

БОЖЕСТВЕННАЯ КАЛЛАС И ВДОХНОВЕННЫЙ ЛЕМЕШЕВ

Главы из книги об оперных знаменитостях

Независимая газета — 1993 — 20 сент. — С. 7.

Вячеслав Зотов

Bel canto

МАРИЯ КАЛЛАС
(1923—1977)

РАССКАЗЫВАЮТ, что, когда черноокая Мария, с чертами лица резкими и выразительными, выходила на сцену, со зрителями в зале происходила разительная перемена. Воцарялась абсолютная тишина, и тысячи глаз напряженно следили за каждым движением, каждым жестом артистки. Лицо, глаза, вся фигура певицы излучали некий магнетизм, который парализовал волю зрителей и одновременно полностью подчинял их внимание восприятию игры гениальной гречанки. А ее редчайший голос, обнимавший почти три октавы, позволял выступать как в партиях легкого сопрано, так и драматического.

...Каллас не было шестнадцати лет, когда она спела на сцене консерваторского театра Сантуччу в «Сельской чести» Масканьи — драматическую роль, к которой многие вокалистки идут долгие годы. Если бы жизненные обстоятельства складывались более благоприятно, Марии был бы обеспечен такой же ранний профессиональный дебют, как, например, Малибран. На родине оперы первое выступление молодой певицы состоялось в Вероне, когда ей шел «уже» 24-й год. Но Каллас столь стремительно пустилась по следам великих сопрано прошлого, что через каких-то два-три года ее имя было на устах у всех поклонников бельканто. Голос певицы, как отмечал итальянский музыковед Т.Челли, был «голосом из другого века». Он являл собой единство как бы трех отдельных голосов, отличавшихся друг от друга по тембру. То есть имел те же отличительные черты, что и голос Малибран.

Придирчивые критики находили, что некоторые ноты середины звучат у вокалистки глуховато, а сверхвысокие ноты имеют тенденцию к покачиванию. Говорили и писали о резкости голоса Каллас. О том, что она (имея огромный диапазон) «может петь все, но только плохо». Мариа не устраивала приверженцев «красивых голосов» — тембрально однородных и ласкающих слух.

Хулители Каллас не поняли и не могли понять, что XX веку явился гений, как будто выпестованный во времена Пасты и Малибран. А для этих певцов не существовало узкой вокальной специализации. Надо было понять также, что певческие «недостатки» великой гречанки не только были неотъемлемой частью ее вокального механизма, но и являлись продолжением необыкновенных достоинств драматической актрисы. Исполнение певицей заглавных ролей в позабытой «Анне Болейн» Доницетти и «Макбете» Верди открыло глаза знатокам оперы на то, что голосовые неадекватности вкупе с драматической выразительностью помогают созданию правдивого и цельного образа, так редко возникающего на сцене, и дают тем самым новую точку отсчета в оперном искусстве. Каллас не просто вернула музыкальный театр к «золотому веку бельканто», заставив слушателей искренне аплодировать «Сомнамбуле» и «Норме» Беллини, «Весталке» Спонтини, «Полиевкту» и «Лючии» Доницетти, она не только показала, КАК ЭТО надо играть и петь, вкладывая в каждое слово неповторимую интонацию... Артистка сдернула пыльный занавес рутинности с опер «запетых» и всем хорошо известных. Таких, как «Травиата» и «Тоска».

Споры между сторонниками музыки классической и приверженцами всех других музыкальных направлений (в первую очередь рока) не умолкают. Фанатики «современного», а их миллионы, яростно атакуют оперу, считая, что она безнадежно устарела. Эти люди шарахаются от слов вроде «ария» или «каватина».

В России выбор уже сделан, и он не в пользу классики, не в пользу музыкального театра. Для этого необязательно проводить социологические опросы, достаточно взглянуть в недельную телевизионную программу.

Все это так, и однако же опера — как часть великого классического наследия — умирать не хочет и продолжает жить даже в таких условиях.

Предлагаемые заметки были написаны для будущей книги о знаменитых певцах XIX—XX веков. Подобная литература не может быть непопулярной, так как остаются люди, для которых проблемы вокального искусства представляют большой интерес, а книг об этом крайне мало.



Но драма темпераментной гречанки, увлекаемой огнем творчества к еще непознанному ею, заключалась в том, что на оперной сцене десятилетия и более того свое и вполне заслуженное место заняли оперы Верди и веристская мелодрама, заметно потеснив романтический репертуар. Кто-то, решившись бы (живи она в наше время) Малибран включать в свой репертуар одновременно оперы Масканьи, Джордано, Понкелли, а также «Бал-маскарад» и «Силу судьбы» Верди, но исполнять все это, вместе взятое, на сцене в течение коротких отрезков времени, не отказываясь тем не менее от наследия Беллини и Доницетти, легендарная испанка вряд ли бы отказалась.

И вот Каллас, желая петь ВСЕ (и подгоняемая импресарио), отдавая отчет в той пропасти, что лежит между классическим бельканто и, в частности, веризмом, заставляя голос на протяжении ряда лет испытывать перегрузки, поддерживая высочайшую интенсивность выступлений в спектаклях (иногда 16 — 18 в месяц), — артистка собственными руками сокрушила уникальный вокальный аппарат, на совершенствование которого потратила годы под руководством чуткой Эльвиры де Идальго. Каллас вернула нам забытые шедевры прошлого, но, до срока уйдя со сцены, не смогла вернуться обратно. Хотя и пробовала это сделать.

За ней закрепилось прозвище «Шляпина в юбке», итальянская публика называла ее «Божественной». Но лучше всего о певице сказал ее второй наставник, выдающийся дирижер Туллио Serafin: «Она — сама музыка».

...Хоронили «Божественную» — внезапно ушедшую из жизни — в Париже хмурым сентябрьским днем. Вряд ли кто из присутствовавших обратил внимание на одно совпадение. Могила величайшей певицы нашего века находится в нескольких шагах от места захоронения Альфонсины Дюплесси, образ которой вдохновил А. Дома-сына на создание «Дамы с камелиями». В романе Альфонсина превратилась в Маргариту Готье, но обрела бессмертие под именем Виолетты Ва-



лери в вердиевской «Травиате». Виолетта-Травиата — одна из любимейших ролей из созданных Каллас на оперных подмостках. Во всяком случае — та, в которой она оказалась недостижимой для любых соперниц.

Итак, совпадение? Ответят: конечно, случай, игра судьбы.

Нет, возразим мы. Это не каприз судьбы, а та высшая справедливость, которой одарена была гениальная Мария лишь после смерти.

СЕРГЕЙ ЛЕМЕШЕВ
(1902 — 1977)

ПОСТИЖЕНИЕ сложного и неоднозначного образа замечательного русского певца Сергея Лемешева еще впереди. А объективное и глубокое постижение Лемешева-человека и Лемешева, артиста одновременно — боюсь, дело далекого будущего. Мне бы хотелось внести только некоторые штрихи в будущий портрет вокалиста, чье творчество поистине неувядаемо.

Всегда любил подчеркнуть три стороны творчества Сергея Яковлевича. Во-первых, народность или, точнее, простонародность. Дескать, Лемешев из тверской глубинки, настоящий деревенский житель, ему ли не понять душу народную, запечатленную, например, в русских песнях. Во-вторых, мастерство словоподачи и точность интонаций настоящего мастера. Действительно, более «умного» вокалиста, чем Лемешев, обладавшего восхитительной дикцией, трудно найти. В-третьих, не забывают сказать о работе певца «над образом», об актерском проникновении в суть изображаемого персонажа. Непременно вспомнят о занятиях молодого тенора в студии К.С.Станиславского. (И забудут упомянуть, что в своих мемуарах С.Я. без особого энтузиазма вспоминал о руководящей дани великого режиссера. Конечно, не забыв рассыпаться в похвалах основателю Художественного театра.)

Все эти оценки Лемешева никто не собираются зачеркивать. Но, думается, стоит поразмышлять, каким же все-таки был его голос. Безусловно, это был тенор легкий

порхающий, нежный. Замечательным был тембр — мягкий, располагающий к себе, «вечно юный». Такие голоса обычно не могут похвастать силой звучания. Сила и не была козырем вокала Лемешева. Тем более это стало заметным в 40-е годы, после перенесенного певцом в 1941 году заболевания легких. Не мог блеснуть С.Я. и широтой диапазона. У него не было пресловутого верхнего «до», которым располагал И.Козловский.

Подводя итоги, мы должны признать, что никакими сверхъестественными качествами вокальный аппарат Лемешева не обладал. Это был небольшой по объему лирический голос удивительно приятного тембра. «И это все? Откуда же у него такая популярность в России?» — спросит иной читатель.

Слава Лемешева не надуманна и вполне заслуженна. Но сводить все к трудолюбию, происхождению и природному таланту было бы опрометчиво. Во-первых, Лемешев был и остался РУССКИМ, а не советским певцом. (Будучи советским человеком.) Достаточно взглянуть на его камерный репертуар, достаточно вспомнить цикл «100 романсов Чайковского» — великолепное достижение С.Я., — чтобы понять, каким поистине русским явлением был этот артист в советском тоталитарном обществе 30 — 50-х годов. Да и теноров выдающихся выступало не такое огромное количество, чтобы в них можно было затеряться. Во-вторых, Лемешев был настоящим артистом, то есть человеком предельно разумно распоряжающимся тем, что дала ему природа. Выжимаям из данного ему максимальные результаты. Он был превосходным актером — достоверным, правдивым, естественным. Ему было чуждо жеманство и желание покрасоваться своей особой, что так отличало Козловского. Лемешев много работал, и сравнение его репертуара с работами других теноров Большого театра явно говорит в пользу С.Я. Все вместе взятое, безусловно, выдвигает фигуру Лемешева на первый план в музыкальном театре советской эпохи. Кстати, и образы Лемешева, созданные в западноевропейском оперном репертуаре, работали на его не советский, а, как это ни парадоксально звучит, русский имидж. До революции зарубежная классика частенько превалировала в репертуаре русских театров, вытесняя иной раз Глинку или Даргомыжского. Но главное, что «коварный» Фауст, вернувший молодость благодаря бесплатной услуге дьявола, а затем бросивший совершенную им Маргариту, и еще более распутный герцог Мантангский производили немалое впечатление на публику, которой запрещали думать, что между женщиной и мужчиной могут быть иные отношения, нежели производственные. Вкрадчивый дух соблазнитель спускался со сцены в зрительный зал, бродил между кресел, навевал грешные мысли... Веселый Герцог с кубком вина в руке бросал вызов коммунистическому пуританизму и совковому лицемерию. Даже нежный Ромео погибал из-за любви, а не спасая красное знамя или горящий комбайн. А ведь все это коронные партии С.Я.

Настоящей жизнью веяло от творчества тверского самородка, и это особенно явно ощущалось в условиях тогдашней мертвечины. А успех вокалиста у представительниц слабого пола был просто поразительным. Моя родная тетя была в числе наиболее отчаянных «лемешисток», но ее рассказы, которые помнятся с детства, более подходят для разделов скандальной хроники. (Но это вина поклонниц, а не С.Я.)