные рутинной, и на первый план вывела глубокую лирику партии Лизы, которую слышала в музыке Чайковского.

— Мне кажется, — говорила Держинская, — что неверно трактовать партию Лизы, как чисто драматическую. Сила ее — в напряженности и страстности лирики, которая в процессе развития образа достигает больших драматических кульминаций.

Это понимание певицей характера Лизы совпадает с отношением к ней самого композитора.

Для Чайковского основным являлось раскрытие лирической красоты образа Лизы.

Взаимопроникновение лирического и драматического начала свойственно многим женским образам русской оперы. С особой яркостью эта новаторская черта выявилась

в операх Чайковского. Его Мария, Настасья, Наташа («Опричник») и особенно Лиза — образы многогранные в своем «душевном реализме» (Станиславский), требующие богатейшей вокально-психологической выразительности, не укладываются в условные приемы трактовки драматических партий западноевропейского оперного репертуара.

Держинская, одна из первых русских певиц, наиболее ярко передала эту национальную особенность образов отечественной оперы.

В галерее сценических ролей Держинской важное место по силе своего патриотического звучания и классической законченности занимает Ярославна. Этот образ, так же как и Лиза, сопровождал певицу на всем сценическом пути, и рос, созревал вместе с ростом художественной зрелости артистки. Партия Ярославны ей полюбилась с первого знакомства. Неслучайно певица избрала ее для своего дебютного спектакля в Большом театре. Ярославна Держинской всегда пленяла живым лирическим обаянием, силой выражения преданной любви и женской верности. Глубоко гармонировали с образом Ярославны внешние данные артистки, широта и легкость ее голоса.

Но ту Ярославну, которая так ярко запомнилась нашему поколению слушателей, Держинская создала уже на советской сцене. Советская эпоха, необычайно раскрывшая идейно-художественные перспективы искусства, расширила и творческие стремления артистки. В каждой своей роли она стала стремиться подчеркивать принадлежащие ей социально-исторические и национальные черты. Так и Ярославна стала не только верной подругой Игоря, но, прежде всего, дочерью русского народа, воплощавшей в себе его лучшие черты: любовь к родине, стойкость и мужество. Ярославна Держинской — носительница героико-патриотической идеи, во имя которой Бородин создавал свою оперу.

— «По-моему, в опере... все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко...» — заметил Бородин.

Этому эстетическому требованию композитора отвечает эпически строгая пластика героини Держинской, точно напоминающей образы древнерусских фресок и росписей. В ней не было ничего лишнего, преувеличенного — все ясно, ярко и в то же время предельно скупое.

Держинская тонко раскрывала волевое, властное начало характера Ярославны, глубокую тоску любящего сердца и беззаветный героизм, стойкость русской женщины. Крупным широким мазком Держинская намечала эти черты своей героини, показывая его в развитии, в динамике. В прологе, когда Ярославна выходит к князю, чтобы принять «прощальное целование», ее образ овеян суровой красотой древних эпических сказаний. Во второй картине, в ариозо Ярославны певица вдруг поражала теплотой лирических красок, задушевной мягкостью экспрессии, интонационной гибкостью голоса. Сцена с девушками подготавливала перелом образа, который по-новому проявляется в эпизоде с Владимиром Галицким, «князем-бояком», по выражению В. В. Стасова. Исчезают мягкие, женственные интонации. Горделивым возмущением оскорбленного достоинства жены Игоря дышат слова Ярославны: «Да ты забыл, что я княгиня, что князем власть мне здесь дана?» Высокая фигура княгини еще более выпрямляется, повелительным жестом она приказывает брату удалиться. И снова перевоплощение: с приветливым спокойствием Ярославна встречает думных бояр. Стойко выслушивает она недобрую весть о пленении половцами мужа, об угрозе, нависшей над Путивлем. Минутная слабость преодолена, и Ярославна вновь обретает душевную силу. На фоне тревожного набата и звуков приближающейся сечи, реплики Ярославны звучат, как героический призыв к борьбе, к битве за Родину... Зарево пожара освещает кажущуюся монументальной фигуру княгини с широко распростертыми руками, словно она стремится защитить от захватчиков всю свою землю, весь народ.

Вершиной вокально-исполнительского мастерства певицы всегда являлся знаменитый «Плач Ярославны» в эпилоге оперы. В «Плаче Ярославны» Бородин с особой силой художественного обобщения запечатлел народный характер, достигая здесь поистине эпических высот. Строгая красота и классическая законченность мелодического образа «Плача», словно выросшего из жалобных причитаний тысяч обездоленных русских матерей и жен, приближают эту гениальнейшую страницу оперы Бородина к уровню поэтического образа «Слова». Глубокую народность «Плача» подчеркивает и следующий за ним знаменитый хор поселян, словно подхватывающий и продолжающий печальную думу Ярославны. Держинская в сво-



ем исполнении прекрасно передавала ощущение необъятной широты мелодического дыхания, беспредельного, как сама русская природа. Мягко и плавно, без малейшего напряжения голос певицы вел мелодию, имеющую мало равных себе по неисчерпаемому богатству и своеобразию интонационного и ритмического рисунка. Слушатель не замечал предельных трудностей «Плача» и отдавался во власть глубокого обаяния задушевной теплоты и женственной красоты его музыки.

Искренняя, порывистая в своих чувствах Купава («Снегурочка») и эпически-спокойная Милитриса («Сказка о царе Салтане») — такой запомнилась Держинская в этих спектаклях Большого театра. Купаву, правда, Ксения Георгиевна не пела в последние годы пребывания на сцене, но в партии Милитрисы она охотно и часто выступала вплоть до грозных событий весны 1941 года, оказавшейся последней весной артистической жизни певицы в ее любимом Большом театре...

Мне запомнилось одно из последних выступлений Держинской в «Сказке о царе Салтане» на воскресном утреннике, когда зал Большого театра заполнила шумная, неугомонная толпа юных зрителей... Ее Милитриса была озарена ласковым, мягким и ровным светом, который словно излучали ее голос, движения, черты лица, проникнутые спокойной добротой и кротким благородством.

Образ Милитрисы, очевидно, в чем-то явился преемственным от другого образа, созданного Держинской в расцвете дарования и обозначившего серьезный этап в творческой биографии артистки. Это была Феврония в «Сказании о невидимом граде Китеже», которую, как и Веру Шелогу в одноименной опере-прологе Римского-Корсакова, надо отнести к лучшим творениям Держинской. Имя певицы неразрывно связано именно с данными персонажами Римского-Корсакова и это представляется глубоко закономерным. Героиня древнего сказания и русская боярыня XVI века мало походят друг на друга, различны они и по масштабу их ролей, но тем не менее их объединяет одна основная черта. В этих двух образах Римский-Корсаков с наибольшей цельностью, по-своему, воплотил идею нравственной силы русской женщины, величия и красоты ее духовного мира.

Сценическая история «Сказания о невидимом граде Китеже» — этого глубочайшего и в то же время очень

сложного по замыслу произведения Римского-Корсакова — не богата количеством постановок и интересными трактовками. До сих пор идут горячие споры вокруг идеи оперы. Ранее считалось, что наряду с героико-патриотической темой в «Китеже» отразились и религиозные, богоискательские настроения, жившие среди части русской интеллигенции в начале XX века, отголоски толстовской философии непротивления злу. Это мешало и режиссерам и исполнителям найти верный путь к истолкованию образов «Сказания». Мешала и новизна этих образов и самого жанра оперы. Ярко звучащая и определяющая реальный идейный строй оперы героико-патриотическая тема и тесно связанная с ней проблема нравственного возвышения человека в первых постановках «Сказания» в Москве и Петербурге заглушалась, заслонялась религиозной мистикой и мертвой стилизацией, выхолащивавшей живую мысль произведения. Только замечательному русскому певцу И. В. Ершову удалось создать необычайно яркую и страшную по силе своей реальности фигуру горького пропойцы и предателя Гришки Кутерьмы. Выдающимся исполнителем роли Кутерьмы на московской сцене явился Н. Н. Озеров.

Более всего пострадал образ Февронии, который был непонят с первой же постановки. В. П. Шкафер, впервые ставивший «Сказание» в 1907 году в Мариинском театре, хотя и вырос как певец и режиссер на русском репертуаре, не понял, однако, истинной сущности Февронии. Отмечая в своих воспоминаниях, что для первой постановки «Китежа» в Мариинском театре не нашлось подходящей исполнительницы на первенствующую роль Февронии, Шкафер далее критикует Римского-Корсакова, «отяжелившего», по мнению режиссера, эту роль, «написав ее для драматического сопрано, крупного голоса, когда самый образ Февронии рисуется в тонах нестеровской живописи — легких, воздушных, бестелесных».

Бестелесность, отрешенность, иконописная бесстрастность стали считаться основными чертами Февронии с легкой руки декадентствующей критики, утверждавшей, что «Феврония не драматическая героиня, а икона, образ...» По свидетельству А. Н. Римского-Корсакова, петербургский критик К. М. Петровский писал, что в опере «действуют не люди идеализованные (как в драме), а люди стилизованные, которые относятся к действительно-

му человеку так, как причудливый деревянный резной конек или петушок, украшающий строение, относится к живым лошадям или петухам».

Между тем и поручение композитором центральной партии драматическому голосу, и неоднократные и резкие протесты Римского-Корсакова против стилизаторских тенденций режиссеров говорит об ином замысле образа его автором<sup>1</sup>. К пониманию этого исполнители пришли не сразу. Первая исполнительница Февронии на петербургской сцене, известная актриса, много работавшая над сценической отделкой своих ролей М. Н. Кузнецова-Бенуа, после двух спектаклей вовсе отказалась от этой партии, очевидно, почувствовав свою неудачу. Более проникла в стиль музыки Римского-Корсакова другая певица Мариинского театра — М. Б. Черкасская, любимая артистка Держинской в дни ее юности. Быть может, именно Черкасская отчасти подсказала Держинской те тона теплоты и искренности, которые так пленяли зрителя в Февронии Держинской. Но и Черкасская не смогла создать законченный образ Февронии, особенно в отношении сценического облика. Этот же недостаток, как и неясная концепция образа, повлиял и на исполнение партии Февронии в Москве Н. В. Салиной и Л. Н. Балановской. Возможно, здесь сыграл отчасти какую-то роль и В. И. Сук. Чуткий, талантливый музыкант и интерпретатор Римского-Корсакова, Сук в этом случае, очевидно, поддался режиссерской концепции образа Февронии; он требовал от исполнительницы большой отрешенности, бесстрастной ровности и в самом звучании голоса, и в характере произношения фраз. Когда Держинская при возобновлении «Сказания о граде Китеже» в Москве, стала работать над Февронией, она впервые не смогла согласовать свое понимание партии с требованиями любимого дирижера и учителя. Как говорила сама Ксения Георгиевна, она никак не могла принять предлагаемую ей концепцию, так как каждая фраза Февронии, каждая сцена

<sup>1</sup> Так, например, Римский-Корсаков настойчиво протестует против попыток режиссера Михайлова (псевдоним И. Лапицкого, ставившего «Китеж» первый раз в Москве в 1908 г.) стилизовать второе действие оперы. «Стилизация во втором действии есть дело не только нежелательное, но и недопустимое, — пишет композитор дирижеру спектакля В. И. Суку, — я буду просить о полной переработке этой постановки к будущему сезону».

представлялись наполненными глубокой человечностью и трогали до слез своей проникновенной душевностью и простотой. Такой Февронией, как она ее понимала, стала Держинская перед зрителями и убедила не только их, но и своего строгого наставника и руководителя В. И. Сука, признавшего победу молодой певицы. Еще и теперь люди, видевшие «Китеж» с участием Держинской, вспоминают, что певица оставляла сильнейшее впечатление одухотворенной поэтичной простотой и целомудренной чистотой образа, человечность которого вступала в резкий контраст с условно-стилизаторской, а подчас и мистической режиссерской концепцией спектакля. В памяти зрителей его еще и сейчас возникает высокая, статная фигура Февронии в простом хитоне из беленого полотна, с тяжелой русой косой через плечо; вспоминается, мягкое звучание голоса, интонации которого были проникнуты глубочайшей добротой и ласковостью.

Трогательны были все сцены Февронии с Гришкой Кутерьмой. В сопоставлении образов предельной нравственной чистоты и столь же предельного нравственного падения с особой силой выступала гуманистическая идея композитора, его глубокая вера в человека. В. Р. Петров, замечательный исполнитель князя Юрия — наместника великого Китежа — говорил Ксении Георгиевне, что в этих сценах она всегда так волновала, что спазмы сжимали его горло. Плакали и многие зрители. Целомудренность Февронии — Держинской ничего не имела общего с сухим аскетизмом «умерщвления плоти» святой, как пытались трактовать роль некоторые режиссеры. Ощущение чистоты Февронии рождалось у зрителя от ее наивной, восторженной влюбленности в природу, от наслаждения ее красотой и мудростью, от чисто человеческой жалостливой доброты ко всем ее созданиям. Ксения Георгиевна говорила, что она испытывала чувство огромного восторга и любви к каждой зверушке, к каждой травинке, которые ее окружали. Восторженно радостным гимном природе звучала вся сцена «Похвала пустыне»:

Ах ты, лес, мой лес, пустыня прекрасная,  
Ты, дубравушка, царство зеленое!  
Что родимая мати, любезная!  
Меня с детства растила и пестовала.

— с широким легатированным, распевным, чисто русским пением, неторопливым и плавным подъемом голоса от

среднего регистра к верхнему, по мере нарастания душевного волнения Февронии. Весь характер вокальной партии Февронии, в основе использующей центральный, самый выразительный регистр, мерный ритм, широкие интонации мелодической линии большого дыхания и красоты — вся эта прекрасная музыка идет от русской песенности, проникнута ее жизненной экспрессией, подлинным человеческим чувством, живым биением сердца. Да иначе и не может быть! В образе Февронии композитор в последний раз и с огромной выразительностью воплотил свое преклонение перед родной природой. Его пантеистическая философия в «Китеже» достигает высшей кульминации. Композитор не очеловечивает здесь природу (как в «Снегурочке»), а устами человека поет ей хвалу, хвалу всему живому, ибо он страстно и глубоко любит жизнь и людей. И эту живую, наполненную восторгом и любовью музыку режиссеры хотели втиснуть в оковы иконописной стилизации, в мертвую декадентскую схему! Так велика была интуиция певицы, так тверда была ее убежденность в своей правоте, что она сумела не только проникнуть в поэтическую идею образа Февронии, но и отстоять свое понимание его.

Многие советские зрители не видели Держинскую в этой роли, и наша память не может воскресить живые воспоминания об ее Февронии. Но несмотря на то, что творчество актера несравненно менее долговечно, нежели творчество композитора, писателя или живописца, оно не умирает полностью для потомства. Продолжают жизнь традиции, созданные артистом в той или иной роли, сохраняются наиболее правдивые черты, воплощенные певцом в образе его героя. Так подлинное бессмертие получили образы, созданные Собиновым, Шаляпиным, Неждановой, продолжающие свою жизнь в творчестве лучших советских певцов. Так же живут и лучшие образы Держинской. Когда молодая Е. Д. Кругликова в середине 30-х годов впервые спела Февронию в постановке «Китежа» под управлением Н. С. Голованова, зрители были пленены чертами, несколько напоминавшими героиню Держинской. Так же узнаются подчас традиции замечательной русской певицы и в новых Лизах и Ярославнах Большого театра, его Наташах и Мариях...

Некогда В. В. Стасов, восторженно приветствуя Шаляпина, заметил, что хотя великий русский певец явился

создателем ряда непревзойденных образов «иноземных», главным торжеством, главной славой его было создание личностей своей Родины, национально русских. Эти слова несомненно можно было бы отнести и к К. Г. Держинской. Галерея драматических образов русской оперной классики нашла в лице Держинской выдающегося интерпретатора. Держинская более, чем кто-либо из предшествовавших ей драматических певиц, сумела почувствовать и передать высокий гуманизм русского искусства.

Все замечательные образы литературы и поэзии, музыки и театра — от пушкинской Татьяны до горьковской Ниловны — воспевают нравственную силу и чистоту русской женщины, ее духовное величие и красоту, цельность ее натуры, глубоко и страстно чувствующей. Эта тема русского искусства явилась ведущей темой вокально-сценического творчества Держинской. Она создала на оперной сцене классические портреты русских женщин, образы большой идейной наполненности и жизненной правды, глубокой человечности и поэтической романтики. Советская артистка на советской сцене воспела беззаветный героизм и стойкость характера русской женщины, ее преданность чувству, и прежде всего — чувству любви к родине. Этого вполне достаточно, чтобы навсегда завоевать К. Г. Держинской почетное место в истории оперного искусства нашей страны.



Много лет отделяют нас от времени, когда Александр Иванович Алексеев пел на сцене Большого театра... Гигантскими шагами с тех пор двинулась вперед советская оперная культура; много новых сил пришло в Большой театр, много свежих, молодых голосов зазвенело в его стенах. Но советский народ не забывает своих художников, бескорыстно и преданно содействовавших славе родного искусства. Поэтому образ А. И. Алексеева жив в памяти не только его близких людей и товарищей по сцене, но и многих слушателей старших поколений.

Жажда творческого труда, неистощимый запас жизнелюбия и оптимизма, здоровья и душевных сил — тако-

По материалам брошюры «А. И. Алексеев» (М.—Л., Музгиз, 1949).

вы неотъемлемые свойства богато одаренной артистической натуры Александра Ивановича. Эти черты он пронес через всю жизнь в искусстве.

Детство певца протекало в цветущей Ферганской долине, — туда в поисках работы перебрался с семьей его отец Иван Прокофьевич Алексеев. Крестьянин Вятской губернии — он был искусным оружейным мастером. Здесь, в Новом Маргелане (ныне город Фергана) 20 октября 1895 года родился будущий певец — один из шести детей Алексеевых.

Мать приучала всех детей с раннего возраста к труду. Неграмотная, но богатая народной мудростью женщина, она скрашивала нелегкую жизнь сказками и песнями, которых знала множество; любил песни и отец, сохранивший до глубокой старости приятный тенор. Эту его одаренность наследовал Александр Иванович.

С шести лет он стал учиться игре на скрипке, в двенадцать уже выступал на гимназических вечерах.

Вскоре, обнаружив красивый, звучный альт, Алексеев стал солистом большого хора, объединявшего две гимназии — мужскую и женскую, и доходившего до полутора сотен человек. К четырнадцати годам мальчик так проявил свое музыкальное дарование, что регент вполне доверил ему и дирижирование хором. Скрипка была забыта. Но талантливость мальчика и его искренний интерес ко всему, что относится к музыке, помогли самостоятельно выучиться играть на мандолине, гитаре, балалайке, гармонии и рояле и петь под свой аккомпанемент.

Щедρο одаренная природой натура сказывалась во всем. Алексеев был страстным спортсменом, отличным теннисистом. Еще мальчуганом он занял первое место на городских стендовых соревнованиях в стрельбе, оставив далеко позади себя взрослых стрелков. Поэтическая природа Ферганы не могла не оказать влияния на впечатлительного юношу. Он любил уходить далеко в горы, совершая иной раз прогулки — пешком или на велосипеде — по двести-триста километров. И здесь его неизменной спутницей была песня.

К гимназическим годам относится первое выступление Алексеева в оперном спектакле. В 1913 году в Фергане, на любительской сцене был поставлен «Иван Сусанин» Глинки, в котором 18-летний юноша изображал польского воеводу. Мысль получить музыкальное образование,



стать профессиональным певцом — окончательно утвердилась в нем. С этой целью он едет в Москву в 1915 году, тотчас после окончания гимназии.

Случай приводит Алексеева к Н. П. Миллеру, известному в свое время оперному певцу, затем занявшемуся педагогической практикой.

«Природные данные у вас богатые, — сказал он юноше, с волнением ожидавшему решения своей судьбы. — Но надо проститься с мыслью, что у вас баритон. У вас настоящий лирический тенор легкого звучания и полного диапазона, хорошей подвижности».

Взяв на себя заботу о вокальной подготовке Алексева, Миллер назвал имена двух великих мастеров русского театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, у которых советовал учиться сценическому мастерству. Тут же Миллер дал еще один совет: «Голос весьма тонкий инструмент, так же сложно и искусство певца. Не всем оно дается даже при наличии голоса». И указав на пример Л. В. Собинова, который помимо класса пения в Филармонии, окончил юридический факультет, Миллер посоветовал Алексееву заручиться второй специальностью, на случай какой-либо неудачи в вокальной деятельности. В этом же году Александр Иванович стал студентом механического факультета Высшего Московского технического училища, где и проучился три года, одновременно занимаясь пением.

1918 год открывает новый этап в жизни певца. Гражданская война застает Алексеева в Фергане, куда он приехал на каникулы. Александр Иванович добровольно вступает в ряды РККА в качестве рядового пехотного полка. Здесь Александр Иванович приобретает новую аудиторию, нового слушателя — непосредственного, горячего, благодарного. От этих времен — любовь Алексеева к красноармейским и партизанским песням. Слух о таланте молодого красноармейца скоро дошел до командования; тотчас следует приказ о более целесообразном использовании его дарования. Александра Ивановича зачисляют в Политотдел Ферганского Военного Комиссариата, поручив ему организовать красноармейскую художественную самодеятельность. Со свойственными ему увлеченностью и настойчивостью, Александр Иванович в короткий срок создает в частях гарнизона хоровые кружки, которые затем объединяет в большой хор, доходивший до шестисот че-

ловек. Обучая других, он, однако, помнит, что и ему еще надо очень много учиться. Алексеев посещает народную консерваторию, впервые тогда созданную в Фергане, оканчивает трехмесячные регентские курсы в Ташкенте, куда его командировует Политотдел облвоенкомата.

Здесь же состоялось первое выступление на профессиональной оперной сцене. По предложению дирекции ташкентской оперы Алексеев спел партию Синодала в опере Рубинштейна «Демон».

Этот спектакль позволил понять, что сценический опыт он приобретет только в театре, в непосредственной творческой работе. При помощи командования Политуправления Туркестанского фронта Алексеев едет вновь в Москву, твердо поставив своей целью стать артистом.

Москва 1919 года. Поздняя осень. Суровая пора в истории советского народа, мужественно боровшегося за жизнь молодой страны. Но несмотря на трудное время, искусство жило бурно и радостно. Вместе с другими молодыми певцами Алексеев пришел на испытания в театр художественно-просветительного союза рабочих организаций (бывшая частная опера С. Зимина). Ария Ионтека из «Гальки» Монюшко и каватина Князя из «Русалки» Даргомыжского составили его конкурсную программу. Несмотря на то, что у молодого певца, кроме партии Синодала, ничего не значилось в оперном репертуаре, его взяли в штат. Так нужны были свежие силы молодому советскому искусству.

В театре Алексеев энергично работает над созданием оперного репертуара. Через три месяца после поступления он поет партию Трике в «Евгении Онегине» Чайковского. Еще спустя несколько месяцев поет Ленского, затем Грицько в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского и другие ответственные партии. Чтобы приобрести сценический опыт, Алексеев одновременно вступает в состав мимического ансамбля.

Природная застенчивость постепенно преодолевалась, но до подлинного творчества было еще далеко. Недоставало руководителя, который указал бы путь к созданию сценического образа, научил бы достигать художественной правды.

Но важно было одно. Музыкальная интуиция и непосредственность, искренность, присущие природному дарованию молодого артиста, уберегли его от штам-

пов, от рутины, в то время еще властвовавших на оперной сцене.

Поиск ключа к сценическому мастерству привел Алексева в оперную студию Константина Сергеевича Станиславского.

После Великой Октябрьской социалистической революции руководители Московского Художественного театра протянули руку братской помощи Большому театру, приняв горячее участие и в подготовке оперных спектаклей, и в воспитании творческих кадров. По инициативе К. С. Станиславского и группы передовых артистов Большого театра в 1918 году была создана при нем оперная студия, в которой, как пишет сам Константин Сергеевич, «певцы могли бы совещаться со мной по вопросам сценической игры, а молодежь готовила бы из себя будущих певцов-артистов, систематически проходя для этого необходимый курс».

Константином Сергеевичем была разработана специальная программа этого курса, рассчитанная на повышение музыкальной и сценической культуры оперного артиста. Особое внимание было обращено на дикцию и слово. Станиславский правильно замечает в своих воспоминаниях, что певцы часто пренебрежительно относятся к дикции, и в погоне за «звуком» забывают о слове.

Культура сценического движения, ритм, пластика также были обязательными в воспитании молодых певцов. Но главное, чему учил певца Станиславский, — это умение создавать реальные, жизненные характеры, перевоплощаться в образ своего героя, представлять себя в той исторической обстановке, в которой живет и действует герой. Для этого надо глубоко знать историю, эпоху, ее быт и нравы, чтобы правдиво почувствовать и передать и романтическую пылкость чувств Ленского, и силу юношеской страсти Ромео, рожденного под южным небом, и любовные страдания молодого Вертера. Поэтому забота об интеллектуальной культуре певца также всегда стояла в числе важнейших условий работы студии.

Такая атмосфера высокой культуры и передовых художественных идей встретила молодого Алексева. Это было в 1922 году, вскоре после первого триумфа студии — ее постановки «Евгения Онегина» Чайковского, в которой оперная деятельность Станиславского получила особенно яркое выражение. Под его руководством Алексеев

заново начинает работать над партией Ленского (чтобы затем войти в ансамбль студийного спектакля «Евгений Онегин»), проходит партию Князя из «Русалки» Даргомыжского, Герцога из «Риголетто» Верди, Вертера из одноименной оперы Массне. Эти партии навсегда остались одними из самых любимых в дальнейшей сценической деятельности певца.

Ученица Станиславского, затем певица и режиссер театра его имени — М. Л. Мельтцер, поступившая в студию почти одновременно с Алексеевым, рассказывала:

«В своих занятиях Константин Сергеевич никогда не предлагал актерам готовые образы; они складывались в тесном содружестве, в процессе совместной творческой работы учителя и ученика, режиссера и актера. В каждом отдельном случае, в зависимости от индивидуальных особенностей актера, его вокальных данных, Константин Сергеевич искал такие ситуации и такие средства выражения, которые наиболее свойственны данному актеру. Не меняя общего рисунка роли он каждому давал возможность раскрывать себя в ней, не повторяя качеств, свойственных другому.

Поэтому, если в исполнении одним актером роли Ленского акцентировался драматический момент, то в работе с другим исполнителем Станиславский выделял лирические тона. Но и в том, и в другом случае Станиславский требовал от исполнителя Ленского юной горячности, пылкости и трепетной взволнованности».

Это замечание чрезвычайно ценно. Оно позволяет понять все значение работы А. И. Алексеева, как и многих других молодых певцов студии, формирование его творческого лица певца и актера. Сравнительно недолгое пребывание Александра Ивановича в театре и юношеская непосредственность счастливо уберегли его от скверных привычек дилетантизма и ремесленничества, от условного актерского наигрыша, которые неизбежно появляются там, где нет мастерства, где нет сценической культуры. А молодой певец, едва ступивший на оперную сцену, естественно, не владел мастерством, а доверялся лишь интуиции, внутреннему чувству, которые вели неведомыми тропинками к искреннему, правдивому образу. Этот путь опасен. Он ведет правильно, пока артиста окрыляет вдохновение, но вскоре его может заменить внешнее фор-

мальное изображение чужих чувств, не пережитых, не испытанных.

На выработку подлинного актерского мастерства, живого, действенного, активного, ведущего к истинному чувству, и была направлена система Станиславского, ныне ставшая основой воспитания многих артистов драматического и оперного театра. Станиславский стремился развить в своих учениках воображение, наблюдательность, память, умение проникнуть в тайники чужих душ, умение раскрывать идею образа в его действенной, сценической жизни.

Коснувшись живительного источника художественной правды, Алексеев сумел сберечь на протяжении всей сценической жизни индивидуальные особенности своего творческого облика. Поэтому период занятий в студии является одним из важнейших этапов творческой жизни артиста. Большую пользу приносит ему и пребывание с 1924 года в музыкальном театре им. В. И. Немировича-Данченко, возникшем на основе студии Московского Художественного Академического театра.

В поисках культуры синтетического актерского мастерства В. И. Немирович-Данченко обратился к жанру музыкальной комедии, оперетты. Известно, что К. С. Станиславский также высоко ценил этот жанр, считая, что он дает актеру хорошую школу артистического мастерства.

В спектакле «Дочь мадам Анго» Алексеев поет партию поэта Анж Питу, затем работает над ролью Пикильо в оффенбаховской оперетте «Перикола». Так природное дарование Алексеева приобретает многогранную шлифовку под руководством великих мастеров театра.

Заветная цель, мечта, не высказанная никому, но служившая путеводным маяком на протяжении многих лет упорного труда, казалась близкой к осуществлению. Алексеев решил принять участие в конкурсе в Большом театре.

9 января 1925 года — дата, отмечающая новый творческий и жизненный этап певца. Алексеев стал солистом Большого театра. Это были годы, когда в полном блеске сверкало созвездие великолепных имен русской оперной культуры. Атмосфера великих традиций русского искусства, высокого академического мастерства и глубочайшего вдохновенного творчества явилась для молодого певца высшей школой оперной культуры. Вокальное и сцениче-

ское обаяние и музыкальность сразу же выдвигают Алексева в первые ряды солистов Большого театра. Об интенсивности его творческого роста в этот период красноречиво говорят цифры и факты. За первые три года работы в Большом театре Алексеев приготовил и спел семнадцать ведущих партий лирического и иногда лирико-драматического репертуара. Кроме Ленского, он поет Альфреда («Травиата»), Дубровского, Герцога («Риголетто»), Ромео, Моцарта («Моцарт и Сальери»). Он дублирует Собинова, является партнером Неждановой, Степановой, Катульской. Музыкальная интуиция и уже значительная сценическая подготовка позволяют Алексеву с честью выдержать самые ответственные испытания.

Сорок четыре партии, спетые Александром Ивановичем за сравнительно короткую творческую жизнь, уже сами по себе являются свидетельством его таланта и труда.

Альбом фотографий сохранил сценические образы певца. На первом месте, конечно, Ленский; вот он шепчет Ольге слова любви и верности; вот он в порыве оскорбленного доверия бросает перчатку своему недавнему другу; вот со скорбною складкой на лбу прощается со своей юной жизнью.

Образы, знакомые и родные, обращают нашу память к преданиям и эпосу народа, его поэзии и истории. ...Владимир — сын князя Игоря, покидает вместе с отцом и ратными друзьями родной Путивль, чтобы идти войной на половцев. Герой пушкинской поэмы — молодой красавец с русой бородой — Князь, тоскующий по Наташе, бросившейся в глубокие воды Днепра. Юный Синодал, погибающий на пути к счастью и любви; смуглый посланец полуденных стран Индийский гость; черноусый парубок Левко; княжич Всеволод в белых одеждах — возлюбленный девы Февронии, сказочный царевич Гвидон — сын Салтана, седовласый Баян — певец на брачном пиру Руслана и Людмилы, добрый царь Берендей. Фауст, герцог Мантуанский, граф Альмавива, молодой Вертер, Альфред, возлюбленный несчастной Виолетты, бедный поэт Рудольф, житель парижских мансард, принц Калаф, отгадавший загадки коварной Турандот, верный кавалер де Грие, юный Ромео, рыцарь Грааля — Лознгрин — все эти герои, столь различные по своему облику, получили сценическую жизнь в творчестве талантливого певца.

«Музыка — душа моя», — сказал как-то великий Глинка. Но это чувство, это ощущение своего призвания доступно не только гениям. «Пение — душа моя», — вправе был бы сказать о себе Алексеев. Пение было не только его профессией, оно было действительно его призванием, важнейшим жизненным делом.

Трудно писать о драматическом актере; еще труднее писать о певце. «Самый подробный отчет об акценте, интонациях, изгибах голоса в каждом слове, — писал А. Н. Серов — в каждом звуке (*inflexions de la voix*), оттенках динамических (*forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando* и т. д.), ритмических (ускорение, замедление темпа), продолжительность пауз, фермат — все это, если бы могло быть во всей полноте и верности подмечено и записано (что едва ли возможно), этот подробный отчет никак не дал бы и сотой доли художественной идеи целого художественного исполнения. Выйдет сухой, абстрактный перечень, инвентарий, — анатомия, которая не уловит жизненной силы исполнения, а только в одной этой силе — все дело»!

Вот эту жизненную силу вокального исполнения во всем индивидуальном неповторимом своеобразии, силу вдохновения певца, согревающего и дающего реальную жизнь вокальному образу, а через него и всему образу героя в целом, — силу, безраздельно увлекающую слушателя красотой и эмоциональной наполненностью звука, бессильно передать перо. Тем более бессильно оно, когда обращается к описанию искусства ушедших певцов, сохранившегося лишь в памяти, но не в конкретном живом звучании. Мощное развитие техники звукозаписи, все более и более совершенствующейся в фиксации самых тонких индивидуальных свойств выразительности певца, дает возможность сохранить для будущего во всей полноте блестящее мастерство выдающихся советских вокалистов. Однако в годы расцвета дарования Алексеева техника звукозаписи еще не была достаточно совершенна; кроме того, сам певец, видимо, несколько недооценивал огромное значение записи на грампластинки. Деятельной, творческой натуре певца, находившей огромное удовлетворение в активном, непосредственном общении со слушателем, казалась тягостной работа над записью, к тому же еще далеко несовершенной по технике. В результате, не-

сколько записей исполнения Алексеева, которыми мы располагаем (застольная песня и дуэт с В. В. Барсовой из «Травиаты», ария Париса из оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена» и несколько романсов Глинки, Рахманинова и другие), дают далеко неполное представление как о репертуаре певца, так и о его голосе и исполнительском искусстве. Впрочем, малое количество записей Алексеева отчасти связано и с другой чертой его характера — исключительной скромностью.

В архиве певца не обнаружилось ни подборки рецензий о его выступлениях, ни дневника его спектаклей и концертов. Он жил непосредственно в творчестве, в пении, не думая о будущем и обращаясь к прошлому лишь для того, чтобы учесть свои ошибки.

Когда думаешь об Александре Ивановиче, как о певце — прежде всего в памяти возникает воспоминание о его голосе, как чистейшем лирическом теноре. Голос Александра Ивановича обладал значительным диапазоном почти в три октавы (вплоть до *ре* третьей октавы) и довольно разнообразными вокальными красками; Алексей владел не только прекрасным, везде слышимым и выразительным *piano* и *pianissimo*, но и полноценным, звучным *forte* — явление более редкое для лирических голосов.

В рецензиях не раз отмечались полнотонность и сила верхнего регистра голоса Алексеева, дававшие ему возможность петь партии, требующие значительной звуковой насыщенности и драматической экспрессии.

Такова, например, одна из самых любимых его партий — Владимир Дубровский, затем Рудольф из оперы Пуччини «Богема», и особенно принц Калаф из пуччиниевской «Турандот». Вспомним, что такие партии обещал начинающему певцу и его первый педагог Н. П. Миллер, сразу обративший внимание на это качество голоса Алексеева. Попутно надо вспомнить, что до своей встречи с Миллером Алексей и слышавшие его люди были уверены, что у него баритон. Но именно по тембру, по его мягкой выразительности голос Алексеева, конечно, должен быть отнесен к лирическим тенорам.

Скромность и простота, отсутствие сознания своей исключительности, полное отсутствие какой-либо аффектации и преувеличенности характеризуют и сценические образы Алексеева, и его вокальный дар. Именно эти чер-



ты в первую очередь определили место певца на оперной сцене и выдвинули его в плеяду ведущих лирических теноров Большого театра. При всем отличии индивидуальностей этих выдающихся певцов, неповторимость и своеобразие творческого облика каждого из них в отдельности, мы позволим все же отметить одну общую черту в их сценической деятельности. Все они по мере своих дарований и возможностей явились продолжателями и пропагандистами выдающихся традиций русского классического оперного искусства на советской сцене, непосредственными преемниками одного из их великих создателей — Леонида Витальевича Собинова.

Подлинная художественная правда, отличающая образы Собинова, явилась той основой, той почвой, на которой выросло мастерство советских певцов. Собиновские традиции нашли новую жизнь и в юношеском очаровании образов Лемешева, и в поэтической глубине созданий Козловского, и в мягком лиризме героев Алексеева. И если идеи Станиславского сыграли огромную роль в формировании Собинова как художника, то несомненно и то, что Станиславский в работе с молодыми певцами над образом Ленского прежде всего отталкивался от животворных сценических традиций, утвержденных в этой роли Собиновым.

Таким образом, и через школу и в непосредственном общении с великим художником они воспринимали его творческие заветы. Именно поэтому здесь не может идти речь о внешнем подражании, механическом копировании образов. Так и Алексеев нашел свой путь к Ленскому, по-своему пережил и перечувствовал его радости и страдания, по-своему донес их до слушателя. Артист рисовал своего Ленского немного капризным, обидчивым и вспыльчивым, но очень чистым и непосредственным. Он не умел, как Онегин, трезвым, холодным умом оценить явления жизни и вынести им приговор, он все принимал близко к сердцу, доверчиво, как ребенок, и также, как ребенок, огорчался при каждом пустяке. Поэтому и кокетство Ольги и минутный каприз Онегина показались ему прямой изменой любви и дружбе, которую он воспринял как страшную жизненную катастрофу. Так подводил Алексеев своего героя к ссоре с Онегиным и сцене дуэли, вызывая в слушателях искреннее сожаление к бессмысленно погибшему юноше, не успевшему познать

подлинную жизнь и ее подлинные конфликты. Цельным и правдивым представлялся его Ленский, не отягощенный ложным мелодраматизмом, вычурной сентиментальностью, в плену которых так часто оказываются некоторые певцы.

Таким запомнился автору этих строк Ленский — Алексеев, еще во время выступлений певца на тбилисской оперной сцене; эти черты своего героя он пронес и через дальнейшую сценическую жизнь. Так, в ряде рецензий, в том числе и заграничных (Алексеев неоднократно совершал гастрольные поездки в зарубежные страны, выступая в 30-х годах с большим успехом в Чехословакии, Литве, Латвии и т. д.), часто отмечается вдохновенность его образа «пылкого юноши с детским и чистым сердцем». Почти все рецензенты единодушно признают высокие вокальные достоинства певца, глубокую лиричность голоса, ритмическую четкость исполнения при свободной и выразительной декламации.

С особой душевностью встречал всегда Алексеева народ Латвии, которую певец посетил несколько раз, выступая в Национальной опере в Риге. Он покориł сердца рижан, повторив арию Ленского («Куда, куда вы удалились?») на чистейшем латышском языке, выразив этим свое глубокое уважение к национальным чувствам народа. Знаменательно и то восторженное удивление, с которым принимали зарубежные слушатели Алексеева в роли Лоэнгрина. Национальная черта русского вокально-сценического искусства — умение найти свое глубоко самостоятельное решение образа, пересмотреть его сложившиеся исполнительские традиции, очистить от штампов, от установившихся канонов особенно ярко сказалось на отношении русских певцов к западноевропейским операм. Для нас, русских людей, образ Лоэнгрина неразрывно связан с теми незабываемыми эстетическими впечатлениями поэтической озаренности и душевной лирической красоты, которые нес в нем Собинов.

Алексеев одним из первых удачно продолжил собиновскую традицию. В памяти оживает его хрупкая, изящная фигура в жемчужных латах, с белым лебедем на щите. Длинные белокурые локоны, ниспадающие на плечи, нежные очертания лица, плавная сдержанность движений придавали всему облику юного рыцаря обаяние чистоты и женственного очарования. Теплым лириз-

мом были проникнуты и прощание Лоэнгрина с лебедем и его любовный дуэт с Эльзой, и знаменитый рассказ о Граале. Газеты отмечали полное совпадение сценического образа Алексеева с музыкальным, цельность и тонкость интерпретации партии, ее лирическое звучание. Также и зарубежные рецензенты сразу отметили необычайность, новизну трактовки роли Лоэнгрина, ее глубокую человечность. Лоэнгрин Алексева, по словам газет, «более близок сердцу человека, нежели бестелесному духу белого рыцаря». Это очеловечивание образа, наполнение его реальным жизненным содержанием и является самобытной национальной особенностью искусства русских певцов, открывшей им путь к новаторству.

Алексеев умело проводил грани между Ленским и Дубровским, Альфредом и Вильгельмом Мейстером, Вертером и де Грие, Фаустом и Ромео, прежде всего чутко вслушиваясь в их музыкальный образ, находя их ведущие психологические и музыкальные интонации. Он был нежным любовником бедной цветочницы Мими («Богема»), обольстительным молодым повесой — герцогом Мантуанским, находчивым и остроумным графом Альмавива. Он находил краски и для партии Синодала с ее ориентальной лирикой, и для партии хитрого лъстивого ашуга из «Алмаст». Но при всем этом, Алексеев стремился приблизить создаваемые им образы к себе, к своей индивидуальности. Этим объясняется и успех Алексева в таких ролях, которых не любили многие другие певцы. Такова, например, партия Джеральда — возлюбленного Лакме. По количеству спетых Алексеевым спектаклей «Лакме» уступает только «Евгению Онегину». Ленский стоит первым в ряду ролей Алексева. Эту партию он исполнил только на сцене Большого театра девяносто два раза. За ним следует Джеральд, которого он сыграл восемьдесят пять раз в Большом театре.

В чем же искать ключ интереса певца к этой роли, не представляющей какого-либо исключения из плеяды условных героев французской лирической оперы?

Нилаканта мстит английскому офицеру Джеральду за поругание национальной святыни, вонзив кинжал в его спину, на одном из народных празднеств. Лакме силою любви и преданности возвращает своему возлюбленному жизнь. Но Джеральд не находит сил примирить любовь к юной индианке с положением английского офицера, и

Лакме вдыхает смертельный аромат ядовитых цветов, чтобы умереть на его руках. Делиб, естественно, ограничил партию Джеральда узко лирической функцией, решив этот образ в плане довольно трафаретных образов оперных любовников. Вокальная же партия Джеральда хотя и мелодична, но не оригинальна, и очень трудна по своей высокой тесситуре, особенно в первом акте<sup>1</sup>.

Недостаточность сценического материала партии не пугала Алексеева, который умел заполнять роль своими переживаниями, а пел он так легко и свободно, что трудности были незаметны для слушателя. В этом сказывались и значительный профессионализм певца, и его артистизм. К любимым ролям Алексеева относится и роль Князя из «Русалки» Даргомыжского.

Лучше всего Алексееву удавались образы в русских операх, которым особенно близко отвечали и тембр его голоса, мягкий и ласковый, и его русская натура. К. Г. Держинская, партнером которой Алексей был в «Русалке», «Сказании о граде Китеже», «Фаусте», «Лоэнгрине» и других операх, вспоминала, что одним из самых ярких впечатлений осталось ее выступление с Алексеевым в «Сказке о царе Салтане»:

«Большая мягкость, ласковость поведения Алексеева в роли царевича Гвидона, — говорила мне певица, — сочетались с очень искренним пением, что создавало большую цельность вокально-драматического образа».

Эти все качества обеспечивали Алексееву неизменный успех на концертной эстраде, с которой он не расставался с первых же шагов своей вокальной деятельности.

С юношеских лет участвуя в любительских и студенческих концертах, Алексей после революции начинает широкую и систематическую концертную работу. Он поет на эстрадах Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Ташкента, Сочи и других городов Советского Союза, за границей. Его слушают рабочие Тулы, Горького, Подольска, Клина, железнодорожных поселков, совхозов и предприятий. Он вы-

<sup>1</sup> Собинов, готовясь петь Джеральда, написал своему другу: «Партия всегда считалась невыигрышной, так как очень высоко написана и требует самого лирического исполнения, а драматических ситуаций совсем нет». В другом месте Собинов опять замечает, что партия Джеральда «написана... чертовски высоко и пения — масса, несмотря на кужюры».

ступает в военных частях, студенческих и колхозных клубах, всегда безотказно идя навстречу просьбам слушателей, принимая участие иногда в двух-трех концертах за вечер. Памятная книжка Алексева, в которой певец записывал свои очередные концерты, является красноречивым свидетелем того, что большинство выступлений являлось частью его шефской работы: концерты в пользу московского студенчества, женщин и детей испанского народа, постройки самолетов, военно-шефские концерты и выступления в подшефных театру колхозах...

Наряду с сольными концертами, Алексеев выступает в симфонических, принимая участие в исполнении таких монументальных постановок, как Девятая симфония Бетховена, Реквием Моцарта, Реквием Верди, поет с оркестром народных инструментов, или в сопровождении трио (фортепиано, скрипка, виолончель), квартета или арфы (с К. А. Эрдели или В. Г. Дуловой). Даже при самом скромном подсчете, концертный репертуар Алексева заключал в себе более трехсот произведений, не считая оперных арий. Здесь были и с детства запавшие в душу родные песни, и бытовые романсы, и гениальные создания русских композиторов, и камерная лирика западноевропейских авторов. Глинка, Даргомыжский, Чайковский, Римский-Корсаков, Аренский, Кюи, Рахманинов, Моцарт, Шуберт, Шуман, Брамс, Григ, Массне, Бизе — вот круг любимых классических авторов Алексева. Александр Иванович один из первых советских певцов стал широко пропагандировать вокальное творчество современных композиторов. И если мы вспомним, что в годы своей юности Алексеев в Ташкенте руководил красноармейской хоровой самодеятельностью, то мы поймем всю органичность и естественность тяготения певца к советской песне, к песням о советской действительности и ее героях. Эта любовь была рождена тесной связью певца с народом, которая завязалась в крепкий узел с первых лет революции, не порываясь всю его жизнь. В течение ряда лет, вплоть до своей кончины, Алексеев проводил воспитательную работу среди бойцов Московской Пролетарской дивизии, над которой много лет шефствовал Большой театр. Как член коллектива солистов оперы Алексеев взял на себя обязательство заниматься с тремя красноармейцами, чтобы подготовить из них музыкально грамотных певцов. «Все три товарища занимаются с большим интересом и за ко-

роткий срок уже освоили нотную азбуку,— писал А. И. Алексеев в «Вечерней Москве» от 19 февраля 1938 года.— В 1919 году, в городе Фергане я вел такую же работу в красногвардейских эскадронах. И тогда, несмотря на боевую обстановку (басмачество), красноармейцы с жадным энтузиазмом занимались в организованных мною хоровых и струнных кружках. Ежедневно в то время я проводил с ними на занятиях по два-три часа. С бойцами, с которыми я занимаюсь сейчас, у нас установился тесный дружеский контакт».

На большом фото — Александр Иванович у рояля занимается с двумя бойцами Московской Пролетарской дивизии.

Действительность была для Алексеева живым источником вдохновения. Приняв участие во встрече мастеров искусства с коллективом драмкружка подмосковного колхоза в связи с 25-летием его существования, Алексеев затем печатает ответное письмо одному из его членов:

«В памяти моей ярко запечатлелась наша встреча в редакции «Московской колхозной газеты»... До сих пор звучит в памяти ваша простая речь о творческом пути драмкружка, о его первых спектаклях. Я — на сцене Большого театра, вы — у себя в колхозе — делаем по существу одно общее дело — работаем на благо социалистической родины. Ваш кружок — наглядная иллюстрация к тому, какие большие творческие силы заключены в нашем народе, какие неисчерпаемые возможности таит в себе колхозная, народная самодеятельность. Наша встреча с вами вдохновила меня, влила какие-то новые силы, силы, которые шли от вас, от народных самородков, от пионеров большой культуры в нашей новой, колхозной деревне».

Это — один из многих примеров тесного общения певца с народом, его горячего отклика на новые, радостные явления советской жизни. Он помогает налаживанию детской самодеятельности, взяв шефство над 591 школой КЮНО. Он радостно приветствует по радио возвращение «победителей Северного полюса» — отважных папанинцев:

«Ваш беспримерный в истории человеческих завоеваний подвиг говорит мне, советскому артисту: «Да, вот как надо работать, вот как надо любить свой народ, свою партию».

Основной чертой творческого облика Алексеева была

редкая даже для большого певца преданность искусству, неизменная готовность к выполнению своего певческого долга. В памяти всех друзей и товарищей по театру запечатлелся образ Александра Ивановича, прежде всего, как неутомимого труженика сцены, отдавшего ей всю жизнь, всю свою любовь. Когда дело касалось пения, он не знал ни болезни, ни усталости, ни каприза. Заболевали кто из товарищей — теноров, назначенных к участию в спектакле, происходила ли замена одного спектакля другим, организовывался ли выездной спектакль в подшефные рабочие или военные клубы, — Александр Иванович всегда охотно давал согласие выступать, без всякого жеманства и оговорок, выполняя долг работника советской сцены. Об этом красноречиво свидетельствует трудовая книжка Алексеева, в которой, как в зеркале, отражена его любовь к своему делу, к труду, к театру. Ее страницы испещрены приказами о благодарности руководства Большого театра певцу, в любых случаях шедшему навстречу театру и бескорыстно служившему ему. Утром, спев Джеральда в «Лакме» Делиба, — он вечером, вместо заболевшего товарища, поет виртуозную партию графа Альмавивы в «Севильском цирюльнике» Россини, чтобы только не допустить отмены выездного шефского спектакля.

Вот любопытная запись в трудовой книжке от 11 апреля 1932 года — благодарность «за исключительно сознательное отношение к делу и предотвращение срыва спектаклей». Заменяв больного товарища опять же в «Севильском цирюльнике», А. И. Алексеев на следующий день, уже чувствуя себя нездоровым, поет в «Лакме», чтобы выручить спектакль, так как остальные трое теноров были больны. Рядом с этой записью — вновь благодарность за то, что, будучи вызван после первого акта «Риголетто», — немедленно прибыл в театр и закончил спектакль, заменив внезапно почувствовавшего себя плохо И. С. Козловского. Далее следуют уже массовые благодарности за участие в ряде спектаклей для замены заболевших исполнителей. Часто он поет три-четыре дня подряд труднейшие теноровые партии, иногда — два спектакля в день. Были случаи, когда он выступал на сцене по двадцати пяти — двадцати шести раз в месяц, ведя еще обширную концертную деятельность, в то время как по норме должен был принимать участие только в шести спектаклях.

Эти скупые факты красноречивее всяких слов говорят о любви Александра Ивановича к своему делу, его редкой трудовой дисциплине, сознательном, в высшей степени честном и преданном служении театру. Но они также говорят о высоком профессионализме певца.

В воспоминаниях близких и родных Алексеева, друзей и товарищей по сцене отчетливо рисуется образ человека неистощимой жизненной энергии, веселой бодрости, щедрого бескорыстия.

Иногда кажется непостижимым, как умел Александр Иванович сочетать свою профессию со спортом, свою любовь к удовольствиям и забавам с друзьями — с широчайшей и напряженной творческой работой, безотказными откликами на просьбы выступить во внеочередном спектакле или шефском концерте.

Основа этому — строгий производственный режим и редкая трудоспособность. День Алексеева начинался ровно в восемь часов утра, независимо от того, когда он кончался. Все утренние часы до репетиции в театре певец проводил у рояля с аккомпаниатором или наедине с клавиром. Так он часами работал, искал, отчаивался или вновь вдохновлялся... Поэтому так безупречна всегда была его интонация, так отчетлива дикция, так твердо его знание партии, какой бы сложности она ни была. Это мастерство дал ему упорный систематический труд, незаметный для других, но ставший второй натурой певца, неотъемлемым спутником его жизни. Поэтому, он нередко выступал в ответственных спектаклях без репетиций, свободно переключался от одной партии к другой, выступал иной раз в нескольких концертах за один вечер. Он был всегда в хорошей вокальной «форме», как говорят актеры, его певческий аппарат был всегда «настроен», готов к действию. Этому способствовало и его редкое физическое здоровье. Ясный и бодрый дух Алексеева был лучшим свидетелем тому, что Александр Иванович никогда не знал зависимости своего вокального аппарата от физического состояния, не знал того подавленного настроения, той тревожной сосредоточенности, которую часто ощущают певцы, когда у них «не ладится» в горле.

Власть над своим аппаратом дала певцу постоянная тренировка. Он ежедневно распевался по утрам, где бы ни был, даже в немногие месяцы отдыха, чутким ухом проверяя звучание голоса. Эта привычка не оставляла



его и во время тяжелой болезни, так рано прервавшей его жизнь. Уже прикованный к постели, Александр Иванович каждое утро пел упражнения. Последнюю гамму он спел всего за несколько часов до кончины слабым, но верным и чистым голосом.

В своем письме к товарищам по сцене за десять дней до смерти Александр Иванович писал: «Дорогие мои! Мне всегда казалось, что я обладаю неисчерпаемым запасом энергии и творческих сил. Хотелось всегда больше, лучше петь и в этом я испытывал только радость, наполнявшую меня законной гордостью, при сознании, что огромные массы нашей цветущей родины слушают мое пение.

И для меня служение нашему народу было и всегда останется великой честью». («Советский артист», 23 июня 1939 года.)

Последний же свой спектакль он спел за два месяца до смерти, простившись со зрителями Большого театра сказочным царевичем Гвидоном, предавшимся душой и сердцем Царевне-Лебеди — воплощению идеи бессмертной красоты искусства. Так и в памяти многих образ Александра Ивановича остался, как образ верного и преданного служителя искусства, целиком обращенного к людям, к народу...



Искусство знает два типа художников. Одни — силою упорного труда и большим напряжением воли постепенно, шаг за шагом, завоевывают себе признание, утверждают себя в искусстве. Другие же сразу покоряют блеском своего дарования, его силой и непосредственностью, и мастерство их, большое и серьезное облечено в столь непринужденную, естественную форму, что, кажется, родилось само по себе, как отклик на острую потребность духовной жизни. Таким представляется мне творческий облик Александра Шамильевича Мелик-Пашаева, одного из талантливейших оперных дирижеров нашей страны.

Тем, кому довелось быть свидетелями дирижерского дебюта Мелик-Пашаева, навсегда запомнилось, как 18-летний юноша, едва став за пульт, мгновенно подчинил себе оркестр и сцену, увлек зрительный зал своим волевым темпераментом, блеском и пафосом звучания массовых ансамблей, изящной пластикой лирических сцен в «Фау-

Расширенный вариант статьи в сб. «Большой театр СССР» (М., Музгиз, 1958).

сте» Гуно. Весь спектакль приобрел характер праздника, хотя юный дирижер не имел ни одной репетиции, ни одной предварительной встречи с оркестром. Это был, как говорится, счастливый случай, который так часто приходится на помощь истинным дарованиям. Впрочем, «случаем» этот дебют мог показаться лишь зрителям. Да и среди зрителей завсегдатаи оперного театра, которых с давних пор так много в Тбилиси, знали талантливого юношу.

«В нашей семье не было музыкантов,— рассказывает Мелик-Пашаев,— хотя все мои родные очень любили музыку. Лет с шести меня стали обучать игре на фортепиано. Но моя преподавательница, видимо, мало любившая свое дело, не смогла развить во мне любовь к музыке, и я бросил заниматься. Только когда мне минуло тринадцать лет, началось настоящее, страстное увлечение музыкой. Эту любовь пробудил во мне оперный театр, пребывание в котором стало для меня необходимым, как воздух. Почти каждый день после реального училища (я занимался в вечерней смене), сломя голову я мчался в театр, смертельно боясь пропустить хотя бы один такт из увертюры «Аиды» или «Пиковой дамы», уже тогда самых любимых опер».

Дирижер был прав, утверждая, что своим влечением к музыке он обязан опере. В таком крупном центре музыкальной культуры, как Тбилиси, где оперный театр существовал с середины прошлого века, основные эстетические интересы местной интеллигенции были сосредоточены на опере. В начале нашего века здесь было выстроено новое великолепное по архитектуре здание так называемого «казенного» театра (ныне Государственный театр оперы и балета им. З. П. Палиашвили), подобраны прекрасные исполнительские силы, хорошие хор и оркестр, опытные дирижеры. Не случайно многие певцы, послужившие затем украшением сцены Большого театра, начинали здесь свой путь. Важную роль в их творческом формировании сыграл и обширный, часто обновляющийся репертуар театра, состоявший из лучших русских и западноевропейских опер. После революции на его сцене звучали и национальные грузинские произведения.

Увлечение театром привело Мелик-Пашаева к более близкому знакомству с оперной литературой. В поисках клавиров юный меломан обшаривал полки нотных и бу-

кинистических магазинов. «Разбирая за роялем оперы, мелодии которых постоянно звучали у меня в ушах,— говорит Мелик-Пашаев,— я незаметно для себя довольно быстро овладел инструментом. К шестнадцати годам я уже настолько хорошо знал весь оперный репертуар, что смог начать работу в театре в качестве пианиста-концертмейстера».

Это было в 1921 году. Худощавый, стройный юноша в очках, с неизменной тетрадкой нот под мышкой. Добродушное, приветливое лицо, шапка густых непокорных волос, спадавших на лоб.... Вежливый, предупредительный, легкий в общении, он сразу же стал любимцем певцов: все хотели работать только с ним. И юный Мелик-Пашаев мчался с занятий в театре — на концерт, свободно читая с листа самые виртуозные фортепианные партии, чутко следуя за солистом. «Вот уж Шура никогда не подведет», — говорили певцы, полагаясь полностью на молодого аккомпаниатора.

Однако концертмейстерская работа была для Мелик-Пашаева лишь этапом, приближающим его к осуществлению заветной мечты стать дирижером, властителем всей необъятной стихии звуков оперного спектакля. В этом помог ему выдающийся грузинский музыкант, ныне покойный Иван Петрович Палиашвили (брат композитора), бывший тогда главным дирижером оперы.

«Ну-ка, попробуй свои силы», — сказал он однажды юному концертмейстеру, поручив ему провести без репетиции «Фауста». Большой успех, с которым прошел спектакль в памятный вечер 1923 года, решил судьбу музыканта. С этого вечера Мелик-Пашаев пять лет занимал место за дирижерским пультом тбилисской оперы.

Доверие, которое вызвал к себе молодой дирижер, характеризуется тем, что ему сразу же стали поручать весьма ответственные постановки. Например, одним из первых выступлений Мелик-Пашаева явился авторский вечер талантливого грузинского композитора Виктора Долидзе. Мелик-Пашаев дирижировал его оперой «Лейла». «Это совсем юный музыкант, далеко еще не достигший двадцати лет, но смелость и четкость его взмаха, уверенная музыкальность, большой темперамент, безукоризненное знание партитуры, точность вступлений, строгое чувство ритма и разнообразие оттенков говорили об определенном незаурядном даровании».

Таково было первое высказывание прессы о Мелик-Пашаеве — дирижере, которое совпадает со всеми последующими критическими оценками его искусства. Все основные черты дирижерского дарования Мелик-Пашаева проявились сразу же, с первых спектаклей.

Молодого дирижера влечет к большим помпезным постановкам, насыщенным грандиозными массовыми ансамблями, к лирике Чайковского и Римского-Корсакова, к драматизму сочинений веристов. Но наряду с классическими операми и балетами он проявляет живой интерес к произведениям советских композиторов. Я помню его первые самостоятельные работы: постановки опер «Орлиный бунт» Пащенко, «Тамар Цбнери» Баланчивадзе (потом получившей название «Дареджан Цбисри»), позднее «Прорыв» Потоцкого. Мелик-Пашаев много выступает и на симфонической эстраде, исполняя классическую музыку, творения современных армянских и грузинских композиторов, являясь желанным партнером всех гастролеров-инструменталистов.

Совместные выступления связали молодого дирижера большой дружбой, например, с известным немецким пианистом Эгоном Петри, часто посещавшим Тбилиси в середине 20-х годов.

«Явиться неизменным спутником Петри... — какой лучший «патент» может заслужить дирижер, — писала газета «Заря Востока». — В таком полном художественном согласии с Петри был А. Мелик-Пашаев, и Петри неоднократно демонстрировал на эстраде одобрение своему молодому партнеру. Ясным чувством характера музыки, чуткостью ко всем намерениям пианиста, строгой, выдержанной красотой взмаха, мягким тоном оркестрового сопровождения и неукоснительной точностью в самых рискованных моментах, самых ураганных темпах, какие развивал Петри, Мелик-Пашаев приковывал наряду с пианистом внимание всех слушателей и, видимо, внушал спокойную уверенность в полном контакте самому пианисту».

В репертуар дирижера быстро вошли лучшие и сложнейшие создания симфонической музыки Чайковского, Скрябина, Прокофьева, Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Штрауса; он смело соперничал с крупными русскими и зарубежными дирижерами, гастролировавшими в Тбилиси. Но тут-то и сказывается требовательность молодого артиста, его неодолимая потребность в самосовершенствовании.

вании. Только посредственность быстро почит на лаврах. Истинный же талант неустанно стремится вперед.

«Все более и более я чувствовал разрыв между моими идеями и реальной возможностью их осуществления», — вспоминал Мелик-Пашаев, подчеркивая ощущавшуюся им в ту пору недостаточность своих познаний, отсутствие твердой теоретической основы. И музыкант, за пять лет ставший любимцем слушателей, завоевавший признание в широких кругах общественности, вдруг садится на студенческую скамью.

Осень 1928 года застаёт Мелик-Пашаева на дирижерском отделении исполнительского факультета Ленинградской консерватории. Из двух лет пребывания в консерватории последний год Александр Шамильевич занимался в классе А. В. Гаука, в одно время с Е. А. Мравинским. Мелик-Пашаев с увлечением работает над совершенствованием своего мастерства, уделяя особое внимание изучению музыкальной литературы.

«Однако главными моими учителями и посредниками в знакомстве с классиками симфонизма явились, конечно, замечательный оркестр Ленинградской филармонии и ряд знаменитых дирижеров, часто приезжавших в Ленинград, — говорил Мелик-Пашаев. — Два имени навсегда вошли в мою память. Это Бруно Вальтер и Отто Клемперер. Их исполнение навсегда для меня останется высоким образцом глубокого уважения к идеям композитора, подлинно творческого вдохновения и совершенно магической силы воздействия на оркестр. Пример Отто Клемперера мне показал, как нужно и важно в процессе работы с оркестром над деталями сохранять перспективу целого, всей архитектуры произведения, его идейно-эмоционального содержания».

Не раз слушал Мелик-Пашаев и превосходного русского дирижера В. Дранишникова, под управлением которого звучали многие оперные и симфонические произведения.

Зачетным спектаклем «Евгений Онегин» в оперной студии консерватории закончилась студенческая жизнь Мелик-Пашаева, за два года прошедшего весь 5-летний курс обучения и получившего звание «дирижера высшей квалификации». Тбилисский оперный театр с радостью встретил своего питомца. Ему поручаются ведущие спектакли; в 1930 году вместе с В. А. Лосским Мелик-Паша-

ев ставит «Князя Игоря», создавая интересный, яркий, во многом новаторский спектакль; дирижирует «Пиковой дамой», рядом грузинских опер, осуществляет первую постановку «Кармен» Бизе на грузинском языке.

13 июня 1931 года — памятный день в жизни Мелик-Пашаева. В этот вечер он дебютирует в Большом театре в Москве, дирижуя «Аидой» Верди. Московская пресса единогласно признает его «достойной заменой крупным величинам старого поколения». Газеты констатируют «шумный успех, сопровождавший выступление молодого дирижера». Мелик-Пашаев тотчас зачисляется в основной дирижерский состав театра. Если вспомнить, что за пультом Большого театра еще можно было увидеть убежденного сединой В. И. Сука, маститого оперного дирижера, на протяжении нескольких десятков лет определявшего высокую творческую дисциплину коллектива, что тогда был в расцвете сил такой мастер, как Н. С. Голованов, то можно в полной мере оценить значение этой победы молодого дирижера.

Эти годы деятельности Мелик-Пашаева, пожалуй, наиболее творчески насыщенные. Он ведет обширный репертуар в Большом театре, становится музыкальным руководителем оперной студии Московской консерватории, осуществляя прелестный молодежный спектакль — «Свадьбу Фигаро» Моцарта, много времени отдает работе на симфонической эстраде. В 1933 году под управлением Мелик-Пашаева впервые звучат в Москве монументальные произведения советских композиторов: симфония «Ленин» Шебалина, симфонии Шапорина и Щербачева. В 1934 году он с успехом осуществляет такие масштабные спектакли, как «Гугеноты» Мейербера и «Отелло» Верди. Это — уже диплом на выдающееся мастерство. И неудивительно, что пресса закрепляет за молодым дирижером славу «крупнейшего мастера».

В 1935 году Мелик-Пашаев ставит в Большом театре «Садко» Римского-Корсакова, участвует вместе с Е. А. Мравинским во Втором международном фестивале искусств в Ленинграде. В программе: «Буря» Чайковского, концерт для фортепиано с оркестром Т. Хренникова (в качестве солиста выступает сам композитор), сюита из музыки к «Сказке о попе и работнике его Балде» Д. Шостаковича. В том же году он осуществляет постановку «Кармен» в Зеленом театре Центрального парка

культуры и отдыха. Каждое лето Мелик-Пашаев принимает активное участие в симфоническом сезоне в Тбилиси и Ереване. Однажды даже привозит с собою весь оркестр Большого театра, что было значительным событием в музыкальной жизни Закавказья.

1938 год определяет новую веху в творческой судьбе Мелик-Пашаева. Вместе с Е. Мравинским, К. Ивановым, Н. Рахлиным и М. Паверманом он становится лауреатом Всесоюзного конкурса дирижеров.

Репертуар Мелик-Пашаева пополняется такими сложными работами, как опера «Катерина Измайлова» Шостаковича (1935), «Броненосец «Потемкин» Чишко (1938), «Абесалом и Этери» Палиашвили (1939), «Черевички» Чайковского и «Ромео и Джульетта» Гуно (1941), «Вильгельм Телль» Россини (1942) и многие другие.

В 1951 году, в связи с 175-летним юбилеем Большого театра, дирижеру присваивается высокое звание народного артиста СССР. В 1953 году он занимает пост главного дирижера Большого театра СССР. В 1955 году, в связи со своим 50-летием, Мелик-Пашаев в третий раз награждается орденом Трудового Красного Знамени.

Годы наивысшего признания таланта и мастерства дирижера, больших заслуг перед советским искусством явились и годами наибольшего подъема его творческих сил. Мастерство дирижера обрело новую объемность, стало более мудрым и глубоким. Об этом наглядно говорят и его выступления в симфонических концертах, и такие спектакли Большого театра, осуществленные под руководством Мелик-Пашаева, как «Декабристы» Шапорина (1953), «Фиделио» Бетховена (1954) и «Никита Вершинин» Кабалевского (1955).

Все спектакли требовали огромной подготовительной работы. Около двух лет трудился Шапорин с театром над последней редакцией своей оперы, и естественно, что главным его помощником был дирижер. Столь же ответственной явилась и постановка бетховенского «Фиделио», не звучавшего на русской сцене около пятидесяти лет! Лучшей оценкой работы Мелик-Пашаева над шедевром Бетховена служит запись в театральном журнале, сделанная выдающимся немецким дирижером Германом Абендротом, выступившим в этом спектакле в Москве, в 1955 году в филиале Большого театра. «Дирижирование оркестром театра доставляет особую радость и счастье,— гласит



запись.— Оркестр представляет собой такой инструмент, идеальнее которого нельзя себе ничего представить. В каждом такте чувствуется замечательная выучка, которая осуществлена коллегой Мелик-Пашаевым совершенно в бетховенском стиле. Поэтому я особенно благодарен Мелик-Пашаеву за предоставление мне этого образцового художественного аппарата. Еще раз повторяю: этот спектакль для меня незабываемое, большое событие».

Если проследить весь творческий путь музыканта, то можно заметить, что с годами он все меньше отдает времени симфонической эстраде, хотя и здесь его неизменно ждет большой успех. Этот факт тем сильнее обращает на себя внимание, чем настойчивее в последние годы замечается стремление дирижеров к эстраде. Здесь не место углубляться в анализ причин такого явления, но думаю, что вряд ли это замечание спорно. Хочу только отметить, что голод на оперных дирижеров высокого класса с каждым годом становится все острее и очень серьезно сказывается на музыкально-художественном уровне спектаклей многих театров.

Мелик-Пашаев был одним из самых верных рыцарей оперного театра, никогда ему не изменяя. Он любил его, любил искренне и глубоко, но представляя для себя иной жизни, как в театре. Как-то давно, он мне сказал, что ему дорог даже самый запах кулис, этот специфический запах, рождающийся, вероятно, от столярного клея и красок, хорошо знакомый каждому работнику сцены. Вся рабочая атмосфера оперного театра была для дирижера живой творческой средой, столь необходимой ему для вдохновения. Он с огромным удовольствием проводил сам черновую работу, если вообще можно так назвать работу по подготовке спектакля. Александр Шамильевич не передоверял, например, работу с певцами концертмейстерам, и сам вел не только спевки, но и занятия с исполнителями в классе, тщательно отделявая с ними все художественные детали партии. Здесь дирижеру помогали его большой концертмейстерский опыт, исключительная память, великолепное знание оперной литературы (надо сказать, что в 10—20-х годах репертуар тифлисской оперы был намного богаче и разнообразнее, нежели сейчас репертуар столичных театров), а главное — глубокий интерес к пению, к певцам.

Любопытно в этом отношении воспоминание С. Я. Лемешева о своей первой встрече с Мелик-Пашаевым в тифлисской опере в 1930 году:

«Меня представили ему как исполнителя партии Владимира Игоревича. Он очень мило улыбнулся, пожал мне руку и, как показалось, немножко недоверчиво посмотрел на меня. А я недоверчиво посмотрел на него. Мы казались друг другу слишком молодыми. Помню, я подумал с некоторой обидой: «Я-то, конечно, молод, но и ты, кажется, не старше (как потом выяснилось, Александр Шамильевич был даже моложе меня на три года!). Но поскольку Мелик-Пашаев был дирижером, то я считал его молодость непростительной... Правда, я знал, что дирижер, несмотря на свою юность, пользуется большим уважением в театре, что он не новичок за пультом... И все-таки, я, конечно, еще не имел представления о масштабе его дарования, в чем, впрочем, удостоверился почти тотчас. Александр Шамильевич сразу же спросил, не хочу ли я пропеть с ним свою партию? Разумеется, я ответил утвердительно. Взяв меня дружески под руку, он пошел со мною в класс. По дороге я вспомнил, что надо пригласить концертмейстера.

— Не надо,— сказал Мелик-Пашаев.— Я проаккомпанирую.

— Тогда возьмем клavier,— сказал я.

— И клавира не надо.

Окончательно заинтригованный, удивленный и даже огорченный легкомыслием молодого человека, я вошел с ним в класс...

Партию Владимира Игоревича я знал хорошо, так как уже много раз пел спектакль. За себя я не беспокоился. Дирижер сел за рояль, а я насторожился — что-то сейчас будет?! Но вот он взял несколько аккордов, как бы проверяя инструмент, и «пошла» сцена затмения солнца из пролога. Я как загипнотизированный смотрел на руки Мелик-Пашаева, заставившие рояль звучать по-оркестровому. Играл он превосходно, петь с ним было необычайно удобно. Занимались мы долго. Некоторые фразы повторяли по нескольку раз, и так оба увлеклись, что не заметили, как пролетело около двух часов!

Первого урока с Александром Шамильевичем я не забыл до сих пор. Для меня это было какое-то важное творческое приобретение...».

Вот так Мелик-Пашаев умел вдохновлять певцов и сам заражался вдохновением, потому что все, что было связано с оперой, с пением, с могучей выразительной силой оркестра, было ему дорого и любо. А ведь труд оперного дирижера — большой труд. Проработка партии с отдельными певцами, затем спевки, согласование своих замыслов с режиссерскими, оркестровые и сценические репетиции, выработка ансамбля, наконец, самый спектакль, душою которого является дирижер, объединяющий солистов, хор и оркестр в едином драматическом действии. Все это требует, кроме таланта, целеустремленности, воли и вместе с тем такта, умения общаться с большим коллективом. Всем этим в избытке обладал Александр Шамильевич, на редкость скромный, тактичный, доброжелательный человек, бескорыстно преданный своему труду.

Его увлечение работой, привязанность к Большому театру наглядно раскрываются в письмах к другу, замечательному дирижеру, Михаилу Арсеньевичу Тавризиану, во многом близкому Мелик-Пашаеву по своей тонкой, изящной и пылкой душе художника, по своей любви к оперной сцене.

Переехав вместе с Большим театром в начале войны в Куйбышев, несмотря на всю сложность обстановки и времени, Мелик-Пашаев великолепно ставит патриотический спектакль — «Вильгельм Телль» Россини, за что удостоивается вместе с исполнителями главных партий Государственной премии. Главным дирижером театра тогда был С. А. Самосуд, но он долгие месяцы проводил в Москве и фактически руководил работой Большого театра Мелик-Пашаев. В мае 1943 года он пишет Тавризиану: «Хотя театр наш оторван от своей базы и находится в ненормальных условиях, работа в нем не прекращается ни на минуту, и волею судьбы мне в этой работе приходится играть первую скрипку... Сейчас занят «Кармен», которую думаю дать 9 июня, после чего будем дожидаться переселения, а переселившись, придется засучивать рукава и налаживать Большой...».

В 1953 году, получив приглашение от Тавризиана приехать в Ереван на гастроли, Мелик-Пашаев мотивирует свой отказ тем, что «теперь и вплоть до последнего дня сезона — буквально до 30 июня я включаюсь в работу по постановке «Фиделио» и никаких уклонений в сторону от нее быть не может. Это исключено. Работа не-

обычайного интереса и значения, как ты сам понимаешь, требующая всех сил художника без остатка».

В ноябре 1954 года Александр Шамильевич снова отвечает на настоятельные призывы Тавризпана, отвечает, как всегда, скромно:

«Относительно моего приезда к вам, значение которого ты чрезвычайно преувеличиваешь, дело, как и следовало ожидать, обстоит далеко не так просто: по самому скромному подсчету [...] вся поездка займет времени около месяца. На такой срок бросить театр я сейчас никоим образом не могу, так как со второй декады ноября с головой ухожу в работу над новой постановкой «Никиты Вершинина», которая должна быть осуществлена в марте — апреле. Учитывая опыт работы над советским произведением, — различные доработки, дописки, изменение текста, мизансцены и прочее, трудно с уверенностью сказать, что дата первого представления может быть определена точно. Вместе с тем, даже поставив спектакль, я не вправе не ставить его на афишу целый месяц ввиду моего отъезда на гастроли; давать же ассистенту только что сделанную работу, как ты отлично понимаешь, губительно для дела...

Мне очень неприятно, что из года в год тянется какая-то зловещая нить вагнеровских норн, ставящая передо мной постоянные препятствия. Но, пойми, что и я ничего не могу поделать: я не волен в своих стремлениях — дела и нужды Большого театра были и остаются для меня первоочередными» (разрядка моя. — Е. Г.).

Только к концу сезона 1955 года Мелик-Пашаев находит возможность продирижировать в Ереване тремя спектаклями (два раза «Аидой» и один — «Онегиным») и двумя симфоническими концертами, сообщая тщательно разработанный по числам и часам план спевов, репетиций и выступлений. Но это весьма редкий случай в дирижерской практике Мелик-Пашаева. Он почти не выезжал на гастроли, в том числе и за рубеж, несмотря на частые приглашения, потому что «дела и нужды» Большого театра всегда оказывались для него первоочередными. Среди его редких выездов за границу выделяется поездка в Лондон для постановки на сцене Ковент-Гардена «Пиковой дамы» Чайковского. Пять спектаклей, проведенных Мелик-Пашаевым в королевской опере, были подлинным триумфом и дирижера, и русской музыки.

К сожалению, такое важное событие почти не нашло отражения в нашей прессе. И это, быть может, тоже отчасти связано с личностью дирижера, чуждавшегося какой бы то ни было рекламы.

А ведь иногда работа ему приносила и немалые огорчения. Самым тяжелым для дирижера было суровое осуждение оперы В. Мурадели «Великая дружба», над которой Мелик-Пашаев и весь коллектив театра трудились с большим энтузиазмом. Не дала дирижеру глубокого удовлетворения и постановка произведения И. Дзержинского «Судьба человека», хотя Мелик-Пашаев провел гигантскую работу, полностью написав партитуру оперы. Но вот, пожалуй, и все «провалы», которые было ему суждено пережить. И меньше всего в этом было его личной вины...

Ряд Государственных премий, звание народного артиста СССР, пост главного дирижера Большого театра, занимаемый около десяти лет,— так были отмечены заслуги Мелик-Пашаева перед любимым искусством.

Краткий обзор биографии Мелик-Пашаева дает представление о счастливо сложившейся творческой судьбе дирижера, которая является примером того, как ценится в советской стране каждое подлинное дарование, как быстро оно получает все необходимые условия для своего развития. Мелик-Пашаев не знал ни тяжелой борьбы за существование, ни унижительных подачек богатых меценатов, ни испытаний, выпавших на долю многих крупных талантов в буржуазном мире.

Жизнь улыбалась талантливому музыканту: всюду он находил внимание и поддержку, заботу и признание. И здесь я хочу еще раз подчеркнуть особенность его как художника и человека — он был совершенно лишен честолюбия и зазнайства. Труд для дирижера всегда являлся неугасимой духовной потребностью, а не средством жизненного благополучия.

Может быть, все это наложило отпечаток на творческий облик дирижера. Искусство Мелик-Пашаева внутренне гармонично, уравновешенно; в нем преобладают яркие жизнерадостные тона, спокойная приветливость, искристое веселье, изящные линии и переливчатые краски. В нем нет необузданности стихийного темперамента,

но нет и излишней утонченности, чрезмерной изысканности.

Дирижер мог быть эпически монументален, вызывая к жизни стройные, согласованные во всех своих деталях ансамбли, огромные массивы звучания хора, оркестра, солистов. Одним из любимейших спектаклей Мелик-Пашаева до последних дней являлась «Аида»; в финале второго акта оперы он исторгал поистине потрясающие звучности, впечатлявшие как динамической силой, так и редкой пластичностью мелодических образов. Шедеврами дирижерского искусства Мелик-Пашаева являлись такие монументальные вокально-симфонические полотна, как марш солдат в «Фаусте», массово-хоровые сцены в опере Сен-Санса «Самсон и Далила», замечательные мужские ансамбли «Декабристов», эффектные ансамбли в «Гугенотах», грандиозные хоры второго акта «Абесалом и Этери» и многие другие аналогичные страницы оперной литературы.

И в то же время в искусстве дирижера привлекал большой лирический дар, глубокое ощущение красоты поэтических образов, нежной экспрессии любовных эмоций. Через всю творческую жизнь Мелик-Пашаев пронес тяготение к таким операм, как «Евгений Онегин», «Травиата», «Царская невеста», «Ромео и Джульетта», «Вертер». Трудно забыть, например, с какой выразительностью пели под его управлением свою жалобную мелодию скрипки во вступлении к последнему акту «Травиаты». Но, умея добиться глубокой экспрессии, Мелик-Пашаев никогда не переступал грань художественности, не допускал надрыва, слезливого сентиментализма. От этих «соблазнов» дирижера оберегали его здоровая уравновешенная натура, большой художественный вкус. Именно в связи с возобновлением в новой постановке «Травиаты» (1937) А. Б. Гольденвейзер в «Известиях» дал высокую оценку мастерству дирижера, «естественно, просто и одухотворенно передавшего несложную, но далеко нелегкую партитуру Верди. При малейшем недостатке чувства меры музыка «Травиаты» из гениальной легко может стать невыносимо банальной».

Выдающейся работой Мелик-Пашаева была постановка «Иоланты» на сцене Большого театра. В этой опере, где нет ни одной не согретой искренним чувством фразы, где все овеяно благородными, чистыми и искренними эмо-

циями, дирижер нашел свою подлинную стихию — лучезарную светлую красоту музыки, возвышенный лирический пафос. Так и в «Пиковой даме» дирижеру ближе эмоциональная напряженность и мелодическая красота сцен Германа и Лизы, нежели обостренный трагизм четвертой картины (спальня Графини), мрачное смятение чувств Германа. Такова сама природа светлого дарования музыканта, его творческой натуры.

Когда пытаешься охарактеризовать дирижерский облик Мелик-Пашаева, то первым напрашивается слово: «пение». Его пластичный, широкий, плавный жест заставлял петь не только певцов, но и оркестр. Кантлена оркестра, поразительная певучесть всех групп — от струнных до меди — составляла покоряющую силу искусства Мелик-Пашаева. Любые темпы, любая оркестровка не могли затушевать эту черту дирижерского мастерства Мелик-Пашаева. Оно, конечно, связано с дирижерской манерой, виртуозным техническим мастерством, изящной пластикой обеих рук. Но главное, несомненно — в его поющей душе. И здесь нельзя не вспомнить того обстоятельства, что Мелик-Пашаев вырос как музыкант в оперном театре, что с ранней юности представление о музыке у него прежде всего ассоциировалось с представлением о пении.

Вот почему Мелик-Пашаев так самозабвенно был предан оперному театру. Он — один из тех немногих дирижеров нашего времени, которые по-настоящему любят звучание человеческого голоса, и не только любят, но и чувствуют его безграничные выразительные возможности, все его краски, интонации. Поэтому оркестр Мелик-Пашаева при всей торжественной красочности и выразительности никогда не заглушал, не оттеснял на задний план певцов. Дирижер умел найти гармоничный синтез вокального и оркестрового звучания, не подавляя одно другим, но всегда помогая певцу наиболее полно проявить свои данные. Это с особой наглядностью раскрылось в мастерском руководстве дирижером оперными ансамблями, где ни один голос не должен доминировать, но все должны литься свободно и ровно.

Когда говоришь об ансамбле, то невольно приходит на память чудесный квинтет из второго акта «Кармен». В последние годы своей жизни Мелик-Пашаев уже не дирижировал этой, когда-то очень любимой им оперой.

Но до сих пор явственно звучит в ушах гениальный квинтет, как его поставил дирижер. Ни одного грубо или невнятно произнесенного слова, ни одного голоса, перевешивающего другие, предельно точный ритм, но не механический, а живой, упругий, наполненный глубокой внутренней энергией; и все это при быстром темпе, почти скороговорке на *mezzo-voce*.

В еще большей степени мастерство Мелик-Пашаева раскрылось в работе над «Фиделио» Бетховена — опере, изобилующей труднейшими ансамблями, обогащенной оркестровой культурой великого симфониста.

В основе мастерства дирижера лежал большой и упорный труд. Но в том и сила таланта, что слушатель не замечал затраченного труда, отдаваясь ласкающей стихии звуков, то веселых и грациозных, то взволнованно-страстных, то эпически-величавых.

Когда часто видишь дирижера за пультом, — то даже получая большое эстетическое удовольствие, — не то что перестаешь ценить его мастерство, а просто привыкаешь к нему. Отличное становится нормой, эталоном необходимого художественного уровня. В сущности так это и должно быть, так это и было в Большом театре по крайней мере в последние шестьдесят лет, с той поры, когда за пульт встал Рахманинов. Его традиции продолжили такие дирижеры, как Сук, Голованов, Самосуд, Пазовский. И преемственность функции главного дирижера столичной сцены Мелик-Пашаевым казалось вполне естественной и неудивительной. Конечно, и в Большом театре всегда были рядовые дирижеры, но и они «подстраивались» к высокому «тону», который задавали «главные». К тому же, слушатель мог выбирать. И те, для кого в опере основной все же остается музыка, стремились на спектакли, которыми руководили художники. Посмотришь на афишу, увидишь фамилию дирижера и решаешь — идти в театр или нет. А иной раз случается, откладываясь свое посещение, ибо знаешь, что кто бы ни пел, удовольствие будет омрачено...

Так вот, видя Мелик-Пашаева за пультом свыше сорока лет, еще с Тбилиси, и очень любя его, я думала, однако, что он уже полностью сложился как музыкант, что репертуар его раз и навсегда определился, что «до-



толок» дирижера уже достигнут. Правда, тщательная работа над «Великой дружбой» Мурадели, «Декабристами» Шапорина и «Никитой Вершининым» Кабалевского свидетельствовала об интересе дирижера к современному репертуару. Но и эти спектакли все же не открывали принципиально иных черт таланта.

Но вот 1959 год. Постановка в Большом театре оперы Прокофьева «Война и мир». За пультом Мелик-Пашаев... И мы услышали не только новую музыку (опера уже шла в Ленинграде и в Москве — на сцене театра им. Станиславского и Немировича-Данченко). Мы услышали нового дирижера. Вернее сказать, это был тот же Мелик-Пашаев, одинаково умевший раскрыть и лирическую красоту музыки и ее эпическую масштабность. Но в его искусстве появилась новая мера поэтичности — какой-то особенно глубокой и проникновенной. Раньше управляемый им оркестр ласкал слух своей лирической экспрессией или восторгал стройностью и мощью звучания хоровых массивов. Теперь он говорил со зрителем о самом сокровенном, о том, что иногда нельзя сказать словами, но можно выразить только в музыке. Очевидно, сказала зрелость души художника. Но раскрыться ей помогла встреча дирижера с музыкой Прокофьева. Если искать аналогии тому, как звучал у Мелик-Пашаева Прокофьев, то прежде всего хочется назвать Рихтера. Да, именно Рихтера, который в каждой ноте, в каждой фразе Прокофьева прежде всего возрождает Музыку с большой буквы.

Почти все советские музыканты росли на произведениях Прокофьева, и играя их в классах, и слушая с эстрады. Но быть может, я не ошибусь, сказав, что такого Прокофьева, с которым нас познакомил Рихтер, мы не знали. Это трудно определить словами, так как музыку никогда до конца не расскажешь, ее нужно чувствовать. Вот такую музыку, которая апеллирует прямо к сердцу слушателя, и раскрыл Мелик-Пашаев в своей интерпретации «Войны и мира». В ней не было ни экспрессионистской жесткости, которую иной раз пытаются привнести в Прокофьева его исполнители, ни сухой графичности, ни гипертрофированной звучности. Мелик-Пашаев сумел увидеть в Прокофьеве классика, показать гармоническую соразмерность всех деталей, всех компонентов его музыки, его образов. И поэтому они обрели редкую, почти осязае-

мую рельефность. Мне кажется, именно спектакль Большого театра положил конец заблуждениям, которым поддавалось немало слушателей по отношению к музыке «Войны и мира». Во всяком случае я могу это сказать о себе. В спектакле как-то особенно ясно прослеживается русская национальная традиция музыки Прокофьева, тесно связанная с лирикой Римского-Корсакова, с его программным симфонизмом. Вспомним вальс Наташи, Бородинскую битву, вспомним вьюгу, которая сопровождает отступление французов, вспомним знаменитую сцену смерти Андрея Болконского, воздушное, неповторимое *glissando* скрипок в момент его кончины. Прошло уже несколько лет, как я не слышала этого спектакля, но память с удивительной свежестью сохранила многие его звуковые страницы так, как их воссоздавал Мелик-Пашаев.

Можно сказать, что они потрясали души слушателей необычайной человечностью своей поэзии и лиризма, и в то же время запоминались яркой картинностью образов...

«Война и мир» оказалась лебединой песнью дирижера, достойным памятником его таланту, как и высшим его вдохновением. Последним творческим вкладом Мелик-Пашаева была работа с Г. Вишневской над образом Виолетты. Но на премьере с участием Вишневской и Лемешева 24 мая 1964 года за дирижерским пультом стоял Б. Хайкин. За два дня до спектакля у Александра Шамильевича случился сердечный приступ и он лег в больницу. Меньше чем через месяц его не стало... Это была тяжелая утрата для Большого театра, для всей советской оперной культуры, для всех, кто любит прекрасное, возвышенное искусство оперы.

В историю Большого театра сверкающей страницей вошло солнечное и поэтичное дарование Мелик-Пашаева, всегда окрыленное бескорыстной влюбленностью в оперу. За пульт театра встанут еще многие талантливые мастера. И пусть они отдадут свое сердце искусству оперы так, как целиком отдал его Мелик-Пашаев. Это будет лучшей данью советскому оперному театру.

## Е. К. КАТУЛЬСКАЯ



Огромную жизнь прожила Елена Климентьевна в искусстве. Почти шестьдесят лет! Из них полвека напряженного и увлеченного труда уже после Октября, труда художника, отдавшего все богатства своей большой души зрителям, слушателям, партнерам по сцене, ученикам, всем людям, искавшим ее дружбы и внимания. Светлый ум, пытливый интерес к жизни во всех ее аспектах, стремление все понять и объяснить, дать свою оценку, всегда строгую, объективную, но неизменно доброжелательную, подлинно юная горячность увлекали каждого, кто соприкасался с Еленой Климентьевной в театре, кто переступал порог ее гостеприимной квартиры в доме № 7 по улице Неждановой или класса в Московской консерватории. И в равной мере покоряли незамутненная чистота и щедрость сердца, всегда готового отозваться на любое проявление таланта, на зов помощи, на чужую радость или горе...

По материалам книги «Е. К. Каткульская» (М., Музгиз, 1957) и статьи, опубликованной в журнале «Советская музыка» (1967, № 4).

Наверно, поэтому среди близких друзей Елены Климентьевны можно найти самых разных людей и по возрасту, и по положению... В памяти Ивана Семеновича Козловского Лёля (так он и по сию пору называет Катульскую) живет как первая партнерша на сцене Большого театра, протянувшая руку дружеского участия и поддержки молодому дебютанту. Это было в спектакле «Травиата» в 1926 году. А для многих молодых, да и немолодых ее друзей, Елена Климентьевна навсегда останется доброй феей, приоткрывшей тайники искусства, подвластные только настоящим музыкантам.

Что же можно сказать о многочисленных учениках Катульской, которым она дала «путевку» на оперную сцену, концертную эстраду, радио? За восемнадцать лет своей бытности профессором Московской консерватории она воспитала большую плеяду певцов и певиц, их более двадцати. Но я не знаю ни одного случая, когда бы бывший ученик не продолжил своего общения с педагогом, даже тогда, когда жизнь пролагала между ними тысячи километров расстояния.

Со всех сторон неслись к Елене Климентьевне весточки от ее питомцев, они делились с ней всеми своими радостями и невзгодами, ждали ее советов, сочувствия и поддержки. И это наполняло душу Елены Климентьевны, питало ее силы, любовь к жизни, давало ощущение полноценного творческого существования до последних дней...

Недавно, разбирая письма Елены Климентьевны ко мне, я нашла одно, которое ярко характеризует ее преданность своему делу. Оно датировано 25 июля 1957 года, когда жарким летом в Москве шла напряженная подготовка к Международному фестивалю демократической молодежи. В его рамках должен был состояться и конкурс вокалистов.

«Живу и работаю в роскошно разукрашенной Москве,— писала Елена Климентьевна.— В такую невыносимую жару мне приходится готовить к конкурсу Милашкину, Го Шу-чжень и Пиланэ (приятная колоратура — латышка). Иногда езжу к ним в Вишняки, где живут все участники конкурса. Кроме того, встречаюсь с Дроздовой, которую вызвали для участия в концертах (на открытых эстрадах)! Иногда занимаюсь и с Масленниковым (к очередным спектаклям)... Я знаю, что Вы мой друг и будете

меня за это журить, так как я, возможно, работаю сверх сил. Но мне трудно изменить мою натуру...»<sup>1</sup>

А ведь Елене Климентьевне было тогда уже шестьдесят девять лет, она любила свою дачу в Лианозове, уютный тенистый уголок, насыщенный ароматом цветов, любила свое пианино, ноты, с которыми никогда не расставалась даже на отдыхе. Впереди предстояла трудная работа в жюри конкурса и снова большой учебный год... Но Елена Климентьевна легко пожертвовала своим отдыхом для других, высших целей... Милашкина и Го Шучжень стали первыми лауреатами этого ответственного конкурса, продемонстрировав перед всем миром высокую культуру русской вокальной школы. И в золотых кружочках медалей, врученных им Тито Скипа, заключалась большая доля самоотверженного, бескорыстного труда и великого мастерства их педагога.

Летом 1966 года, уже безнадежно больная, Елена Климентьевна нашла в себе силы готовить с Масленниковым партию Самозванца для зальцбургского «Бориса Годунова», и волновалась в ожидании известий, и радовалась, узнав об удаче. Перед началом нового учебного года, все продумав, взвесив, оценив, Катувльская передала другим педагогам своих студентов, чтобы ничем не нарушить их занятий. А ведь ученики были для нее в последние годы главным связующим звеном с действительностью, с ее любимым искусством. И расставаясь с ними, она по существу прощалась с жизнью... Окружающие это понимали, но никто не услышал от нее ни одного слова жалобы. И именно тогда, пожалуй, я наиболее ясно осознала, какой героический дух жил в этой маленькой, так страшно похудевшей за последний год, женщине с большими лучистыми серыми глазами бесконечной доброты...

Этот дух помог 17-летней девушке оставить отчий дом в Одессе, на грошовые средства, добываемые уроками, учиться в Петербурге, блестяще закончить там консерваторию и столь же блестяще дебютировать на сцене Мариинского театра в партии Лакме. (Замечу, что это было время расцвета мастерства русских певцов на Ма-

<sup>1</sup> Тамара Дроздова — ведущее драматическое сопрано Пермской оперы, лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Алексей Масленников тогда уже был солистом Большого театра.

ринской сцене. Тогда блистали такие колоратурные певицы, как Л. Липковская, М. Кузнецова-Бенуа, Н. Забела-Врубель, А. Большка. Частой гостьей в Петербурге была А. Нежданова. Остановлюсь на этом, так как перечень выдающихся певцов того времени занял бы большое место.)

Но успех у публики и даже у прессы<sup>1</sup> тогда не был главным критерием признания артиста. Оставив в стороне вопросы «фаворитизма», развитого на придворной сцене, напомним, что главным и строжайшим «хозяином» Мариинского театра, его «генералмюзикдиректором» был Направник. Признание главного дирижера служило высшей оценкой исполнителя. Но этого добиться было трудно, тем более молодой начинающей певице, хотя в первый же свой артистический сезон она спела четыре партии в пятнадцати спектаклях (Лакме, Джилду, Снегурочку и голос птички в «Зигфриде» Вагнера). В ту пору молодежи не уделялось внимания — она привлекалась в основном лишь для того, чтобы «страховать» исполнителей первого положения на репетициях и спектаклях. (К ответственным постановкам молодые певцы обычно вовсе не допускались и годами выдерживались на второстепенных

<sup>1</sup> Петербургская пресса была единодушна в признании таланта юной певицы: «Г-жа Катульская имела выдающийся успех, достигший апогея после блестящего исполнения ею легенды (второй акт). Успех был вполне заслуженный. Дебютантка обладает сильным, ровным во всех регистрах голосом, свободно доходящим до верхнего *ми*. Прибавим, что в сценическом отношении дебютантка верно истолковала роль поэтической героини, не прибегая к подчеркиваниям... Фразировка и интонации были безупречны...» — писало «Новое время».

«Обладающая великолепным по тембру и силе звука голосом, притом прекрасно владеющая им артистка с первых же нот сделалась центром общего внимания, — подтверждала газета «Новая Русь». — Колоратурный речитатив за сценой (выход Лакме) сразу обнаружил в г-же Катульской недожизненную исполнительницу. Его было достаточно, чтобы дебютантку встретили восторженными аплодисментами. Остальные номера, в частности же легенда с колокольчиками... вполне подтвердили первое впечатление. Здесь было все, что удовлетворяло требованиям строгого ценителя: безукоризненная интонация, тонкая нюансировка, колоратурная беглость и взятые без всякого напряжения высокие ноты...» Газета «Речь» также высказывала предположение, что «г-жа Катульская получит в наследство репертуар г-жи Липковской» (которая в то время собиралась гастролировать за границей).

партиях.) Так, Катульскую Направник «заметил» лишь на одной оркестровой репетиции «Гугенотов», когда она была срочно вызвана, чтобы заменить основную исполнительницу виртуозной партии Маргариты Валуа.

Впрочем, мудрено было ее не заметить. Елена Климентьевна спела второй акт, где партия королевы занимает большое место, так, что оркестр устроил ей овацию. А Направник, похвалив, выразил крайнее удивление, что не встречался с ней раньше.

Результатом этой встречи, очевидно, и явилось назначение Катульской на партию Амура в новой постановке В. Мейерхольда глюковского «Орфея». Заглавную партию исполнял Собинов. Декорации были сделаны Головиным, спектакль шел под управлением Направника.

«Собинов создал вдохновенную фигуру Орфея, — вспоминала Елена Климентьевна, — до сих пор звучит в ушах его голос и выразительное исполнение не только арий, но и речитативов, которыми так богата эта опера. Своим замечательным голосом, тонкой фразировкой, удивительно ясной дикцией он умел придать речитативу и певучесть, и выразительность, и какую-то особенную эстетическую прелесть. Великолепны были декорации Головина. Помню, первая картина оперы представляла собою поляну, заросшую травой и обрамленную густыми деревьями. Посередине ее возвышалась мраморная гробница, где покоилась Эвридика. Гробницу окружали девы в скорбных позах, расположенные красивыми группами в духе греческих скульптур и барельефов. Сумеречное освещение создавало настроение великого покоя и глубокой грусти. Около гробницы — склоненная фигура Орфея. Первые аккорды оркестра и хорал трогали до глубины души строгой красотой мелодии и гармоническим богатством. Мне трудно назвать еще спектакль, в котором так же, как в «Орфее» на мариинской сцене были бы органично слиты все искусства: живопись, скульптура, музыка, поэзия, драма и гениальное пение Собинова, в котором как бы воплотились музы этих искусств».

Газеты того времени захлебывались от восторга: «Орфей» в Мариинском театре идет с возрастающим успехом. Четвертое представление прошло вчера при битком набитом театре. Публика неистовствовала, вызывая Собинова и г-ж Большка и Катульскую. Успех... г-жи Катульской, заменившей Л. Я. Липковскую в партии Эроса, вполне

упрочился». Елена Климентьевна занимает первое положение на столичной сцене.

Признание было завоевано. Но этого оказалось недостаточно, чтобы преодолеть бюрократическую «казенщину», царившую на императорской сцене, вернее, в ее кулуарах и конторах. Молодая певица ясно ощущала на себе медлительное движение и косность театральной машины.

Об этом свидетельствует письмо к ней И. Прянишникова, помеченное февралем 1913 года:

«Глубокоуважаемая Елена Климентьевна,— пишет ее старый педагог,— всего второй раз пришлось мне видеть и слышать Вас третьего дня на сцене, и второй раз я не могу удержаться, чтобы не высказать Вам своего восхищения во всех отношениях — голос, пение, удивительная дикция, грациозная игра, все положительно выдвинуло в исполнении в Мариинском театре оперы «Орфей» Вашу маленькую партию Амура на первый план.

И какие Вы сделали еще успехи с тех пор, как я слышал Вас первый раз в Лакме! Пожалуйста, не примите этого всего за комплименты, делать которые у меня нет никакого повода; просто это восхищение человека, видевшего первые шаги Ваши в пении и всегда принимавшего в Вас большое участие. Ваш прелестно поставленный голос, чистота интонации, серебристость и ровность звука, а главное — такая безукоризненная ясная дикция, столь редкая у певцов вообще, а у певиц в особенности, все это не может не восхищать человека понимающего. И со всем этим такая простота исполнения при выдержанном классическом стиле. Честь Вам и слава!..»

Далее Прянишников сетует, что молодая певица не так интенсивно входит в репертуар театра, как она этого заслуживает по своим данным.

«Не теряйте энергию,— ободряет старый педагог свою ученицу,— работайте, как до сих пор, как это показывают Ваши успехи в исполнении, и не может быть, чтобы в конце концов истинное действительное искусство не взяло бы верх. Дай бог, чтобы эти пожелания человека, понимающего и искренно Вам сочувствующего, поддержали бы в Вас энергию и желание совершенствоваться.

Примите же еще раз мои самые искренние и горячие поздравления.

Глубоко уважающий Вас *И. Прянишников*».



**Е. К. КАТУЛЬСКАЯ**

Снегурочка («Снегурочка»)

Волхова («Садко»)

Виолетта («Травиата»)





**А. И. АЛЕКСЕЕВ**

**Лоэнгрин ( «Лоэнгрин» )**

**Ленский  
( «Евгений Онегин» )**





Ромео («Ромео и Джульетта»)

**С. Я. ЛЕМЕШЕВ**

Герцог («Риголетто»)

Берендей («Снегурочка»)





**Галина ВИШНЕВСКАЯ**

**Купава («Снегурочка»)**

**Виолетта («Травиата»)**



**Евгений КИБКАЛО**



**Андрей**  
(«Война и мир»)



**Алексей**  
(«Повесть  
о настоящем человеке»)

Тамара  
МИЛАШКИНА



Аида («Аида»)  
Елизавета Валуа  
(«Дон Карлос»)



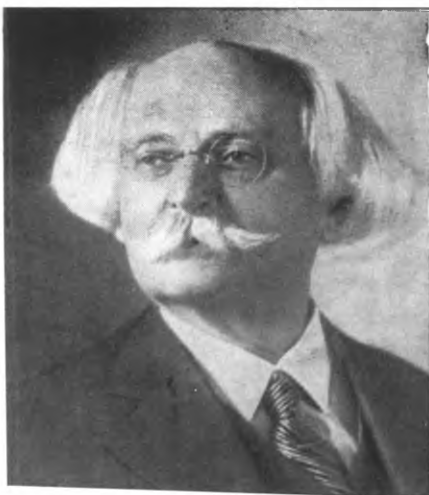
**Алексей МАСЛЕННИКОВ**

**Юродивый («Борис Годунов»)**

**Самозванец («Борис Годунов»)**

**Фауст («Фауст»)**





1. И. СУК
2. А. ПАЗОВСКИЙ
3. С. САМОСУД
4. Н. ГОЛОВАНОВ
5. Б. ХАЙКИН



Потребность молодой певицы в интенсивном творческом труде находит себе поле деятельности в летних гастрольных поездках. С первого же своего сезона в Мариинском театре Катульская вместо отдыха посвящает летние месяцы напряженной певческой работе, участвуя в гастролирующих частных оперных труппах. Лето 1910 года она поет в антрепризе Д. Южина, дававшей спектакли в волжских городах: Нижнем Новгороде, Казани, Самаре, Саратове, Оренбурге. Коллектив, собранный Южиным, носил громкое название «Художественной оперы».

Все газеты городов, которые посетила «Художественная опера», высказывают большое удовлетворение исполнением молодой певицы, отмечая красоту тембра голоса, безупречную школу, редкую пластичность и грацию сценических образов.

Для этой поездки Елена Климентьевна совершенно самостоятельно готовит партию Виолетты в «Травиате» Верди, руководствуясь только своим музыкальным вкусом и впечатлениями от спектакля Мариинского театра. Вот где в полной мере сказались ее исключительный профессионализм и работоспособность. Оренбургская газета с большой теплотой высказывается об исполнении Катульской роли Виолетты, подчеркивая ее тщательно продуманную трактовку, повизну многих нюансов.

Елена Климентьевна говорила, что образ Виолетты сложился в ее сознании еще тогда, когда она смотрела игру Грановской в «Даме с камелиями». Особенно ей запала в память какая-то необыкновенно легкая, изящная походка актрисы, ее движения, исполненные нежной грации. Это и помогло певице найти «свою» Виолетту, хрупкую и нежную, бесконечно трогательную.

На следующее лето 1911 года Елена Климентьевна пела в Кисловодске, где составила превосходная труппа, в которую входили такие артисты, как Тартаков, Смирнов, драматическое сопрано Валицкая, бас Макаров, баритоны Камионский, Поляев, Соловьев и другие. Катульская пела «Лакме», «Риголетто», «Травиату», «Севильский цирюльник», «Фауст» и «Сказки Гофмана».

Здесь ей также пришлось самостоятельно приготовить музыкально и сценически ответственную партию Олимпии («Сказки Гофмана» Оффенбаха) в чрезвычайно краткий срок — две недели! Она глубоко продумала роль и буквально по тактам, в строгом соответствии с музыкальным

рисунком, разметила автоматические движения куклы, роль которой исполнила, по свидетельству прессы, «до жути правдоподобно... Кукольная жестикуляция и движения были доведены до полной иллюзии, которая усиливалась пением, одновременно виртуозным и автоматически безжизненным» («Кавказский край»).

Лето 1913 года Елена Климентьевна снова поет в Кисловодске в антрепризе Валентинова с тенором Дыгас, басом Дидуром, артисткой Большого театра Правдиной и другими. Она впервые выступает в спектакле «Фауст» вместе с превосходным тенором Залипским, баритоном Поляевым, потом служившими в Тифлисской опере, басом Большого театра Тихоновым. «Один из трогательных гётевских образов... простодушная, непосредственная в своих побуждениях и поступках Гретхен неподражаемо воспроизведена г-жой Катульской», — указывала местная газета. — Пусть ее голосу немного не хватает силы и массивности для партии Маргариты, но то, что есть в ее пении, та нежность и душевность, с какою она поет песнь о Фульском короле, та поразительная простота, искренность, которые звучат в ее голосе в арии с жемчугом, в диалогах с Фаустом — нечто неизмеримо большее, и слушать г-жу Катульскую в партии Маргариты — большое и редкое удовольствие».

Летом 1914 года Катульская поет в Киеве, в труппе Багрова вместе с певцами Большого театра, в том числе В. Петровым, А. Богдановичем. Для своего бенефиса Елена Климентьевна избирает партию Чио-Чио-Сан, которую готовит в три недели: эту оперу она слушала в Мариинском театре в исполнении М. Н. Кузнецовой. У этой замечательной актрисы образ был разработан, как всегда, очень тщательно и содержал много интересных деталей; будучи наблюдательной, Катульская многое запомнила и претворила затем в своей работе. Однако она не копировала и не подражала. Впечатления рождали интуитивное чувство образа; молодая певица сумела найти непосредственное ощущение психики юной японской гейши, мысленно представить ее внешний образ — особенность движений, походки, манер, лаконичных и собранных, продиктованных ее костюмом, бытом, национальным характером... В результате образ маленькой гейши был воплощен Катульской с глубокой трогательностью и правдой.

Характер героини она показывала в развитии, в движении. В первом акте — основные черты образа были — детская доверчивость, жизнерадостность. Чю-Чю-Сан здесь еще совсем ребенок. Во втором — это женщина, но со столь же наивным, юным сердцем, наполненным горячей верой и любовью. В финальном же действии певица достигала подлинно драматических красок, раскрывая глубокую трагедию своей маленькой героини. Катульская волновала в этой роли не силой звука, а глубокой выразительностью, которая пронизывала каждую фразу.

Интересно замечание рецензента «Киевского театрального курьера» о том, что в партии Чю-Чю-Сан Катульская «отбросила оперный шаблон и нашла соединяющий мостик между художественной правдой и «оперным» воплощением...

Ее надежды трогали, мечты о свидании невольно передавались и слушателю... Хорошо, потому что не подчеркнуто, сказано также фраза: «Тот умирает с честью, кто с бесчестьем мириться не желает».

В первые же годы пребывания на сцене Катульскую увлекала концертная работа. Певица безотказно и всегда с большим успехом выступала на благотворительных вечерах и концертах — в гимназиях, институтах, университетах и т. д. На почве концертно-благотворительной деятельности она быстро сдружилась с замечательной русской актрисой М. Г. Савиной. В архиве Елены Климентьевны бережно хранится связка писем, в которых мы узнаем тонкий, бисерный почерк Марии Гавриловны. Первое из них помечено 1911 годом.

«Извините, Елена Климентьевна, что так бесцеремонно обращаюсь к Вам с просьбой, но мне посоветовал И. В. Тартаков и дело товарищеское.

Ежегодно в Убежище для престарелых артистов я устраиваю концерт в первый день праздника. Не откажите в Вашем участии, чем доставите громадное удовольствие старикам, имеющим мало радости. Начало в 8 ч., конец в 11, а затем все собираются поужинать у меня.

Ваши товарищи охотно ездят туда и за эти десять лет там перебивала вся опера. Жду Вашего ответа, и в случае согласия, пришлю карету к половине восьмого. *М. Савина*».

Естественно, что Елена Климентьевна с радостью откликнулась на эту просьбу великой артистки и всегда с

большой готовностью принимала участие во всех ее добрых начинаниях. Выступления в Убежище для престарелых артистов, над которым шефствовала Мария Гавриловна, стали для Катульской традицией. Об этом говорит записка к ней М. Г. Савиной, датированная 1912 годом: «Простите, моя душенька, что не еду к Вам сама, но сегодня такой мороз, а я скверно кашляю. Будьте добры, выручите меня и приезжайте завтра утешить наших стариков по примеру прошлого года: они бредят Вами. Черкните строчку или звоните по телефону 29—79, согласны ли порадовать нас, и если — да, то когда прислать карету.

Концерт окончится в 10 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>, а затем, по традиции, откушать ко мне. Ваша *Савина*».

В другой записке Мария Гавриловна, обращаясь к Елене Климентьевне с просьбой выступить в концерте в память годовщины смерти артиста Далматова, пишет: «Будьте добры как всегда, согласитесь и уведомите, можно ли поставить Вас на афишу...» Из этого видно, что Елена Климентьевна была постоянной участницей концертов, бывших на попечении Савиной, и что между юной певицей и великой артисткой установились теплые дружеские отношения. Савина, несмотря на свой возраст и положение, нередко сама навещала Елену Климентьевну. В памяти Катульской ярко запечатлелось первое посещение М. Г. Савиной: «В тот момент, когда ко мне в гостиную вошла Мария Гавриловна, я сидела у граммофона и слушала арию Розины в исполнении Гальвани. Первое, что сказала мне Савина:

— Милочка, как вы можете слушать этот ужасный граммофон?

Я очень смутилась, но объяснила, что готовлюсь к выступлению в партии Розины в «Севильском цирюльнике» и поэтому изучаю пластинки итальянских певиц, записываю их каденции и украшения.

— Я хочу сама приготовить эту партию и мне очень помогает прослушивание пластинок.

— Ну, молодец, за это хвалю, — сказала Савина. — Артистка всегда должна работать, изучая, наблюдая и обдумывая каждую свою роль. Любить свое дело, любить искусство — это значит жертвовать для него личным.

Тут Мария Гавриловна оглядела мою гостиную и оставила свой взгляд на двух картинах в золотых рамах, которыми я «украсила» свою первую квартиру.

— Вы, я вижу, любите живопись? — спросила она. — Но позвольте вам сказать, что это гадость, потому что плохие копии. Впрочем, придет время, когда у вас будут только подлинники, а копии вы выбросите вон.

Я очень смутилась и возненавидела и свой граммофон с огромной трубой и копии, теперь казавшиеся мне безобразными.

Предсказание Марии Гавриловны осуществилось. Я развила свое понимание живописи, и мое внимание стали привлекать только творения подлинных мастеров.

Я с большим удовольствием выступала всюду, куда меня приглашала Мария Гавриловна, и очень любила бывать у нее. После концертов Савина по традиции приглашала к себе участников этих вечеров, и я неизменно была в числе приглашенных. Помню хорошо ее прекрасную квартиру, казавшуюся мне дворцом, — с огромными комнатами, мраморным вестибюлем, дубовой столовой; роскошна всегда была сервировка стола, обильно уставленного яствами. Вышность была такая, как будто Мария Гавриловна принимала у себя не младших товарищей-артистов, а необыкновенно знатных гостей. Но не это было самое существенное. Я была покорена чисто русским гостеприимством великой артистки и ее простым, теплым, внимательным отношением; Мария Гавриловна никогда не давала почувствовать дистанцию между ней и молодой начинающей певицей, каковой я была в те годы. А ведь сколько я слышала раньше о ее суровости, неприветливости, гордости. Как несправедливы бывают современники к великим людям!»

У Елены Климентьевны хранилось и письмо А. Глазунова, адресованное ей в связи с подготовкой исполнения его кантаты на торжественном юбилейном акте Петербургской консерватории в 1912 году. «Свидетельствуя Вам свое почтение, прошу верить, что консерватория будет искренно рада и польщена видеть бывших дорогих питомцев в своей среде», — писал маститый русский композитор.

Насколько растет популярность Катульской, можно судить по приглашениям, приходящим к ней, начиная с 1912 года, из самых различных городов России — Вильно, Царицына, Самары, Одессы, Киева, Харькова, Казани, Нижнего Новгорода и других. Появляются и первые приглашения из-за границы. «Петербургский листок» в фев-

рале 1912 года сообщает, что «артистка Мариинского театра г-жа Катульская получила предложение приехать на гастроли в Миланский театр Д'Альвера, где она выступит в операх «Лючия», «Риголетто» и «Травиата».

Однако вместо Милана Елена Климентьевна едет в концертное турне по Украине и Бессарабии с артистом Большого театра В. Р. Петровым, с которым, вплоть до его смерти в 1937 году, сохраняет теплые, дружеские отношения. Талантливых певцов всюду встречает шумный успех.

С 1911 года Елена Климентьевна выступает на московской оперной сцене. Во время этих гастролей в Москве Катульская поет и Маргариту в «Фаусте», и Микаэлу в «Кармен». И, наконец, на закрытии сезона исполняет партию Антонида в спектакле «Иван Сусанин».

Видимо, вся кулуарная обстановка придворного театра в Петербурге претила скромной, требовательной и глубоко творческой натуре Катульской. Во всяком случае, во время частых гастролей в древней русской столице ее сердце полонила горячая московская публика и строгий художественный быт Большого театра, возглавляемого таким мастером, как дирижер В. Сук. И в 1913 году певица полностью связывает свою судьбу с театром, которому было суждено занять ведущее место в оперном искусстве послереволюционной России.

Здесь еще царила А. Нежданова, звучал ослепительный голос Е. Степановой, позже развернулось яркое дарование В. Барсовой. И тем не менее Елена Климентьевна быстро завоевывает признание и зрителей, и товарищей по сцене, и всех московских музыкантов не только своим исключительным музыкально-сценическим даром, но и бескорыстным, преданным отношением к искусству, чистотой и цельностью натуры. «Совесть Большого театра» — это самое почетное звание, присвоенное Елене Климентьевне ее соратниками, — говорил мне много, много лет спустя В. Кубацкий — выдающийся виолончелист оркестра и дирижер крупнейшей советской оперной сцены.

В те годы на сцене Большого театра складывается неповторимый ансамбль певцов, среди которых блистают Шаляпин, Собиннов, Нежданова, Степанова, Смирнов, Петров. Бонавич, Грызунов, Павловский, Бакланов и другие. В работе с замечательными дирижерами оттачивается мастерство хора и оркестра Большого театра.

Под влиянием идей Московского Художественного театра, отчасти оперы Мамонтова, в спектаклях Большого театра поднимается роль режиссера и художника, ставится вопрос о сценической культуре певца, о художественном ансамбле. Отдаленность от двора, разнотинная публика, соседство с Малым театром — вторым «университетом» московской молодежи — определяли активность демократических традиций оперной сцены древней русской столицы.

Катульская быстро находит близкую себе художественно-демократическую среду. В доме В. Р. Петрова — ее большого друга, — молодую певицу окружают художники, актеры, певцы, музыканты. Всегда творчески энергичная, Елена Климентьевна оказывается в центре музыкальной жизни Москвы. Ее талант и работоспособность получают необходимую пищу, и певица быстро растет духовно и профессионально.

Особенно этому содействует Большой театр, где Катульская вовлекается в интенсивную творческую работу. Она поет ведущий лирико-колоратурный репертуар, чередуясь с Неждановой, Степановой, А. Добровольской. Постепенно репертуар Катульской на московской сцене достигает сорока пяти ответственных партий. Большинство из них приходится уже на советское время, когда мастерство и талант певицы достигают полного расцвета.

Московская сцена воспитывает в Катульской особую любовь к русской музыке. Антонида она поет еще во время своих гастрольных приездов в Москву. Этим спектаклем впервые дирижирует В. И. Сук. Вскоре после перевода Катульской в Москву он поручает ей партию Людмилы в новой постановке глинкайской оперы. В Москве Катульская поет Панночку в «Майской ночи», Царевну в «Кашее Бессмертном», птицу Сирин в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, Прилепу в «Пиковой даме» Чайковского, Ольгу в «Русалке» Даргомыжского. Русский классический репертуар углубляет и шлифует ее художественную культуру, ее реалистическое мастерство. Значительно расширяется репертуар Катульской и за счет партий западноевропейской оперы.

Серьезную роль в творческом росте певицы сыграли дирижеры Большого театра. Это Елена Климентьевна всегда подчеркивала, говоря: «Больше всего мне пришлось петь под руководством замечательного дирижера

В. И. Сука, строгого, требовательного и тонкого музыканта. Он никогда не учил, как надо петь,— он учил, как надо нюансировать и выражать то, о чем говорит музыка. Сук всегда требовал точного исполнения указанных им нюансов и темпа, не терпел форсированного пения, неровно звучащих голосов. Какими бы замечательными верхними нотами ни обладала певица,— если середина голоса у нее была неполноценна,— Сук избегал ее участия в своих спектаклях.

В. И. Сук всегда подчеркивал смысл слова и требовал выразительной окраски интонации. Самым страшным для исполнителя было равнодушное отношение дирижера во время репетиции. Если Сук молчал, не делал никаких указаний, это означало, что певец ему не нравится. В таких случаях он обычно просил не назначать этого певца на его спектакль. Но если он «придирался», делал замечания — это означало, что певец ему импонировал, и он охотно с ним работал.

Я очень любила петь с В. И. Суком «Садко», особенно колыбельную Волховы. Он давал певцу большую свободу вокализировать, конечно, предварительно проработав с ним до мельчайших деталей всю нюансировку. С ним пелось свободно и уверенно».

Особенности образов Катульской, в первую очередь, конечно, определяются характером ее голоса. Раньше его бы называли колоратурным сопрано; основанием к этому служит виртуозное мастерство певицы — ей были подвластны любые технические пассажи, сложные узоры фиоритур, все выразительные средства колоратурного пения. К этому надо прибавить и другие неотъемлемые качества колоратурного сопрано: блеск верхнего регистра голоса, свобода его предельных нот.

Однако углубленные драматические задачи, выдвинутые в процессе развития оперного реализма и получившие наивысшее выражение в русской музыке, расширили границы выразительности колоратурного сопрано. «В «Сусанине» Глинка в своем вокальном искусстве нашел путь к великому русскому реализму», — писал Б. Асафьев. Так, если в рондо Антонида певица должна показать виртуозную легкость и подвижность голоса, особенно в верхнем регистре, то романс уже требует драматической насыщенности «середины». В этом плане развиваются и во-



кальные образы Людмилы, Снегурочки, Марфы, Волховы. Требование прежде всего выразительного пения вызвало необходимость развития среднего (или центрального) регистра голоса, как наиболее богатого красками и, значит, наиболее способного к выражению психологического состояния героини. Так утверждается в русской опере лирико-колоратурное сопрано. В идеале — это голос обширного диапазона, предельной гибкости и подвижности, и вместе с тем полнозвучный и ровный по тембру во всех регистрах.

Таким является голос Катульской. Она с успехом исполняла партии, выходящие за рамки лирико-колоратурного голоса. К ним относится, например, партия Чио-Чио-Сан, требующая крепкого лирического сопрано с очень насыщенной серединой; такова и партия Леоноры в «Трубадуре» Верди, чаще исполняющаяся драматическими сопрано. Из лирико-колоратурных певиц Большого театра эти партии пели Е. К. Катульская и В. В. Барсова, также обладавшая очень компактным, звучным центром.

Но основные качества своего голоса, позволившие ей петь эти партии, Катульская развила и закрепила в работе над русским репертуаром, и в первую очередь над глинкайскими операми.

Партии Антонины и Людмилы она не успела спеть в Мариинском театре, но хорошо знала, разучив самостоятельно и слушая спектакли и репетиции Направника. Выдающийся дирижер был строгим блюстителем исполнительских традиций глинкайских опер. Д. Похитонов подчеркивает в своих мемуарах, что Направник особенно требовательно относился к певцам в операх Глинки, считая, что даже речитативы должны здесь исполняться на широком пении, а не говорком. «Вы не разговаривайте, а пойте»<sup>1</sup>, — твердил он певцам.

Впервые Катульская спела партию Антонины в спектакле Большого театра без репетиции, заменив внезапно заболевшую Нежданову. Это было во время первых выступлений Елены Климентьевны в Москве в 1911—1912 годах.

<sup>1</sup> Здесь кстати вспомнить слова А. Н. Серова: «Пение Глинки, даже в самой выразительной по декламации музыке, всегда оставалось пением, никогда не переходило в декламацию немusыкально произнесенного слова».

«Из отдельных исполнителей,— писали газеты,— упомянем о новой Антониде — г-же Катульской и новом Сабинине — г. Лабинском. Оба отчетливо и музыкально исполнили свое дело, а г-жа Катульская даже придала фигуре Антониды непривычную в наших представлениях живость и теплоту». Последнее замечание особенно интересно.

Советским зрителям не довелось услышать Елену Климентьевну в этой партии — «Иван Сусанин» после революции зазвучал вновь на сцене Большого театра только в 1939 году и уже с другими исполнителями. Но запечатленный фотографом образ Антониды — Катульской перекликается с характеристикой газеты. На фотографии ее Антонида стоит в весьма задорной позе, с лукавой усмешкой на живом, веселом лице.

Образ Людмилы в трактовке Катульской приобретал своеобразный колорит, богатый жизненными красками. В эпизоде, обращенном к Фарлафу, например, приветливость соединялась с тонкой иронией, наивным лукавством. Весь этот раздел исполнялся *staccato*, очень острым, точным звуком. Только фраза на словах «принужденной любви» широко выпевалась. Затем небольшое *ritenuto* вновь приводило к куплету «Храбрый витязь Фарлаф», построенному на шутливой, кокетливой интонации. Все это Катульская пела на легком дыхании и гибкой гортани. Эпизод же, обращенный к Ратмиру, исполнялся уже на грудной опоре, устойчивой гортани — теплота и насыщенность звука подчеркивали искренность Людмилы, ее желание утешить молодого хазарского хана; звучание голоса здесь должно отчасти передать и чувственную экспрессию картин «роскошного неба юга».

Новые черты вокального образа Людмилы выявляются в ее развернутой сцене в саду у Черномора. Национальный облик Людмилы здесь приобретает особую рельефность благодаря задушевной русской песенности ее арии «Ах ты, доля, долюшка», составляющей лирический центр этой сцены. Но лирика сочетается с новыми эмоциональными красками, с новой характеристикой Людмилы. В этой сцене проявляются гордость русской девушки, ее непримиримая воля к свободе, решительность и настойчивость, верность чувству. Дочери Светозара нет жизни в плену, хотя бы и в роскошных садах Черномора. «Людмила умереть умеет», — заявляет она, бросаясь в голубые

волны, и только водяные девы, по воле Черномора, не дают ей погибнуть. Однако героические черты характера Людмилы в некоторых последних постановках выявляются слабо. Режиссеры стали часто подчеркивать детское ребячество, капризность Людмилы, облегчая образ, лишая его национальной яркости, глубины. К тому же он остается статичным, не показывается в развитии.

Катульская иначе трактовала вторую сцену. Здесь ее героиня представляла более мужественной и смелой. Певица передавала развитие образа и переключением звука на более грудную опору по сравнению с первым актом. Ведь Людмила, внезапно оторванная от отчего дома, от любимого жениха, перенесенная за тридевять земель, в волшебную страну, много пережила, перечувствовала. Ей ничего не было мило в новой обстановке, и ее гордость, ее любовь, ее чистота не позволяли ей покориться злему карле. В своем несчастье Людмила активна, решительна, непобедима. Только на момент она предается грустному излиянию чувств, жалобе на свою печальную долю. Это роднит ее переживания с переживаниями простой русской девушки, изливающей свою тоску в песне. «Петь как песню плавно, очень тепло, от души, искренно», — гласит надпись в клавире Катульской, на той странице, с которой начинается *Adagio* Людмилы. Именно так звучит эта мелодия у солирующей скрипки; композитор здесь требует играть *cantabile vibrato*. Интересно, что здесь уже все виртуозные пассажи и гаммы переходят к партии скрипки и исполняются в строгом ритме. Только каденцию поет Людмила, повторяя ее за скрипкой, как стон, как жалобу без слов; это обязывает к плавной кантилене, певучести, которые определяют весь характер песни. *Sopra prima* указывает здесь композитор, и это требование надо выполнять, отбирая самые выразительные краски, окрашивая звук теплотой широкого дыхания.

И снова героические интонации — «Безумный волшебник! Я дочь Светозара! Я Киева гордость!» — акцентирование ударных слогов, широкое пение, яркий звук на большой опоре. Здесь певица стремится достичь драматического звучания голоса.

В ансамбле финала партия Людмилы вновь обретает колоратурный блеск, изобилуя верхними нотами и виртуозными пассажами, выражающими светлые ликующие чувства. Работа над музыкой Глинки под руководством

замечательных музыкантов дала мастерству Катульской твердую опору подлинно русской школы пения, глубокое понимание ее основ.

Это принесло певце удачу и в создании образов Римского-Корсакова, продолжившего и развившего глинка-ские традиции. Композитор сам свидетельствует, что в вокальных партиях своих опер старался быть ближе к Глинке, потому, что Глинка всегда благороден и изящен, помимо всех прочих своих гениальных качеств. «Сделаться проще, естественнее, шире — не мешает, даже необходимо не только мне, а и всем», — писал Римский-Корсаков.

Создав ряд замечательных лирико-колоратурных партий, Римский-Корсаков углубляет их лиризм за счет «мелодичности, певучести и широты», к которым он все активнее стремится в своем вокальном творчестве. Колоратура у Римского-Корсакова приобретает особое выразительное, глубоко оригинальное качество. Virtuозные каденции, пассажи у него встречаются уже крайне редко: в первой арии Снегурочки, в зовах Волховы, в партии Шемаханской царицы. Но в самой вокальной мелодии Римский-Корсаков сочетает певучесть и широту с чрезвычайной гибкостью и подвижностью вокализации. Эта особенность оттеняет поэтическую фантастику его женских образов или их девическую беззаботность (первая ария Марфы), кокетливость (ария Оксаны). В идеале Римский-Корсаков представлял для высоких партий своих опер универсальное сопрано, в котором главенствующее свойство его музыки — поэтический лиризм — сочетался бы с инструментальной гибкостью голоса и драматической выразительностью. Для партии Волховы он прямо требует «лирико-фиоритурно-драматического» сопрано, указывая, что это вытекает из его музыки («все это вы увидите по клавирауспугу», — пишет он московскому музыкальному критику С. Кругликову). В другом письме Римский-Корсаков пишет: «Настоящее сопрано — лирическое сопрано, потому что тут надо голос, умение и музыкальность. Из этого не следует, что лирическое сопрано не может принимать участие в сюжете с драматическим оттенком; напротив, на мой вкус, тут-то и дорого настоящее пение». Это говорит о принципиальном расширении выразительной палитры лирико-колоратурного сопрано, его глубокой трансформации в операх Римского-Корсакова, который

после Глинки отдал этому голосу дань больше всех других русских композиторов.

В борьбе против натурализма Римский-Корсаков стремился выразить оперный образ прежде всего в самом пении, через многообразие и богатство вокальных красок. Это убедительно подтверждают строки его письма к Н. И. Забеле: «Скажу вам, что критика сбилась с толку за последнее время, как сбилась и публика. Композиторы отучили и ту, и другую ценить пение. Все устремилось на драматизм, натурализм и прочие измы. О пении думают только итальянцы, но у них зато музыкальное содержание и всякая сценическая правда на последнем плане, что тоже неутешительно. В «Царской невесте» оказалось возможным настоящее пение, и вот критика стала втупик: пение-то она ваше-хвалит, а не может понять и усвоить себе, что в пении заключается и драматизм, и сценичность, и все, что требуется от оперы; а она (критика) говорит: «только пение», и не понимает, что это не только самое трудное, но что все остальное в себя включает» (разрядка моя.— *Е. Г.*).

Моя первая встреча с искусством Катульской состоялась в Большом театре где-то в 1932 или 1933 году. Елена Климентьева пела Снегурочку, а я в качестве «широкого демократического зрителя» сидела на галерке. Это была одна из самых моих любимых опер с детства, я всегда остро реагировала на ее музыку, не понимая тех, кто находил ее холодной... Но кого бы я ни слыхала в этой партии, никто не в силах был затмить того впечатления, которое произвела на меня тогда Катульская... Только зазвучала ариетта Снегурочки «Как больно мне» — слезы неудержимо полились из глаз... Так выразительно правдива была жалоба отвергнутой Лелем Снегурки, так горько было ее первое разочарование...

На первый план певица выдвигала глубокую «душевность» и «человечность» в образе своей героини, как именно и понимал его композитор. Вспомним его слова: «Царская невеста совсем не фантастична, а Снегурочка фантастична, но та и другая весьма ч е л о в е ч н ы и д у ш е в н ы» (разрядка моя.— *Е. Г.*). Но это достигалось не

подчеркнутой выразительностью, а было следствием глубоко пережитого чувства и редкой музыкальности певицы, тесного слияния певческой интонации с интонацией музыкальной. Так хорошо знакомая музыка приобретала новое, неповторимое очарование, словно она впервые рождалась тут же на сцене, в пении этой Снегурочки. И каждый интервал, каждое движение мелодической линии приобретали проникновенную красоту. И особенно запал в память тот свет, которым озарился в конце ариетты тембр голоса певицы при переходе музыки из минора в одноименный мажор.

Это было одно из самых величайших моих музыкальных впечатлений в жизни, равное, быть может, последующим впечатлениям от Хейфеца, Рихтера или Караяна... К тому времени я слыхала уже много выдающихся певцов, но такого чисто музыкального потрясения еще не испытала.

И, вероятно, искусство возрождения музыки в первоизданной чистоте чувства, вызвавшего ее, и есть то, что всегда обеспечивало певице признание аудитории, что делало незабываемым каждое ее выступление.

В сцене с Купавой Снегурочка — Катувльская была сначала безучастна: ей мало понятны чувства Купавы; но она с удовольствием принимает приглашение идти гулять с девушками. Снегурочка весело несется в дом, хлопотливо прибирает прялку, прихорашивается... Но когда она начинает понимать, что является причиной раздора между Мизгирем и Купавой, — Снегурочка пугливо жмется к Бобылю и Бобылихе. Ее голос выражает жалость и недоумение: что случилось? в чем горе Купавы? почему плачет Лель?

Во дворце Берендея Снегурочка — Катувльская была полна наивного восторга. Выбегая вперед, на авансцену, она застывала очарованная невиданной красотой. Широко открытыми глазами она осматривала причудливую роспись дворца, становясь на колени, любовалась цветком, нарисованным Берендеем. И только побуждаемая Бобылем, Снегурочка вскакивала, торопливо кланялась народу и снова застывала, увидя Берендея: «А это кто? Кафтан узорчатый, обвязка золотая и по пояс седая борода?» Смело подбегала к царю и низко кланялась. Фраза «Здравствуй, царь» звучала звонко и чисто, а заключительная трель как бы не оканчивалась, а таяла в возду-

хе. Основной краской в сцене с Берендеем была доверчивость — Снегурочка не знала страха. Привыкнув к Берендею, она с наивной непосредственностью осматривала его окружение; — это ощущение непосредственности в роли Снегурочки певица сохранила навсегда. Та же наивность звучала в словах Снегурочки, обращенных к Лелю (в сцене в лесу), «Красавица Снегурочка? Красавица! А ты берешь Купаву» и далее: «О, разве лучше, о, разве лучше Снегурочки Купава?»

Любовь Мизгиря Снегурочку не трогает — она ей непонятна. Только измена Леля заставляет ее решиться просить любви у матери-Весны.

Перерождение Снегурочки под влиянием страсти в музыке подчеркнуто широким и плавным развитием мелодии (тема Снегурочки идет в увеличении), с задержанными на фермато нотами и неустойчивыми интервалами; музыка выражает страстную истому любовных чувств. И певица здесь находила новые краски — все пела ярко, полно, на грудной опоре. Восторг впервые испытываемого чувства любви озаряет слова Снегурочки «Но что со мной? Блаженство или смерть?» Последнюю арию Катюльская пела на широкой кантилене, с глубокой нежностью и теплотой. Верхнее *си* звучало *pianissimo*, но звонко и отчетливо, как струна. *Си* и *соль* не связывались, а пелись раздельно прозрачным и чистым тембром, напоминая звон весенней капли. Всю арию Катюльская пела, находясь спиной к дирижеру: Мизгирь держал ее венчалную фату, под прикрытием которой Снегурочка медленно исчезала из глаз зрителя. Землю покрывали лишь волны белого тюля, напоминавшие струи холодного ручейка, — все, что осталось от героини весенней сказки. Пассажи арфы в оркестре углубляли эту ассоциацию. Это была великолепная по поэтичности сцена, в которой сливалось вдохновение композитора, певицы, режиссера (В. Лосский) и художника (К. Коровин).

Среди исполнительских шедевров Катюльской — поэтический образ Волховы — дочери Морского царя в опере «Садко».

Почти все сказочные женские образы Римского-Корсакова объединены общим началом: они поэтически выражают силы природы, ее стихии, покоряющиеся воле человека, служащие ему. Но между Снегурочкой и Волховой ощущаются более видимые, более конкретные свя-

зи. Снегурочку привлекают к людям «людские песни», песни Леля, которые пробуждают в ней тоску по неизведанному. Опаленная дыханием страсти и жаркими лучами солнца, Снегурочка тает, благословляя любовь.

Такова же участь и Волховы. Покоренная песнями Садко, она дарит ему свою любовь и, преданная ему «до веку», растекается полноводной рекой, открывая новгородцам водный путь. Много общего со Снегурочкой и в приемах развития музыкального образа Волховы (например, в сцене свадьбы Садко и Волховы, ее тема также проходит в увеличении). Образ Волховы как бы продолжает образ Снегурочки. Дочь Мороза и Весны — девушка-подросток; в ней только просыпаются первые зовы любви. Волхова — женщина, чувственное начало отчетливо выражено в ее музыке. Волхова, как и Снегурочка, гибнет во имя любви, но это несет счастье Садко и всем новгородцам. Так поэтически подчеркивает композитор самоотверженность женского чувства. Музыка, характеризующая Волхову, построенная в основном на сложных хроматических гармониях, на плавных, круглых призывных по интонациям взлетах голоса, насыщена любовной экспрессией. Поэтому партия Волховы требует иных красок, нежели партия Снегурочки. Здесь нужны ласкающие, завораживающие интонации, содержательность и красота тембра: этого требует, например, замечательный дуэт Волховы и Садко, выражающий экстаз страсти. Не случайно, как говорилось выше, Римский-Корсаков мечтал для этой партии о «лирико-фиоритурно-драматическом сопрано». Но Волхова не земная женщина, а фантастическое существо, и ее пение, в то же время, должно сохранять таинственную поэтичность, тонкое очарование.

Такого исполнения этой партии требовал В. Сук, с которым Катульская впервые работала над Волховой уже в советское время. Все фиоритуры Волховы она пела ровно, плавно, без рывков и акцентов, мягко снимая на дыхании окончания фраз, чтобы взлеты голоса Волховы приближались к звукам природы, напоминая мягкий плеск волн, ласковое дуновение зефира. Дуэт с Садко Катульская пела насыщенным, компактным звуком. Это, однако, не мешало его легкости и свободе. В дуэте особенно важен средний регистр голоса, самый содержательный и теплый. Рельефно раскрывала певица нарастание чувств — каждая новая фраза дуэта звучала с новой широтой и



экспрессией. Финальная фраза «Желанный мой» на *ля-бемоль* второй октавы, страстная и широкая, выражала кульминацию любовного чувства.

Новую краску в образ Волховы привносит колыбельная, которую морская царевна поет спящему Садко на берегу Ильмень-озера. Эта колыбельная — одна из лучших созданий всей русской вокальной литературы. Ясные и нежные очертания ее мелодии, такой простой и народной по своему духу, — приобретают фантастический колорит благодаря изумительной по поэтичности и тонкости красок оркестровке, таинственно звучащим гармониям, напоминающим о морской царевне. И если во второй картине музыка Волховы была напоена чувственной экспрессией, пафосом любовного томления, то в колыбельной слышится уже иное. Это голос чистой и преданной женской любви. Главная эмоциональная «тональность» колыбельной — беспредельная, почти материнская нежность. Катюльская пела колыбельную очень просто, ровно и певуче, ведя всю мелодию как бы на «одном смычке» и добиваясь предельной прозрачности звучания.

Заключительную фразу без слов певица начинала *forte* и скользящими движениями голоса (*portamento*) на постепенном *diminuendo* достигала *ля-бемоль* второй октавы: в этот момент Волховы уже не видно: она рассеивается «алым утренним туманом по лугу». Лишь острые восходящие пассажи арф и флейт напоминают об участии чудесной возлюбленной Садко.

Большим достижением Катюльской явилась и Марфа в «Царской невесте» — роль, также созданная певицей уже на советской сцене. И здесь чувство правды помогло ей найти свою Марфу, показать ее образ в жизненной многогранности. Трагическая судьба Марфы часто толкает исполнительниц на ложный путь: то, что они знают о ее печальном конце, накладывает печать обреченности на весь ее облик, начиная с первого же появления Марфы на сцене. Это совсем не согласуется с музыкой — первая ария Марфы исполнена не только светлого лиризма, но и детской беззаботности, необычайной душевной ясности, жизнерадостности. Только встреча с Грозным на момент сжимает ее сердце тяжелым предчувствием, но в девичьей душе недолги хмурые настроения; вскоре Марфа вновь беззаботно смеется с женихом, полна светлых и радостных чувств.

Стремление Катульской всегда в своей сценической работе исходить из музыки, ее вокального содержания и здесь принесло плоды. Основной чертой образа Марфы явилась его контрастность. В первых двух актах (то есть во втором и третьем по опере) Марфа — Катульская была озарена тихим, ясным светом: все сулило ей счастье, все ей улыбалось. Чувство радости жизни, особенно свойственное юности, слышалось в интонациях речитатива «Смейся, смейся, придет твоя пора — сама полюбишь», в арии. Все сверкающие лаской переливы голоса, которыми так богата эта ария Марфы, чудесное *mezzo voce* на *си-бемоль* второй октавы (приводившее в восторг Римского-Корсакова в исполнении Забелы), плавные спуски и подъемы голоса, его тесная слитность с оркестром, кантилена, напоенная широтой дыхания, — все создавало настроение ясного девического счастья. И чем светлее был облик Марфы, тем выразительнее ощущался контрастный перелом образа в последнем акте. Уже в первых же словах речитатива «За пядьцами мне вдруг взгрустнулось!» — в голосе певицы слышались скрытые слезы, тоска измученной страданиями души. Певица здесь находила особые интонации, глубоко трогательные, окрашенные выразительностью дыхания. И звук голоса здесь был совсем иной, нежели в предыдущих актах — глубокий, округлый, «темный». Контрастные смены настроения в арии последнего действия точно и тонко передавались голосом певицы, то приобретавшим серебряную звонкость колокольчика, то звучащим, как стон встревоженной больной души. Он умел выражать тончайшие душевные движения, искусно заложенные композитором в изгибах мелодии, ее интонационных тяготениях и разрешениях. Когда слушаешь эту арию в исполнении Катульской, особенно понимаешь композитора, требовавшего в «Царской невесте» «голосов и пения на первом месте». В партию Марфы, «особенно излюбленную и отделанную» композитором, как он сам свидетельствует, Римский-Корсаков вложил весь свой гений великого музыканта.

Глубокая музыкальность Катульской проложила ей путь и к поэтическому воплощению образа Царевны-Лебедь («Сказка о царе Салтане»), птицы Сирина («Сказание о невидимом граде Китеже»), Панночки («Майская ночь»), царевны Красы ненаглядной («Кащей бессмертный»), Шемаханской царицы («Золотой петушок»).

Партии опер Глинки и Римского-Корсакова составляют основу репертуара Катульской. Это понятно. Годы творческого расцвета певицы тесно связаны со становлением репертуара и стиля советской оперной сцены, шедшего под знаком возраставшего пиетета русской музыки, нового реалистического раскрытия и широкой пропаганды ее лучших образцов в народных массах. Образ Людмилы и, особенно, образы Римского-Корсакова сопровождают Катульскую на протяжении всей сценической жизни, шлифуют ее дарование, вокальное мастерство.

Чувство правды, психологическая глубина, воспитанные в певице работой над русской оперой, определили и реализм образов, созданных Катульской в западноевропейском оперном репертуаре. И здесь были партии, сопровождавшие всю ее сценическую жизнь. Таковы, например, юная дочь брамина Лакме, открывшая певице путь на оперную сцену, Джульетта, Манон, Мими, Виолетта и многие другие образы. Можно смело сказать, что в репертуаре Большого театра не было лирико-колоратурной партии, которую бы не пела Катульская. Ее искусство богато огромным творческим материалом, накопленным талантливой певицей за многолетнюю деятельность на сцене Большого театра.

«Чтобы сделаться настоящим певцом, надо быть настоящим музыкантом», — говорил знаменитый певец и педагог Гарсиа. «В искусстве существует еще нечто высшее, придающее пению полную волшебную силу, делающую его выразителем наших внутренних ощущений — это личные душевные свойства певца. От ясного, впечатлительного ума, творческого воображения, тонкого чувствования прекрасного и от способности к увлечению зависит количество чувства, вкладываемого в пение, от разностороннего же умственного развития и образования зависит умение осмыслить исполнение и ясно передать мысль композитора». Так формулировал основные требования русской вокально-исполнительской школы И. П. Прянишников, известный оперный певец и педагог Катульской. Он подчеркивал, что мастерство певца только в соединении «с музыкальным чувством», а также с глубоким музыкальным развитием «образует первоклассного артиста».

На сцене и в педагогической практике Елена Кли-

ментьевна придерживалась принципа столь же известного, сколь и часто забываемого: сама музыка рождает образ. Надо только уметь ее слышать и уметь передать это «слышание» своей аудитории.

Елена Климентьевна всегда подчеркивала, что вокальная технология всегда должна быть подчинена музыкальной выразительности.

Как пример, могу привести трактовку Катульской известного романса Рахманинова «Вчера мы встретились», в котором певцы обычно, в первую очередь, стремятся к драматическим акцентам. Помнится, я услышала его в исполнении Катульской впервые по радио, где-то в конце 40-х или начале 50-х годов. Это была трансляция ее концерта из Малого зала консерватории. И именно это исполнение запомнилось навсегда. Возможно, потому что зрительного «ряда» здесь не было, я впервые столь отчетливо «увидела» героев этого романса, поняла всю глубину трагедии, вдруг прорвавшейся в мимолетности случайной встречи. Только голосом, его интонационной выразительностью певица передала психологический подтекст этой вокальной сцены, раскрыла почти невысказанную драму когда-то близких людей, волнение их еще не угасших чувств...

Как известно, этот романс посвящен композитором чете Керзиных, имеющей большие заслуги в деле пропаганды русской камерной музыки. Елена Климентьевна была очень близка с Марией Семеновной Керзиной в последние годы ее жизни и многое взяла от этой прекрасной музыкантши, проходя с нею камерно-вокальную литературу, в том числе и лирику Рахманинова. На нотах романса рукою Катульской написано: «Ритм, контрасты, интонации, точное выполнение указаний автора». Действительно, эти замечания исчерпывают требования к исполнителю романса. Но взглянув в ноты, мы увидим, какие сложные задачи поставил перед певцами композитор, как много нужно мастерства, чтобы их выполнить.

Рахманинов строго регламентирует все динамические и агогические нюансы, точно поясняя, как надо спеть каждую фразу, даже слово. Он указывает и форму исполнения всего романса, намечая части, объединяя их движение к кульминации. Эта форма предельно соответствует и поэтическому тексту, и развитию собственно музыкального образа. Певцу нужно не только выполнить все ука-

зания автора, но главное — прочувствовать их, живо представив подтекст внутренне насыщенного взволнованного рассказа, внешне, казалось бы, даже банального по ситуации.

Первые фразы романса звучат достаточно «нейтрально»: декламация и нюансировка подчеркивают слова, создающие экспозицию повествования: «Вчера мы встретились; она остановилась, я также...» В каждой из этих трех фраз певица, следуя музыке, выделяет последнее слово, характеризующее действие. Но уже затем (с эпизода *un poco più mosso*) на первый план выступает эмоциональное содержание, развитие чувства. И далее, когда наступает *tempo I*, описание действия уже тесно сплетено с чувством нарастающей душевной боли, сожаления... Во фразе «бедняжка улыбнулась» слышатся сдерживаемые слезы — певица разделяет эти два слова едва заметной цезурой, и произносит первые слога так, что слушатель понимает, каким трудом досталась эта улыбка. Дыхание, взятое перед фразой «ради бога, велела мне молчать», вызывает ощущение поспешного жеста героини, выдает ее испуг, боязнь услышать слова сочувствия, даже сожаления...

Резким контрастом к внешнему действию («...отвернулась, и брови сдвинула, и выдернула руку») звучит голос певицы на словах «прощайте, до свиданья...» В них столько затаенной любви, и нежности, и ласки, и... муки! Новый взрыв отчаяния героя подводит к психологической и музыкальной кульминации «...на вечную разлуку, прощай». И снова трудно сдерживаемые нежность, любовь и жалость пронизывают фразу «погибшее, но милое создание», которая от *forte* через *diminuendo* подходит к *pp*.

По силе воздействия, по емкости психологического содержания, доведенного до почти зримой конкретности, интерпретация Катульской этого романса Рахманинова является одной из вершин ее камерного исполнительства<sup>1</sup>. В тексте Я. Полонского, ничем особенно не примечательном, в декламационной структуре музыки, певица нашла

<sup>1</sup> «В Вашей передаче рисуются целые картины человеческой жизни так четко и ясно, что их не только чувствуешь, но словно и видишь. Так они реальны и волнующи...» — писала Катульской одна из радиослушательниц.

тонкую поэзию человеческих отношений, в обыденном факте помогла слушателям увидеть трагедию одиночества, не свершившегося счастья, боль и горечь погибшей любви...

В воспоминаниях о своем педагоге А. Масленников, описывая встречи с ней в классе, тоже останавливается на интерпретации Катульской этого романса:

«Мне особенно памятен один такой урок: Елена Климентьевна дала мне романс Рахманинова «Вчера мы встретились». Я был тогда в ее классе единственным мужчиной и решил использовать свое «преимущество», попросив спеть его мне. Елена Климентьевна села за рояль, а ученики, как всегда, столпились вокруг. Каким образом произошло то, что случилось через несколько минут, ни один из нас не может вспомнить до сих пор. Трагедия простая, но страшная этой своей простотой, раскрылась перед нами в голосе, в паузах, казавшихся наполненными внутренним борением. А мы, как парализованные, ничего не могли сделать, ничем помочь...»

Катульская в высшей степени обладала мастерством раскрывать «смысл произносимых слов» и «вызывавшие их чувства» (Шалапин) в глубоком слиянии их с музыкой. Певица никогда не приносила музыку в жертву преувеличенной выразительности, никогда не нарушала ритм, не разрывала музыкальную форму ради какого-нибудь внешнего эффекта. В этом — высокий академизм ее искусства. В самой музыке она искала выразительность, материал для создания живого образа, обогащая его своей художественной фантазией.

Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с ее записями. Их много — около двухсот, и они очень разнообразны — от русских песен до романсов Форе, Дюпарка, Массне. Но как ни странно, при огромной любви нашего народа к пению — лучшие записи Катульской (да и только ли ее?), в том числе и относящиеся к началу 50-х годов, почему-то не перенесены с магнитной ленты на пластинки. Редко и неполно передаются они и по радио. (Елена Климентьевна не раз об этом горевала.) И получается так, что мы сами себя обкрадываем, являясь «иванами, не помнящими родства», забывая о высоких традициях русского вокального искусства, которые живут в творчестве наших лучших мастеров. А как нужно широко демонстрировать записи крупнейших советских

вокалистов именно сейчас, когда репертуар многих певцов сузился до одного только «старинного романса», а вкус отдельных исполнителей иной раз снижается до предела...

Кстати говоря, Елена Климентьевна тоже очень любила русский старинный романс и песню. Но как она их пела! При всей гибкой подвижности, техническом изяществе, какими обладал ее голос, ему была присуща и особая компактность грудных нот, довольно редкая у сопрано, но которая придает тембру особую теплоту, как говорят, «берет за душу». (Эта особенность, словно по наследству, перешла от Катульской к ее ученице, Тамаре Милашкиной, которая обладает редким по теплоте и красоте тембра голосом.) На основе простых песенных мелодий, бытовых танцевальных ритмов, певица создавала неповторимые, психологически яркие портреты, пленяя реализмом интонаций живой человеческой речи.

При всем том, что Елена Климентьевна пела самую различную по настроению музыку, ее пение всегда было наполнено какой-то внутренней энергией чувства. И лишь только певица выходила на эстраду — в зале мгновенно ощущался подъем, воцарялась торжественная праздничность — верный спутник подлинного искусства. Именно в связи с этим особенно запомнился концерт в Большом зале ВТО в 1943 году, когда Елена Климентьевна отмечала 35-летие своей творческой деятельности. В ее пении было столько свежести, фантазии и эмоциональной щедрости, что под конец все слушатели встали и устроили бурную овацию. А слушатели-то были какие! Как сейчас, вижу стоящих в первых рядах А. В. Нежданову, Е. А. Степанову, Н. С. Голованова, В. И. Качалова, С. И. Мигая, М. Ф. Ленина и многих других крупных деятелей советского театра, с восторгом аплодирующих Катульской, заразившей всех своим подъемом, своим поразительным, сверкающим артистизмом.

«Дорогая и любимая Елена Климентьевна, — сказала в своем приветствии юбилярше А. В. Нежданова, — позвольте мне от всей души и от всего сердца горячо приветствовать Вас в знаменательный день Вашего 35-летнего служения искусству.

В Вашем даровании счастливо сочетались прекрасный голос, исключительная музыкальность, благородство, тонкий вкус, большая культура и громадное мастерство.

При рождении Вас поцеловала муза, и Вы, щедро осыпанная ее дарами, несете людям радость и вдохновение своего изящного таланта. Вы являете собой живой пример бескорыстного, честного, принципиального отношения к искусству. Молодежь должна у Вас учиться умению пронести сквозь тернии жизни и сохранить неувядаемой радостную улыбку Вашего прекрасного творчества.

Я горда и счастлива тем, что нас связывает долголетняя жизненная и артистическая дружба, что Вы — моя милая, скромная землячка и что в самые тяжелые дни, переживаемые нашей Родиной, мы были вместе в Москве и наши голоса звучали по радио на весь мир».

Все отношение Неждановой к Елене Климентьевне подтверждало искренность слов великой певицы. Это, действительно, был почти уникальный в истории вокального искусства пример ничем не омраченной на протяжении почти сорока лет дружбы двух выдающихся певиц одного амплуа, работавших на одной и той же сцене.

Обо всем этом мне вспомнилось в грустный вечер 23 ноября 1966 года, когда осиротевшие ученики Елены Климентьевны рассказывали друг другу о различных замечаниях, которые делала им на уроках их педагог.

— Однажды я пришла в класс, — сказала одна, — поздоровалась, но, очевидно, была не очень собрана и подготовлена к занятиям. Елена Климентьевна посмотрела на меня и укоризненно покачала головой:

— Нет, так приходите на урок нельзя. А ну-ка, войдите еще раз.

Я вышла из класса, сосредоточилась, внутренне подтянулась и, снова войдя, звонко и радостно отчеканила:

— Здравствуйте, Елена Климентьевна!

— Ну вот, теперь хорошо, — улыбнулась она, и, добро глядя на меня, заметила: — ведь мы же будем заниматься пением, а оно не терпит вялости, будничного, бескрылого настроения. Искусство — всегда радость!

Как эти слова живо напомнили мне Елену Климентьевну.

Теперь я отчетливо понимаю, почему расцвет творческой деятельности и популярности Катульской пришелся все-таки на послереволюционные годы. Причины этого — ее бессребренность, отзывчивость на каждое хорошее начинание, увлечение идеей великой миссии искусства в воспитании людей.



Сознавая ответственность и важность своего дела, певица безотказно трудилась, не считаясь со временем, с материальными условиями, с суровой обстановкой первых лет революции.

С 1918 года Катульская стала принимать участие в концертах для красноармейцев Московского гарнизона. В 1921—1923 годах для обслуживания частей Московского гарнизона создается художественная академическая бригада, возглавляемая А. Б. Гольденвейзером. В ее состав входили: Алиса Коонен, артисты Большого театра Катульская, Садовов, Виктор Смольцов, Вера Васильева, скрипач Крейн, виолончелист Эрлих; бригада выступала с тематическими программами. Концерты обычно сопровождались вступительным словом А. Б. Гольденвейзера. Артисты готовились к этим концертам с большой тщательностью, включая в свои программы лучшие произведения композиторов доглинкинской поры, русской и западноевропейской классики. С этих пор завязывается дружба Елены Климентьевны с красноармейской аудиторией. Кроме концертов, систематически организовывались выездные спектакли в рабочие и сельские районы.

Широкое поле деятельности Катульская находит в зарождающемся тогда советском радиоисполнительстве, явившись одним из пионеров музыкального вещания. «Нежданова, Катульская, Сибор, О. Ковалева — первыми стали у советского микрофона, показали пример десяткам, сотням, а теперь и тысячам артистов... — писал журнал «Говорит СССР» к десятилетию радиовещания. «Артисты выступали с готовностью — Катульская, Пирогов, Козловский, Жуковская, Нежданова, Обухова охотно учили новый репертуар. Требовали репетиций. Требовали наушников, чтобы самим проверять звучание голоса», — свидетельствует советская пресса. Вплоть до середины 50-х годов, на протяжении более чем тридцати лет, Елена Климентьевна остается неутомимым деятелем музыкального радиовещания. Радио создает стимул для непрерывного расширения и обновления репертуара певицы. С начала работы Катульской на радио особенно стал расти ее камерный репертуар, в который вошли около семисот произведений русской и западноевропейской вокальной классики, народной песни и советской музыки. Владея французским, немецким и итальянским языками, Елена Климентьевна участвует в передачах для заграницы, не-

редко выступая с речами, обращенными к нашим зарубежным друзьям. В 1939 году она учится по-испански для того, чтобы спеть несколько испанских песен и приветствовать героический народ Испании на его родном языке.

Катульская много пела и в больших концертных программах под управлением выдающихся дирижеров. Композитор В. Власов вспоминает, что когда, например, А. Коутс вновь приехал в Москву, теперь уже из-за рубежа, то прежде всего он попросил, чтобы в его концертах приняла участие Катульская.

Понятны и те стимулы, которые руководили Еленой Климентьевной, не покинувшей Москву во время Великой Отечественной войны. Она не только готова была ко всем трудностям быта прифронтовой полосы, но и стала одним из основателей и постоянных участников спектаклей в филиале Большого театра в 1941—1942 годах. Всю свою энергию Елена Климентьевна отдает творческой работе для Победы. В суровые дни первой военной осени, когда враг рвался к стенам Москвы, когда одна за другой налетали вражеские эскадрильи и сеяли смерть и разрушение на улицах советской столицы, филиал Большого театра открывает свой сезон концертом с участием крупнейших мастеров вокального и хореографического искусства. Среди них — Е. К. Катульская, Н. А. Обухова, С. Я. Лемешев, Е. А. Степанова, С. П. Юдин, А. И. Орфенов, А. Н. Садовов. Анонс театра обещает москвичам оперы «Севильский цирюльник», «Риголетто», «Травиата», «Демон», «Русалка», балеты «Бахчисарайский фонтан», «Коппелия», «Конек-Горбунок». Только в «Севильском цирюльнике» за этот период Елена Климентьевна выступила около полутора десятка раз. И вновь ее Розина, как и в прошлые, мирные годы, своим лукавством, задором и изяществом вызывает улыбки на суровых лицах бойцов и командиров, доставляет им минуты отдыха и радости. Не раз случалось, что во время спектакля объявлялась воздушная тревога, и над Москвой разгорался воздушный бой. Но ни зрители, ни артисты обычно не реагировали на налеты воздушных пиратов. Розина продолжала свою ловкую игру с ревнивым доктором Бартоло, добиваясь права на любовь и свободу, Дон Базилио с блеском пел знаменитую арию о клевете, а Фигаро и граф Альмавива торжествовали победу.

Параллельно с работой в театре Елена Климентьевна выезжает на концерты в воинские части генералов Рокоссовского, Конева и других, выступает в госпиталях и на агитпунктах. За время войны Катульская спела свыше двухсот шефских концертов.

Голос Елены Климентьевны, особенно часто звучащий по радио в дни войны, достигает передовых позиций фронтов.

Среди писем, пришедших к артистке с фронта, — от бойцов и командиров, мы находим и нарядные открытки, и скромные треугольники фронтовой почты, и наскоро вырванные из блокнота листки; все они содержат слова любви и благодарности артистке за ее пение по радио и щедрые подарки, которые она регулярно посылала защитникам Родины.

«Дорогая тов. Катульская, — гласит письмо из действующей армии от 11 сентября 1941 года. — В ответ на Ваши подарки и письмо, мы, группа бойцов Красной Армии, приносим Вам чувство глубокой признательности. Нам дороги эти простые и искренние знаки внимания и участия, проявленные Вами, известной представительницей русского театрального искусства.

Мы не забудем этого! Мы сделаем все от нас зависящее, чтобы сохранить свободу нашей родины, нашего великого народа, нашу золотую русскую литературу и искусство... Мы отомстим за надругательство над могилой Тараса Шевченко, за оскорбление памяти Льва Толстого, за разрушенный домик Пушкина в Одессе!..

Жгучая ненависть к врагу роднит всех нас. Нам понятны Ваши чувства, но пока Вы должны только верить в нашу победу. А мы, бойцы Красной Армии, сделаем все, чтобы эту страстную веру оправдать нашей победой на полях сражения.

Вы, тов. Катульская, наша родная артистка. Мы будем счастливы снова услышать Ваш голос, Ваше имя, увидеть Вас...

*Павел Милошин, Николай Талдыкин, Павел Козоченко, Николай Соловьев».*

Понятно и то, почему Елена Климентьевна так не любила говорить о своих физических недугах, о невероятных страданиях, которые мучили ее в последнее время: каждого, кто приходил к ней, она неизменно встречала с улыбкой и добрыми словами. В последний раз, бук-

важно за неделю до кончины, она вышла ко мне, как всегда, подтянутая, нарядная, улыбающаяся... Мария Петровна Максакова рассказывает, что, навестив Катульскую тремя днями позже, она разговорилась с нею о вокальных проблемах, и Елена Климентьевна, доказывая какую-то мысль, чисто и звонко взяла верхнее *си*...

Таковы были сила духа и огромный заряд творческой энергии, мудрость и ясность мысли, которые всегда возвышали Елену Климентьевну над «прозой» жизни, обыденностью, над личными невзгодами, мелкими (а иногда и крупными) обидами...

В последние годы Елена Климентьевна мало выходила из дома, разве только в консерваторию и оперную студию, на спектакли своих учеников, чтобы потом строго и требовательно поговорить с ними, поддержать удачу, пожурить за ошибки, подсказать путь их исправления. И не раз случалось, что на другом конце провода сердились и плакали — Елена Климентьевна была непоколебима.

Добрейший и чуткий человек, она не знала компромиссов ни в искусстве, ни в жизни, обладая на редкость обостренным чувством справедливости. И не было случая, чтобы Елена Климентьевна не пережила чужую обиду как свою, а быть может и сильнее. И вспоминая совсем еще недавние вечера теплых дружеских бесед, затягивавшихся порой далеко за полночь при непременном участии ее мужа и преданного друга Антона Осиповича Дроздовского, я мысленно вижу Елену Климентьевну в ее гостиной, украшенной замечательными картинами знаменитых русских художников, вижу ее глаза, то излучающие радость и свет, то горящие справедливым возмущением. Если сказать, что Елена Климентьевна была замечательным педагогом — это значит сказать очень мало. Она была воспитателем душ своих учеников, любовно и терпеливо возвращая их нравственные идеалы, их гражданские чувства. И неслучайно, если кто-нибудь не оправдывал ее надежд — прежде всего как человек, она не вспоминала о нем, а если и вспоминала, то с горечью.

Я никогда не забуду вечера, когда, проводив Елену Климентьевну в последний путь, собрались ученики Катульской — и бывшие, и еще только начавшие консерваторский курс — у ее ближайшего друга, Таисии Алек-

сеевны Устиновой. Их было человек шестнадцать, и все они, подавленные горем, осиротевшие, потерянные, жались друг к другу, как бы инстинктивно стараясь сохранить то тепло, то объединявшее их высокое духовное начало, которым так щедро стремилась наделить их Елена Климентьевна в работе, в беседах, воспитывая в них потребность к чтению, поощряя внимание ко всему прекрасному, к общественным делам. ...Вспоминается мне радость Елены Климентьевны, когда ее ученицы в студенческой концертной бригаде посетили Колыму и Чукотку. Как она переживала их восторженные письма, как гордилась тем, что молодые певицы приносят людям счастье приобщения к искусству... Творческий труд всегда был для Елены Климентьевны радостью, и она терпеливо и настойчиво воспитывала такое же отношение к нему и в своих учениках. «Был... вид урока, за который мы в полном смысле слова были готовы отдать полжизни, — рассказывал Масленников. — Сами для себя мы называли его «музицированием». Он проходил всегда у Елены Климентьевны на дому и уже по одному этому был привлечателен для нас.

За рояль садилась Елена Климентьевна. Мы вытаскивали из книжного шкафа огромную кипу нот и... начиналась толкотня: каждый хотел оказаться поближе к своему педагогу. Советы подвинуться, потесниться, повернуться и даже убрать куда-нибудь свою голову, которыми мы обменивались свистящим шепотом, были обычной прелюдией к уроку. Это было понятно: все мы стремились не только слышать голос Катульской, поющей с листа, но и следить за клавиром, как и за ее руками, скользящими по клавишам.

— Вот этой ноты нужно легко коснуться, эту — почувствовать, а эту поддержать. Видите, какая интересная, логичная линия мелодии...

Елена Климентьевна казалась нам чародеем, наделенным сверхъестественной силой: она все знала, все умела, все понимала. Какой огромной музыкальной интуицией и опытом нужно обладать, чтобы так чувствовать самую структуру произведения, безошибочно распределять динамические градации, даже в сочинениях, которые она читала первый раз».

Общение Елены Климентьевны с музыкой по существу не прерывалось никогда. На юпитре рояля постоян-

но менялась толстая пачка нот. Елена Климентьевна была в курсе всей выходящей в свет новой вокальной литературы, знала ее не понаслышке (о классике нечего и говорить). Многие романсы Мясковского, Шапорина, Ан. Александрова, Кочурова, Свиридова, Ракова, Власова и других советских авторов пела сама, умела увлечь ими и студентов, внушить им любовь к этой музыке, направить их мысль на преодоление трудностей современного вокального языка. Было радостно наблюдать, как при этом совершенствовалась, оттачивалась и ее мысль, все глубже проникая в тайны вокального мастерства. С особой ясностью я поняла силу аналитического ума Катульской в последние годы, после работы ее с Милашкиной и Масленниковым над партиями Наташи Ростовской и Анатоля Курагина в опере «Война и мир», гоголившейся к постановке в Большом театре. Елена Климентьевна словно заново постигала для себя закономерности вокальной мелодики Прокофьева, не столько художественные, которые всегда были близки ей, сколько методологические.

И когда, спустя некоторое время, зашел разговор о мнимой «невокальности» Прокофьева, Елена Климентьевна со свойственной ей убежденностью сказала:

— Прокофьев абсолютно вокален. Только надо уметь подобрать «ключик» к исполнению его музыки, нужно точно знать, как спеть то или другое место, которое кажется поначалу трудным.

И тут же напела сложную фразу (в которой, помнится, был малоподготовленный скачок на септиму вверх), подробно объяснив, какой при этом процесс совершается в вокальном аппарате певца. Сейчас я очень раскаиваюсь, что не записывала беседы с Еленой Климентьевной, надеясь на то, что как-нибудь вместе с нею зафиксирую ее размышления о музыке и вокальном мастерстве. Сейчас многие детали, имевшие специальный интерес, забылись. Но твердо помню, как каждый раз удивляла и восхищала мудрость Елены Климентьевны, ее ясный, пронизательный ум. Он был постоянно в движении, в целеустремленных поисках решения задач, которые каждодневно ставила перед ней педагогическая практика. Даже собираясь в первый раз в больницу (за три месяца до кончины), Елена Климентьевна захватила тетрадку, куда она, видимо, заносила свои мысли о вокальном искусстве.

Елена Климентьевна оставила ряд интересных методических работ. И все же она всегда была больше творцом, чем методистом. Она не только учила, она делала значительно больше — зажигала искры вдохновения в душах молодых певцов, внушала им стремление всегда идти вперед, осваивать новые, еще неизведанные пласты искусства, создавать новые образы. Она лепила из них художников. Вот почему ее лучшие ученики поражают своим великолепным профессионализмом, в котором больше творчества, чем ремесла, своей работоспособностью и внутренней дисциплиной, воодушевленностью и горячим артистическим темпераментом. Искусство Катульской теперь живет в них. Это должно быть для них и радостно, и ответственно.



Неповторимым очарованием овеян образ Марии Петровны Максаковой, одного из самых ярких художников советской оперной сцены. И те, которые помнят Максакову на заре ее сценической деятельности, и новые поколения зрителей, заставшие певицу уже в расцвете славы, в равной мере отдали дань ее таланту, точному и строгому мастерству.

Пролетарская революция открыла Максаковой путь к искусству, как и сотням других народных дарований.

В юбилейном году нашей страны Максакова отметила пятьдесят лет своей творческой жизни. При этом полных и лучших три десятилетия она украшала Большой театр.

Расширенный вариант статьи в сб. «Большой театр СССР» (М., Музгиз, 1958).



Но еще вернее было бы сказать, что вся жизнь артистки, с первых же детских лет была отмечена, быть может, не полностью осознанным, но неодолимым тяготением к искусству.

Мария Петровна родилась в Астрахани, в семье служащего. Отца своего она не помнит. Ей исполнилось три года, когда он умер, оставив шестерых сирот, старшему было всего двенадцать лет. Все тяготы забот и ответственности за семью легли на мать. Вскоре ее помощницей стала и юная Мария. С детства ее отличал самостоятельный, твердый характер, умение достичь намеченной цели. Десяти лет, услышав где-то, что детей принимают в церковный хор, она тут же в него поступила, не спросив ни у кого разрешения. Начав с «жалования» десять копеек в месяц, она к концу года уже получала один рубль, и гордо вносила свою лепту в скудный бюджет семьи. Однако все это произошло, конечно, не случайно. Путь в хор был подготовлен любовью к пению, к песне. Прекрасными песельницами были мать и тетка Марии, часто певшие под собственный аккомпанемент на гитаре или мандолине, а то и просто — на гребешке. Многие народные песни, которыми Мария Петровна потом чаровала слушателей, запали ей в душу с детства и пробудили потребность в пении. С детства же проявилась и огромная воля, и настойчивость, упорство в труде. Музыкальной грамоте она выучилась сама, для практики нотописания использовав... стену своего дома. Через два года Мария Петровна уже имела «имя» знатока нот, то есть свободно читающей с листа. Музыка все более захватывала ее, и она могла часами стоять где-нибудь под окнами и слушать, как играют гаммы...

Первый дар Октября для юной Марии заключался в том, что она смогла бесплатно обучаться игре на рояле в музыкальном училище и там же пользоваться инструментом, занимаясь до позднего вечера. Но возросла забота о семье, особенно тогда, когда два старших брата погибли, сражаясь в рядах Красной Гвардии за победу социалистической революции. И здесь, как всегда, Марии Петровне пришли на помощь воля и упорство в труде. Она работала регистратором в финотделе, по вечерам училась на бухгалтерских курсах. Но занятий в музыкальном училище не оставляла, как и участия в хоре, в составе которого выступала в концертах. В музыкальном

училище Мария Петровна начала учиться и пению. Еще в детстве ее пленил своим звучанием тембр альты, и она чрезвычайно радовалась тому, что и ее голос был низкий и густой. Способности юной певицы обозначились быстро и уже после полугодового обучения ее стали посылать на концерты для Красной Гвардии и Флота, всегда проходившие с большим успехом. Отсюда пролегал путь на оперную сцену.

Встреча с театром произошла летом 1919 года — Марии Петровне было тогда всего лишь семнадцать лет. «Режиссер, увидев меня в коротком ученическом платье и с косой, решил, что я пришла поступать в детский хор, — рассказывает Мария Петровна. — Я заявила, однако, что хочу быть только солисткой». Первыми ее сценическими ролями были: Ольга в «Евгении Онегине» и затем Зибель в «Фаусте». За два с половиной года работы в астраханской опере Максакова приготовила и спела на сцене шестнадцать партий. «Партии я учила «запом», — вспоминает Мария Петровна, — учила все: достаточно было знать, что это партия для меццо-сопрано. Но иногда меня не останавливали и сопрановые партии. Так, знакомясь с клавиром «Кармен», я выучила и Мерседес, и на всякий случай — Фраскиту».

Трудно сказать, как сложилась бы в дальнейшем артистическая судьба Марии Петровны, если бы она вскоре не повстречалась с Максимилианом Карловичем Максаковым, ставшим ее строгим наставником и спутником жизни. Знаменитый в свое время оперный певец (драматический баритон) Максаков много сделал для русского театра. Но последним его замечательным даром оперной сцене был тщательно отшлифованный во всех гранях чудесный талант Марии Максаковой, ослепительно засверкавший на сцене Большого театра.

В 1923 году молодая Максакова, приехав в Москву, привлекает внимание выдающегося режиссера Большого театра Владимира Лосского. Поверив в дарование юной певицы, он ровно через месяц поручает ей дебют в ответственной роли Амнерис («Аида» Верди).

«И вот первая репетиция, — рассказывает певица. — Держинская — Аида, Евлахов — Радамес, Савранский — Амонасро. Редкая красота звучания голосов, точные и меткие указания Сука перенесли меня, или, лучше сказать, вознесли меня на вершину искусства, и я поняла:

вот это театр, вот это певцы! Вот это дирижер! Все было крупно, широко, масштабно — ничего мелкого, дешевого. В перерыве я записывала себе в книжечку указания дирижера, так как по неопытности многое не могла схватить сразу. Придя домой, я эту книжечку подала Максаккову и попросила объяснить, что от меня хочет дирижер. Все требования Сука я выполнила. И, несмотря на некоторый холодок со стороны дирижера, я все-таки окончательно «растопила» его на оркестровой репетиции. Спектакль же полностью примирил его со мной.

Дело в том, что Вячеслав Иванович не сразу поверил в мои способности: уж слишком у меня был девический вид. Но после спектакля он был одним из первых, кто хорошо отозвался обо мне: «Ну, что же, девочка музыкальна,— сказал он,— и на всякий случай принять ее в театр надо».

А вот воспоминания свидетеля первого выступления Максаковой на сцене Большого: «Из левой кулисы вышла тоненькая, закутанная в узкое одеяние девушка с худыми руками подростка и гордо посаженной головой. Ее несколько фронтальные жесты были так естественны, словно она сошла прямо с египетского барельефа... Ее голос лился легко и свободно, но нас покорило даже не это, а удивительная гармоничность образа, пленительная непосредственность чувства, соединенная с юным обликом, величественная осанка и недопускающие возражения интонации царевны, привыкшей повелевать». Таким запечатлелся образ молодой певицы в памяти тогдашнего студента Московской консерватории — Сергея Яковлевича Лемешева.

Настойчивость и воля к преодолению трудностей, уверенность в своих силах, воспитанная упорным, повседневным трудом и верой в педагога, помогли молодой певице занять достойное место на лучшей советской сцене. А это было нелегко. И не потому, что еще по старой традиции молодежи не всегда оказывалось большое внимание. Главная причина была в другом.

В Большом театре, несмотря на всю сложность его перестройки в первые годы революции неукоснительно сохранялась высокая художественная дисциплина. Этим театр был обязан талантливым дирижерам — В. Суку, А. Пазовскому, молодому Н. Голованову и плеяде выдающихся исполнителей, начиная с А. Неждановой и

Л. Собинова. Для того, чтобы получить право выступить в окружении корифеев сцены, молодая певица должна была отличаться не только незаурядным дарованием, но и уже известным мастерством, большой собранностью и четкостью в сценической работе. «Не подвести театр» — в эти слова вкладывалась огромная ответственность артиста перед всем коллективом, а главное — перед зрителем.

И Максакова «не подвела». Достаточно сказать, что вскоре после своего дебюта она уже успешно делила с К. Держинской труднейшую по своему драматизму партию Ортруды в опере Вагнера «Лоэнгрин», выступая вместе с А. Неждановой (Эльза) и Л. Собиновым (Лоэнгрин) под управлением В. Сука. Чувство ответственности молодой певицы было столь высоко, что, когда в первый же год работы Максаковой в Москве руководство театра предложило ей партию Кармен, она потребовала на подготовку этой роли целый год. Певица понимала, что главное не в том, чтобы выучить вокальную партию. Надо, чтобы она стала музыкой и чтобы эта музыка зажгла в воображении образ героини Бизе, а этот образ затем стал бы руководящим в разработке сценической роли Кармен, столь сложной для юной артистки. Мария Петровна с благодарностью вспоминает М. Максакова и А. Пазовского, поддержавших ее требования и тщательно прошедших с ней эту партию, затем ставшую одним из блистательных созданий певицы.

...Тифлис конца 20-х годов. На афишах оперного театра объявлены гастроли Максаковой. Имя еще незнакомо, но зрители, любящие оперу Бизе, заполнили театр... Звучит знакомый лейтмотив и вот со ступеней мрачной каменной лестницы табачной фабрики в Севилье сбегает к толпе своих обожателей, с алым цветком в белоснежных зубах Кармен — Максакова... Прошло много лет с тех пор, но в памяти не стерлось впечатление от этого образа. В нем покоряло очарование молодости, сквозившее в каждом движении гибкой, грациозной фигуры певицы, в гордом повороте изящной головы, в каждом шаге стройных ног, обутых в красные туфельки. Но обаяние юности сочеталось с таким совершенством пластической формы образа, с такой безупречностью вокального звучания и музыкального ритма, с яркой, прочувствованной подачей слова — что это было уже само искусство. Она

чаровала красотой гармонии всех компонентов образа, гармонией красок, линий, звуков, гармонией чувства и ума, смелостью актерских находок и строгостью художественного вкуса. Если вспомнить, что, буквально начиная с премьеры оперы в Париже, фигура Кармен нередко рисовалась весьма натуралистическими красками, то особенно становится понятным успех Максаковой, сумевшей просто и строго, но в то же время ярко и значительно раскрыть характер своей героини. Несмотря на юность, Кармен — Максакова уже несла те черты, которые затем станут определяющими. Это гордый и волевой, открытый и смелый характер женщины, прекрасной и цельной в своих чувствах, всей своей жизнью, как и трагической гибелью, активно протестующей против ханжеской мещанской морали, против фальши, лжи и лицемерия буржуазного общества.

Тогда же, на тифлисской сцене Максакова впервые выступала в роли Далилы в опере Сен-Санса «Самсон и Далила», создав обольстительный образ коварной куртизанки. И в этой сложной роли, требующей от исполнительницы большого вкуса и такта в сценическом поведении, Максакова вышла победительницей. Это признала пресса: «Максакова — отличная Далила, — отмечала газета «Заря Востока», — твердое знание партии, безукоризненное по ритму и музыкальности пение, детальная проработка роли, удачный грим и костюмы, наконец, безупречная корректность... — все это делает выступление Максаковой крупным артистическим достижением, тем более, что в партии Далилы артистка выступает вообще впервые...» Помнится, что публику привел в восторг и танец Далилы в первом акте, в котором Максакова показала свою великолепную пластическую культуру.

Впервые же тогда в Тифлисе Максакова спела еще одну партию — Шарлотту в опере Массне «Вертер». Строгая целомудренность внешнего облика юной героини Гёте сочеталась с поэтической взволнованностью ее души. Вертера пел Н. К. Печковский. Это был прекрасный ансамбль, одухотворенный глубокой увлеченностью артистов своей художественной задачей. Еще раньше Максакова с успехом выступает на ленинградской сцене в партиях Марфы («Хованщина»), Орфея («Орфей» Глюка), Клариче (в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»), участвует в постановках «Валькирии» Ваг-

нера, «Фальстафа» Верди. Здесь же артистка встречается с образом советской женщины.

«Я помню, как создавала свою первую роль в советской опере,— рассказывала мне Мария Петровна.— Это была работница Даша в опере Гладковского и Пруссак «За красный Петроград». Образ Даши, одной из участниц героической эпопеи обороны Петрограда (взятие Гатчины) в 1919 году, во время постановки оперы можно было наблюдать в реальной жизни. Присущие Даше черты новой советской женщины, борца за революцию, я стремилась уловить, наблюдая деловитых молодых девушек, энергично затянутых в кожаные пальто, с кубанкой на скромно причесанной голове, которых часто можно было встретить на улицах Ленинграда. Я ходила за ними по пятам, стараясь уловить их внешний облик, одежду, походку, интонацию, жесты, старалась проникнуть в их внутренний мир. И если мне действительно удалось достичь в образе Даши простоты и убедительности, как отмечала тогда пресса, то именно потому, что я стремилась в нем воплотить подлинный облик своей современницы».

Позже, уже на сцене Большого театра, Максакова создает образ горьковской Матери в опере «Мать» Желобинского, мужественной Груши в опере Чишко «Броненосец «Потемкин», Аксины в «Тихом Доне» Дзержинского. Не вина актрисы, что эти роли не всегда могут встать в один ряд с ее партиями из классических опер. Причины этому — слабая драматургия и недостаточная выразительность музыки.

Наибольшее удовлетворение приносит артистке роль властолюбивой армянской княгини Алмаст в одноименной опере А. Спендиарова, поставленной в филиале Большого театра в начале 30-х годов. Композитор, сам указавший на желательную для него исполнительницу этой роли, не ошибся. Он понял внутреннюю тему артистки, подлинные масштабы ее дарования, тяготеющего к большим трагедийным образам, к сильным, ярким страстям и чувствам.

В опере такие роли обычно поручаются большим драматическим голосам. И надо оценить дарование и ум Максаковой, которая своим безупречно обработанным, но мягким, лирическим по тону меццо-сопрано, достигает максимального эффекта именно в самых сильных тра-

гических ролях, требующих от певца большого пафоса, предельного масштаба голосовых данных.

К высшим достижениям певицы, бесспорно, надо отнести раскольницу Марфу в «Хованщине» Мусоргского. Русская оперная сцена знает немало выдающихся исполнительниц этой роли. Еще на памяти людей старшего поколения — замечательная Марфа — Збруева, пленявшая своим огромным голосом и пламенным темпераментом. Я помню в этой роли Н. Обухову, с ее чудесным проникновением в душу русской женщины; великолепная Марфа — В. Давыдова. Но Максакова вносila в этот образ столько своеобразия, внутренней силы и значительности, показывала его в такой неуклонной логике развития, в такой человеческой глубине, что для меня, например, ее Марфа остается непревзойденной и незабываемой!

▲ ...Мрачной тенью вырастает высокая, строгая фигура Марфы в черном монашеском одеянии. Она защищает «лютерку» Эмму от любовных притязаний молодого князя Андрея Хованского. Андрей ненавидит и боится Марфу, не чувствуя себя в силах противодействовать ее воле, силе ее любви. И когда в исступлении страха он бросается на Марфу с ножом, — с какой ловкостью она отражает удар кинжалом, быстро выхваченным из складок одежды — со словами: «Слыхала, княже, и навыворот». Но сколько страшной, почти убийственной горечи и трагизма в спокойных интонациях Марфы, в неторопливом скупом жесте, в строгих, казалось, неподвижных чертах лица!

Затем мы видим Марфу — Максакову в роскошных апартаментах дворца изнеженного фаворита царевны Софьи — князя Голицына. Поклон Марфы князю полон достоинства — ведь Марфа, как и Досифей, тоже из знатного рода, даром что на ней раскольничья ряса. Незабываема по тонкости и выразительности интонации фраза:

«К вам, княже, ровно бы в засаду попадаешь: холопы так и рыщут».

Здесь и вкрадчивая ирония, и напевность русской речи. До сих пор помнится, какой тонкой и ядовитой насмешкой звучит в устах Марфы — Максаковой слово «рыщут»! Повелительно и властно вызывает Марфа к «силам потайным» — здесь целая гамма интонаций, темных, до жуткости зловещих, с предельной ясностью отмечающих смысл каждого слова. И вот новая Марфа, преображен-

ная любовной тоской и страданием. В сцене-песне «Исходила младешенька» от куплета к куплету меняются краски, звучность голоса, нарастает чувство Марфы, достигая почти мистического экстаза на пророческих словах «Словно свечи божьи, мы с тобою затеплимся».

И, наконец, сцена «любовного отпевания» Андрея перед сожжением. Это апофеоз образа Марфы, ее любви. Здесь певица поднимается выше всего, ею же созданного. Своими вкрадчивыми интонациями, тонкими, нежными переливами, притушенными, таинственными нюансами голоса, словно истаивающего от любовного томления и сдерживаемой волей страсти, Марфа — Максакова завораживала не только Андрея. Все слушатели, затаив дыхание, следили за тонкой стройной, в белоснежном хитоне фигурой Марфы, которая с зажженными свечами в руках кружила над молодым князем, словно убаюкивая его сознание и увлекая с собой на костер. Но здесь ничего не было от мистики. Во всем этом ощущался пафос страстной любви женщины, достигшей власти над возлюбленным, любви, преодолевающей смерть... Это была победа Марфы, победа земного, испепеляющего своей силой чувства.

В Марфе Максаковой ощущалось что-то от шалашинского начала, если под этим понимать силу сценического перевоплощения артистки и глубину ее трагического замысла, выраженного через полную гармонию звука, слова и внешнего образа. Иначе говоря, Марфа Максаковой — создание подлинного реалистического искусства, возвращенного на русской оперной сцене.

Интересно, что эти черты сценического мастерства Максаковой отмечала даже буржуазная пресса во время триумфальных гастролей артистки в 30-х годах в Польше и прибалтийских республиках. «В ее пении и игре есть что-то родственное шалашинскому, — писали газеты. — Она поет, как говорит. Никакой напряженности. Голос ее яркий, с приятным металлом, выравненный в регистрах, четкий и выразительный в произношении, точный в интонациях, гибкий по технике, поставлен на прекрасном дыхании. О М. Максаковой можно сказать, что она не играет, а живет на сцене, настолько она сливается с ролью». Эти восторги прессы вызвала Кармен Максаковой, которую певица спела тогда уже в триста сорок четыре или триста пятьдесят раз.



Мыслящий, яркий художник, творчески активно подходящий к материалу роли, Максакова умеет найти в ней свое, глубоко индивидуальное и в то же время подлинно правдивое, но всегда в точных рамках музыки. Поэтому так любят работать с Максаковой выдающиеся дирижеры и режиссеры. А. Пазовский, подчеркивая большое значение самостоятельного творчества певца в работе над партией, посвящает очень лестные и вполне справедливые строки Максаковой в связи с партией Марины Мнишек («Борис Годунов» Мусоргского):

«Разве может предугадать самая подробная дирижерская разработка партитуры «Бориса Годунова», — пишет А. Пазовский, — все то, что, например, внесла М. П. Максакова в одно из лучших своих созданий — образ Марины Мнишек, образ, в котором она с наблюдательностью истинного художника подметила многогранность и капризную изменчивость характера, с исключительным артистизмом раскрыв в нем тонкое изящество своенравной красавицы и высокомерие шляхтянки, порывы — по-своему искреннего чувства к Дмитрию и расчетливость холодного ума авантюристки, охваченной тщеславными помыслами о «престоле царей московских». Вся убедительность исполнения М. П. Максаковой в том, что эти контрасты характера даются безо всякого «нажима», без подчеркнутой резкости: роль словно выгравирована мягким, но точным резцом одухотворенного мастера, воссоздающего широкую и стройную картину целого из бесчисленного множества деталей, пластичных, переливающихся одна в другую, линий. Именно таково искусство музыкальной декламации М. П. Максаковой в роли Марины: психологическая обостренность каждой фразы, интонации, постоянная сменяемость самых различных душевных порывов, мастерская «игра» тембрами певучего слова, отточенность ритма — то энергичного, волевого, то капризно-грациозного. Потому-то и становится возможной та филигранная психологическая разработанность и многоликость художественного образа (без ложной боязни придать ему в нужный момент черты идеально прекрасного), который создан артисткой».

Эта реалистическая многогранность, жизненная одухотворенность образа была свойственна в той или иной мере каждой роли Максаковой на оперной сцене. Мы помним ее волевою, гордую, эмоционально яркую Люба-

шу в «Царской невесте», обаятельную в своем лиризме и лукавом задоре украинскую девушку Ганну в «Майской ночи», поэтическую Весну и мифического пастуха Леля из «Снегурочки», резвую, веселую Ольгу в «Евгении Онегине» и мечтательную Полину в «Пиковой даме», изящного Зибеля в «Фаусте», яркий, драматический образ цыганки Азучены в «Трубадуре» и элегический образ русской цыганки Стеши в «Декабристах» Шапорина. Максакова спела на сцене сорок оперных партий.

Не будем утверждать, что все роли равны по эстетической силе воздействия. Здесь всегда основное значение имеет идейно-художественная «вместимость» образа, а также его соответствие индивидуальности артистки. В заслугу Максаковой надо отнести строгую требовательность при отборе партий. Если певица не чувствует роль близкой своей творческой индивидуальности, не находит в своей палитре красок, необходимых для создания подлинно художественного, впечатляющего образа, она всегда имеет мужество отказаться от предлагаемой партии. Так, например, случилось с ролью Любви в «Мазепе» Чайковского (1928), драматизм которой был еще не совсем по силам молодой певице. Так не встретилась Максакова и с партией Любавы — жены Садко в опере Римского-Корсакова, несмотря на всю напевную красоту музыки. Эпический характер Любавы оказался чуждым певице, тяготевшей, как мы видим, к глубоко конфликтным, ярко драматическим образам. Но такие создания Максаковой, как Марфа и Марина Мнишек, Кармен и Амнерис, Ортруда и Любаша, вошли в золотой фонд советской оперной культуры, стали поистине классическими.

Сцена, конечно, позволила наиболее полно раскрыться выдающемуся дарованию Максаковой. Но ее творческий портрет был бы далеко незавершен, если не упомянуть о большой концертной деятельности певицы.

По мере того, как зрел и развивался самобытный талант, углублялось понимание музыки, артистку все больше и больше привлекает концертная эстрада. Здесь она нашла новые возможности творчества, неиссякаемый репертуар и необычайно широкую слушательскую аудиторию. Камерный репертуар позволяет еще детальнее оценить творческий труд певицы, ее глубокий интеллект,

полноту проникновения в музыкальный образ, тонкое искусство фразировки и вокальной декламации.

Одним из значительных событий концертной жизни Москвы было выступление Максаковой в 1941 году с вокальным циклом Шумана «Любовь и жизнь женщины». Весь чудесный лиризм шумановской музыки, ее драматургическая динамика были переданы певицей с глубокой поэтичностью и правдивостью эмоций. Большое место в концертном репертуаре Максаковой занимают романсы Чайковского. Такие его романсы, как «Песня цыганки» или «Ночи безумные» в интерпретации Максаковой приобретают большую силу драматической образности. С интересом относится певица к вокальному творчеству советских композиторов. Запомнился в интерпретации Максаковой цикл романсов А. Животова «Счастье».

Выдающимся явлением было исполнение Максаковой в 1939 году партии Устиньи в талантливой оратории М. Коваля «Емельян Пугачев». Средствами чисто музыкальной выразительности певица сумела создать яркий, волевой образ уральской казачки — верной подруги вожака народных масс.

В годы Великой Отечественной войны Мария Петровна расширяет свой репертуар русских народных песен, с большим успехом исполняя их в сопровождении Государственного русского народного оркестра им. Н. Осипова.

Предоставим слово такому арбитру в этой области, как С. Я. Лемешев:

«Я вспоминаю М. П. Максакову, исполняющую русские народные песни: какая чистота и неизбывная щедрость русской души раскрывается в ее пении, какая целомудренность чувства и строгость манеры! В русских песнях много удалых припевов. Спеть их можно по-разному: и залихватски, и с вызовом, и с тем настроением, которое скрыто в словах: «Эх, пропади все пропадом!» А Максакова нашла свою интонацию, порой задорную, но всегда облагороженную женственной мягкостью.

В быстрых, веселых песнях Максакова больше улыбается, чем смеется. Но если «на одном смехе» песню целиком не пропоешь, то улыбка — улыбка может озарить все исполнение».

В послевоенные годы Максакова совершает ряд дли-

тельных гастрольных поездок с оркестром по Советскому Союзу и странам народной демократии. Важной страницей в творческой биографии певицы является ее все расширяющееся общение с широкой массовой аудиторией. Она охотно посещает колхозы и новостройки, выступая с концертами в Домах культуры Урала, Сибири, Архангельской области, Подмоскovie, Ленинграда и многих других центров сельского хозяйства и промышленности.

В последние годы Мария Петровна отдает все свои силы педагогической и общественной деятельности, участвуя в жюри конкурсов и смотров молодых вокалистов, работая в Народной консерватории. Некоторые ее ученики получили уже довольно широкую известность. Среди них — Валентина Левко, популярная концертная певица и солистка Большого театра СССР.

Свой прекрасный артистический юбилей Максакова встретила полная энергии и стремления быть полезной родному искусству.

«Я глубоко ценю то внимание и заботу, которой окружает нас, работников искусств, партия и советское правительство,— говорит певица.— Хочется жить, чтобы работать во славу нашей любимой Родины».



Кто-то удачно сравнил творческий труд художника с героизмом покорителей горных вершин. Только альпинист одолеет одну высоту, как за ней открывается другая, еще более прекрасная, еще более недоступная... В искусстве тоже: за решением одной задачи тотчас встает другая, более сложная и поэтому особенно манящая, увлекательная. И так, пока словно бы не откроется весь могучий горный кряж со снежными шапками вершин, уходящими в неоглядную даль. Тогда становится ясно, что совершенствованию нет предела, что искусство безгранично и неисчерпаемо, как сама жизнь, что его постоянно движет вперед свойственная подлинно творческой личности неудовлетворенность, стремление к новым замыслам, к новым свершениям.

Из послесловия к книге С. Я. Лемешева «Путь к искусству» (М., «Искусство», 1968).

Такова, мне кажется, главная тема книги С. Я. Лемешева или, говоря словами Станиславского, — ее «сверхзадача». Сергей Яковлевич сказал об этом по-своему, «простыми словами». Его книга интересна не поучениями «мэтра», не наблюдениями холодного ума. В ней привлекает личное, пережитое, идущее от сердца, и потому глубоко правдивое. Именно это делает воспоминания Лемешева ценным документом эпохи.

Извечная мечта народа о счастье, тысячи раз воплощаемая им в легендах и сказках, обрела реальную жизнь в преобразованиях социалистической революции. Она открыла дорогу в новую, дотоле неведомую жизнь детям рабочих и крестьян, приобщив их к культуре, науке, искусству... В этом отношении судьба Лемешева типична для послереволюционных поколений молодежи. Будущее волновало ее своими заманчивыми перспективами: все пути вели к знаниям, к творчеству, к увлекательным делам в строительстве новой жизни. От молодых людей требовались только способности и, конечно, тяга к освоению впервые открывавшегося перед ними обширного мира новых возможностей. Надо было лишь приложить силы. А в них тоже не было недостатка.

На примере Лемешева можно убедиться в том, как жадно рвалась рабоче-крестьянская молодежь к культуре, ко всему, что еще недавно было для широких масс народа запретным плодом, смутной мечтой, и в том, как легко и счастливо зачастую складывалась судьба молодых людей, вступивших на путь искусства.

Ну да, скажут иные скептики — у него талант! Да, конечно, для того, чтобы стать певцом, артистом, художником, в первую очередь необходимы талант, призвание. Но в старом мире плохо было и громадным, гениальным талантам. Вспомним хотя бы, как — по выражению Горького — жизнь «поцарапала шкуру» Шаляпина, как трудно было ему себя проявить, пока, наконец, он не встретился с Мамонтовым, Рахманиновым, с замечательным коллективом живописцев, пробудивших его гений. Но жизнь «царапала» его и потом, в расцвете творчества и славы! «Русская публика меня любила — я этого отрицать не могу, — вспоминал впоследствии певец. — Но почему же не было низости, в которую она бы не поверила, когда дело касалось меня? Почему, несмотря на преклонение перед моим талантом, мне приписывали самые

худшие качества?» — вопрошал он с горечью на закате дней.

Лемешев, как и большинство его сверстников, этого не знал. Словно в сказке, мальчонка из сапожной мастерской по мановению волшебной палочки революции находит свой путь к сцене. И в этом раскрылась не случайность, а глубокая закономерность новых общественных отношений. Жизнь, казалось, сама шла ему навстречу, поощряя успехами, сближая с людьми, которые оказывали благотворное влияние на воспитание его таланта. Но это были не меценаты.

Учительница, руководившая школьной самодеятельностью в послереволюционной деревне, семья архитектора Н. А. Квашнина, поселившая в нем мечту об оперном театре, завклубом в Твери Н. М. Сидельников, впервые выпустивший его на концертную эстраду, командир кавалерийской школы, пославший Лемешева на учебу в Московскую консерваторию, — эти советские люди твердо знали, что революции нужны таланты, что их нужно поощрять.

А затем Московская консерватория, возглавляемая тогда замечательным русским музыкантом М. М. Ипполитовым-Ивановым, известный певец и педагог Н. Г. Райский, человек большой культуры и знаний, певицы Большого театра Л. Г. Звягина и Э. К. Павловская, И. Н. Соколов и его семья и, наконец, сам К. С. Станиславский, великий реформатор русского театра, создатель школы реалистического мастерства актера! МХАТ и Большой театр, Шаляпин, Собинов, Нежданова и другие его корифеи, дирижеры В. И. Сук, Н. С. Голованов, А. М. Пазовский, — словом, все лучшее, первокласснейшее, что находилось тогда от русской демократической культуры молодая Советская страна, оказало непосредственное, «визуальное» воздействие на вступающего в творческую жизнь молодого певца.

Об этом говорит сам Лемешев. Но мне хочется здесь еще раз подчеркнуть условия, в которых нарождалось советское искусство, складывались судьбы его творцов. Рядом с Лемешевым вспоминаются Н. С. Ханаев, прошедший суровый путь солдата первой мировой войны, Н. К. Печковский, А. И. Алексеев и многие другие артисты, представившие новое, возвращенное революцией поколение художников советского оперного театра. Но

вряд ли кто подумает, что сами условия уже создавали артистов. Нет, видя перед собой великие образцы, молодые люди понимали, сколько нужно затратить труда, чтобы хоть немного приблизиться к ним, и не щадили своих сил.

Молодежь 20-х годов мало беспокоили бытовые неудобства, весьма скудный рацион питания, проблемы одежды. Можно было проходить чуть ли не все консерваторские годы в старой красноармейской шинели, есть три раза в день одни только простые блины на постном масле, жить в комнате при температуре, когда замерзает даже вода, бегать на рассвете в консерваторию, чтобы до начала уроков позаниматься на рояле или поучить романсы и арии. Трудности казались естественными и не стоившими внимания рядом с радостью приобщения к великому таинству искусства, постижения его «секретов», рядом с мечтами о сцене, о будущих ролях, об успехах...

Суровое время гражданской войны, борьбы с интервенцией, с голодухой, сыпняком и другими бедами, обернулись для поколений этих лет высокой романтикой труда, открытием новых горизонтов, безбрежных перспектив духовного роста.

Не потому ли уже в течение первого десятилетия советская культура приобрела новую могучую плеяду своих деятелей, так много сделавших во всех сферах ее развития. На одной только оперной сцене появились такие фигуры, как Барсова, Александр Пирогов, Козловский, Максакова, Лемешев, Печковский, Ханаев, Нэлепп, Головин, Сливинский, Рейзен, Преображенская и многие другие, определившие высокий уровень советского вокального искусства.

Учителя и старшие товарищи Лемешева поддерживали его благоговейное отношение к театру, горячую влюбленность в пение, воспитали неутолимую потребность в творческой работе ума и сердца, чувство самоконтроля и умение не останавливаться на достигнутом, всегда стремиться к «новым берегам»! Все это оказалось возможным потому, что добрые семена нашли благодарную почву: лирическую душу художника, еще в детстве растревоженную неброской красотой родной природы и поэзии народной песни.

Певцов с хорошими голосами можно встретить до-



вольно много. Но только одна вокальная одаренность еще не позволяет назвать певца художником, недостаточно для этого и музыкальности, технической подготовки. Этими качествами должен, в принципе, обладать каждый, подлинно профессиональный вокалист. Художника же отличает прежде всего яркая творческая индивидуальность. Она часто сказывается в своеобразном тембре голоса, его особой интонации и окраске, в характере темперамента и артистизма. Но главное — это наличие своей темы, интересной и содержательной, близкой и понятной современникам. Лирический герой Собинова предельной чистотой, славянской мягкостью, душевным благородством ответил идеалам прогрессивной русской интеллигенции, демократической молодежи в период подготовки революции 1905 года. Его Ленский стал бессмертным потому, что в нем с особой правдивостью воплотился интеллектуальный облик передового русского человека той поры, чистый, задушевный лиризм русской музыки и русской поэзии.

В наше время место Собинова заняли Лемешев и Козловский, очень яркие и очень непохожие друг на друга художники оперной сцены. Лирический дар Козловского внутренне эпичен. Вот почему вершиной его творчества стал Юродивый из «Бориса Годунова», конкретная реалистическая фигура, и в то же время символ огромного обобщения. «Судьба народная, судьба человеческая» — эти слова Пушкина могли бы послужить эпиграфом к монографии о певце. Эпичен и другой его незабываемый герой — Лознгрин. Неслучайно и на концертной эстраде певца часто влечет к репертуару, выходящему за пределы любовной лирики.

Дарование Лемешева удивительно целостно в своем лиризме, в гармоничном сочетании тембра голоса с внешностью, с естественностью душевных движений. И при этом на нем лежит печать русского народного характера. Сын батраков из бедной деревеньки Старое Князево, потерявшейся где-то в густых лесах Тверской губернии, русоволосый юноша, почти мальчик, с голубыми глазами и обаятельной улыбкой, застенчивый, но не без юмора, с чисто русской смекалкой — таким приехал Лемешев в Москву искать свое певческое счастье... И покорила его строгую экзаменационную комиссию консерватории не силой голоса или необычайной шириной диапазона, а ред-

ким своеобразием и выразительностью тембра, в котором слышались и «открытость» русского народного говора, и задумчивость мягкого грудного звука, русская «грустинка», а порой и русская забубенная веселость...

Я беспечный парень. Ничего не надо,  
Только б слушать песни — сердцем подпевать,  
Только бы струилась легкая прохлада,  
Только б не сгибалась молодая стать...

Разве не сближает что-то Сергея Яковлевича с «последним поэтом деревни» Сергеем Есениным?! В чем-то они ведь схожи даже внешне и по чертам характера — непосредственного, увлекающегося, с детства одинаково очарованные тихой прелестью сельского пейзажа... И тем более эта общность ощущается в народном облике их дарований, вскормленных грустно-ласковыми напевами родной песни и страстной любовью ко всему, что зовется Родиной.

Россия вольная,  
Страна прекрасная...

Кому не запомнилась эта песня Ан. Новикова, прозвевшая на всю Советскую землю в первые послевоенные годы, в неповторимом звучании лемешевского голоса?!

Для тех, кто пережил и тяжелые годы войны, и безмерную радость победы, эта песня и этот голос навсегда сольются с памятными днями счастья народа, насмерть раздавившего фашизм!

И разве не имел бы права Лемешев повторить слова Есенина:

Я буду воспевать  
Всем существом в поэте  
Шестую часть земли  
С названием кратким «Русь»!

Да, когда Сергей Яковлевич поет русские песни и романсы, особенно Свиридова, часто вспоминается Есенин... Конечно, подобные параллели всегда очень условны и приблизительны. Однако напрашивается еще одно сравнение, но теперь по принципу несхожести. Восемнадцатилетний Есенин попал в угарную жизнь предвоенного Петербурга, где плодились и множились декадентские школки и божественная тина засасывала крупные дарования. Семью годами позже 19-летний Лемешев, освоив строгую дисциплину советского кавалерийского училища, нашел в Москве верную дорогу профессионального раз-

вития и воспитания своего таланта. Юношу спасла революция. Раскрепощенные силы молодой Советской республики, казалось, сами подвигали артиста по лестнице успеха, счастливой профессиональной жизни. И это тоже способствовало гармоничности его искусства, его светлого лирического дара.

В тембре голоса Лемешева находит свое выражение лиризм души, поэтическое чувство, простое, искреннее, теплое, удивительно естественное. Почти сорок лет я знаю певца и никогда не замечала в его исполнении гипертрофии выразительности, «надрыва», стремления воздействовать на аудиторию каким-нибудь внешним эффектом, излишне долгой фёрматой на высокой ноте или неоправданным портаментом... При всей выразительности пения артиста им всегда руководит прекрасное чувство меры, врожденный художественный такт, которые охраняют от манерности, преувеличенных эмоций, как в чисто вокальном плане, так и в сценическом поведении.

С естественностью душевных движений гармонирует и внешний облик. Только встречаясь с Лемешевым в жизни, и то далеко не сразу, замечаешь, что он сравнительно невысокого роста. На сцене это никогда не бросается в глаза. Артист на редкость пропорционально сложен и, может быть, именно благодаря этому ему не страшен любой партнер, какого бы роста он ни был. А может быть, и здесь певец обязан своему опыту, который безошибочно подсказывает ему, как надо держаться на сцене в том или ином случае. Однако я впервые увидела Лемешева в спектакле, когда он начинал свой четвертый сезон — в 1929 году в Тбилиси. Трудно было тогда говорить об опыте певца. Наоборот, он подкупал именно редкой непосредственностью, предельной юностью своего облика. Но и тогда, помнится, в нем пленяла удивительная гармоничность, какой-то свет души и открытость характера, которые излучали улыбка, взгляд, все существо артиста. Очевидно, способность к внутреннему перевоплощению, умение, как говорится, «жить в образе» и обусловили естественность жестов и мимики певца, в которых тоже не было ни излишней суетливости, ни каменной неподвижности — никаких заранее обдуманых поз, никакой «красивости»... Все было так, как нужно, ни более ни менее.

Зная биографию Лемешева, я не раз задумывалась

над тем, откуда у него эта благородная простота сценического поведения, это не бросающееся в глаза изящество движений, интеллигентность всего облика? Ведь он воспитывался не в светской гостиной, не в пажемском корпусе... Но скоро я поняла, что все объясняется одним словом: талант! Да, талант, который позволяет артисту часто даже бессознательно усваивать то, что он видит на сцене или в жизни, в окружающей среде. А подобным талантом Лемешев владел в полной мере! — И он, бесспорно, впитал что-то от благородства героев Собинова, от всего того, что наблюдал и в театре и вокруг себя.

Первой партией Лемешева на профессиональной сцене был царь Берендей из «весенней сказки» Островского и Римского-Корсакова. Певцу было тогда двадцать четыре года. Более четверти века назад впервые сыграл Берендея В. И. Качалов в постановке сказки Островского на сцене Художественного театра. Лемешев не видел этой работы Качалова. Но те черты, которые привнес великий артист в образ Берендея от себя, певец мог почувствовать позже, когда он в 20-х годах пересмотрел все спектакли МХАТа.

«Время показало, что в юном Качалове были заложены те свойства, которые Островский дал своему Берендею, — писала Т. Щепкина-Куперник. — Ведь артистам особенно удаются те роли, те чувства, потенции которых таятся в их собственной индивидуальности. И в этих двух образах — реальном и сказочном — нашлось нечто роднившее их. Те, кто имел счастье знать Качалова в жизни, могли почувствовать в нем то, что он так замечательно передавал в своем Берендее: благородство, человеколюбие, веру в жизнь и красоту, тихий ласковый юмор, негодование против несправедливости. Все то, что делает образ Берендея таким пленительным, было близко душевной природе Качалова». Писательница оставила нам и внешний образ героя Качалова: «На возвышении в золотом кресле сидит царь Берендей, сереброкудрый старец в сияющих одеждах, и расписывает кистью колонну. В такой же пестрый узор, как краски, сливаются и звуки: торжественное пение слепцов, наивные мелодии жалеек, свирелей, глиняных дудок, деревянных палочек, шутки и прибаутки скоморохов, развлекающих царя, шум, смех... И вдруг в эту пеструю гармонию вступила несравненная мелодия... словно густой мед пролился, словно ве-

ликолепная виолончель прозвучала: это было голос Качалова, который впервые услышала Москва». Щепкина-Куперник сравнивает голос Качалова с голосом Ермоловой: «В одной фразе, произнесенной этим удивительным голосом, было все — и жизненная правда, и глубина чувств, и трепет волнения. Так и голос Качалова сразу передал слушателям его главное свойство: благородство и глубину натуры». Это отметил и Горький в письме к Чехову: «Великолепный царь Берендей — Качалов, молодой парень, обладающий редкостным голосом по красоте и гибкости».

Воздействие качаловского образа на оперную сцену засвидетельствовано Собиновым, который после премьеры «Снегурочки» во МХАТе записал: «Качалов фигурой, голосом, интонацией дает то, что мне всегда хотелось в опере — столько мягкости, добродушия, какого-то патриархального величия в его Берендее». Неслучайно говорят о влиянии качаловского образа на Берендея Собинова.

И можно не сомневаться в том, что черты артистической индивидуальности Качалова, отмеченные Щепкиной-Куперник, в какой-то мере повлияли на образ, созданный Лемешевым, который владел даром творчески усваивать все, что было близко его лирической душе. К тому же впервые дебютируя в роли Берендея на сцене Большого театра, Лемешев предварительно прошел ее с режиссером Лосским, в свое время талантливым певцом и актером, начинавшим у Мамонтова и безусловно близким к МХАТу в своих поисках правды. А Лосский уж наверняка не прошел мимо Берендея Качалова и Собинова. Но в Берендее Лемешева не было ничего подражательного, если, конечно, не считать серебристых кудрей и бороды властителя берендеева царства. В памяти зрителей Большого театра 30—40-х годов этот поэтический персонаж Римского-Корсакова тесно связан именно с Лемешевым.

В его Берендее прежде всего не было ничего иконописного, что, если судить по фотографиям, отличало аналогичный образ мхатовской постановки — «тихий — благостный», по свидетельству критики, «в духе изображения святых византийского письма». Берендей Лемешева, сохраняя мягкость, душевное обаяние, светлую доброту, вносил новую краску, которая придавала образу самобытность, приближала его к созданиям русского поэтиче-

ского фольклора — сочетание мудрой простоты с предельной наивностью и чистотой почти юношеского сердца. Такое впечатление рождалось прежде всего от звучания голоса — мягкого и в то же время чуть-чуть открытого, ровно настолько, насколько нужно, чтобы придать тембру «светлость», озарявшую образ Берендея и выдававшую народность породившей его фантазии. Да, это был настоящий добрый царь из русской сказки.

Музыка Римского-Корсакова, проникнутая светлой красотой русской песенности, в голосе Лемешева обрела особую рельефность. Уже в дуэте с Купавой, в первых коротких репликах Берендея «Сказывай, слушаю», мягко скользящих вверх по полутонам, и затем в необычайной по напевной выразительности фразе, обозначенной композитором «dolce»: «Слышу я, девица, слезную жалобу, правда-то видится, горе-то слышится» раскрывалось очарование русского национального характера, воплощенного в музыке и звучании слившегося с ней голоса певца. Это очарование с особой силой захватывало в каватине Берендея, кантиленная мелодия которой приобретала еще большую певучесть, благодаря плавно нисходящему по полутонам оstinatному движению солирующей виолончели. Голос певца не только выдерживал соревнование с полнозвучным, насыщенным сдержанной экспрессией тембром виолончели, но и сливался с ней на *piu-piu*, как бы застыв в одном порыве восторженного чувства, благоговейного преклонения перед красотой и бесконечным могуществом природы.

Трудная по тесситуре, требующая спокойного и широкого дыхания, абсолютно ровного звука на *mezzo-voce* на всем протяжении музыки, каватина всегда была венцом этой партии Лемешева; до сих пор память сохранила мягкие, ласкающие переливы его голоса, пастельные краски которого подготавливали нежный и звучный фальцет на верхнем *si*, завершающем арию. В этом лирическом гимне красоте и в других сценах Лемешев рисует Берендея вдохновенным художником, остро и живо чувствующим. Когда царь жалуется Бермяте:

В сердцах людей заметил я остуду,  
Не вижу в них горячности любовной,  
Исчезло в них служенье красоте,  
А видятся совсем другие страсти...  
Кажись бы, я сейчас... Эх, старость, старость!

— то в его голосе, вдруг слышится и юная горячность, и скрытый огонек чувства. А когда в ответ на вопрос Берендея, кто сможет увлечь Снегурочку любовью, женщины называют Леля, в голосе царя: «Какая честь тебе, пастух!» — вдруг звучит почти детская зависть, даже обида... И зритель понимает — этот сказочный царь вовсе не старик, его седая борода лишь символ мудрости, но не потухшего сердца — оно молодо, еще живет страстями, простыми человеческими радостями.

Конечно, лирический тенор призван сам по себе выражать весеннюю пору жизни, первые цветения чувства, молодость... Но не каждому певцу дано нести эти краски с такой убедительностью, с такой непосредственностью и правдой, которые не изменяют Лемешеву вплоть до сегодняшнего дня. Ведь гораздо легче сохранить звучность голоса, чем свежесть переживания. Именно этот счастливый дар позволил певцу пронести через всю свою жизнь на сцене самый близкий, самый любимый им образ — Ленского (в 1925 году Лемешев впервые вышел на сцену Ленским, отечески напутствуемый Станиславским, а 13 ноября 1965 года спел его в пятисотый раз).

Об этом герое артист подробно рассказывает сам. Сергей Яковлевич, безусловно, прав, говоря, что Собинов создал бессмертный образ пушкинского героя и последующим поколениям теноров остались в наследство его традиции... Очевидно, это правда; трудно представить себе иного Ленского и по внешнему облику, и по лирической душе, так проникновенно раскрытой им в музыке Чайковского... Заметный отход от собиновской традиции неизбежно, наверное, будет восприниматься как нарочитая модернизация образа и бесспорно вступит в противоречие с его музыкой.

И все же следование традиции абсолютно не равнозначно бескрылому эпигонству, подражательству. Можно скопировать лишь внешнее выражение чувства, но это никогда не захватит слушателя, всегда будет выглядеть манерно и фальшиво. Чувство необходимо пережить, и тогда никто не заметит, что внешность Ленского, его «кудри черные до плеч» перешли к певцу от кого-то по наследству. Индивидуальность артиста, если он ею обладает, всегда привнесет в образ что-то неповторимое, а то и откроет что-нибудь новое в нем... И вот

вспоминая многих Ленских, слышанных и виданных на моем веку, начиная от последних лет Собинова, могу честно сказать, что лучшим Ленским для меня до сих пор остается герой Лемешева. И не потому, что Сергей Яковлевич даровитее других певцов, а потому, что сама личность артиста, присущие ему черты очень подходят к образу юного поэта.

В нем есть и нежная мечтательность (вспомним первый выход Ленского: «Люблю я этот сад укромный и тенистый, в нем так уютно!»), и восторженный лиризм наивной и чистой души, и огневая вспыльчивость, и доверчивость, почти детская капризность и обидчивость. И главное — все это проявляется очень естественно и правдиво, и вам кажется, что Ленский именно такой и есть, что он и не может быть иным.

Эта многогранность образа и делает его живым, при том ярко национальным характером. В ком еще, как не в русском человеке, можно встретить такие обаятельные и такие противоречивые черты, такую палитру жизненных красок, такую широту души и трепетность чувства, и такую вспыльчивость, неумение сдерживать свои порывы?

Насколько близко пришелся Лемешеву образ Ленского подтверждают рецензии на его первые выступления в 1927 году в этой роли на оперной сцене. «Ленский — Лемешев. С первых же нот вас подкупает изумительная мягкость и нежность голоса... Перед вами был подлинный Ленский — «18-летний юноша с густыми кудрями, с порывистыми, оригинальными приемами *à la* Шиллер...» — писал рецензент харбинской газеты, вспоминая слова Чайковского. А теперь приведу отзывы немецкой критики на гастроль Лемешева в Берлинской государственной опере в 1947 году.

«Образ Ленского у Лемешева в каждой фазе своего существования — правдив и убедителен... Он очаровывает своей обаятельностью... Небольшой, но чарующей красоты голос этого тенора обладает такой отшлифованной, тонкой техникой, что все звуки от нежнейшего *pianissimo* до *forte*, одинаково красивы. Пение такой легкости, непринужденности, такое естественное, без всякого напряжения является ярким признаком мастерства... Это искусство потому так совершенно, что в каждом звуке живет душа, каждый звук полон жизни», —



писали немецкие газеты. А еще через десять лет в связи с исполнением Сергеем Яковлевичем роли Ленского на рижской сцене в 1957 году известный латышский певец Артур Фринберг отметит «обаятельный, полный живых красок, неповторимо своеобразный лемешевский голос, высокий артистизм... органичное единство вокальной и сценической стороны».

Это — свидетельства разных лет и очень разных слушателей. И все они говорят об одном и том же, подтверждая, что артист на протяжении всей своей сценической жизни сумел сохранить свежесть, юношеское обаяние и поэтичность образа Ленского.

Обаяние Станиславский называл «высшим артистическим даром». В день 35-летнего юбилея Качалова он ему писал: «Теперь под старость, углубляясь думами и чувством в наше искусство, я прихожу к убеждению, что высший дар природы для артиста — сценическое обаяние, которое Вам отпущено сверх меры». Эти слова великого мастера театра можно было бы отнести и к Лемешеву. Да, обаяние, это таинственное качество человека, невозможно выработать трудом, усилиями, оно дается только природой и всегда побеждает сердца.

Мне кажется, что отчасти благодаря этому качеству так счастливо пролег путь Лемешева в жизни и в искусстве, люди всегда шли ему навстречу, стремились помочь, сделать для него что-нибудь хорошее. Обаяние Лемешев принес с собой и на сцену, наделил им своих героев.

Свежим дыханием юности оваян его герцог Мантуанский («Риголетто»), беспечный, избалованный, капризный и вместе с тем обольстительный и искренний в своем непостоянстве. Искренность и непосредственность вместе с робостью и чистотой первого в жизни увлечения пленяют в его Альфреде («Травиата»). Этими чертами отличался и его Рудольф, беспечное дитя парижской богемы («Богема»).

Лирическому певцу невозможно укрыться за внешней характерностью образов. Тем более он должен уметь жить на сцене чувствами своего героя. Одну из труднейших задач поставил перед певцом образ Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно). Ромео, как и Ленский, был лучшим созданием Собинова. Известный скульптор Судьбинин запечатлел в фарфоре героя великого певца.

И кто из любителей искусства не помнит его фигуры, исполненной неотразимой грации, какой-то воздушной полетности? Это само очарование юности, ее бессмертное воплощение. Роль Ромео значительно труднее роли Ленского и по сценической задаче, и по содержанию вокальной партии, по ее нарастающему драматизму. И кроме того, ведь это Шекспир!

Сергей Яковлевич довольно подробно пишет в книге об этой работе. Скажу только, что мне довелось присутствовать на премьере «Ромео и Джульетты» в памятный всем советским людям первый день Великой Отечественной войны. Спектакль мало получил тогда откликов в прессе. Написанная мною довольно обширная рецензия для газеты «Советское искусство» затерялась где-то в редакции, так и не увидев света. Это и понятно. Газеты быстро перестраивались на темы, связанные с потребностями военного времени. Но в памяти сохранился изящный внешний облик Ромео — Лемешева, пластичность его движений, тонкие и мягкие, полудетские черты лица, окаймленного волной каштановых волос. И голос его светлый и ясный, окрашенный в нежные серебристые тона, мог принадлежать лишь юноше, едва ступившему на порог совершеннолетия...

А вот более поздний отклик на эту роль Лемешева. «В сцене у балкона, в знаменитом дуэте в опочивальне Джульетты, наконец, в сцене поединка артист раскрыл перед аудиторией все богатство своего вокального мастерства, все богатство своего актерского дарования. В самом деле, если публика горячо аплодирует великолепно спетой арии, в этом нет ничего удивительного. Но даже в обильной успехами практике Лемешева вряд ли часто случалось, чтобы взрыв аплодисментов был вызван ударом шпаги... Так именно было в сцене поединка с Тибальдом, сцене, которая по справедливости должна считаться актерским триумфом Лемешева. Артист прекрасно владеет своим телом, он юношески легок, но в аристократическом изяществе его Ромео все время ощущается железная крепость мускулов, а в спокойной сдержанности угадывается темперамент настоящего человека итальянского Возрождения». Это писал в 1945 году известный музыкальный критик В. Городинский в связи с возобновлением оперы Гуно на сцене филиала Большого театра.

В 1965 году исполнилось сорок лет со дня первого выступления Лемешева на сцене студии Станиславского. В 1966 году — сорок лет профессиональной деятельности певца, сорок лет непрерывного успеха у самых широких масс слушателей. Сократив выступления на сцене Большого театра, певец не почил на лаврах заслуженного успеха, высокого звания народного артиста СССР и лауреата Государственной премии. Нет, он воспринял относительную свободу от строгого режима сцены как новую возможность для углубленной творческой работы над концертным репертуаром, для длительных гастрольных поездок по всему Советскому Союзу. Он частый гость в Ленинграде и Киеве, в Одессе и Кишиневе, в городах Донбасса и в Магнитогорске, в Крыму и в Сибири. Каждый год Лемешев выступает в крупнейших концертных залах Москвы и чудо телевидения дает возможность видеть и слышать певца зрителям многих городов и колхозов, промышленных центров и новостроек нашей страны. И самое замечательное в этих концертах — их большая воспитательная сила. Это имеет особое значение сейчас, когда на нашей эстраде еще так много плохого, когда по радио и телевидению в «космическом» масштабе звучат лирические «песнюшечки» на тему, как сказал как-то Алексей Суржков, «ты да я, да мы с тобой»... Бывает и так, что за «старинный русский романс» выдают псевдоцыганскую «лирику» образца нэповских времен, да еще демонстрируют ее с эстрады наших лучших концертных залов! И находятся люди, которые уверяют, что подобное «искусство» только и нравится молодежной аудитории, ибо оно самое «современное»! Что все это вздорные выдумки, говорит успех певцов, подобных Лемешеву, Козловскому, Вишневской, Архиповой и других мастеров различных поколений.

Тот, кто был, например, на концерте С. Я. Лемешева в Колонном зале Дома союзов 20 ноября 1965 года, не мог не порадоваться, видя с какой горячностью чувств, с какой благодарностью принимала молодежь, переполнившая зал, народные русские и украинские песни, подлинно старинные русские романсы Яковлева, Булахова, Варламова и других композиторов. Конечно, молодежи, как впрочем и слушателям всех возрастов, нужны не только массово-героические песни, но и лирика, и шутка, и сатира, нужны и старинные, но еще более нуж-

ны современные песни. И Сергей Яковлевич никогда не расстанется с советской лирической песней, поет и Свиридова, и Хренникова, и Соловьева-Седого, и Пахмутову, и Новикова, и Агабабова... В поле зрения певца многое, что создается в этом жанре нашими авторами, и он тщательно отбирает то, что приходится ему по сердцу, что отвечает его требовательному вкусу. По многу раз он «примеряет» к себе текст и музыку песни, выбирает, обдумывает, ищет наиболее естественную фразировку, выразительное слово. Поэтому и его песни так долго живут и волнуют слушателей, поэтому так огромен его успех в любой аудитории: все, что пережито и пережито настоящим художником, не может не зажечь слушателей, не увлечь их.

Конечно, задумать — еще не значит выполнить. Чтобы выполнить задуманное, необходимы ясность намерений и твердость воли. В конце 30-х годов Лемешев реализовал свою мечту спеть все романсы Чайковского. Цикл из пяти концертов, посвященных лирике великого композитора, явился событием не только творческой биографии самого певца, но и всей советской музыкальной жизни. Это было уникальное явление в истории русской музыки.

Это был своего рода подвиг. И для того, чтобы его совершить, кроме таланта нужны были воля, одержимость идеей, культура труда.

А разве не подвиг — почти семь лет (1942—1948) петь с одним легким (второе было выключено из действия наложенным пневмотораксом), да еще такие труднейшие партии, как, например, Ромео? Вот когда Лемешев познал «меру вещей», научился точно распределять свои силы, когда он оценил всю важность детальной разработки «партитуры» роли. Этот опыт дал ему возможность на рубеже четвертого десятилетия своей сценической деятельности спеть ряд новых разнообразных партий — от Афанасия Ивановича («Сорочинская ярмарка») до Фра-Дьяволо и Вертера. Случай опять-таки исключительный!

Я напоминаю об этих фактах, потому что они помогают понять великую силу воспитания воли, неугасимой потребности в творческом труде. Певец всегда в поисках, и каждое его выступление приносит что-то неожиданное, свежее, всегда заставляет как бы заново услы-

шать давным-давно знакомую музыку и что-то заново пережить...

Вспомним упомянутый ноябрьский концерт в Колонном зале. Сергей Яковлевич открыл его знаменитым «Зимним вечером». По-разному «распевали» пушкинские стихи композиторы, по-разному интерпретировали певцы простой напев Яковлева, с которым так тесно слилось в нашей памяти творение великого поэта. Многие поют этот романс просто как песню, от которой он ведет свою родословную. Но доводилось слышать и такое исполнение, когда нехитрая простота мелодии грубо разрушалась неуместным стремлением к речитативной декламации. У Лемешева же мягкая, льющаяся кантиленность песенного распева сочетается с живописностью поэтического образа, достигаемой тонкой интонационной раскраской слова.

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя,—

начинает певец просто, как бы повествуя, избегая подчеркнутой выразительности.

То как зверь она завоет,  
То заплачет, как дитя.

И вдруг небольшое, почти незаметное замедление на втором слоге слова, венчающего третью строку, сразу окрашивает образ сурового зимнего пейзажа настроением тоскливого томления, одиночества. Но это только то, что констатирует ухо по отношению к музыкальному тексту. А выразительность самой интонации голоса? Ее не измерить приборами, не зафиксировать на нотах. Но именно она отличает певца-художника. Едва только Лемешев приостановит равномерный бег мелодии, как его голос уже переходит грань, отделяющую повествовательную интонацию от интонации выразительной, и вот уже слышится бесшабашно-горькое чувство, печальная удаль...

Можно много раз слышать «Элегию» Яковлева и не остановить на ней свое внимание. А когда поет «Элегию» Лемешев, кажется, что слушаешь ее впервые, и эта музыка представляется очень значительной, глубокой, даже трагичной... Посмотрев же в ноты, вы опять ничего этого не найдете. На одну и ту же простую песенную мелодию положены, как это обычно для старинного романса, все три куплета стихов Дельвига, типичных для поэта-романтика: тоска об утраченной любви, о невоз-

вратных днях молодости и счастья, желание забыть все, что было...

В предисловии к сборнику вокальной лирики М. Яковлева этот романс даже назван «сентиментально-элегическим». Его часто так и поют, поддаваясь однообразию мелодии и общему настроению стихов. Но Лемешев никогда не поет «общее настроение», и поэтому безошибочно избегает сентиментализма. Путеводной нитью для певца, особенно в старинном романсе, всегда служит текст. Пока артист не увидит мысленно своего героя, не построит его биографию, не представит живо его психологическое состояние, он не выйдет на эстраду с этим произведением. Вот почему, например, в «Элегии», когда ее поет Лемешев, вы словно видите самого героя, от имени которого говорит поэт, ощущаете внутреннюю боль, благородную сдержанность, с какой он стремится отогнать от себя нахлынувшее чувство. От куплета к куплету перед вами раскрывается жизнь человеческой души, которая мучается и страдает, потому что не может ничего забыть. Это страстный протест человека, его борьба со своей памятью, сохранившей для него живыми голоса прошлых дней, голоса любви и счастья. По существу, это не элегия, а признание, трагичное тем, что обращено к самому себе. Ведь сказать себе правду иной раз очень трудно. Для этого нужна воля, нужно преодолеть жалость к себе. И поэтому страдания такого героя крупнее, сильнее и волнуют нас несравненно больше, чем слезливые переживания хлюпика.

Лирический герой Лемешева всегда масштабен, и в этом сказывается не только большая интеллектуальная культура певца, но и здоровое, оптимистическое мироощущение.

Великолепным образцом этого может служить исполнение Лемешевым песни «Выхожу один я на дорогу». Ее также часто поют, не задумываясь над словами Лермонтова, стремясь лишь к сладкозвучию, к раскраске мелодии различными вокальными эффектами, вроде долгих фермат на *pianissimo* и т. д. Основное настроение песни исполнители ведут от слов «забыться и заснуть». В результате она получается заунывной и мелодраматичной, что совершенно чуждо содержанию стихов.

Лемешев поет эту песню, хотелось бы сказать, классично, и по отношению к замыслу поэта, и по отноше-

нию к народной традиции. С первого же куплета, который звучит спокойно и просто, чисто и красиво по тембру, певец создает поэтический образ ночной природы, ощущение тишины и бескрайнего простора... Не случилось ли вам оказаться вот так одному тихой летней ночью в поле или в степи, когда действительно кажется, что темный шатер неба словно приближается к земле и вы слышите, как «звезда с звездой говорит»?!

Второй куплет проникнут личным чувством — герой любит красоту лунного пейзажа и душа его наполняется торжественным, приподнятым настроением, радостью слияния с природой. Поэтому певец не акцентирует содержание третьего куплета, он стремится его спеть как можно проще, чтобы избежать даже намека на надрыв, на жалобу («уж не жду от жизни ничего я»). Но во фразе «я ищу свободы и покоя» он уже подготавливает выразительную краску четвертого куплета, в котором видит главную мысль поэта:

...так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы.

Певец тщательно пролагает путь к этой фразе, постепенно накапливая звучность, и эти слова действительно воспринимаются как кульминация, как философское «зерно» произведения. Последний куплет утверждает эту мысль, и вся песня приобретает характер восторженного пантеистического гимна природе.

Так можно было бы проанализировать почти всю программу, спетую Лемешевым в этом концерте с оркестром народных инструментов под управлением В. Федосеева. И превосходный ансамбль, достигнутый в результате этого содружества, во многом послужил тому, что замысел певца всегда доходил до аудитории во всей своей полноте и значительности.

А с каким неповторимым, чисто русским удалством и веселостью поет Лемешев знаменитую «Метелицу», сколько народного юмора искрится в таких песнях, как «Дуня тонкопряха» или «У ворот, ворот», или в украинской «Ты же мене підманула»... И в каждой сохранен свой национальный колорит, и в каждой найдена своя «изюминка»! А все потому, что певец не только превосходно чувствует характер народной песни, но и стремится всегда глубоко проникнуть в смысл слов, представить себе ее героя.

Приведенные примеры, думается, еще раз подтверждают то, что уже так отчетливо выявилось в книге Лемешева и что составляет ее главную ценность. Это — сознательный подход ко всему, что артист делает на сцене или эстраде. Есть вокалисты, которые в основном полагаются на вдохновение, многие же — на выработанные опытом навыки. И если в первом случае мы встречаемся с импровизационностью, которая иной раз может увлечь, а иной раз — разочаровать (это зависит от степени таланта и настроения певца), то во втором, как правило, со скучным, бескрылым ремеслом.

Лемешев относится к исполнителям иного плана. Конечно, в нем всегда живет вдохновение, непосредственное увлечение музыкой, ролью, сценическими задачами, чуткое ощущение творческих побуждений партнера, будь то певец, пианист или оркестр. Но все это неразрывно объединяется с внутренним самоконтролем певца, с трезвым анализом логической закономерности образа. Эти черты, я бы сказала, органически присущи его дарованию. Но они развиты, укреплены, осознаны певцом, конечно, прежде всего в работе со Станиславским, в его студии.

Смутное стремление петь, мысленно обращаясь к конкретному объекту, любовь к слову, чуткость к настроению поэтического текста, о чем свидетельствует сам артист, были ему знакомы еще с ранней поры юности, с момента увлечения народной песней. В студии все это обрело ясность и целенаправленность, точную психологическую основу, впоследствии составившую фундамент актерского, интерпретаторского мастерства певца. Об этом интересно рассказано в книге. Но, воспитанный Станиславским, аналитический ум артиста, его способность к наблюдению, к критическому отбору профессиональных впечатлений приводят Лемешева к ряду мыслей и обобщений, которые требуют внимания.

Конечно, Лемешев не ученый, не теоретик, но за ним — богатейшая творческая практика, насчитывающая четыре с половиной десятилетия, и способность к аналитическому мышлению. А в искусстве, так же как и в любой другой области духовного творчества, теория должна опираться на практику, проверенную опытом. Вот почему столь ценны для нас высказывания о своем искусстве крупных мастеров оперной сцены.



И когда Лемешев подчеркивает, что система Станиславского — это не свод рецептов к достижению наискорейшего успеха и не законоучебник, а метод реалистического творчества актера, метод, для полного овладения которым художнику необходима уже значительная профессиональная зрелость, ему надо верить. И его надо понимать.

Здесь мне хочется еще раз привлечь внимание читателя к рассказу певца об одолевавших его сомнениях в студийные годы. Лемешев честно признается, что, исповедуя в студии строгое отношение к слову, к смысловой логике фраз, во имя которых не допускалось никаких отклонений в сторону чисто звуковой выразительности, он в то же время переживал огромное волнение, слушая Нежданову, Катульскую, Барсову, Степанову, Собинова, Мигая, Юдина и других замечательных вокалистов Большого театра, чаровавших, прежде всего, обаянием самого пения.

Только «значительно позже, — подчеркивает певец — я убедился в том, что образ в опере диктуется несколько иными факторами, чем в драме, что верные психологические нюансы, интонации, акценты уже заложены в самой музыке и что пение прежде всего должно быть музыкально, то есть чутко повиноваться пластике музыкальной фразы, законам вокальной выразительности, иногда как будто противоречащей смысловой логике (ферматы, портаменты, филировка и т. д.), но выработавшей свои специфические формы красоты».

Вот именно эти специфические формы красоты музыкально-вокального образа, которые предполагают уже достаточно законченную профессиональную подготовку исполнителя, не часто находили свое полное воплощение в студийных спектаклях, не находили, потому что молодые певцы еще не овладели своим голосовым аппаратом и не развили в должной мере музыкальное чувство. Можно не сомневаться, что именно потому в студийной работе иной раз упускались из внимания подлинные ценности оперного искусства, его эстетическая специфика.

«Это вам не Большой театр», — нередко говорил Станиславский студийцам (как свидетельствует Лемешев), но эти слова вряд ли нужно понимать прямолинейно. Стремление Станиславского отвлечь внимание молодых

певцов от практики Большого театра было продиктовано чисто воспитательными целями. Ведь молодежи так трудно избежать подражания, а именно от этого и хотел охранить ее Станиславский, для которого главным была самостоятельная творческая работа артиста в любой области театрального искусства.

Обновление оперных традиций, создание новых приемов игры в опере — вот его мечта. «Моя система для вас — средство, а Шаляпин — цель». Эти слова Станиславского должны были осветить его истинные стремления, ориентировку на высшие образцы вокально-сценического искусства. Он высоко ценил не только Шаляпина. Восхищенные письма к Неждановой, Держинской, Собинову и другим корифеям Большого театра достаточно убедительно говорят, как любил и понимал Станиславский красоту пения. «Большой театр выработал великолепные музыкально-вокальные традиции. Симфонические концерты — ведь это от оркестра Большого театра. Лучшая вокальная культура — здесь» (разрядка моя. — *Е. Г.*) — говорится в рукописных заметках Станиславского («Для чего нужна оперная студия»), найденных в его архиве и относящихся как раз к тому времени, когда Лемешев занимался в студии. Но Станиславский пуще всего боялся и ненавидел рутину, штампы, особенно цепкие на оперной сцене, преступить которые могли лишь очень крупные таланты.

«Почему именно я взялся за создание оперы, — ставит вопрос Станиславский в упомянутой выше заметке. И вслед за этим пишет, — наше сценическое искусство, и особенно педагогическая сторона, находилось в первобытном состоянии дилетантизма» (разрядка моя. — *Е. Г.*). Но стремление воспитать в молодых певцах чувство сценической правды, открыть им путь к реалистическому актерскому мастерству не смогло тогда реализоваться во всей полноте, прежде всего, как мы уже говорили, из-за отсутствия мастерства вокального. В этом смысле Лемешев прав, говоря об ограниченности искусства студии, затем ставшей театром им. Станиславского. Противоречие надо искать не в оценке певцом значения системы Станиславского, а в самом творческом опыте его студии. И как прав Лемешев, говоря, что «это противоречие коренится в самой жизни, когда рождающееся новое почти всегда вступает в конфликт

со старым, пока не сгладятся крайности, пока не родится синтез живых традиций и подлинного новаторства в искусстве».

Насколько же плодотворными оказались традиции Станиславского, которые он провозгласил в работе со студийцами, говорят не только многие достижения нашей оперной сцены, но и зарубежной. Разве не прямым продолжением поисков Станиславского в опере является работа Вальтера Фельзенштейна и его «Комише опер» в демократическом Берлине? Разве не ощущается победа новых основ оперно-сценического мастерства артистов в спектаклях, показанных нам в Москве малой труппой Ковент-Гардена?

Принципы, сформулированные впервые Станиславским, ныне нашли своих адептов во всех странах мира, естественно преломляясь, видоизменяясь в соответствии с их национальными традициями, которые никак нельзя игнорировать. И все же было бы крайне неверно не замечать, что до сих пор существует водораздел между коллективами, преследующими новаторские цели в сценическом искусстве и не располагающими блестящими голосами, и театрами, где великолепное пение нередко сосуществует рядом со сценическим примитивом, если не сказать — рутиной. Достаточно сопоставить уже названные здесь «Комише опер» и малую труппу Ковент-Гардена с такими прославленными театрами, как «Ла Скала», парижский «Гранд-Оперá» или Венская государственная опера. Такие спектакли, как «Богема», поставленные Дзеффирелли и Караяном, своей исключительностью лишь подчеркивают выше высказанную мысль.

Можно быть твердо убежденным в том, что полному слиянию сценического и вокального реализма на оперной сцене главное содействие окажет новый репертуар, творчество больших мастеров современности. Процесс этот происходит у нас на глазах.

Бастионам старых оперных традиций приходится перестраиваться на новый лад, особенно когда они обращаются к операм Прокофьева, Шостаковича, Хренникова, Бриттена, ряда других драматических композиторов. Конечно, этот процесс проходит с боями, с изрядными потерями, но где и когда новое побеждало легко и просто, без борьбы, без отступлений, иногда даже пораже-

ний? Главное, что, в конечном итоге, новое все же побеждало.

Книга Лемешева, хотя и не ставит прямо и широко эти вопросы, хотя и достаточно эмпирична — личность артиста и его творческий опыт, естественно, занимают в ней преобладающее место — тем не менее вызывает на размышления. Пусть даже вокруг ее отдельных положений разгорятся споры — ведь именно этого так недостает сейчас в нашем искусстве!

Но на стороне автора — честность большого художника, его преданность своему труду.

АЛЕКСЕЙ МАСЛЕННИКОВ



Как известно, своего «Евгения Онегина» Чайковский отдал для первого исполнения молодым певцам Московской консерватории. По сложившейся традиции и советская певческая молодежь часто получает сценическое крещение в этой опере.

В начале нынешнего сезона на сцене Большого театра в «Евгении Онегине» выступило несколько молодых певцов. Ленский явился первой ролью комсомольца

Первая часть статьи публиковалась в «Правде» от 19 октября 1956 г. под названием «Рождение певца».

Алексея Масленникова, окончившего весной Московскую консерваторию по классу профессора Е. Катульской.

Трудно предсказывать будущее артиста — многое зависит от условий его творческого развития, воспитания в театре. Но уже теперь можно сказать, что у молодого певца хорошие данные и хорошая школа. А. Масленников поет со вкусом, без слащавости и форсировки, хорошо пользуется *riano* и другими оттенками, отчетливо и музыкально фразирует. Культура молодого певца проявляется и в сценическом поведении. Его Ленский привлекает не только юностью и изяществом внешнего облика, но и мужественным лиризмом, сдержанным, насыщенным по чувству вокальным образом. Эти качества исполнителя приносят ему успех в арии Ленского — в сцене дуэли.

Хорошо проводит артист и сцену ссоры Ленского с Онегиным на балу у Лариных, хотя она не всегда еще бывает у него эмоционально подготовлена. Можно верить, что со временем певец глубже проникнет в образ своего первого героя, ярче ощутит его романтический пафос.

Молодого певца отличают широкие художественные интересы. Он чутко и внимательно относится к творчеству советских композиторов. А. Масленников вошел в состав первых исполнителей вокального цикла Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», стал первым исполнителем развернутой сольной партии в кантате «Памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова.

Очень поэтично и тепло поет А. Масленников романсы Ю. Шапорина. В прошлом сезоне молодой певец с успехом спел шесть раз сольную партию тенора в «Реквиеме» Моцарта, сейчас готовится к участию в исполнении Девятой симфонии Бетховена. Он лауреат конкурса вокалистов на Международном фестивале демократической молодежи в Варшаве. Пример молодого певца наглядно говорит о том, что талант в сочетании с трудолюбием и чувством нового всегда найдет свое признание.

Я надеюсь, что не заслужу упрека читателя, если несколько отступлю от взятого мною здесь правила не раздвигать временные рамки статей, напечатанных в разные годы. Впрочем, речь идет о дополнении, с моей точки зрения, необходимом. Просто, мне кажется невозможным ограничиться в данном случае заметкой, опублико-

ванной двенадцать лет назад, в связи с первой ролью начинающего певца на сцене Большого театра. Тем более, что за прошедшие годы он стал мастером. В течение своего первого сезона на столичной сцене (1956/57) Масленников проявил не только одаренность, но и высокий профессионализм, спев семь ведущих партий, в том числе Юродивого в «Борисе Годунове», Альфреда в «Травиате», Альмавиву в «Севильском цирюльнике» и ряд других. Ныне его репертуар уже включает все партии лирического и даже лирико-драматического тенора в операх, которые идут или прошли за эти годы в Большом театре и его филиале. Я уже писала в рецензиях на спектакли о Лаци в «Ее падчерице» Яначека и Рудольфе в «Богеме». Масленников превосходно спел Вертера в спектакле, поставленном С. Я. Лемешевым, Пинкертона в «Чио-Чио-Сан», Фауста, блестяще провел во всех отношениях трудную партию тенора в опере Бриттена «Сон в летнюю ночь», создал ряд образов в советских операх.

Но, разумеется, здесь важно не перечислять роли певца, а попытаться хотя бы коротко охарактеризовать его индивидуальность. А мне представляется, что творческая личность Масленникова весьма примечательна для нашего времени.

Что же об этом говорит? — Прежде всего то, что для певца главное не «сладкие звуки», чисто вокальная красота партии, а характер изображаемого им героя. Конечно, это традиция русской классической и советской оперы, но она далеко не всегда находит реальное воплощение еще и сейчас. Во всяком случае, среди нового поколения теноров Большого театра Масленников выделяется прежде всего именно этим свойством. И закономерно то, что певца в первую очередь ждет успех там, где он находит путь к точно очерченному образу-характеру. Это достаточно ясно показал уже его Анатолий Курагин в «Войне и мире» Прокофьева. Но данный образ был отчетливо задан композитором и, конечно, Толстым. Певцу осталось лишь показать своего героя в полном соответствии с авторским замыслом, что он и сделал с большим успехом. Затем, еще не отдавая себе полного отчета — почему, я с надеждой ждала его ввода на роль князя Щепина-Ростовского в опере «Декабристы» Шапорина. Скажу только, что в великолепных постанов-

ках в Москве и Ленинграде меня, однако, никогда не удовлетворяла полностью именно исполнение данной роли. Певцы, с разной степенью дарования, слишком подчеркивали ее лирическую сторону, оставляя в тени героические акценты, которые-то и объединяют Щепина-Ростовского с другими декабристами. И вот в начале шестидесятых годов Масленников спел этого героя Шапорина, вполне оправдав ожидания. Его Щепин был, как полагается, и очень юн, и очень влюблен в Елену — дочь бедной соседки по имению. Но он в то же время был мужествен, горел искренним негодованием, наблюдая тягостное положение народа, и с естественным пафосом проводил заключительную сцену первого акта — с Пестелем. Для исполнителя роли Щепина эта сцена трудна потому, что на его долю здесь выпадает весьма пассивная задача — слушать развернутую арию-монолог Пестеля, героико-призывного, декларативного характера. Но молодого певца спасло его умение жить в образе, загораться чувствами своего героя. Поэтому его Щепин запоминался в каждой сцене, и каждый раз по-новому, все более ярко проявляя свой мужественный, открытый и благородный характер, вплоть до кульминации оперы — сцены восстания на Сенатской площади. Он так лихо выводил свой полк на площадь, так горячо сжимал в объятиях своих друзей перед решающим моментом, так правдиво передавал восторженный энтузиазм, который горел в молодых сердцах декабристов в этот исторический для них и для отечества час, что его нельзя было не запомнить.

Щепин Масленникова заслонил в моей памяти других исполнителей этой роли, потому что впервые, пожалуй, прочел в образе своего героя то, что так хотел выразить композитор, — горячий и искренний гражданский пафос.

Очень интересной была работа Масленникова в опере Р. Щедрина «Не только любовь». Он играл молодого деревенского парнишку Володю Гаврилина, побывавшего в городе и приехавшего в родной колхоз уже с некоторым налетом этакого чувства превосходства и чуть наигранной «галантности». Другим исполнителям эта роль «не задалась» — слишком был нов для оперной сцены характер и его музыкальный материал. В силу этого «не задалось» и почти все остальные роли этой оперы ис-



полнителям Большого театра. Виноваты были здесь и огромные масштабы его сцены, скрадывавшие психологический подтекст многих эпизодов и тонкие детали действия. Впрочем, конечно, в том, что опера не удержалась в репертуаре, сыграли роль и просчеты ее драматургии, хотя при любовном отношении театра, которое бесспорно заслужило произведение Щедрина, эти просчеты можно было бы исправить. Но вот Масленников словно врос в своего героя, словно был им самим, и это отметили все, кому удалось его увидеть в спектакле.

Все говорит о том, что певцу особенно близок современный материал (в том числе — и его дружба с музыкой Шостаковича и Свиридова). В то же время, и эта дружба, и сценические удачи подчеркивают стремление Масленникова не ограничивать круг своих образов одними лирическими красками, а все глубже прорываться в сферу драматизма, сложных психологических перипетий, даже трагических коллизий. И это тоже свидетельствует о чуткости молодого талантливого певца, верном ощущении сложных и острых конфликтов современного мира.

На мой взгляд, именно эти качества Масленникова, плюс, конечно, высокий профессионализм и музыкальность, принесли ему признание такого выдающегося мастера, как австрийский дирижер Герберт фон Караян.

Именно его Караян пригласил для участия в своей постановке «Бориса Годунова» на Зальцбургском фестивале 1965 года. Масленников пел Юродивого. И мне довелось быть свидетельницей его огромного успеха у международной аудитории фестиваля. Для того, чтобы проверить свое впечатление, я спросила у одного из артистов знаменитого Венского Филармонического оркестра, как он оценивает исполнение русского артиста? Тот ответил, что считает его бесспорно номером один. Вряд ли его слова были подсказаны только желанием польстить моим патриотическим чувствам. Все сходились на этом мнении.

Правда, у многих наших слушателей еще живет в памяти замечательный образ Юродивого, созданный Козловским: образ огромного обобщения, образ в полной мере символический. Он как бы воплощал в себе философию темного многострадального народа Руси, нищей и

забитой, ничего не ожидающей, кроме новых невзгод и бедствий под пятой царей и бояр. Народ — блаженный, народ — несчастный страдалец. — Да! Может быть, оттенок такого отношения и был присущ замыслу композитора, хотя он же показал и огромную силу разбушевавшейся народной стихии.

Но прошло тридцать — сорок лет после постановки «Бориса Годунова» в 1927 году, и молодой певец Масленников создал совсем иную фигуру Юродивого, вольно или невольно высказав новое отношение к этому персонажу Мусоргского. Юродивый Масленникова не блаженный, он мудрый провидец и строгий судья царей и бояр; они в ответе перед ним, как перед судом истории, «судом людским». Ведь не случайно вершина конфликта между народом и царской властью воплощается в сцене «У Василия Блаженного» — в столкновении Бориса и Юродивого.

Я опасаясь вульгарного социологизма, но, может быть, в новом прочтении образа Юродивого молодым певцом сказалась биография нашей страны? Это нужно еще продумать. Но вот что любопытно: в караяновском «Борисе Годунове» есть одна сцена, которая поднимается до нашего понимания народа как движущей силы истории и является подлинно художественной вершиной спектакля. Речь идет о сцене «Под Кромами». Я писала о том, что Караян в этой сцене нашел необычайное единство ритма, позволившее ему сохранить «сквозную» динамику действия, сementировать все его фрагменты в едином восходящем движении драматургии. Революционная стихия музыки Мусоргского здесь ощущается с предельной ясностью. И Юродивый Масленникова органично вырастает из этой бурлящей, гневной, несущейся нивесть куда, словно лавина, разбушевавшейся народной толпы. Он на сцене один, с ребятишками. Но то, что сию минуту пронеслось перед глазами, что еще звучит в памяти и отдает в сердце, — незабываемо. Все это как бы освещает по-новому фигуру Юродивого; он — плоть от плоти народной.

Такое ощущение рождается еще и от звучного голоса певца, его драматического темперамента. Поэтому оправданным оказалось предложение Караяна — спеть Масленникову на фестивале следующего года партию Самозванца. Для певца это было захватывающей неожидан-

ностью: Самозванца, да еще вместо певшего его Дмитрия Узунова! Тут было от чего взволноваться! Колебания были долгими, но и силен был соблазн попытать свои силы. Ведь за Самозванцем уже виделся и Герман (тоже замысел Караяна), и даже Гришка Кутерьма!..

И вот Масленников поет в Зальцбурге Самозванца, и поет с успехом.

Ту же роль он исполняет и в 1967 году, едва успев перелететь из Монреаля, где выступал Большой театр. (На этих гастролях Масленников также с большим успехом пел Юродивого.) Я познакомилась с новой работой певца только в записи, сделанной в Зальцбурге и переданной по нашему радио. Впечатление было большое.

Но вот свидетельство очевидца — режиссер Большого театра Б. А. Покровский был с группой артистов на Зальцбургском фестивале 1966 года и посетил сценический «прогон» «Бориса Годунова»:

«Волнение на репетиции было огромное. В первую очередь — у нас. Меньше волновался сам Масленников. Полное спокойствие было у Караяна.

По моим наблюдениям, Масленников там работает в атмосфере полной благожелательности и творческого уважения. Репетировал он уверенно, убежденно. Когда по его адресу слышался возглас маэстро «Браво!», певец с достоинством благодарил («грацио»), а мы торжествующе подталкивали друг друга».

Успех Масленникова подтвердила почти вся пресса Австрии и других стран. «Демократише Фольксблатт» отмечала, что «Масленников идеально соответствует по голосу и игре представлениям, которые связаны с образом Самозванца. Он показывает его с разных сторон, приближая своего героя то к тонкому авантюристу, то к фанатику, одержимому одной мыслью».

О «сильном впечатлении», которое производит певец в этой роли, пишет и «Экспресс», также замечая, что «ему удастся создать двуличный характер честолюбца, движимого стремлением к власти». «Зюддойче цейтунг» признает, что голос и сценичность Масленникова сделали его «любимцем публики».

Вот так развернулась биография комсомольца, теперь — коммуниста Алексея Масленникова, о котором я написала в «Правде» двенадцать лет назад. И остается только поблагодарить певца, что он не «подвел» критика.



По крутой, заснеженной дороге идет человек... Идет на восток, к солнцу, к своим! Но в его затрудненных шагах, взмахах рук, словно ищущих опоры в пустоте, чувствуется огромное напряжение, предел усилий... Ноги перестали быть послушными, земля под ними словно пылает... «Но надо идти, идти... чего бы это ни стоило!» — говорит он себе и, преодолевая отчаянное сопротивление уставшего, разбитого тела, неудержимо стремится вперед...

Когда идти уже невозможно — он ползет; ползет, отталкиваясь от земли руками, всем корпусом, головой. Все силы, всю волю человек концентрирует в движении, настойчиво, упрямо повторяя: «Ничего, товарищи... ничего, товарищи...» Он один, в тылу у врага, в глухом, почер-

Статья публиковалась в журнале «Музыкальная жизнь», 1960, № 21.

невшем от дыма сражений лесу, но мыслями летчик со своими боевыми друзьями, с теми, кто за линией фронта...

Так, сразу, с первой сцены, Евгений Кибкало утверждает черты характера своего нового героя, Алексея Мересьева. Конечно, этот характер уже очерчен в опере С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (по Б. Полевому), продуман режиссером Г. Ансимовым, поставившим спектакль Большого театра. Но сколь ни велики были бы творческие открытия автора, чуткость и фантазия режиссера — результаты их работы представляет зрителю артист. Как он прочел партию, «увидел» в музыке героя, как сумел освоить мизансцены — от этого зависит успех роли, а иногда и всей оперы в целом... Кибкало нашел своего Мересьева, живого, неповторимого в каждой интонации, в каждом жесте. И весь спектакль обрел правду и смысл, четкие приметы времени.

Артист просто и естественно живет в чрезвычайно трудных «предлагаемых обстоятельствах», заставляя беспрекословно ему верить. Опору он находит в музыке Прокофьева, любовно выписавшего партию Алексея. Как впечатляет его лирическое, проникнутое весенней свежестью и светом ариозо: Алексей в госпитале вспоминает невесту и родной город... Но роль Мересьева очень трудна: она — основной драматический стержень спектакля. В центре оперы — Алексей, борющийся со своим несчастьем во имя благородной цели: вернуться в боевой строй. Сложна его вокальная партия и по интонационной оригинальности, отчасти по тесситурным «излишествам». Но о главной трудности создания образа нашего современника хорошо сказал сам Прокофьев. Хотя он имел в виду задачу композитора, его слова вполне приложимы и к исполнителю.

«Одно дело, — писал Прокофьев, — когда заставляешь, скажем, петь оперные арии героев прошлых веков, людей, которые носят парики, бархатные камзолы, туфли с пряжками. Тогда все условности оперного стиля не представляют особых трудностей... Когда же изображаешь в опере героя сегодняшнего дня, нашего человека, говорящего современным языком, .. на оперной сцене легко поскользнуться и погрешить против художественной правды».

Театры часто грешили против художественной прав-

ды, когда ставили советские оперы. Нужно было время, нужны были новые творческие силы, чтобы оперные коллективы «доросли» до современности. Спектакль Большого театра убеждает, что такие силы уже появляются — и в режиссерских кадрах, и среди певцов. Примером служит сценический путь Кибкало — путь еще не очень большой, но насыщенный новыми, увлекательными задачами и талантливыми свершениями.

Что же привлекает в искусстве молодого певца? Голос? Да. Хотя голос Кибкало — лирический баритон — и нельзя назвать выдающимся по силе; он красив, мягок, благороден по тембру, обладает большой гибкостью, свободен и ровен во всем диапазоне. Вот почему певцу удаются сложные оперные партии Прокофьева, Шебалина, вокальные произведения Свиридова. Но главное — в художнической чуткости артиста к современной музыке. В этом Кибкало не одинок. За последнее десятилетие в Большом театре выросла плеяда одаренных вокалистов — Галина Вишневская, Ирина Архипова, Тамара Милашкина, Александр Ведерников, Алексей Масленников, Артур Эйзен, Марк Решетин, — проявляющих живое, заинтересованное отношение к советскому репертуару.

Чтобы создать современный характер во всей его психологической и внешней типичности, артист должен найти новую пластику, новую декламационную выразительность. А для этого нужна высокая актерская культура; одной интуиции мало.

Вспомним сцену танцев в «Повести о настоящем человеке» — драматическую кульминацию и, по существу, развязку оперы. Летчики, отдохнувшие в санатории, снова отправляются на фронт. Одного лишь Алексея хотят оставить в тылу. «Никогда, я летчик, я летчик, с детства, с юности, всю жизнь!» — горячо восклицает он. И чтобы доказать врачам свое право вернуться в строй — Алексей танцует! Танцует вальс с медсестрой Зиной и, старательно выделявая все па, не отводит настороженного взгляда от врачей... Небольшой перерыв — Алексей должен отдохнуть: пол под ним качается, в глазах зеленые круги... Но снова с упрямой решимостью, словно в бой, бросается Алексей в круг танцующих, и ритм румбы звучит ликующе, как бы возвещая победу духовных сил человека над всеми жизненными преградами.

В том, как проводит эту сцену Кибкало, нет ничего болезненного, натуралистического. В то же время зритель видит, что это необычный танец и необычный танцор. В его движениях есть какая-то чрезмерная старательность, напряженность... И здесь по аналогии, а вернее — по контрасту вспоминается вальс Андрея и Наташи в спектакле «Война и мир». Под музыку большой поэзии и нежности начинают свой первый вальс Андрей Болконский с Наташей, их танец «воздушен» — ноги едва касаются пола — вот-вот влюбленные вовсе унесутся куда-то в охватившем их лирическом порыве...

Роль Андрея Болконского — тоже важный этап в сценической жизни Е. Кибкало (конечно, она не ставит таких специфических задач, как роль Алексея). В «Войне и мире» ярко раскрылись природная музыкальность певца, пластичность, обаяние простоты. Но в простоте и пластичности Андрея — Кибкало ощущаются благородная сдержанность, внутреннее достоинство героя Толстого...

Художественный такт и музыкальная интуиция молодого певца особенно заметны в сцене смерти Андрея. Эта сцена, на первый взгляд, мало благодарна для актера: в ней нет «игрового» материала, внешних эффектов; она воздействует только проникновенной музыкальной поэзией, тонким ансамблем певцов, оркестра и таинственного «шти-шти» хора... И Кибкало здесь равноправный участник незабываемой музыкальной картины.

Кибкало заставил нас полюбить еще одного героя советской оперы, пришедшего на сцену из комедии Шекспира. Речь идет о Петруччио из «Укрощения строптивой» В. Шекспира.

Об этой роли Кибкало читатель прочел в статье, посвященной первой советской шекспировской опере. Образ Петруччио, созданный им, тесно слился в нашем представлении с подлинным обликом шекспировского героя. Я бы сказала, что это, пожалуй, лучшая сценическая работа артиста по редкой гармоничности, целостности во всех своих противоречивых чертах и обаянию фигуры «укрощенного укротителя». В нем ничего нет от эгоизма и грубости мужлана, что нередко отвращает от этого героя на драматической сцене. Нет, в Петруччио — Кибкало — красивом, сильном своим умом, мужеством, богатством чувств живет еще мальчишеская душа. Ему свойственны и задиристость, и упрямство, и самоуверенность,

иной раз проглядывающие в характерах юношей, не столкнувшихся еще с жизненными сложностями.

Но все эти черты принадлежат ему, пока он не встретился с Катариной. Когда же любовь завладевает его сердцем, зритель понимает, что Петруччио — Кибкало уже нарочито натягивает на себя маску упряма и насмешника — она должна поддержать его стойкость и мужество в борьбе за Катарину. И потому так естественна развязка этой борьбы: так робок и взволнован Петруччио, признаваясь в своих чувствах, с такой тревогой и напряжением воли он ждет появления Катарины в ответ на свой призыв. И так победно-торжествующе, и вместе с тем лирично звучит их заключительный дуэт — гимн любви, чистой и бескорыстной, завоеванной с такой трудностью и потому особенно драгоценной.

Конечно, Кибкало отлично поет и классические партии: он хороший Онегин, превосходный Фигаро в опере Моцарта, он очень любит партию Григория Грязного — свою первую большую роль в консерваторской студии, а затем в Большом театре. Но я выделила здесь те партии, о которых по праву можно сказать, что на сцене Большого театра их создал Евгений Кибкало. И неслучайно все они — в операх советских композиторов!

Мы часто говорим о чувстве нового, но не всегда ясно представляем себе, как оно рождается у артиста. В данной статье нет возможности углубляться в психологические изыскания. Но некоторые факты из биографии Кибкало могут кое-что пояснить.

Профессиональный путь Кибкало вряд ли отличается во многом от пути других советских певцов. Талант Кибкало был замечен еще в школьной самодеятельности, затем — в хоровом кружке Дворца культуры. Его выдвинули на областной, а вслед за этим — на республиканский смотры. Успех молодого певца подал руководителю кружка мысль написать о своем питомце в Московскую консерваторию. Кибкало был вызван в Москву, прослушан комиссией, зачислен на подготовительный курс, а с начала нового учебного года (1951) стал студентом вокального факультета. В 1956 году он окончил консерваторию по классу профессора В. М. Политковского. Годом раньше был принят в стажерскую группу ГАБТа и скоро переведен в штат солистов.



Но процесс формирования личности молодого артиста, его мировоззрения оказался значительно более сложным... Кибкало родился в 1932 году в Киеве. Ему было девять лет, когда началась Великая Отечественная война. В то время он жил с родителями в одном из маленьких украинских городов. Он пережил фашистскую оккупацию, был свидетелем бесчеловечных расправ гитлеровцев с мирным населением. Его память навсегда сохранила образы замученных советских патриотов. Он восхищался и гордился героическими действиями партизан, с нетерпением ожидал наступления Советской Армии... Так воспитывался его патриотизм, так выковывалась острая ненависть к фашизму, к насилию...

На этой почве, взрыхленной самой жизнью, и вырос такой верный, такой конкретный характер Мересьева, каким увидел его артист.

«Меня волновала и радовала задача показать волевою закалку моего героя, — говорит Кибкало, — его умение мобилизовать все силы, чтобы преодолеть препятствия на тяжелом пути к своей мечте. Мой Алексей не мог остаться и погибнуть во вражеском тылу, он должен был добраться до своих, он должен был бороться за возвращение в строй. Он мой сверстник, мой друг, которому я даже немного завидую. Ведь я еще с детских лет мечтал стать летчиком. Осуществить эту мечту мне помешала случайность — в аэроклуб, созданный при нашей школе, принимали только восьмиклассников, а я еще не дотянулся до этого «почтенного» возраста. Зато старшие товарищи охотно брали меня пассажиром в свои воздушные путешествия, и я, замирая от восторга, проделывал с ними все фигуры высшего пилотажа... Позже я все-таки поступил в специальную летную школу и, вероятно, окончил бы ее, — но пересилило желание петь! Да и кругом все настаивали на том, что мне нужно учиться пению. А я и сейчас еще, когда приходится лететь в самолете, всегда прошусь в кабину летчика с таким же трепетным чувством, как в детстве».

Кибкало видел советских людей в самых трагических условиях и в апогее их героизма, бесстрашия, самоотверженной преданности Родине. Мысленно он не раз сидел рядом со своим героем в кабине управления самолета, разделяя его чувства. Иначе говоря, он подошел к Мересьеву не как к оперному герою, одетому в костюм со-

ветского летчика, в партии которого много верхних *ми*, *фа* и *фа-диез*, а создавал его образ, идя от своих жизненных наблюдений и переживаний. Вот почему его Алексей так волнующе правдив.

Когда я поделилась с одним из руководителей Большого театра своим желанием написать о Евгении Кибкало, он ответил: «Это было бы хорошо, да вот больно зазнаваться стала молодежь от похвал».

К сожалению, некоторые факты подтверждают правдивость этих слов. Но думается, что настоящий талант всегда самокритичен, в нем заложено неустойчивое стремление к совершенствованию, к творческому созиданию, к поискам нового. А главное — он всегда тесными узами связан с жизнью, всегда отзывается на острые проблемы современности. И хочется верить, что таков и талант Евгения Кибкало.



Искусство Большого театра переживает заметное обновление. Это сказывается на его репертуаре, и особенно на его творческом составе. В опере и в балете все отчетливее становится ведущее положение плеяды молодых дарований, совсем недавно начинавших свою артистическую жизнь.

Среди новых представителей оперной сцены прежде всего хочется назвать Галину Вишневскую. Эта певица большого самородного таланта, обладающая всеми необходимыми качествами первоклассной оперной актрисы. Голос Вишневской — «крепкое» лирическое сопрано красивого, насыщенного тембра и обширного диапазона, богатое эмоциональными красками; ее музыкальность безупречна, ее артистизм отмечен неповторимыми чертами яркой художественной индивидуальности.

Вариант статьи, опубликованной в «Правде» от 29 января 1961 г.

Вишневская не «проходила» консерваторского курса, не обучалась мастерству в оперной студии или в других музыкально-учебных заведениях. Это говорится не в упрек нашим музыкальным институтам, давшим оперной сцене, в том числе и Большому театру, немало талантливых певцов. Путь Вишневской подчеркивает ту роль, какую может сыграть театр в развитии подлинного таланта, если правильно его оценит и воспитает. Вишневская с юности пела в самодеятельных кружках, немного училась, имела небольшой опыт концертно-эстрадной работы. Но подлинным ее воспитателем стал Большой театр, отшлифовавший до блеска талант певицы, который не только взял многое от лучших традиций музыкально-сценического искусства, но внес и свой вклад в их развитие.

Вспоминается первая крупная оперная роль Вишневской — пушкинская Татьяна... Певица еще не успела достаточно «обжить» огромную сцену Большого театра, полностью обрести творческую свободу. И все же это не помешало слушателям понять, что в Большой театр пришло новое выдающееся дарование.

Это подтвердила уже вторая роль молодой певицы — Леонора в «Фиделио» Бетховена. В юной мальчишеской фигуре героини (Леонора переодевается в мужской костюм, чтобы проникнуть в темницу, где томится ее муж) было много трогательного и вместе с тем — энергической силы, а голос с покоряющей свободой и гибкостью передавал труднейшую для вокального исполнения музыку Бетховена...

И уж совсем неожиданной явилась Купава в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Об этой постановке, переакцентировавшей образы оперы, много спорила критика. Спорной показалась роль, созданная актрисой. Вместо фигуры эпической, даже легендарной (напомним, что в старой постановке эту партию пели К. Держинская, А. Матова, С. Панова, привнесшие определенные черты в сценический облик Купавы) мы увидели образ скорее жанрово-бытовой, но отнюдь не сказочный. И в то же время невозможно было не поддаться его свежему обаянию. Стройная, изящная в своем пламенеющем хитоне, с красиво убранной темной головкой, Купава Вишневской казалась самым воплощением сверкающей юности, грации и исключительной жизненной энергии. Озорная, веселая, она кокетничала даже с Бермятой, и чувствовала

лось, что этот мудрый наперсник Берендей не в силах устоять перед ее чарующей женственностью. Прошло немало лет, а многие тонкие детали, привнесенные артисткой в роль Купавы, остались жить в памяти.

Несколько позже какие-то черты, найденные актрисой в этой роли, неожиданно ейгодились в партии... Керубино («Свадьба Фигаро» Моцарта). Это был непоседа и шалун, в котором кипение первых, еще неперебродивших чувств сочеталось с удивительно элегантным озорством. И конечно, Вишневская прелестно пела моцартовскую музыку, прозрачную, ясную и абсолютно живую.

Однако певицу более влекут драматические партии. Не отказываясь от лирической природы своего дарования, она ищет характеры, в которых много внутреннего движения, эмоционально-психологических контрастов, острых светотеней.

И здесь нельзя не назвать ее Лизу («Пиковая дама») и Аиду. Обе партии, конечно, требуют более компактного, более драматического голоса. Однако не перестаешь удивляться и вокальному, и сценическому мастерству певицы. Если в «Пиковой даме» ей лучше всего удается вторая картина, то в «Аиде» подлинным триумфом Вишневской является сцена у Нила. В ее исполнении столько лиризма, красоты, доведенной до совершенства кантилены, столько упоения бесконечной выразительностью музыки, что становится жаль, когда опускается занавес.

И вдруг после Аиды Вишневская предстает в спектакле Большого театра в роли Виолетты! После ярко драматической партии — лирико-колоратурная... Еще и еще раз дивисься и работоспособности певицы, ее неутомимой жажде сценического труда, и если говорить прямо — то и творческого дерзания. История оперного театра отмечает очень немного случаев, когда лирическая певица бралась за столь диаметрально противоположные роли. И главное — с честью решала поставленные перед собой задачи. Вишневская почти полностью победила вокальные трудности партии Виолетты, особенно на втором спектакле «Травиаты». Эта партия оказалась полезной не только для оттачивания певческого мастерства, но и углубления сценического. Именно страдающая Виолетта заставила певицу искать в своем голосе, в игре мягкие, ласковые краски, трогательные, нежные тона. Ведь все переживания этой героини Верди, ее любовь, ее отчая-

ние, трагизм последних минут жизни не выходят все же за пределы тонкого, изящного, но в глубине своей бесконечно волнующего лиризма. Внешний же облик Виолетты у Вишневской безукоризнен в своей строгой красоте. Особенно запомнилась ее героиня в третьем акте, на балу у Флоры — в золотом парчовом платье, с золотой камелией в темных волосах.

Жажда творчества, преданность своему труду руководит певицей в ее концертной работе. В ее репертуар входят труднейшие вокальные циклы Мусоргского («Песни и пляски смерти»), Шостаковича, Бриттена. Вишневская первая исполнила «Сатиры» и блоковские романсы Шостаковича, пушкинские — Бриттена. Это говорит о том, что певица и на эстраде не ищет легких дорог. Огромную по сложности работу провела Вишневская, снимаясь в опере-фильме «Катерина Измайлова» Шостаковича. Эта тема по своей обширности требует самостоятельного анализа. Но мне хочется здесь сказать хотя бы о том, что своим успехом фильм обязан, после Шостаковича, конечно, Вишневской. Особенно запоминаются финальные сцены, где актриса поднимается до подлинной трагедии. Трагедии беспредельного отчаяния, полной опустошенности, того состояния, когда жизнь перестает существовать для Катерины еще до того, как ее примут в свои объятия холодные воды сибирской реки.

Вишневской принадлежит честь быть первой исполнительницей роли Катарины в шекспировской опере В. Шекспира «Укрощение строптивой». Богатый нюансами голос, подвижное, выразительное лицо певицы живо отражают душевную жизнь Катарины, прихотливую смену ее противоречивых настроений, контрастные черты характера. В ней есть и нежность, и горделивое достоинство, и хрупкость, и мужество.

Но самое музыкальное создание Вишневской — Наташа Ростова в «Войне и мире» С. Прокофьева. Здесь художественные намерения композитора, певицы и дирижера (А. Мелик-Пашаев) представляются словно слитыми в единое, неделимое целое. Голос Вишневской и в ариозных формах, и в отдельных фразах гибко «ложится» на оркестр, как бы становясь одним из его солирующих инструментов; но «инструментальность» пения не мешает выразительной вокальной декламации, занимающей столь важное место в прокофьевской музыке.

Редкое ощущение поэзии музыки, чувство меры и безукоризненное чувство ансамбля, свойственные Вишневской, помогают особой впечатляемости сцены смерти Андрея Болконского: приглушенные, словно «парящие» голоса солистов, хора и трепетный «шелест» оркестра создают завораживающую звуковую картину, полную трагической значительности и поэтической красоты...

Певица неизменно одерживает решительную победу там, где идет не от внешних сценических задач, а от самой сущности музыки, ее «души».

Вполне закономерно, что Вишневской, как современному художнику, особенно близки творения крупнейших советских композиторов. Она тайла мечту спеть Катерину Измайлову задолго до того, как реализовала ее в фильме. С ариями Катерины и сценой письма Татьяны она выступает в концерте, который открывает фестиваль «Международные музыкальные недели» в Париже осенью 1962 года. Концерт транслируется по всем крупнейшим радиостанциям материка. Немногим ранее она поет Аиду на сцене парижской «Гранд-Опера», и пресса, восторгаясь певицей, называет ее «одной из величайших трагических актрис современности». Ее знает Европа и Америка, Италия и Англия. В спектакле «Ла Скала» Вишневская поет Лиу в «Турандот», в Лондоне, под управлением А. Ш. Мелик-Пашаева она поет пять спектаклей «Пиковой дамы», нередко принимает участие в фестивалях в Олдборо, проводимых Бриттеном.

Неотъемлемая черта каждого настоящего таланта — ненасытность творческим трудом. В этом и заключается ответ на возможный вопрос: как певица стала подлинным мастером, тонким художником, завоевавшим своему искусству горячее признание и соотечественников, и слушателей многих зарубежных стран.



Имя Тамары Милашкиной теперь известно не только советским слушателям. Ее сердечно принимали миланцы, ей горячо аплодировал Нью-Йорк. А ведь первый триумф встретил молодую певицу не так уж давно: на конкурсе вокалистов Международного фестиваля демократической молодежи она приняла из рук Титто Скипа золотую медаль... В то время Тамара еще училась на четвертом курсе Московской консерватории.

В классе выдающейся русской певицы и педагога Елены Климентьевны Катульской как-то незаметно появилась скромная девушка из Астрахани. Но профессор очень скоро убедилась, что за простотой и сдержанностью

Статья публиковалась в «Правде» от 3 июня 1966 г. под названием «Мир поэтических образов». Отрывок, начиная со слов «Талант всегда индивидуален» и до конца статьи, публиковался в журнале «Советская музыка», 1967, № 7.



ее новой ученицы таится живая артистическая натура, отзывчивая и непосредственная. И началась увлеченная и настойчивая работа по шлифовке самородного дарования, по воспитанию художественного чувства Тамары. Голос рос вместе с мастерством, пленяя все новыми гранями своей выразительности, задушевной красотой тембра, палитрой красок, искренних и теплых эмоций.

Эти черты, умноженные быстрой восприимчивостью, умением трудиться, привлекли к молодой певице внимание руководства театра «Ла Скала» во время ее годичного пребывания в Милане на стажировке. И случилось так, что Тамара первая из советских певцов выступила на прославленной итальянской сцене, спев с большим успехом партию Лиды в опере Верди «Битва при Леньяно». Из Милана полетели поздравительные телеграммы в Большой театр. Да, в Большой: Тамара была принята в состав его солистов еще до окончания консерватории.

Ее первой ролью, как для многих лирических певиц, стала пушкинская Татьяна. Я помню этот дебют. Молодая певица сразу приковала к себе внимание удивительной правдой сценической жизни. Это была Татьяна «русская душой» со всем обаянием юности, чистоты и цельности характера, романтического, мечтательного и сильного. Такова и ее Наташа в «Войне и мире» Прокофьева. Тоненькая, большеглазая девушка-подросток, танцующая с Андреем Болконским (Е. Кибкало) свой первый вальс... Наивная доверчивость девичьего сердца и бурная страстность чувств, сила душевных порывов — эти контрасты приближают образ, созданный молодой певицей, к героине романа Толстого. А следом Катарина из «Укрощения строптивой» Шекспира, натура горячая и прямая, всей силой своей души протестующая против домостроевских устоев: «Я человек, меня купить нельзя»...

Пушкин, Толстой, Шекспир... С первых же сценических шагов Милашкина соприкоснулась с большим миром поэтических характеров и чувств. В ее репертуаре накопилось немало партий — и спетых уже на сцене, и еще не спетых. Она — превосходная Лиза в «Пиковой даме» Чайковского, которую оценили и американские слушатели; живая лукавая Алиса Форд в «Фальстафе» Верди. Совсем недавно Милашкина выступила в эпической роли Февронии, героини шедевра русской оперной классики — «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-

Корсакова. Ждут своего сценического рождения ее Ярославна в «Князе Игоре», Леонора в «Трубадуре».

Но сейчас хочется вспомнить две роли, которые врезались в память то ли по контрасту своих образов, то ли по вдохновению, с которым их спела певица. Обе они рождены гением Верди: Елизавета Валуа, венценосная супруга короля Испании Филиппа II («Дон Карлос»), и Аида, дочь царя Эфиопии.

Златокудрая королева со строгим профилем камеи, гордая и неприступная, она одинока и несчастна среди мрачной пышности испанского двора. Можно удивляться, как точно и глубоко почувствовала певица эпоху, всю жестокую обстановку, в которой живет и страдает юная Елизавета, навсегда похоронившая в своем сердце любовь к инфанту. Навсегда... Нет, она еще прорвется в последнем свидании с Дон Карлосом, ставшем роковым для них обоих. Поразительно по чувству формы, тонкой нюансировке и глубине экспрессии поет Милашкина арию Елизаветы у распятия. Красота голоса здесь объединяется с проникновенной выразительностью. Это лирическая вершина спектакля...

А в нынешнем сезоне Милашкина впервые спела Аиду, партию, которая требует большой зрелости мастерства... Звучит грустный лейтмотив, и за тяжелой колоннадой медленно появляется небольшая черная фигурка девушки, прижимающей к груди охапку белых лилий. На всем облике, юном и хрупком, — печаль тяжелых дум... Испуганно вздрогнув при виде Радамеса и Амнерис, она роняет цветы... Так сразу певица поселяет в сознании зрителя образ столь же поэтичный, сколь и трагический. Но в ее Аиде нет покорности рабыни. Сила драматической экспрессии, голос, свободно и широко режущий над оркестром и хором в великолепных ансамблях оперы, яркий, отзывчивый темперамент делают образ эфиопской царевны живым и цельным в жажде свободы и любви, в ненависти к поработителям. И здесь вершина — сцена у Нила. Прекрасно спетая ария с широким и звонким верхним *до*, драматическая сцена с отцом, свидание с Радамесом... Милашкина находит многоцветные краски и глубокого нежного лиризма, и бурного негодования, и торжественного чувства победы над соперницей. Молодая певица получает чуткую поддержку своих партнеров — И. Архиповой (Амнерис) и З. Анджа-

паридзе (Радамес). И хотя в спектакле много устаревшей тяжелой помпезности, превосходный ансамбль солистов, мастерство хора и оркестра (дирижер О. Димитриади) неизменно встречают горячий прием у слушателей.

Певицу давно узнали и полюбили зрители многих наших городов, где она нередко гастролирует, участвует в декадах русского искусства.

В конце февраля Милашкина спела Аиду на итальянском языке в спектакле Венской государственной оперы. Ее партнерами были Д. Узунов (Радамес) и Р. Панераи (Амонасро), дирижировал Берислав Клобучар. Выступление молодой советской артистки было горячо встречено австрийской общественностью как «начало новых, более глубоких контактов с Москвой». «Прелестная Тамара» — так назвала венская критика московскую гостью, отметив «необычный голос типично славянского характера, прекрасной выразительности, ясно выраженный художественный инстинкт молодой советской певицы».

Хочется надеяться, что «испытание славой» будет для Т. Милашкиной большим стимулом дальнейшего творческого роста, достижения новых успехов.

Талант всегда индивидуален. Он может развернуться в сфере трагической, сфере грандиозных конфликтов, и может, нисколько не теряя в своей крупности, сверкать самыми чистыми и самыми солнечными красками.

Об этом подумалось, когда Тамара Милашкина вышла на эстраду Зала им. Чайковского в своем первом афишном концерте. Вышла и в ответ на приветствия слушателей, вскинув характерным движением голову, поблагодарила их по-русски простой широкой улыбкой. Может быть, и не принято начинать рецензии с описания улыбки, но слишком уж она неотделима от всего исполнительского облика певицы, ее внутреннего мира, ее жизненного, эмоционально щедрого и светлого искусства. Поэтому так пленительно воздействуют на слушателей «Весенние воды» Рахманинова, или «То было раннею весной» Чайковского, или «Люблю тебя» Грига. Все существо певицы словно живет теми чувствами, которые заключены в музыке. Не только живет, но радуется, даже ликует! И нужды нет, что романсу Чайковского, например, ближе элегичность воспоминания, чем непосред-

ственность сиюминутного переживания. У Милашкиной «утро наших дней» еще не стало прошлым — она живет в нем и вводит в этот светлый мир слушателя.

Неслучайно ее «коронным» номером уже давно — с концерта в Большом театре молодых певцов, вернувшихся после годичной стажировки в Милане (жаль, что подобные «отчеты» не стали традицией), считается *Assidua* ария Леоноры из «Трубадура» Верди. Пока мы ни у кого еще не слышали столь нежного томления и прорывающейся силы страсти в *Andante* и столь захватывающей, ликующей динамики в *Allegro giusto*. Здесь было все — и широкое легатированное пение на глубокой опоре, и яркое, наполненное звучание хорошо крытых верхних нот (многократное *do* третьей октавы и *си-бемоль* второй), и пленяющая красота естественного грудного регистра, и легкое, сверкающее *brío* колоратурных пассажей, которыми изобилует вторая часть. Словом, замечательный талант певицы раскрылся здесь с наибольшей полнотой, в безупречной вокальной форме.

Конечно, можно вспомнить, что эту партию «завещала» своей ученице Е. К. Катальская, великолепно певшая Леонору в Большом театре (да, когда-то на его сцене шел даже «Трубадур»!), и что Милашкина основательно проштудировала ее на итальянском языке в Милане. И все же венчает удачу, мне кажется, редкое «созвучие» этой музыки душевной настроенности певицы. В ее голосе слышалось какое-то торжественное упоение первым и счастливым чувством, чистым, прозрачным и неиссякаемым, как горный родник. Только юности доступна такая безоглядность и вместе с тем целомудренность любви, такая стремительность эмоций. С героини Верди словно бы спало покрывало романтической условности, и на нас глянуло юное, прекрасное существо, охваченное искренним и светлым порывом. И все эти *stacatto*, трели и каденции сразу стали выражением живого характера, непосредственных переживаний.

Я остановилась на этой арии и потому, что она особенно близко отвечает индивидуальности певицы, и потому, что она была вершиной успеха в концерте. К ней примыкали первая ария Аиды и молитва Тоски, спетые тоже на итальянском языке, испанская песня «Чаша». В «Романсе Нины» Глазунова были фразы, произнесенные с такой проникновенностью, что сжималось сердце...

Редкой красоты тембра голос Милашкиной — широкий, яркий и вместе с тем по-русски задушевный — уже в самом своем звучании глубоко выразителен.

И все же не вся программа концерта удержалась на одинаково высоком уровне. Конечно, яркому артистическому темпераменту Милашкиной ближе сцена, активное действие, общение с партнерами, оркестром, хором. Это особенно почувствовалось вскоре, когда она выступила в концертном исполнении «Тоски» под управлением Е. Светланова. И тем не менее ограничение только оперным репертуаром всегда таит опасность одностороннего развития певца. Обширность сценических масштабов, особенно в драматических партиях, может иной раз повлечь невнимание к деталям, столь важным в музыке, к тонкой проработке музыкального рисунка. Концертная же эстрада безгранична по возможностям, которые она предоставляет исполнителю. При репертуарной бедности наших театров, в которых почти не звучат Моцарт, Бетховен, Глюк, Вагнер и многие другие композиторы, эстрада служит той «лабораторией», где певец овладевает различными стилями, умножает и шлифует мастерство, развивает творческий интеллект.

Тамара Милашкина обладает большим талантом, который сказывается не только в исключительной вокальной одаренности, но и в живом, искреннем чувстве, той особой «хватке», отличающей подлинно художественные натуры. Все вместе и составляет то, что Станиславский считал высшим даром артиста, — обаяние. Артистизм певицы безотказно воздействует на аудиторию, и каждая встреча ее со слушателями предполагает обогащение их новыми впечатлениями.

Пожелаем же талантливой певице новых концертных программ и новых успехов на ее бесспорно счастливом творческом пути.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Книги и брошюры

Оперная драматургия Пуччини (на основе анализа «Богемы»). (Рукопись находится в кабинете музыкального театра ВТО), 1937.

Ю. Шапорин и его оратории. М., Музгиз, 1947.

А. И. Алексеев. М.—Л., Музгиз, 1949.

К. Г. Держинская. М., Музгиз, 1952.

Д. Кабалевский. М., Музфонд, 1956.

Катульская. М., Музгиз, 1957.

Юрий Александрович Шапорин. М., «Советский композитор», 1957.

Сергей Яковлевич Лемешев. М., «Советский композитор», 1960.

Большой театр СССР в прошлом и настоящем. М., «Советский композитор», 1962.

### Сборники

Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. М., «Искусство», 1957. Составление, редактирование, вступительная статья. Комментарий написан при участии И. Ф. Шаляпиной.

Федор Иванович Шаляпин. Т. 2. М., «Искусство», 1958.

Библиографию и указатель имен составил А. К. Модин.

И. О. Дунаевский. Выступления, статьи, письма.—Воспоминания. М., «Советский композитор», 1961. Составление, редактирование и вступительная статья.

### **Статьи в сборниках**

#### **и книгах**

Молодежь на оперной сцене и симфонической эстраде. В сб. «Молодые музыканты». М.—Л., Музгиз, 1949, стр. 59—98.

Пушкин в опере. В сб. «Пушкин на сцене Большого театра», М., Музгиз, 1949, стр. 3—73.

Образ народа в советской опере. В сб. «Советская опера». М., Музгиз, 1953, стр. 234—249.

Пути советской оперетты. В сб. «Советская музыка. Теоретические и критические статьи». М., Музгиз, 1954, стр. 619—670.

Оперетта. Большая советская энциклопедия. Т. 31. Второе издание, 1955, стр. 64—65.

«Декабристы». В сб. «Большой театр СССР. Опера. Балет». М., Музгиз, 1958, стр. 117—127.

М. П. Максаква. Там же, стр. 384—388.

А. Ш. Мелик-Пашаев. Там же, стр. 395—398.

А. И. Шавердян. Избранные статьи. М., «Советский композитор», 1958. Вступительная статья, стр. 3—19.

С. Я. Лемешев. Путь к искусству. М., «Искусство», 1968. Послесловие, стр. 286—302.

### **Статьи в журналах**

#### **и газетах**

#### **1937**

Не подготовились к весеннему приему. «Музыка» от 6 июня, № 12. Оpubл. под псевд. Г. Еленина.

Артистический путь Неждановой. «Музыка» от 26 сентября, № 23.

Выставка народных музыкальных инструментов. «Музыка» от 16 ноября, № 28. Оpubл. под псевд. Г. Еленина.

Руставели в грузинской музыке. «Музыка» от 26 декабря, № 32. Оpubл. под псевд. Г. Еленина.

#### **1938**

Однообразие и безвкусица. «Советское искусство» от 10 января, № 2. Оpubл. под псевд. Г. Еленина.

Дирижер Константин Иванов. «Советское искусство» от 14 января, № 4.

В тбилисской опере. «Советское искусство» от 20 февраля, № 22. Оpubл. под псевд. Г. Еленина.

У дальневосточной границы. [Гастроли симфонического оркестра ВРК.] «Советское искусство» от 24 февраля, № 24. Опубл. под псевд. Г. Еленина.

Наладить работу Государственного хора СССР. «Советское искусство» от 22 марта, № 37. Опубл. под псевд. Х. Таманян.

Концерт Е. К. Катульской. «Советское искусство» от 2 апреля, № 42.

Шевкет Мамедова (Декада азербайджанского искусства в Москве). «Советское искусство» от 8 апреля, № 45. Опубл. под псевд. Г. Еленина.

«Аршин мал алан». [Опера У. Гаджибекова.] «Советское искусство» от 10 апреля, № 46.

Музей А. Н. Скрябина. «Советское искусство» от 22 июня, № 81.

Юный коллектив. [Детский оркестр ВРК.] «Советское искусство» от 14 июля, № 92. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

На тексты Шота Руставели. [Цикл романсов Н. Макаровой.] «Советское искусство» от 6 августа, № 103.

Ленинградские оперные театры в начале сезона. «Советское искусство» от 22 сентября, № 126. Опубл. под псевд. Г. Еленина.

Пять студий. [Национальные студии Московской консерватории.] «Советское искусство» от 7 ноября, № 148. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Джоаккино Россини (К 70-летию со дня смерти). «Советское искусство» от 14 ноября, № 151. Опубл. под псевд. Г. Еленина.

Концерт С. И. Мигая и С. Я. Лемешева. «Советское искусство» от 28 ноября, № 158. Опубл. под псевд. Г. Еленина.

## 1939

На конкурсе вокалистов. «Советское искусство» от 4 января, № 2. Опубл. под псевд. Г. Еленина.

Праздник киргизского искусства. «Советское искусство» от 6 июня, № 49. Опубл. под псевд. Г. Еленина.

«Качкын». [Опера Н. Жиганова в Татарском оперном театре в Казани.] «Советское искусство» от 14 июля, № 56.

Вместо отчета. [О репертуаре Большого театра.] «Советское искусство» от 18 сентября, № 69.

О распределении кадров. «Советское искусство» от 29 сентября, № 71. Написано совместно с М. Кантер.

Опера А. Тиграняна «Ануш». «Советское искусство» от 24 октября, № 76.

Гордость театра. [Молодые артисты театра имени А. А. Спендиарова.] «Советское искусство» от 30 октября, № 78. Опубл. под псевд. Г. Еленина.

«Емельян Пугачев». [Оратория М. Коваля.] «Советское искусство» от 5 декабря, № 85.



Гордость русской музыки (К 100-летию со дня рождения П. И. Чайковского). «Смена», февраль, № 4.

Смотр молодежи в Большом театре. «Советское искусство» от 18 марта, № 17.

Д. Я. Пантофель-Нечецкая. «Советское искусство» от 18 апреля, № 22.

Чайковский и русский музыкальный театр. «Советское искусство» от 6 мая, № 25.

«Черевички». [Опера П. И. Чайковского в Малеготе на декаде искусства Ленинграда.] «Советское искусство» от 14 мая, № 27.

«Сказка о царе Салтане». [Декада искусства Ленинграда.] «Советское искусство» от 24 мая, № 29.

Оперная культура Ленинграда. «Советское искусство» от 27 мая, № 30.

«Михась Подгорный». [Опера Е. К. Тикоцкого на декаде белорусского искусства в Москве.] «Советское искусство» от 9 июня, № 33.

«Выдвижение» молодежи. [Вокальная группа Всесоюзного Радиокомитета.] «Советское искусство» от 24 июня, № 37. Написано совместно с М. Кантер.

Возрожденное искусство (К декаде бурят-монгольского искусства в Москве). «Советское искусство» от 24 августа, № 47. Опул. под псевд. Г. Еленина.

На итоговых вечерах (I Всероссийская конференция театальной молодежи). «Советское искусство» от 13 октября, № 54. Опул. под псевд. Г. Еленина.

Музыкальная драма «Баир». [Декада искусства Бурят-Монголии.] «Советское искусство» от 27 октября, № 56.

Великое и правдивое. «Советское искусство» от 7 ноября, № 57. Опул. под псевд. Г. Еленина.

Открытие декады советской музыки. «Советское искусство» от 17 ноября, № 59. Опул. под псевд. Г. Еленина.

Советская опера. «Советское искусство» от 15 декабря, № 63.

## 1941

Детище К. С. Станиславского (20 лет оперного театра им. К. С. Станиславского). «Советское искусство» от 9 февраля, № 6.

Традиции советского оперного театра. «Театр», № 3, стр. 69—76.

Торжество оперной культуры. «Советское искусство» от 16 марта, № 11. Опул. под псевд. Г. Еленина.

Героическая опера. [«Кузнец Кова» С. Баласабяна.] «Советское искусство» от 20 апреля, № 16.

«Риголетто» (В театре имени К. С. Станиславского). «Северный рабочий» от 22 июня, № 145, Ярославль.

## 1942

«Звиадаури» Ш. Мшвелидзе. «Литература и искусство» от 30 мая, № 22.

## 1943

«Пиковая дама» (В филиале Большого театра). «Литература и искусство» от 30 января, № 5.

Грузинская музыка в дни Отечественной войны. Информационный сборник (Союз советских композиторов СССР), № 3—4, стр. 39—42.

Советский вокальный концерт. [Концерт для голоса и оркестра Р. Глиэра.] «Литература и искусство» от 3 июля, № 27.

На концертной эстраде. «Литература и искусство» от 28 августа, № 35.

## 1944

Певец русской земли (К 100-летию со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова). «Смена», февраль, № 4, стр. 10—11.

Концерты армянской музыки. «Литература и искусство» от 5 февраля, № 6.

«В огне» (Опера Д. Кабалевского в филиале Большого театра). «Литература и искусство» от 23 февраля, № 9.

Русская героическая оратория. [Сказание о битве за Русскую землю] Ю. Шапорина. «Литература и искусство» от 1 мая, № 18.

Вечера грузинской музыки. «Литература и искусство» от 27 мая, № 22.

Вечер Е. Каткульской. «Литература и искусство» от 3 июня, № 23.

Жизнь русской песни (К итогам Всероссийского смотра исполнителей русской народной песни). «Литература и искусство» от 9 сентября, № 37.

Возобновленные спектакли. [Возобновление «Пиковой дамы» и «Травиаты» в Большом театре.] «Литература и искусство» от 28 октября, № 44.

## 1945

Декада музыки Закавказья. [Декада советской музыки закавказских республик в Тбилиси.] «Известия» от 7 февраля, № 31.

Поиски жанра (Письмо из Свердловска). «Советское искусство» от 8 июня, № 23.

«Кармен» на сцене Большого театра СССР. «Труд» от 5 июля, № 156.

Дневник искусств. «Литературная газета» от 7 июля, № 29.

Узеир Гаджибеков. «Советское искусство» от 27 сентября, № 38.

В Москву, на соревнование (Перед Всесоюзным конкурсом музыкантов-исполнителей). «Советское искусство» от 19 октября, № 42.

«Золушка» (Новый балет в Большом театре). «Труд» от 25 ноября, № 277.

Одаренный певец. [Георгий Виноградов.] «Советское искусство» от 30 ноября, № 48.

## 1946

Советская музыкальная культура. «Известия» от 6 февраля, № 32.

Оркестр народных инструментов. «Известия» от 1 марта, № 52.

Вечер песни Ирмы Яунзем. «Известия» от 23 апреля, № 97.

Вокальная лирика Шапорина. «Советское искусство» от 26 июля, № 31.

Константин Симеонов. «Советское искусство» от 2 августа, № 32.

Пошлость на эстраде. «Известия» от 18 августа, № 195.

Заметки о нашей эстраде. «Советское искусство» от 11 октября, № 42.

Концерт Михаила Александровича. «Известия» от 16 ноября, № 269.

## 1947

Молодые силы театров оперы и балета. [По итогам смотра молодежи театров РСФСР.] «Советское искусство» от 1 августа, № 31.

Образ Фрунзе в опере. [Опера В. Власова и В. Фере «Сын народа».] «Советское искусство» от 4 октября, № 40.

## 1948

Песни для детей. [Концерт В. Барсовой.] «Советское искусство» от 1 января, № 1.

Прекрасные традиции. «Советское искусство» от 24 апреля, № 17. Написано совместно с А. Иконниковым и Л. Лебединским.

После съезда композиторов. «Театр», № 5, стр. 8—11.

Н. А. Римский-Корсаков (К 40-летию со дня смерти). «Красный воин» от 22 июня, № 146.

В музыкальных театрах Ленинграда. «Советское искусство» от 10 июля, № 28.

Серьезный разговор о веселом жанре (Заметки об оперетте). «Советская музыка», № 7, стр. 15—22.

На новом пути (Заметки о журнале «Советская музыка»). «Культура и жизнь» от 11 августа, № 22. Написано совместно с И. Дунаевским.

Образы и маски (О стиле советского театра оперетты). «Театр», № 11, стр. 21—26.

Концерт Константина Симеонова. «Огонек», декабрь, № 49, стр. 11.

## 1949

Заслуженный успех. [Выступление в Москве Государственного симфонического оркестра УССР.] «Огонек», январь, № 2, стр. 28. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

На пути к реализму (Пленум правления Союза советских композиторов СССР). «Огонек», январь, № 2, стр. 10. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Концерт польского певца. [К гастролям в Москве Е. Горда.] «Известия» от 14 января, № 11.

Советская музыка на новом этапе. «Красный воин» от 10 февраля, № 33.

Пушкин и музыкальный театр. «Театр», № 6, стр. 66—83.

Пушкин на сцене Большого театра. «Советский артист» от 10 июня, № 23.

Новый пушкинский балет («Медный всадник» Р. Глиэра). «Советская музыка», № 9, стр. 26—34.

Смотр советской музыки. [К открытию Третьего пленума правления Союза советских композиторов.] «Известия» от 27 ноября, № 280.

Где же все-таки советская опера? «Театр», № 11, стр. 50—55.

## 1950

Новые оперы. «Театр», № 1, стр. 91—93. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

«Красный мак» в Большом театре. «Советское искусство» от 14 января, № 3.

Обсуждение оперы «Молодая гвардия» в ССН. «Советская музыка», № 3, стр. 79—80.

Советская тема в кантатах и ораториях. «Советское искусство» от 1 апреля, № 14.

Важный жанр советского искусства. [Об оперетте «Трембита» Ю. Милютина.] «Известия» от 2 апреля, № 79.

Музыка для народа. [Оратории и кантаты, удостоенные в 1950 году Государственной премии.] «Огонек», апрель, № 14, стр. 26.

«Молодая гвардия» на оперной сцене. [Премьера в Малеготе.] «Известия» от 16 мая, № 115.

На правильном пути (К итогам гастролей Малого оперного театра в столице). «Вечерний Ленинград» от 2 августа, № 181.

Жизнерадостная опера. [Комическая опера В. Долидзе «Кэто и Котэ» в музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.] «Советское искусство» от 29 августа, № 57.

Творческая программа Малегота. [Малый оперный театр.] «Театр», № 9, стр. 47—59.

Опера и современность. «Советская музыка», № 9, стр. 16—29.

Искусство свободной Эстонии. «Советская музыка», № 10, стр. 47—52.

Великая русская артистка-патриотка. [Памяти А. В. Неждановой.] «Советская музыка», № 11, стр. 67—75.

Певец русского народа. [Фильм «Мусортский».] «Известия» от 2 декабря, № 285.

## 1951

Концерты П. Лисициана. «Известия» от 12 января, № 9.

Смелее двигать вперед оперное искусство. «Театр», № 3, стр. 3—9. Передовая.

Патриотический спектакль («Семья Тараса» в театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко). «Вечерняя Москва» от 26 марта, № 71.

Новые достижения советской оперной культуры. «Театр», № 4, стр. 19—27.

Ксения Георгиевна Держинская. «Советская музыка», № 5, стр. 39—43.

Колыбель национальной оперной школы. «Театр», № 5, стр. 105—112. Опул. под псевд. Е. Андреева.

Великие традиции русского пения. «Театр», № 5, стр. 25—42.

Театр советского народа (К 175-летию Большого театра Союза ССР). «Ленинградская правда» от 27 мая, № 123.

Die russische Klassik auf der Bühne der Moskauer Großen Theaters (Русская классика на сцене московского Большого театра). «Österreichische Zeitung» от 3 июня, № 123.

Против уступок опереточному штампу (Об опереттах «Мечтатели» К. Листова и «Сын клоуна» И. Дунаевского). «Советская музыка», № 7, стр. 31—39.

Мастера оперной сцены (К итогам декады украинского искусства и литературы). «Советское искусство» от 3 июля, № 53.

Музыкальный театр Украины. [К гастролям в Москве Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченко.] «Советская музыка», № 8, стр. 35—38.

В республиках Закавказья. «Советская музыка», № 1, стр. 58—64. Написано совместно с Е. Макаровым.

Нереализованный замысел («Угрюм-река» на оперной сцене). «Советское искусство» от 12 января, № 4.

«Шумит Средиземное море». [Спектакль музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.] «Вечерняя Москва» от 31 января, № 26. Оpubл. под псевд. Е. Андреева.

За советскую оперную классику. «Советская музыка», № 2, стр. 34—44.

Пути советской оперетты. «Советское искусство» от 6 февраля, № 11.

Театр, снизивший требовательность. [О спектаклях Московского театра оперетты.] «Вечерняя Москва» от 12 марта, № 61.

Gogol and Russian Classical Music (Гоголь и русская музыка). VOKS Bulletin, № 73, март—апрель, стр. 51—57.

Nuove composizioni del musicisti sovietici (Новые произведения советских композиторов). «Notizie sovietiche» от 15 мая, № 141.

Образ народа в советской опере. «Советская музыка», № 6, стр. 3—10.

Литература и музыкальный театр. «Советское искусство» от 14 июня, № 48.

Молодые вокалисты (На концертах студентов Московской консерватории). «Советское искусство» от 16 июля, № 57.

На спектаклях ленинградцев (К гастролям Театра музыкальной комедии). «Вечерняя Москва» от 23 июля, № 173.

The New Element in Soviet Music. VOKS Bulletin, № 75, июль—август, стр. 41—45.

Еще раз об оперетте (К итогам совещания об оперетте). [Москва, май 1952.] «Советская музыка», № 8, стр. 84—88.

Книги о певцах. [О Шаляпине, Неждановой, Собинове и других.] «Советское искусство» от 3 сентября, № 71.

Путь народной артистки (К 60-летию В. Барсовой). «Советская музыка», № 10, стр. 70—74.

«В бурю» (Опера Т. Хренникова на сцене театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко). «Вечерняя Москва» от 29 ноября, № 282.

Искусство польского народа (Спектакли Польского оперного театра в Москве). «Московская правда» от 31 декабря, № 308.

## 1953

Н. А. Римский-Корсаков (Предисловие к фрагментам из опер). «Молодежная эстрада», № 1, стр. 35.

Искусство юности. [«Ансамбль «Мазовше».] «Вечерняя Москва» от 12 января, № 9.

Оперу — в центр внимания. «Советское искусство» от 31 января, № 10.

Выше уровень музыкальной критики. «Советская музыка», № 2, стр. 116—118.

Газета Большого театра (Обзор печати). «Советская музыка», № 2, стр. 104—107. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Создавать музыку большой жизненной правды. [В связи с VI пленумом правления ССК.] «Вечерняя Москва» от 10 февраля, № 34.

Книга об оперной драматургии. [О книге М. Друскина «Вопросы музыкальной драматургии оперы». Л., Музгиз, 1952.] «Советская музыка», № 4, стр. 110—112.

Новое в Театре оперетты. [«Самое заветное» Соловьева-Седого и «Орлиные перья» Форкаша.] «Московская правда» от 8 апреля, № 83.

Поэзия больших чувств. [Трио А. Бабаджаняна.] «Советское искусство» от 8 апреля, № 29.

«Кармен» в Большом театре. [О новой постановке.] «Советская музыка», № 5, стр. 83—87.

Композитор и театр. «Советская музыка», № 6, стр. 23—28.

В оперной студии. [Опера Ю. Мейтуса «Молодая гвардия» в студии Московской консерватории им. Чайковского.] «Московская правда» от 7 июня, № 133.

Патриотическое произведение. [«Декабристы» Ю. Шапорина в Большом театре.] «Советский артист» от 28 июня, № 25.

Героическая эпопея («Декабристы» Ю. Шапорина в театре оперы и балета имени С. М. Кирова). «Советская культура» от 11 июля, № 4.

«Декабристы». «Советская музыка», № 8, стр. 9—18.

Важный жанр музыкального искусства (О гастроях Свердловского театра музкомедии). «Правда» от 28 августа, № 240.

«Декабристы». «Работница», № 9, стр. 22—23. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Сборник статей о В. Петрове (О книге «В. Петров». Сборник статей и материалов под редакцией Игоря Балзы. Музгиз М., 1953). «Советская музыка», № 9, стр. 114—115. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Острее отточить жало сатиры! (К итогам эстрадного сезона в Москве). «Советская культура» от 13 октября, № 44. Написано совместно с В. Залесским. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Традиции высокого патриотизма (Опера «Декабристы» в Москве и Ленинграде). «Театр», № 10, стр. 81—94.

Искусство болгарского народа (Гастроли Софийского театра в Москве). «Московская правда» от 24 октября, № 252.

Будем смеяться! («Где эта улица, где этот дом...». В театре Сатиры). «Московская правда» от 15 ноября, № 270. Написано совместно с В. Залесским.

Оперетте — мастерство и веселость. [Об оперетте Ю. Милютин «Первая любовь».] «Советская культура» от 24 декабря, № 75.

## 1954

Неотложные задачи. [О задачах советского вокального образования.] «Советская музыка», № 1, стр. 97—101.

«Сказ о каменном цветке» (Балет С. Прокофьева в Большом театре СССР). «Московская правда» от 26 февраля, № 48.

Великий русский композитор Николай Римский-Корсаков. «Дунавска правда» от 18 марта, № 65.

Мастер песни. [И. Яунзем.] «Литературная газета» от 27 марта, № 37.

Певец чешского народа (К пятидесятилетию со дня смерти Антонина Дворжака). «Московская правда» от 30 апреля, № 102.

Литовский театр в Москве. «Советская музыка», № 5, стр. 89—94.

Искусство украинского народа. [Гастроли Киевского театра оперы и балета в Москве.] «Литературная газета» от 15 мая, № 58.

Солнце русской музыки. [О М. И. Глинке.] «Вечерняя Москва» от 1 июня, № 128.

«Сицилийская вечерня» (В театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко). «Московская правда» от 26 июня, № 150.

К спору о воплощении отрицательного образа в музыке. «Советская музыка», № 7, стр. 53—59. Написано совместно с М. Сабининой.

Овладение жанром («Парижская жизнь» в Театре оперетты). «Советская культура» от 8 июля, № 81.

Образы Ал. Толстого в опере. [Опера А. Спадавеккиа «Хожение по мукам».] «Советская музыка», № 8, стр. 11—16.

Воспитывать мастеров оперной сцены. «Советская музыка», № 9, стр. 85—88.

Камерные вечера филармонии. «Советская культура» от 2 октября, № 118.

Muusikaline komöödia «Rummu Jüri» (Премьера в «Ванемуйне»). «Rahva Hääl» от 31 октября, № 259.

За творческую дружбу писателей и композиторов. «Советская музыка», № 11, стр. 3—9.

«В краю голубых озер». [Об оперетте А. Жилинского.] «Советская культура» от 4 ноября, № 132.

Новая опера на таджикской сцене («Бахтиёр и Ниссо» С. Баласаяна). «Коммунист Таджикистана» от 23 ноября, № 277.



«Юрий Румму». [Оперетта эстонских композиторов Л. Нормета и Э. Арно.] «Советская музыка», № 1, стр. 82—87.

Причины и следствия. [В дискуссии о молодежных спектаклях.] «Советский артист» от 6 января, № 1.

Самое важное дело (Некоторые итоги дискуссии о воспитании молодых артистов). «Советский артист» от 19 января, № 3.

«Снегурочка» (В Большом театре СССР). «Вечерняя Москва» от 4 февраля, № 29.

«Девушка из Полесья». [Спектакль Белорусского театра оперы и балета.] «Правда» от 14 февраля, № 45.

Проблемы советской симфонической музыки. «Вечерняя Москва» от 7 марта, № 55.

Высокие требования к музыкальной критике. [О музыковедческой деятельности в Прибалтике.] «Советская культура» от 10 марта, № 33.

Размышления у театрального подъезда. «Советская музыка», № 5, стр. 82—87.

Образы современников. [«Рука об руку» Г. Эрнесакса в Таллине и «Свет в Коорди» Л. Нормета в Тарту.] «Советская культура» от 28 мая, № 67.

Героическая трагедия. [Опера Б. Сметаны «Далибор» в исполнении Пражского Национального театра.] «Правда» от 15 июня, № 166.

Искусство подлинно народных традиций (Гастроли Пражского Национального театра в Москве). «Московская правда» от 24 июня, № 148.

Молодость театра (Гастроли Новосибирского театра оперы и балета). «Правда» от 8 июля, № 189.

Обсуждение гастролей Новосибирского оперного театра. «Советская культура» от 19 июля, № 89.

The Musical Art of Soviet Estonia (Музыкальное искусство Советской Эстонии). VOKS Bulletin, № 4 (93), июль—август, стр. 35—40.

Композитор и оперный театр. «Советская музыка», № 8, стр. 40—46.

Искусство талантливого народа (Гастроли шведских артистов). «Труд» от 10 августа, № 188.

«Пролитая чаша» (На спектакле Шаосинской оперы). «Вечерняя Москва» от 11 августа, № 189.

Новосибирский оперный театр в Москве. «Советская музыка», № 9, стр. 81—88.

«Борис Годунов» (Цветной фильм-опера). «Советская культура» от 3 сентября, № 109.

Советская Эстония поет... «Советская музыка», № 10, стр. 106—111.

«Тарас Бульба» (Опера Н. Лысенко в Киеве). «Советская музыка», № 11, стр. 95—97.

Советская опера и ее воплощение («Заря над Двиной» Ю. Мейтуса). «Советская музыка», № 12, стр. 46—50.

«К новому берегу» (Декада латышского искусства и литературы). «Правда» от 17 декабря, № 351.

В расцвете творческих сил (Декада латышского искусства и литературы). «Московская правда» от 23 декабря, № 301. Padomju Latvijas māksla sasniegusi «jauno krastu». «Padomju jaunatne» от 27 декабря, № 253.

«Трембита» (Гастроли Будапештского театра оперетты). «Вечерняя Москва» от 29 декабря, № 306.

## 1956

Выступление румынских артистов в Москве. «Советская культура» от 17 января, № 7.

Искусство венгерской оперетты. [О гастролях Будапештского театра оперетты в Москве.] «Театр», № 3, стр. 139—145.

Великий русский композитор (К 75-летию со дня смерти М. П. Мусоргского). «Вечерняя Москва» от 28 марта, № 75.

Латышский музыкальный театр. «Советская музыка», № 4, стр. 147—152.

Народно-героический спектакль. [Опера «Давид-бек» А. Тиграняна.] «Советская культура» от 2 июня, № 64.

«Пиковая дама» в театре А. Спендиарова. «Коммунист» от 9 июня, № 135, Ереван.

Истоки народной песни. [Об ансамбле армянской народной песни и пляски.] «Литературная газета» от 12 июня, № 69.

Гастроли американского певца. [Ж. Пирса.] «Правда» от 8 июля, № 190.

Коллектив творческих исканий. [Гастроли Ленинградского Малого оперного театра в Москве.] «Советская культура» от 19 июля, № 84.

«Семь красавиц». [Спектакль Малегота.] «Вечерняя Москва» от 19 июля, № 170.

Саратовская опера в Москве. «Московская правда» от 14 августа, № 188.

Талант и творческая инициатива (На спектаклях Саратовского театра оперы и балета). «Вечерняя Москва» от 29 августа, № 205.

Дирижер М. Тавризян. «Советская музыка», № 9, стр. 101—104.

Интересный концерт (Гастроли шведских артистов). «Советская культура» от 4 сентября, № 104. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Концерты Бостонского оркестра. «Вечерняя Москва» от 10 сентября, № 215.

Концерты Лондонского оркестра. «Советская Россия» от 30 сентября, № 79.

На верном пути. [О гастролях Одесского театра музыкальной комедии.] «Труд» от 7 октября, № 234.

Рождение певца. [Дебют А. Масленникова.] «Правда» от 19 октября, № 293.

Симфония Д. Кабалевского. «Вечерняя Москва» от 1 ноября, № 260.

Румынские певцы. «Советская музыка», № 12, стр. 104—106.

## 1957

Наш Глинка (К 100-летию со дня смерти великого русского композитора). «Вечерняя Москва» от 14 февраля, № 38.

Народный спектакль. [«Плотовщик с Бистрицы» Ф. Барбу в Бухарестском театре оперетты.] «Советская культура» от 14 марта, № 36. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Театр Народной Румынии. [Обзор гастрольных спектаклей Бухарестского театра оперетты в Москве.] «Труд» от 16 марта, № 64.

Успехи и трудности советской оперы. [О проблемах драматургии современной советской оперы.] «Советская культура» от 26 марта, № 41.

Музыка наших дней (К съезду советских композиторов). «Московская правда» от 28 марта, № 74.

Английские певицы в Москве. [О спектакле «Аида» Дж. Верди в Большом театре с участием Д. Хеммонд — Аида и К. Шэклок — Амнерис.] «Культура и жизнь», № 4, стр. 62—63.

В порядке дискуссии. [Предсъездовская трибуна.] «Советская музыка», № 4, стр. 65—74.

Создавать музыку, близкую народу! (К итогам съезда композиторов). «Вечерняя Москва» от 9 апреля, № 84.

Английские певицы. [Джоан Хеммонд и Констанс Шэклок.] «Советская музыка», № 5, стр. 160—162.

Молодежь входит в репертуар (Три премьеры Большого театра). «Советская культура» от 6 июня, № 75.

Романтический образ. [Опера Ж. Массне «Вертер» в филиале Большого театра СССР.] «Правда» от 9 июня, № 160.

Искусство румынской оперетты. «Советская музыка», № 6, стр. 98—101.

Балет «Дильбар» и его автор. «Советская музыка», № 7, стр. 77—80.

Опера «Мать». [Опера Т. Хренникова в ГАБТе.] «Вечерняя Москва» от 30 октября, № 257.

Близко душе народной (Первые исполнения симфонии Д. Шостаковича «1905 год»). «Советская Россия» от 20 ноября, № 273.

Патриотический спектакль. [Опера С. Прокофьева «Война и мир» в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.] «Труд» от 27 ноября, № 279.

Верность художественной правде. [О коллективе Свердловской музкомедии.] «Советская культура» от 10 декабря, № 159.

Героика русской революции. [Опера «Мать» на сцене Горьковского театра.] «Советская Россия» от 18 декабря, № 295.

Активный пропагандист советской музыки (Всесоюзный фестиваль театров, ансамблей и хоров). «Советская культура» от 21 декабря, № 164. Оpubл. под псевд. Е. Андреева.

## 1958

Опера «Мать» на сценах трех театров. «Советская музыка», № 1, стр. 21—31.

«Весна поет». [Оперетта Д. Кабалевского в Московском театре оперетты.] «Музыкальная жизнь», январь, № 1, стр. 3—4, 11.

Музыка в юбилейном году. «Культура и жизнь», № 2, стр. 38—42.

Искусство большого пафоса. [Балет А. Мачавариани «Отелло» в Театре оперы и балета им. З. Палиашвили.] «Советская Россия» от 27 марта, № 73.

Оперетта сегодня. «Театр», № 4, стр. 86—98. Написано совместно с В. Залесским.

Федор Шаляпин (К 20-летию со дня смерти). «Советская музыка», № 4, стр. 85—94.

Замечательная русская певица (К 70-летию со дня рождения Е. К. Катульской). «Музыкальная жизнь», май, № 9, стр. 12—13.

В поисках нового. [Спектакль пражского театра «Д-34» — «На ярмарке» Э. Бурiana.] «Советская культура» от 15 мая, № 58.

Живое слово современности. «Советская культура» от 24 мая, № 63. Написано совместно с В. Залесским.

Семь дней в ГДР. «Музыкальная жизнь», июнь, № 12, стр. 18—19.

Семь дней в ГДР. «Музыкальная жизнь», июль, № 13, стр. 22—24.

Заметки о Свердловском оперном театре. «Музыкальная жизнь», июль, № 14, стр. 8—10.

Достижения и трудности. [Спектакли Воронежского театра муз. комедии. «Вас ждут друзья» В. Белица, «Марги» И. Ипатов и «Веселая вдова» Ф. Легара.] «Труд» от 1 июля, № 152.

Большое искусство. [К гастролям Свердловского театра оперы и балета в Москве.] «Советская Россия» от 24 июля, № 171.

Успех китайской певицы. [Выступление Го Шучжень в спектакле Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Евгений Онегин» в роли Татьяны.] «Правда» от 28 июля, № 209.

На вечерах молодых певцов. [Концерт учащихся

вокального ф-та Московской консерватории.] «Советская музыка», № 8, стр. 119—121.

Судьба Го Шу-чжень. «Работница», № 9, стр. 8.

Надежда Казанцева. «Советская музыка», № 9, стр. 114—115.

Творчество молодых (На концертах пленума Союза композиторов СССР). «Вечерняя Москва» от 22 декабря, № 299.

## 1959

Образы чешской оперы. [Опера Л. Яначека «Ее падчерица» в филиале Большого театра.] «Огонек», январь, № 4, стр. 27.

Шире и разнообразнее репертуар Большого театра (К постановке оперы «Ее падчерица»). «Советский артист» от 7 января, № 1.

Умный талант. [О концерте певицы Т. Сазандарян.] «Советская музыка», № 1, стр. 140—141.

О репертуаре, театрах и слушателях. «Советская музыка», № 1, стр. 104—110.

Спор об оперетте. [«Москва, Черемушки» Д. Шостаковича в Московском театре оперетты.] «Музыкальная жизнь», январь, № 3, стр. 5—7.

Народная комическая опера («Прodelки Майсары» С. Юдакова в Узбекском театре оперы и балета им. А. Навои). «Правда» от 21 февраля, № 52.

«Москва, Черемушки». «Литература и жизнь» от 18 февраля, № 21.

Опера о Емельяне Пугачеве. [В театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.] «Известия» от 10 марта, № 58.

И. Дунаевский в переписке с молодежью (Публикация). «Советская музыка», март, № 3, стр. 85—96.

«Moscow-Cheremushki» («Москва, Черемушки»). First Operetta by Shostakovich. «Moscow news» от 21 марта, № 23.

Могучий гений Мусоргского. [К 120-летию со дня рождения.] «Советская Россия» от 21 марта, № 68.

На гастролях софийского театра. «Советская музыка», № 5, стр. 104—107.

Оперетта—театр музыкальный. [Обзор спектаклей Ленинградского театра муз. комедии.] «Музыкальная жизнь», июль, № 14, стр. 6—7.

Веселое искусство — оперетта! «Театральная жизнь», август, № 16, стр. 5—7.

Веселый народный спектакль. [«Кумоха» Р. Пергамента в Гос. муз.-драм. театре Карельской АССР.] «Правда» от 26 августа, № 238.

Впечатления о «Варшавской осени» 1959 года. «Советская музыка», № 12. Написано совместно с К. Саквой.

Патриотическая эпопея. [«Война и мир» С. Прокофьева в ГАБТе.] «Вечерняя Москва» от 23 декабря, № 302.

После гастролей «Комише опер». «Советская музыка», № 1, стр. 86—93.

Еще о «Варшавской осени» 1959 года. [Впечатления о современной польской музыке.] «Советская музыка», № 1, стр. 155—162. Написано совместно с К. Саквой.

Музыка и современность. «Советская Россия» от 26 января, № 21.

Суровое, сердечное... [О творчестве Г. Свиридова.] «Огонек», февраль, № 6, стр. 27—28.

Концерты Бориса Гмыри. «Правда» от 19 февраля, № 50.

Сорок лет на оперной сцене (Юбилей И. С. Козловского). «Советская музыка», № 4, стр. 136—138.

«Грозаван». [Опера Д. Гершфельда.] «Известия» от 31 мая, № 129.

Le bilan de la tournée à Moscou. L'Opéra de Novosibirsk. «Les Nouvelles de Moscou» от 24 августа, № 68.

Чувство нового (Новосибирский театр на гастролях в Москве). «Советская Россия» от 24 августа, № 200.

Сергей Лемешев. «Музыкальная жизнь», сентябрь, № 17, стр. 14.

Мастера румынской оперы. «Музыкальная жизнь», октябрь, № 20, стр. 9—11.

Евгений Кибкало. «Музыкальная жизнь», ноябрь, № 21, стр. 13—15.

Галина Вишневская. «Правда» от 29 января, № 29. Достойно встретить XXII съезд КПСС. «Советская музыка», № 3, стр. 3—6. Передовая.

Рождение Большого театра. «Музыкальная жизнь», март, № 6, стр. 11—12.

К 185-летию Большого театра (Доклад, прочитанный со сцены Большого театра СССР на торжественном собрании коллектива 3 апреля). [Рукопись находится в музее Большого театра.]

Вдохновляющий образ (Опера «Повесть о настоящем человеке»). «Агитатор», № 5, стр. 60—61.

Мечта, ставшая реальностью. [О проекте Программы КПСС.] «Советская музыка», № 9, стр. 3—7.

Прочтите, не пожалейте. [Рецензия на книгу Н. Сац «Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний». М., Музгиз, 1961.] «Советская музыка», № 10, стр. 139—141.

Симфония радости. [12-я симфония Шостаковича.] «Советская Россия» от 15 ноября, № 269.

Когда в оперетту приходит жизнь... [«Севастопольский вальс» К. Листова в Московском театре оперетты.] «Правда» от 21 декабря, № 356.

## 1962

Нужно ли спорить? (Об опере И. Дзержинского «Судьба человека»). «Литературная газета» от 30 января, № 13.

Стоять на почве жизни. «Советская музыка», № 2, стр. 3—5. Передовая.

«Укрощение строптивой» в Большом театре. «Советская музыка», № 6, стр. 78—86.

Голоса новой жизни. [Болгарские впечатления.] «Советская музыка», № 9, стр. 116—123.

Голоса новой жизни. [Болгарские впечатления.] «Советская музыка», № 10, стр. 110—122.

## 1963

Главное призвание советского искусства. «Советская музыка», № 2, стр. 6—9. Передовая.

Народ ждет! «Советская музыка», № 5, стр. 5—8. Передовая.

Встреча с Парижем. «Советская музыка», № 5, стр. 130—136.

В борьбе за нового человека. «Советская музыка», № 6, стр. 3—8. Передовая.

Вдохновенный талант (К 50-летию со дня рождения Т. Н. Хренникова). «Известия» от 11 июня, № 137.

В музыкальном Бухаресте. «Советская музыка», № 8, стр. 117—120.

Талантливая музыка. [Сто чертей и одна девушка] Т. Хренникова в Московском театре оперетты. «Правда» от 3 сентября, № 246.

«Советская музыка» (Заметка о задачах журнала «Советская музыка»). «Советская культура» от 23 ноября, № 141.

## 1964

К итогам дискуссии. [О проблемах ораториального творчества советских композиторов.] «Советская музыка», № 1, стр. 25—34.

Событие музыкальной жизни (Гастроли Белорусского Большого театра оперы и балета). «Правда» от 7 февраля, № 38.

На польской земле. «Советская музыка», № 7, стр. 117—127. Написано совместно с Ю. Коревым.

«Семен Котко» на грузинской сцене. «Правда» от 30 августа, № 243.

Зажглись огни нового сезона. «Советская музыка», № 9, стр. 3—8. Передовая.

Итальянцы показывают «Турандот» (Артисты «Ла Скала» в Большом театре). «Правда» от 6 сентября, № 250.

Реалистические традиции. [Спектакли Малой оперной труппы Королевского театра «Ковент-Гарден».] «Правда» от 27 октября, № 301.

Ученый, критик, трибун. [Рецензия на книгу Д. Кабалевского «Избранные статьи о музыке». М., «Советский композитор», 1963.] «Советская музыка», № 12, стр. 131—134.

## 1965

После гастролей «Ла Скала». Советская музыка», № 1, стр. 59—71. Написано совместно с И. Кузнецовой.

Розы для всех. [Пьеса А. Салынского «Хлеб и розы».] «Советская музыка», № 2, стр. 23—30.

Любите оперный театр... «Наш современник», № 4, стр. 102—106.

UDSSR.— Lebendiger kontakt. «Österreichische Musikzeitschrift», май—июнь, Heft 5/6.

Поэт звуков. [К присуждению Л. Когану Ленинской премии.] «Советская музыка», № 6, стр. 8.

Романтика героических дней. [Спектакль Одесского театра музыкальной комедии «На рассвете» О. Сандлера.] «Правда» от 3 июня, № 154.

Интересная встреча (Берлинская «Комиссия опер» в Москве). [О спектакле «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена.] «Правда» от 25 июня, № 176.

Город живых традиций. [Музыкальная жизнь Вены.] «Советская музыка», № 7, стр. 127—133.

Город живых традиций. [Музыкальная жизнь Вены.] «Советская музыка», № 8, стр. 140—146.

Традиции и мастерство (На спектаклях Ленинградского театра оперы и балета). «Правда» от 7 августа, № 219.

«Борис Годунов» в Зальцбурге. «Правда» от 16 сентября, № 259.

У композиторов Закавказья. «Советская музыка», № 9, стр. 3—8.

## 1966

На Зальцбургском фестивале. «Советская музыка», № 1, стр. 110—119.

От друга. [Ответ на статью польского критика З. Мыцельского, помещенной в журнале «Советская музыка», 1966, № 5, стр. 137—139, по поводу IX фестиваля «Варшавская осень».] «Советская музыка», № 5, стр. 140.

Мир поэтических образов (О творчестве певицы Т. Милашкиной). «Правда» от 3 июня, № 154.

Спектакль-памфлет. [Оперетта Г. Цабадзе «Мой безумный брат» в Одессе.] «Знамя коммунизма» от 17 июля, № 140, Одесса.

Молодость творчества (На спектаклях Свердловского театра музыкальной комедии). «Правда» от 27 июля, № 208.

Творческая зрелость. [Киргизский театр оперы и балета на гастролях в Москве.] «Правда» от 12 декабря, № 346.



## 1967

1967 — год Пятидесятилетия! «Советская музыка», № 1, стр. 3—5. Передовая.

Все остается людям (Памяти Е. К. Катульской). «Советская музыка», № 4, стр. 48—54.

Т. Милашкина. «Советская музыка», № 7, стр. 91—92. Опубл. под псевд. Е. Андреева.

Серьезное в смешном (На спектаклях Одесского театра музыкальной комедии). «Правда» от 2 июля, № 183.

Жизнь, отданная песне (К 50-летию исполнительской деятельности Иры Яунзем). «Музыкальная жизнь», сентябрь, № 18, стр. 6—7.

Тамара Янко (Энтузиасты советской оперы). «Советская музыка», № 10, стр. 30—37.

Крылья песни. [Об Ире Яунзем.] «Правда» от 27 октября, № 300.

Приобщение к опере. [О Детском музыкальном театре.] «Правда» от 28 декабря, № 362.

## 1968

Год 1968-й... «Советская музыка», № 1, стр. 4—7. Передовая.

История и современность (Редакционные беседы). «Советская музыка», № 3, стр. 19—23.

Михаил Водяной. [Творческий портрет.] «Музыкальная жизнь», № 21, стр. 9—10.

Сергей Ценин. «Советская музыка», № 11, стр. 65.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абендрот Г.—368  
 Аблесимов А. О.—34, 35, 44  
 Аболимов П. Ф.—137  
 Авдеева Л. И.—226  
 Авдотья Ларионовна, няня Римского-Корсакова—127  
 Агабабов С. А.—444  
 Ажаев В. Н.—267  
 Аксаков С. Т.—51  
 Александр I—48, 158  
 Александр III—80  
 Александров Ан. Н.—414  
 Алексеев А. И.—9, 12, 70, 107, 343—361, 431  
 Алексеев И. П.—175  
 Алексеев И. П.—344  
 Алчевский И. А.—72, 112  
 Альвер д'—390  
 Алябьев А. А.—49  
 Андгуладзе Д. Я.—9  
 Анджапаридзе З. И.—474  
 Андреев Л. Н.—285  
 Андриевский В. Л.—256  
 Ансимов Г. П.—21, 128, 182, 230, 264, 461  
 Антарова К. Е.—70, 73  
 Антонова Е. И.—100, 114, 125  
 Апухтин А. Н.—284  
 Арайя Ф.—33, 40  
 Аракишвили Д. И.—9  
 Аренский А. С.—312, 357  
 Архипова И. К.—21, 203, 221, 236, 237, 260, 263, 443, 462, 474  
 Асафьев Б. В.—7, 48, 53, 96, 104, 127, 136, 157—159, 304, 392  
 Ахвледiani Е. Д.—206  
 Багров М. Ф.—386  
 Бадридзе Д. Г.—9  
 Бажов П. П.—249, 250, 252  
 Бакалейников А.—207  
 Бакланов Г. А.—73, 390  
 Балакирев М. А.—55  
 Балановская Л. Н.—339  
 Баланчивадзе М. А.—9, 365  
 Бантышев А. О.—50  
 Баранчеева — 43  
 Баратов Л. В.—82, 118, 255  
 Баратова М. В.—9  
 Баринова Р. А.—206  
 Барсова В. В.—8—10, 98, 128, 352, 390, 393, 432, 449  
 Баскова С.—206  
 Батистини М.—74, 75  
 Батулин А. И.—73, 114  
 Бах И.-С.—286  
 Бахметев — 37  
 Белградская Е.—33  
 Белевцева К. А.—256  
 Белинский В. Г.—19, 46, 51, 55—57, 93, 101—103, 115, 116, 122, 139, 278, 301, 312, 313  
 Беллини В.—300, 309  
 Белов Е. С.—227  
 Бельский В. И.—125  
 Берлиоз Г.—242, 365  
 Бестужев (Марлинский) А. А.—159, 168, 173  
 Бетховен Л. ван — 277, 286, 357, 365, 368, 376; 454, 468, 477  
 Бизе Ж.—28, 53, 210—221, 357, 367, 420  
 Блима Ф. К.—48  
 Блок А. А.—285  
 Блуменфельд, братья — 63  
 Бобышов М. П.—146  
 Богданов И.—91  
 Богданова Т. В.—242  
 Богданович А. В.—70, 386  
 Боголюбов Н. И.—9, 327  
 Бойто А.—281  
 Больша А. Ю.—67, 382, 383  
 Большаков А. А.—233  
 Большаков Г. Ф.—120, 125, 134, 168, 221  
 Боначич А. П.—72, 390  
 Борисенко В. И.—91, 106, 114, 172, 203, 226  
 Бородин А. П.—7, 20, 55, 277, 294, 322, 335, 336  
 Бортнянский Д. С.—49  
 Брамс Й.—357  
 Брехт Б.—269  
 Бриттен Б.—26, 243, 245, 451, 455, 470, 471

Буальдье Ф. А.— 38, 40, 45  
Бугаев И. М.— 176  
Бугайский Б. Н.— 119  
Буденный С. М.— 292  
Булавин Э. Ф.— 256  
Булахов П. П.— 50, 53, 443  
Буренин В. П.— 115  
Бутенина М. Ф.— 128  
Бущко Ю. М.— 24

Вагнер Р.— 10, 95, 241, 242,  
280, 323, 365, 382, 420, 421,  
477  
Валентинов В. П.— 386  
Валицкая — 385  
Вальверде — 312  
Вальтер Б.— 324, 366  
Варламов А. Е.— 49, 50, 276,  
443  
Варпаховский Л. В.— 206  
Василенко С. Н.— 311  
Васильев А. П.— 118  
Васильева В. П.— 409  
Васнецов В. М.— 275  
Вебер К. М.— 52  
Ведерников А. П.— 260, 462  
Вейль К.— 269  
Вельтер Н. Л.— 176  
Вербицкая Е. М.— 91, 128, 166,  
238  
Верден П.— 48  
Верди Дж.— 26, 28, 53, 76, 95,  
178, 241, 242, 261, 277, 323,  
327, 328, 348, 357, 367, 374,  
385, 393, 418, 422, 469, 473,  
474, 476  
Верещагин П. П.— 275  
Верстовский А. Н.— 39, 49—53  
Вигель Ф.— 34  
Виельгорский Мих. Ю.— 95  
Вильямс П. В.— 107, 249  
Вишневская Г. П.— 11, 106,  
182—185, 223, 226, 259, 260,  
270, 378, 443, 462, 467—471  
Власов В. А.— 154, 410, 414  
Власов В. Н.— 191, 225  
Волков — 43  
Волков Б. И.— 135, 228, 255  
Волков Н. Д.— 246  
Волконский — 37, 41  
Воловов П. В.— 169, 230

Волькенштейн — 38  
Ворошилов К. Е.— 292  
Врубель М. А.— 63, 64, 127,  
275  
Всеволожский И. А.— 112  
Вяземские — 54  
Вяземский П. А.— 38, 54

Габович М. М.— 135, 151, 248  
Гаврюшов В. А.— 91  
Гагарина В. Д.— 125  
Гай М.— 212  
Галкин Ю. И.— 226, 233  
Галли-Марье С.— 212  
Гальвани Дж.— 388  
Гамрекелли Д. А.— 9  
Гарбузов Н. А.— 10  
Гарсиа М. П. Р.— 403  
Гаспарян Г. М.— 242  
Гаук А. В.— 366  
Гвоздев М.— 210  
Гейне-Вагнер Ж. Л.— 242  
Гелева А. П.— 204, 225  
Гельцер Е. В.— 7, 148  
Гендель Г.— 41, 277, 312  
Герцен А. И.— 19, 36, 41, 104,  
176, 265, 283  
Гёте И. В.— 226, 227, 327, 421  
Гладковский А. П.— 422  
Глазунов А. К.— 81, 92, 275,  
326, 389, 476  
Глинка М. И.— 7, 20, 26, 32,  
45, 49, 52, 55, 57—59, 61, 62,  
67, 75—77, 93—101, 120, 122,  
123, 135, 246, 277, 278, 282,  
309, 310, 324, 344, 351, 352,  
357, 392, 393, 395—397, 403  
Глинка С. Н.— 48  
Глиэр Р. М.— 7, 8, 11, 135,  
136, 139, 140—145, 148, 149,  
154, 311  
Глюк К. В.— 421, 477  
Гоголь Н. В.— 19, 56, 102, 268  
Гозенпуд А. А.— 179  
Голованов Н. С.— 7, 8, 83, 86,  
241, 307, 312, 316, 318—  
320, 341, 367, 376, 407, 419,  
431  
Головин А. Я.— 213, 383, 432  
Головкина С. Н.— 147  
Голубов В. И.— 8  
Гольденвейзер А. Б.— 374, 409

- Гольдина М. С.— 70  
 Гомер — 227  
 Горбунов И. Ф.— 64  
 Городинский В. М.— 8, 442  
 Горький А. М.— 19, 64, 197,  
 200, 272, 273, 275, 276, 278,  
 279, 283—288, 290, 295, 299,  
 317, 430, 437  
 Го Шу-чжень — 380, 381  
 Гранатова М. А.— 134  
 Грановская Е. М.— 385  
 Гретри А.— 33, 40, 42, 111  
 Гречанинов А. Т.— 311  
 Грибова Е. И.— 91  
 Григ Эд.— 312, 357, 475  
 Григорович Ю. Н.— 249  
 Григорьев А. А.— 204  
 Грикуров Э. П.— 205  
 Грошев А. И.— 9  
 Грызунов И. В.— 68, 73, 390  
 Губаренко В. С.— 23  
 Гукова М. Г.— 70, 107  
 Гуно Ш.— 28, 281, 324, 326,  
 363, 368, 441, 442  
 Гурилев Л. С.— 312  
 Гууров Н.— 242  
 Давид — 277  
 Давыдов А. М.— 67, 72, 112  
 Давыдов В. Н.— 276  
 Давыдов К. Ю.— 115  
 Давыдова В. А.— 8, 83, 91,  
 172, 220, 423  
 Далматов В. П.— 388  
 Дальский М. В.— 62  
 Даргомыжский А. С.— 22, 55,  
 58, 62—64, 67, 75, 120—123,  
 125, 135, 282, 322, 346, 348,  
 356, 357, 391  
 Дворжак А.— 191, 242, 245  
 Дебюсси К.— 312  
 Дейша-Сионицкая М. А.— 112  
 Делиб Л.— 356, 359  
 Дельвиг А. А.— 445  
 Дементьев Ю. В.— 204  
 Деомидова Г. В.— 191, 264  
 Держинская К. Г.— 7, 10, 12,  
 70—72, 99, 114, 120, 128,  
 321—337, 339—342, 356, 418,  
 420, 450, 468  
 Дехтярев С. А.— 47  
 Дзержинский И. И.— 7, 20, 23,  
 132, 266—270, 373, 422  
 Дзержинский Ф. Э.— 292  
 Дзеффирелли Ф.— 451  
 Дидур А.— 386  
 Дмитриади О. А.— 118, 475  
 Дмитриевский И. А.— 36, 38,  
 45  
 Дмитриев В. В.— 101, 114  
 Добровольская А.— 391  
 Доброхотов Б. В.— 52  
 Долидзе В. И.— 9, 364  
 Доницетти Г.— 241, 309  
 Доррер В. И.— 231  
 Достоевский Ф. М.— 119, 235,  
 278  
 Дранишников В. А.— 366  
 Дроздова Т.— 380—381  
 Дроздовский А. О.— 412  
 Дружков Н.— 210  
 Дулова В. Г.— 357  
 Дуни Э. Р.— 40  
 Дыгас И.— 386  
 Дынник Т.— 38  
 Дюпарк А.— 406  
 Евлахов Б. М.— 9, 70, 73, 107,  
 418  
 Екатерина II — 35, 42  
 Ермолаев А. Н.— 146, 152, 252  
 Ермолова М. Н.— 276, 278,  
 299, 311, 313, 437  
 Ершов И. В.— 276, 325, 326,  
 338  
 Есенин С. А.— 434  
 Желобинский В. В.— 422  
 Жемчугова (Ковалева) П. —  
 42, 47  
 Живокини В. И.— 40  
 Животов А. С.— 427  
 Жиганов Н.— 269  
 Жихарев С. П.— 42—44, 48  
 Жуков А. В.— 153  
 Жуков М. Н.— 227  
 Жуковская Г. В.— 9, 103, 107,  
 128, 409  
 Жуковский В. А.— 54  
 Журавленко В. П.— 206  
 Забела-Врубель Н. И.— 64,  
 128, 382, 397, 402

Залипский — 386  
 Заньковецкая М. К. — 308  
 Захаров Р. В. — 101, 145, 146, 217, 248  
 Збруева Е. И. — 213, 423  
 Звезда М. Н. — 223, 226, 227, 231, 238  
 Звягина Л. Г. — 73, 431  
 Звягина С. Н. — 251  
 Зелинский Н. Д. — 314, 315  
 Зимин С. И. — 346  
 Златогоров П. С. — 255  
 Златогорова Б. Я. — 8, 73, 91, 100, 113, 166  
 Злов П. В. — 43, 45  
 Зобин Г. — 242  
 Золотарев Н. Н. — 265  
 Золя Э. — 213  
 Зубов — 42

Ибсен Г. — 274  
 Иванов А. П. — 118, 134, 167  
 Иванов К. К. — 368 •  
 Иванов-Борецкий М. В. — 10  
 Ивановский А. В. — 156, 169  
 Ивановский В. В. — 128  
 Изаак А. — 212  
 Изуар Н. — 45  
 Ильин А. В. — 233, 238  
 Ильин Н. — 45  
 Инашвили А. И. — 9, 28  
 Иосиф, австрийский император — 42  
 Ипполитов-Иванов М. М. — 27, 81, 431, 476  
 Истель Э. — 212

Кабалевский Д. Б. — 10, 11, 21, 23, 131, 133, 244, 270, 368, 377  
 Каевченко В. А. — 257  
 Калужский В. — 176  
 Камионский О. И. — 385  
 Карамзин Н. М. — 48, 54, 64  
 Каратыгин В. А. — 301  
 Караян Г. фон — 398, 451, 457—459  
 Карузо Э. — 300  
 Катильская Е. К. — 7, 10, 12, 98, 128, 350, 379—415, 449, 454, 472, 476

Каховский П. Г. — 159, 173  
 Качалов В. И. — 276, 279, 407, 436, 437, 441  
 Кашеварова О. А. — 176  
 Кашин Д. Н. — 47, 48  
 Кашкин Н. Д. — 67, 68, 109, 111, 212, 309, 325  
 Квасимодо С. — 6  
 Квашнин Н. А. — 431  
 Кенеман Ф. Ф. — 284  
 Керзина М. С. — 404  
 Керубини Л. — 38, 40, 44, 45  
 Кибкало Е. Г. — 11, 118, 184, 186, 187, 230, 232, 260, 263, 266, 460—466, 473  
 Киизбаева С. — 129  
 Кильчевский В. И. — 120, 169  
 Киселев М. Г. — 204, 226  
 Клементьев В. К. — 128, 232  
 Клемперер О. — 366  
 Клепацкая В. Ф. — 21, 270  
 Климовский Е. И. — 45  
 Клобучар Б. — 475  
 Ключевский В. О. — 281  
 Клягина Н. И. — 233  
 Княжнин Я. Б. — 34, 36  
 Ковалева О. В. — 409  
 Ковалевская С. — 315  
 Коваль М. В. — 427  
 Козловский И. С. — 8, 10, 81, 82, 89, 108, 120, 353, 359, 380, 409, 432, 433, 443, 457  
 Козоченко П. — 411  
 Колтыгин С. Н. — 125  
 Кольцов А. В. — 46  
 Комиссаржевская В. Ф. — 67, 276  
 Комиссаржевский Ф. П. — 67  
 Конвичный Ф. — 242  
 Кондратов Ю. Г. — 151, 251  
 Кондратьев Г. П. — 74  
 Кондрашин К. П. — 223  
 Конев И. С. — 411  
 Константинов Н. — 176  
 Константиновский А. И. — 173  
 Контан — 282  
 Кончаловский П. П. — 214, 215  
 Коонен А. Г. — 409  
 Корень С. Г. — 152  
 Корнеева Е. П. — 233  
 Коровин К. А. — 128, 222, 399  
 Коровин Н. А. — 118

Корсов Б. Б. — 73, 80, 117  
 Корчмарёв К. А. — 7  
 Коршунов Н. В. — 256  
 Коутс А. — 410  
 Кочуров Ю. В. — 414  
 Кошевой О. — 266  
 Краснопольский — 38  
 Красовский С. — 91  
 Крейн А. А. — 154  
 Крейн Д. С. — 409  
 Кривченя А. Ф. — 166, 241, 260, 263  
 Кригер В. В. — 247  
 Кропивницкий М. Л. — 308  
 Кругликов С. Н. — 104, 396  
 Кругликова Е. Д. — 107, 341  
 Крутикова А. П. — 73, 112  
 Крылов И. А. — 35  
 Кубацкий В. Л. — 390  
 Кузнецова Н. В. — 233  
 Кузнецова-Бенуа М. Н. — 213, 339, 382, 386  
 Кулиева М. — 129  
 Кунст Я. — 32  
 Купер Э. А. — 112, 324  
 Кураев — 43  
 Курбе Г. — 213  
 Кургузов В. — 264  
 Курилко М. И. — 153  
 Куузик Т. — 242  
 Кюи Ц. А. — 27, 55, 58, 59, 64, 75, 357

Лабинский А. М. — 394  
 Лавров Н. В. — 39, 40, 50  
 Лавровский Л. М. — 152, 171, 250  
 Лажечников И. И. — 102  
 Лазаревич Т. В. — 247  
 Лайнсдорф Э. — 30  
 Ланде Ж. Б. — 42  
 Ларош Г. А. — 94, 95  
 Левитан И. И. — 275  
 Левко В. Н. — 428  
 Лемешев С. Я. — 8, 9, 10, 12, 70, 108, 120, 227, 353, 370, 378, 410, 419, 427, 429—450, 452, 455  
 Ленин В. И. — 156, 160, 266, 283, 291, 292, 314, 317, 319  
 Ленин М. Ф. — 407  
 Ленский А. П. — 276

Леонкавалло Р. — 231, 233, 234  
 Леонова Д. М. — 32, 62  
 Леонова К. В. — 227, 233, 263  
 Лепешинская О. В. — 146, 152, 248  
 Лермонтов М. Ю. — 37, 278, 446  
 Лингардт О. — 235  
 Липковская Л. Я. — 9, 382, 383  
 Лисициан П. Г. — 108, 167, 233, 260, 270  
 Лисицины, сестры — 43  
 Литвин Ф. В. — 325  
 Лосев К. — 209  
 Лосский В. А. — 9, 81, 82, 124, 128, 241, 324, 366, 399, 418, 437  
 Лубенцов В. Н. — 91, 119, 128  
 Луначарский А. В. — 29, 54, 56, 291, 292, 301  
 Лядов К. Н. — 121, 275

Мазанов В. — 207  
 Мазаров Т. — 233  
 Мазель Л. А. — 10  
 Мазетти У. А. — 306  
 Мазурок Ю. А. — 106  
 Макаров — 385  
 Маковский С. — 282  
 Максаков М. К. — 418, 419  
 Максакова М. П. — 8, 12, 73, 90, 107, 114, 172, 213, 216, 327, 412, 416—428, 432  
 Малинина И. — 209  
 Маллингер М. — 322  
 Мамонтов С. И. — 28, 63, 76, 127, 276, 281, 391, 430, 437  
 Марков П. А. — 279  
 Марковский Р. В. — 125  
 Мартин-и-Солера В. — 36, 38, 40, 44  
 Масканьи П. — 231—232  
 Масленников А. Д. — 11, 21, 106, 169, 203, 229, 238, 260, 264, 270, 380, 381, 406, 413, 414, 453—459, 462  
 Масленникова И. И. — 98, 220, 224  
 Масленникова Л. И. — 168, 204

- Массне Ж. — 226, 227, 284, 348, 357, 406, 421  
 Матинский М. А. — 34  
 Матова А. К. — 128, 468  
 Мацкевич Л. — 153  
 Мегюль Э. Н. — 45  
 Медведев П. М. — 73, 91  
 Меддокс М. Е. — 34, 37, 38  
 Мейербер Дж. — 53, 242, 324, 367  
 Мейерхольд В. Э. — 383  
 Мелентьев И. — 175  
 Мелик-Пашаев А. Ш. — 8, 9, 82, 101, 107, 113, 165, 172, 214, 216, 221, 258, 270, 327, 362—378, 470, 471  
 Мельников И. А. — 73, 87  
 Мельтцер М. Л. — 70, 348  
 Мендельсон-Прокофьева М. А. — 250, 254, 262  
 Мересьев А. — 262, 266  
 Мериме П. — 212, 213  
 Мессерер А. М. — 153  
 Мигай С. И. — 7, 9, 70, 73, 107, 307, 312, 407, 449  
 Миглау М. А. — 191, 264  
 Микеладзе Е. С. — 9  
 Милашкина Т. А. — 11, 118, 182, 185, 186, 264, 380, 381, 407, 414, 462, 472—477  
 Миллер Н. П. — 345, 352  
 Милошин П. — 411  
 Михайлов И. М. — 172, 191, 227  
 Михайлов (псевдоним Лапицкого) И. М. — 339  
 Михайлов М. Д. — 8, 83, 91, 108  
 Михайлова А. — 42, 47  
 Можухин А. И. — 9  
 Молчанов К. В. — 22, 25, 26  
 Монако дель М. — 221  
 Монсиньи П. А. — 33, 40, 44  
 Монюшко С. — 261, 346  
 Мопассан Ги де — 243  
 Москвин И. М. — 276  
 Моцарт В. А. — 41—44, 53, 63, 242, 286, 357, 367, 454, 464, 469, 477  
 Мочалов П. С. — 39, 50, 53, 278, 301, 313  
 Мравина Е. К. — 72  
 Мравинский Е. А. — 366—368  
 Мурадели В. И. — 21, 23, 373, 377  
 Мусоргский М. П. — 7, 17, 20, 21, 23, 27, 28, 55, 58, 60—62, 64—65, 67, 77—83, 85—87, 89—92, 129, 192, 211, 235, 241, 277—279, 281, 346, 423, 425, 458, 470  
 Мюрже А. — 230  
 Мясковский Н. Я. — 414  
 Мясникова Л. В. — 242  
 Направник Э. Ф. — 58, 112, 118, 119, 382, 383, 393  
 Небольсин В. В. — 118, 124, 128, 217, 218, 232, 234  
 Нежданов В. П. — 301, 313, 314  
 Нежданова А. В. — 7, 10, 12, 98, 128, 240, 276, 298—320, 331, 341, 350, 382, 390, 391, 393, 407—409, 419, 420, 431, 449, 450  
 Нежданова М. Н. — 301—302  
 Нелидова-Февейская Л. — 280  
 Немирович-Данченко В. И. — 195, 196, 235, 276, 278, 279, 299, 311, 345, 349  
 Нечаев И. — 176  
 Нечипайло В. Т. — 203, 260, 268, 270  
 Николай II — 288  
 Николау С. С. — 119, 128  
 Николов Н. — 242  
 Никулина Н. А. — 316  
 Новиков А. Г. — 434, 444  
 Норцов П. М. — 73, 108, 114  
 Носова — 43  
 Нэлепп Г. М. — 73, 90, 113, 128, 168, 432  
 Обер Ф. — 241  
 Обухова Н. А. — 7, 73, 81, 213, 409, 410, 423  
 Оганян Ф. Б. — 154  
 Огнянцев А. П. — 106, 167, 170, 171, 319, 320  
 Одоевский В. Ф. — 52, 53, 123  
 Озеров Н. Н. — 39, 73, 338  
 Оранский В. А. — 7

- Орфенов А. И.— 70, 83, 108,  
 135, 410  
 Оссиан — 227  
 Островский А. Н.— 50, 102,  
 222, 235, 436  
 Островский Н. А.— 154  
 Отделенов В. К.— 21  
 Отс Г. К.— 242  
 Отченашек Я.— 22  
 Оффенбах Ж.— 352, 385  
 Охлопков Н. П.— 165, 195,  
 197—199, 202  
  
 Паверман М. И.— 368  
 Павлов-Арбенин А. В.— 9  
 Павловская Э. К.— 213, 329,  
 431  
 Павловский — 390  
 Пазовский А. М.— 8, 81, 82,  
 376, 419, 420, 425, 431  
 Паизелло Дж.— 40  
 Палиашвили З. П.— 9, 214, 368  
 Палиашвили И. П.— 9, 364  
 Палли З.— 242  
 Панаев И. И.— 46  
 Панераи Р.— 475  
 Панков Г. Г.— 190, 203, 230,  
 238, 260, 264  
 Панова С. Г.— 99, 134, 468  
 Пархоменко А. Я.— 266  
 Пархоменко Ф. В.— 221  
 Пасечник Г. К.— 134  
 Патти А.— 73, 75, 212  
 Пахмутова А. Н.— 444  
 Пашкевич В. А.— 34, 36, 38,  
 44  
 Пащенко А. Ф.— 365  
 Пекелис М. С.— 10  
 Перголезе Дж. Б.— 22, 44  
 Пестель П. И.— 159, 173  
 Петерс Я. X.— 292  
 Петр I — 32, 137, 138  
 Петри Э.— 365  
 Петрицкий А. Г.— 165  
 Петров А. П.— 154  
 Петров В.— 168, 260  
 Петров В. Р.— 81, 323, 340, 386,  
 390, 391  
 Петров И. И.— 98, 118, 128,  
 167  
 Петров Л. И.— 256  
  
 Петров О. А.— 32, 59, 60, 61,  
 95, 122, 276, 309  
 Петров Ю. А.— 234  
 Петрова В. Г.— 233  
 Петрова Ф. С.— 73, 113, 125,  
 134  
 Петрова-Воробьева А. Я.— 32,  
 50, 61, 95, 276, 309  
 Петровский К. М.— 338  
 Петровский М. А.— 217  
 Печковский Н. К.— 9, 70, 73,  
 227, 421, 431, 432  
 Пиланэ — 380  
 Пименов Ю. И.— 234  
 Пирогов А. С.— 8, 9, 82, 87,  
 88, 124, 125, 128, 166, 241,  
 255, 409, 432  
 Пирогов Г. С.— 7, 9, 87, 97,  
 128  
 Питоев И. Е.— 27  
 Пиччини Н.— 33, 40  
 Плавильщиков П. А.— 34, 35,  
 38  
 Плотников Б. Е.— 280  
 Покровская Н. И.— 99, 118,  
 168, 232  
 Покровский Б. А.— 22, 106,  
 107, 113, 135, 223, 259, 270,  
 459  
 Полевой Б. Н.— 261, 461  
 Политковский В. М.— 464  
 Полонский Я. П.— 405  
 Полторацкий М. Ф.— 33  
 Поляев — 385, 386  
 Померанцева — 43  
 Понятовский С.— 42  
 Потоцкий С. И.— 7, 365  
 Похитонов Д. И.— 393  
 Правда — 386  
 Преображенская С. П.— 73,  
 432  
 Преображенский В. А.— 146,  
 248, 251  
 Прозорова (мать Ф. И. Ша-  
 ляпина) А. М.— 295  
 Прокофьев С. С.— 7, 8, 11,  
 15—17, 20, 21, 26—29, 193,  
 194, 244, 246—250, 253—262,  
 264, 266, 269, 365, 377, 378,  
 414, 421, 451, 455, 461, 462,  
 470, 473  
 Прокофьева М.— см. Мен-  
 дельсон-Прокофьева М. А.



- Прокошев В. Н. — 119  
 Пронин А. — 176  
 Прохорова А. — 210  
 Пруссак Е. — 422  
 Прянишников И. П. — 306, 384, 403  
 Пучини Дж. — 17, 27, 228—232, 241, 324, 352  
 Пушкин А. С. — 50, 54—59, 62, 64—67, 70, 73, 75—79, 83, 87, 89—91, 93—95, 101—104, 106, 107, 109, 110, 114—116, 120, 122, 125—127, 129, 130, 135—137, 139, 142, 145, 147, 160, 179, 227, 272, 277, 280, 281, 286, 331, 411, 433, 473  
 Рабинович Д. А. — 8  
 Радаиевский В. А. — 256  
 Радищев А. Н. — 35, 46  
 Радунский А. И. — 146, 153  
 Райский Н. Г. — 431  
 Раков Н. П. — 414  
 Расин Ж. — 277  
 Рахлин Н. Г. — 368  
 Рахманинов С. В. — 28, 55, 58, 62, 80, 112, 275, 277, 278, 284, 285, 289, 293, 296, 299, 310, 311, 319, 322, 352, 357, 376, 404—406, 430, 475  
 Рейзен М. О. — 8, 82—83, 87, 88, 98, 100, 108, 432  
 Рембрандт Х. — 286  
 Ребин И. Е. — 79, 87, 278  
 Репина Н. В. — 50, 51  
 Решетин М. С. — 190, 264, 462  
 Ржевский — 37  
 Римский-Корсаков Н. А. — 7, 20, 21, 27, 28, 55, 58, 63, 80, 81, 91, 92, 125—129, 222, 223, 225, 226, 241, 242, 246, 251, 275, 277—279, 285, 299, 318, 323, 324, 337—339, 357, 365, 367, 378, 391, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 426, 436—438, 468, 473—474  
 Рихтер С. Т. — 377, 398  
 Рождественский В. — 158  
 Рождественский Г. Н. — 245  
 Рокоссовский К. К. — 411  
 Роллан Р. — 211  
 Роллер А. А. — 75  
 Россини Дж. — 22, 27, 53, 241, 359, 368, 371  
 Ростропович М. Л. — 106  
 Рубинштейн А. Г. — 346  
 Руффо Т. — 300  
 Рылеев К. Ф. — 155, 159, 173  
 Рындин В. Ф. — 195, 197, 223, 259, 270  
 Сабанеев Л. Л. — 274  
 Савина М. Г. — 276, 387—389  
 Савицкая — 50  
 Савранский Л. Ф. — 81, 418  
 Садовский И. И. — 308  
 Садомов А. Н. — 409, 410  
 Саксаганский П. К. — 308  
 Сакулин А. — 209  
 Салина Н. В. — 339  
 Сальери А. — 38, 40, 63  
 Самойлов В. М. — 45  
 Самосуд С. А. — 8, 101, 255, 371, 376  
 Сангович Я. Г. — 171, 251  
 Сандунов С. Н. — 38, 40, 44  
 Сандунова (Уранова) Е. С. — 38, 44, 45, 47, 48  
 Сараджишвили В. — 9, 28  
 Сахаров С. С. — 135  
 Светланов Е. Ф. — 21, 477  
 Свиридов Г. В. — 414, 434, 444, 454, 457, 462  
 Сволинский К. — 235  
 Себастьян Г. — 16  
 Сейфуллина Л. Н. — 24  
 Селиванов П. И. — 108, 114, 169  
 Семенова Е. А. — 122  
 Семенова Е. С. — 278  
 Семенова М. Т. — 147  
 Семков Е. — 230, 231  
 Сен-Санс К. — 374, 421  
 Серебрянский А. — 48, 47  
 Серов А. Н. — 28, 39, 52, 59, 61, 241, 281, 351, 393  
 Серов В. А. — 275  
 Сеченов И. М. — 299, 314  
 Сеченовы, семья — 314, 315  
 Сибор Б. О. — 409  
 Сидельников Н. М. — 431  
 Сидорова Е. Г. — 125  
 Симонов Р. Н. — 214, 216

- Синявская Т. И.— 106  
 Сказин М. В.— 231  
 Скипа Т.— 381, 472  
 Скопская А. Ю.— см. Большая А. Ю.  
 Скрыбин А. Н.— 275, 285, 299, 365  
 Славина М. А.— 73, 112, 213  
 Сливинская Е. С.— 9, 99, 128  
 Сливинский В. Р.— 9, 73, 432  
 Слонимский С. М.— 24, 25  
 Сметана Б.— 191  
 Смирнов Д. А.— 9, 385, 390  
 Смирнова В. Д.— 264  
 Смоленская Е. Ф.— 114, 125, 168  
 Смольцов В. В.— 153, 171, 409  
 Собинов Л. В.— 7, 9, 20, 68, 69, 72, 108, 120, 227, 276, 299, 300, 301, 310, 313, 315, 319, 322, 331, 341, 345, 350, 353, 354, 356, 383, 390, 420, 431, 433, 436, 437, 439—441, 449, 450  
 Соковнин Е. Н.— 173  
 Соколов В.— 121  
 Соколов И. Н.— 431  
 Соколова Н. И.— 8  
 Соколова Н. П.— 114, 125, 168, 226, 237, 238  
 Соколовский М. М.— 34, 44  
 Сокольский М. М.— 8  
 Соловьев — 385  
 Соловьев Н.— 411  
 Соловьев С.— 51  
 Соловьев-Седой В. П.— 444  
 Солодарь Ц. С.— 132  
 Соломони Дж. И.— 38  
 Сорокина Т. А.— 228, 229  
 Сохадае Е. Т.— 28  
 Спадавекия А. Э.— 154  
 Спендиаров А. А.— 422  
 Способин И. В.— 10  
 Станиславский К. С.— 16, 19, 22, 65, 69, 70, 196, 205, 213, 219, 227, 230, 236, 276, 283, 298, 299, 304, 313, 323, 335, 345, 347—349, 353, 430, 431, 439, 441, 443, 448—451, 477  
 Старженецкая Т. Г.— 165, 253  
 Старк З.— 69  
 Стасов В. В.— 28, 61, 63, 75, 76, 94, 217, 274, 288, 336, 341  
 Степанов А. С.— 255  
 Степанова Е. А.— 9, 98, 128, 350, 390, 391, 407, 410, 449  
 Столерман С. А.— 9  
 Столыпин — 37, 42, 43  
 Стороженко Н. И.— 315  
 Стравинский Ф. И.— 95  
 Стрельцов С. Н.— 128, 312  
 Струков И.— 209  
 Стручкова Р. С.— 146, 252  
 Судьбинин С. Н.— 441  
 Сук В. И.— 7, 112, 241, 329, 339, 340, 367, 376, 390—392, 400, 418—420, 431  
 Сумароков А. П.— 33, 34  
 Суранов А.— 264  
 Суриков В. И.— 84, 87, 275, 278  
 Сурков А. А.— 443  
 Сыроватко Т.— 177  
 Тавризиан М. А.— 371, 372  
 Тактакишвили О. В.— 22  
 Талахадзе Т. Е.— 91, 107  
 Талдыкин Н.— 411  
 Талмазов А. Я.— 256  
 Танеев С. И.— 101, 105, 241, 285, 289  
 Тартаков И. В.— 68, 385, 387  
 Теляковский В. А.— 288  
 Терьян-Карганова Е. О.— 213, 322  
 Тимирязев К. А.— 315  
 Тимченко Н. Н.— 190, 234, 257  
 Тихонов П. И.— 386  
 Толстой А. Н.— 156  
 Толстой Л. Н.— 235, 253—255, 258, 275, 278, 283, 411, 455, 463, 473  
 Томский А. Р.— 146, 153  
 Травинский Г.— 210  
 Трамбицкий В. Н.— 244  
 Трубецкой С. П.— 159  
 Туманов И. М.— 118  
 Турчина А. К.— 91  
 Тютюнник В. С.— 227  
 Уваров — 42, 43

Узунов Д. — 242, 459, 475  
Уланова Г. С. — 145, 152, 248,  
252  
Ульянов В. — 175  
Ульянов И. Н. — 314  
Умов — 314  
Урусов П. В. — 33, 34  
Успенский — 314  
Устинова Т. А. — 412—413

Файер Ю. Ф. — 148, 153, 247,  
253

Фармаковский В. И. — 314  
Фарманянц Г. А. — 153  
Федоров Л. А. — 118  
Федоровский Ф. Ф. — 7, 81,  
82, 124  
Федосеев В. — 447  
Федосова А. — 64  
Федотов Ф. П. — 125  
Федотова Г. Н. — 276, 316  
Фельзенштейн В. — 16, 451  
Ферман В. Э. — 10  
Фигнер М. — 66, 67, 71, 72,  
112, 213  
Фигнер Н. Н. — 66, 67, 72, 112,  
308, 313, 319  
Филин Ю. М. — 191, 204, 227  
Филиппов Т. И. — 50  
Фирсова В. М. — 128  
Фитингоф — 60  
Флореску А. — 242  
Фокин Ф. Ф. — 134  
Форе Г. — 406  
Фострем А. — 309, 310  
Фредерикс — 168  
Фринберг А. Ф. — 242, 441  
Фрунзе М. В. — 292  
Фюрст — 33

Хайкин Б. Э. — 172, 173, 176,  
202, 378  
Халабала З. — 191, 192, 235,  
238, 242, 245  
Хан О. — 129  
Ханаев Н. С. — 73, 83, 88—89,  
113, 168, 216, 431, 432  
Хачатурян А. И. — 15  
Хейфец Я. — 398  
Хеммонд Д. — 328

Холминов А. Н. — 23, 26  
Хоссон А. Р. — 204  
Хохлов П. А. — 68, 73, 80  
Хренников Т. Н. — 11, 16, 20,  
21, 193, 194, 196, 197, 200,  
202—207, 244, 266, 268,  
367, 444, 451

Цаплин В. И. — 153  
Ценин С. А. — 257  
Цуккерман В. А. — 10  
Цуцунава А. Р. — 9

Чайковский М. П. — 60, 105  
Чайковский П. И. — 7, 16,  
19—21, 26—28, 50, 55, 58,  
60, 65—76, 94, 101, 102,  
104—117, 119, 129, 178, 205,  
210—242, 241, 246, 252, 261,  
262, 275, 277—280, 312, 318,  
322, 323, 329—331, 334, 335,  
346, 347, 357, 365, 367, 368,  
372, 391, 426, 427, 439, 440,  
444, 453, 473, 475

Чапаев Н. В. — 266  
Чекин П. И. — 169, 204, 225  
Черкасская М. Б. — 339  
Чернышевский Н. Г. — 56, 278  
Чехов А. П. — 104, 105, 275,  
276, 278, 437  
Чимароза Д. — 40, 241  
Чиченкова М. — 209  
Чишко О. С. — 7, 368, 422  
Чорохова Н. Н. — 252  
Чубенко Н. С. — 91, 114, 120,  
125, 128  
Чулаки М. И. — 17, 154

Шавердов А. С. — 257  
Шавердян А. И. — 8  
Шаляпин Ф. И. — 10, 12, 17,  
28, 60—65, 69, 80, 87, 95,  
240, 272—297, 299, 301,  
307, 310, 313, 319, 323,  
332, 341, 390, 406, 430, 431,  
450  
Шаляпина М. В. — 292  
Шанявский А. Л. — 315, 316  
Шапенко Б. Г. — 257  
Шапорин Ю. А. — 8, 10, 11,  
21, 155—165, 168, 172, 173,

- 194, 367, 368, 377, 414, 426,  
454—456
- Шарашидзе Т. Е. — 119
- Шароев И. Г. — 232
- Шаховской А. А. — 41
- Шашков И. — 175
- Шебалин В. Я. — 8, 21, 178,  
179, 181, 185, 192, 367,  
462—463, 470, 473
- Шевцова Л. — 266
- Шевченко Т. Г. — 411
- Шевырев С. — 52
- Шекспир У. — 16, 62, 63, 178,  
185, 277, 279, 442, 463, 473
- Шереметев П. — 37, 38, 41, 42
- Шерман И. — 207
- Шестакова Л. И. — 61
- Шиллер Ф. — 277
- Шкафер В. П. — 62, 338
- Шлифштейн С. И. — 8
- Шмелькина М. С. — 247
- Шолохов М. А. — 267, 269, 270
- Шольц Ф. Е. — 135
- Шорин М. Г. — 125, 171
- Шостакович Д. Д. — 7, 15, 16,  
20, 92, 154, 367, 368, 451,  
454, 457, 470
- Шпиллер Н. Д. — 107, 128
- Штелин Я. — 35
- Штраус Р. — 243, 365
- Шуберт Ф. — 312, 357
- Шульпин Г. Д. — 209, 264
- Шуман Р. — 312, 357, 427
- Шумилова Е. И. — 107
- Шумская Е. В. — 91, 98
- Шушерин Я. Е. — 38
- Щеголев П. Е. — 156
- Щегольников Н. Ф. — 172, 203
- Щедрин Р. К. — 21, 245, 456—  
457
- Щепин-Ростовский Д. — 159,  
168, 173
- Щепкин М. С. — 36, 38, 39,  
41, 45, 301, 313
- Щепкина-Куперник Т. Л. —  
436, 437
- Щербачев В. В. — 367
- Эйзен А. А. — 21, 190, 204,  
263, 462
- Энгельс Ф. — 176
- Эрдели К. А. — 357
- Эрлих — 409
- Эрмлер М. Ф. — 264
- Юдин С. П. — 410, 449
- Южин А. И. — 276, 316
- Южин Д. — 385
- Юсупов — 38, 41
- Яворский Б. Л. — 324
- Яковлев Л. Г. — 68, 73
- Яковлев М. Л. — 443, 445, 446
- Якубович — 159, 173
- Якушенко В. И. — 91
- Яначек Л. — 191, 235, 236, 239,  
242, 243, 245, 455
- Янко Т. Ф. — 256
- Ярошенко Л. А. — 175
- Яшугин И. П. — 175, 206

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие И. В. Нестьева . . . . .</i>	5
---	---

### Статьи. Рецензии. Очерки

Любите оперный театр . . . . .	15
I. Колыбель национальной оперной школы . . . . .	32
Пушкин в опере	
Пушкин и русские композиторы . . . . .	54
Пушкин и русский оперный театр . . . . .	59
Пушкинские оперы на советской сцене . . . . .	76
«Борис Годунов» . . . . .	77
«Руслан и Людмила» . . . . .	93
«Евгений Онегин» . . . . .	101
«Пиковая дама» . . . . .	109
«Мазепа» . . . . .	115
«Дубровский» . . . . .	118
«Русалка» . . . . .	120
«Сказка о царе Салтане» . . . . .	125
II. «В огне». Опера Д. Кабалевского в филиале Большого театра . . . . .	131
«Медный всадник» Г. Глиэра . . . . .	135
Первый советский балет «Красный мак» Р. Глиэра . . . . .	148
«Декабристы» Ю. Шапорина	
В Большом театре СССР . . . . .	155
В театре оперы и балета имени С. М. Кирова . . . . .	173
«Укрощение строптивой» В. Шебалина . . . . .	178

Опера и театр. «Мать» Т. Хренникова на трех сценах	193
«Кармен» . . . . .	210
«Снегурочка» . . . . .	221
Романтический образ. «Вертер» в филиале Большого театра . . . . .	226
Молодежь входит в репертуар. Три премьеры . . . .	228
Беседа с друзьями . . . . .	234
Прокофьев на московской сцене	
«Золушка» . . . . .	246
«Сказ о каменном цветке» . . . . .	249
«Война и мир»	
В театре им. К. С. Станиславского и В. И. Не- мировича-Данченко . . . . .	253
В Большом театре . . . . .	257
«Повесть о настоящем человеке» . . . . .	261
«Судьба человека» И. Дзержинского . . . . .	266
III. Ф. И. Шаляпин . . . . .	272
А. В. Нежданова . . . . .	298
К. Г. Держинская . . . . .	321
А. И. Алексеев . . . . .	343
А. Ш. Мелик-Пашаев . . . . .	362
Е. К. Катульская . . . . .	379
М. П. Максакова . . . . .	416
С. Я. Лемешев . . . . .	429
Новое поколение	
Алексей Масленников . . . . .	453
Евгений Кибкало . . . . .	460
Галина Вишневская . . . . .	467
Тамара Милашкина . . . . .	472
Библиография . . . . .	478
Указатель имен . . . . .	498

**Елена Андреевна Грошева**  
**ИЗ ЗАЛА БОЛЬШОГО ТЕАТРА**

Редактор *А. Курцман*. Художник *Л. Раппопорт*. Худож. редактор *В. Ангилев*. Техн. редактор *Р. Орлова*. Корректор *К. Швецова*.

Сдано в набор 16/VII-68 г. Подписано к печати 30/I-69 г. А03851. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 17. (Усл. л. 28,56) Уч.-изд. л. 28,07 (с вкл.) Тираж 7000 экз. Изд. № 650. Т. п. 68 г. № 459а. Зак. 245. Цена 1 р. 79 к, Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
Москва, набережная Мориса Тореза, 30  
Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета  
по печати при Совете Министров СССР. Москва 1-й Рижский  
пер., 2