

ТАЛАНТ И ТРУД

Человек, всемерно образованный, с чуткой художественной душой, поэт, одаренный не только сценическим талантом, но и литературными способностями, — вот как можно в самых общих чертах охарактеризовать Леонида Витальевича Собинова, одного из основоположников русской вокальной школы, двадцатилетие со дня смерти которого отмечает общественность.

Музыкальные критики иногда называли голос Собинова «серебряным» в отличие от «золотого» голоса Карузо. Мне думается, что это не совсем правильно. В голосе Собинова не было ни «серебряного» ни «золотого» металла. Он скорее напоминал звон хрусталя — чистый, ясный и нежный. Эти же черты отличали и те образы, которые создал художник. Именно сказочным обаянием, девственной красотой, юностью веет от них. Они сказочны и жизненно реальны.

Собинов не знал позы, не прибегал к внешним эффектам, утировке, заученным балетным жестам, так называемой «элегантной игре»: все в нем было просто, естественно и в то же время красиво и пластично. Он всегда строго держался тех границ, которые поставил автор, и в этом плане вырабатывал данный характер роли.

Этот замечательный артист один из первых наряду с Ф. П. Шаляпиным начал применять в работе над музыкально-вокальными образами реалистические принципы Московского Художественного театра. Так, после первой постановки «Снегурочки» в Художественном театре он пишет: «...Качалов фигурой, голосом, интонацией дает мне то, что мне всегда хотелось в опере».

Каждая роль артиста — плод долгих творческих исканий, глубокой, тщательной проработки всех малейших деталей. Певец придавал равное значение и драматической и вокальной сторонам оперного образа. И он искал везде, так сказать, по всем источникам, имеющим отношение к изучаемому предмету: книги, гравюры, могущие служить ему помощью в изучении эпохи, изображаемого героя, собирал как можно больше материала и, руководствуясь своим художественным чутьем, выбирал из него то, что соответствовало обрисованному в его воображении наброску. (Кстати, эта работа продолжалась даже и тогда, когда роль была уже успешно сыграна).

Одновременно со всей вдумчивостью он совершенствовал и вокальную сторону партии, строго следя за тем, чтобы характер пения отвечал драматической стороне роли. И он достигал максимальной выразительности каждой фразы — полного слияния музыки с текстом.

Стремясь к полноте сценической правды образа, артист столь же важное значение придавал «внешним» на первый взгляд моментам: гриму, костюму. Вы никогда не нашли бы у него ничего такого, что противоречило бы изображаемой эпохе или национальным особенностям образа. Все, — начиная с парика, шляпы и кончая обувью и шпагой, — всегда было последовательно, гармонично, стильно и исторически верно. И это было тогда, когда тенора одевались только «к лицу», когда парик и костюм должны были украшать артиста, а не дополнять создаваемый образ.

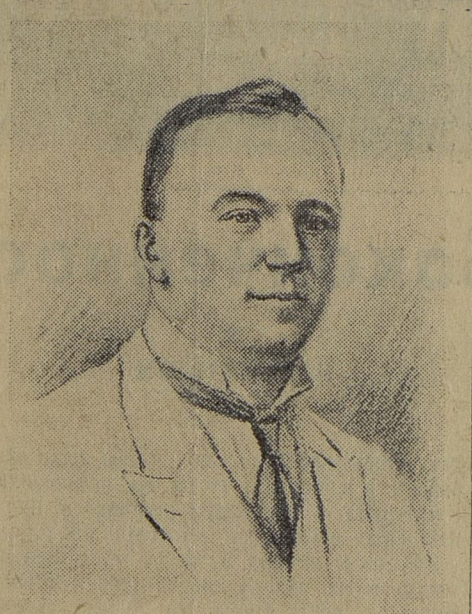
Для того, чтобы проследить процесс упорного, кропотливого, серьезного труда Собинова над образами, достаточно вспомнить его Ромео в опере Гуно — одну из прославленных ролей артиста.

За свою долгую артистическую жизнь Леонид Витальевич пел во многих постановках «Ромео и Джульетты»: начиная с Большого театра (1902 г.) роль Ромео он исполнял почти на всех оперных сценах России, в Миланском театре «Ла Скала» (1911 г.); последнее его выступление в этой партии состоялось в Москве в 1929 году. Между прочим я помню, как в сезоне 1911—1912 года, после приезда Леонида Витальевича из Милана, меломаны Москвы и поклонники Большого театра восторгались «итальянской» манерой пения Леонида Витальевича. Я должен констатировать, что они заблуждались. Если Леонид Витальевич и позаимствовал кое-что у итальянцев по части техники, то это касалось лишь чисто внешней вокальной стороны исполнения. Но «концертно-канареечное» итальянское пение того времени ничего общего не имело с русской вокальной школой Собинова и его сценической интерпретацией. Как то, так и другое было насыщено глубоким реалистическим смыслом и подлинной сценической жизнью.

В настоящей статье я имею возможность остановиться лишь на нескольких сценах оперы.

...Вот первое появление Собинова—Ро-

мео в пышном зале дворца Капулетти. Рыжевато-золотистые кудри, благородный, нежный юношеский профиль, скрытый наполовину черной маской, мягко очерченные губы, коричневый маскарадный плащ, скрывающий ловкую, стройную фигуру в красивом костюме веронского патриция, — это настоящий Монтекки. Задумчивый, рассеянный пришел он на праздник вместе с веселым, задорным Меркуцио. Уже при входе в зал видно, что им овладевает какой-то суеверный страх. Он торопит Меркуцио уйти из враждебного для них дома. И вдруг, уже собравшись уходить, видит Джульетту. Точно пораженный внезапным видением, Ромео останавливается. Восторг, обожание и во взгляде и в улыбке. Мадригал, который поет затем Ромео — Собинов, полон прелести, изысканства, юношеской шаловливости. Робко приближается он к Джульетте, словно боясь спугнуть видение. Ромео уже не помнит ни



своих злых предчувствий, ни странных снов, он просто бесконечно рад встрече с Джульеттой. И тем трагичнее звучит восклицание после мадригала: «Горе мне! Дочь она Капулетти, а я ее люблю!».

...Сцена у балкона — наиболее поэтичная из всех любовных сцен Шекспира. На фоне пальм и кипарисов, при бледном сиянии луны, юноша Ромео еще прекрасней, еще обворожительней, чем в блестящем зале дворца. При всей своей юношеской пылкости он остается все тем же чистым созданием. Его трепетная любовь трогает зрителей. Жесты и движения его естественны и просты, в них нет ничего деланного, заученного.

Полна у Собинова все той же чарующей поэзии, нежной неуловимой прелести сцена прощания в спальне Джульетты — это музыка в музыке.

Смерть Ромео — Собинова — надолго запоминающаяся поэтичная картина. Здесь Собинов особенно близок к драме Шекспира. Бледная голова с рыжевато-золотистыми кудрями на черном фоне гробницы рядом с белым похоронным нарядом Джульетты, расширившиеся в ужасе перед неизбежной смертью зрачки темных глаз... Каждое слово прощания с жизнью проникнуто глубоким смыслом. Голова откидывается назад, с бледных уст срывается «прости» Джульетте. Голос звучит нежно, едва слышно: «Послушай, Джульетта... день настал... Нет, нет. — Это не рассвет и не жаворонка пение... то поет соловей, воспевая любовь!». Сознание тускнеет... и вдруг он видит, что Джульетта берет его кинжал. Последнее усилие, он пытается приподняться, но не может. «Творец, творец, прости ты нас». — едва слышно произносит Ромео, медленно разжимаются руки, выпуская умирающую Джульетту. и Ромео мертвый падает...

Этот образ в наши дни потускнел, отошел от шекспировского толкования и приобрел у нас в филиале Большого театра заметные черты слащавой сентиментальности, к которой располагает несколько салонная музыка Гуно. В этом расхождении музыкальной и драматической линий образа и заключается основная его трудность, которую далеко не всем исполнителям удалось преодолеть. Вспоминаю одну из моих бесед с А. И. Южиным. Оценивая исполнение Собиновым партии Ромео, Южин подчеркивал, что артисту удалось приблизить оперный образ Ромео к драматическому образу Шекспира.

Обладея фундаментальными познаниями в области мировой культуры и в то же

время глубоко чувствуя традиции русского национального искусства, Собинов с пленительной проникновенностью входил всем своим существом в поэтическую природу русской сказки.

В связи с постановкой в нынешнем сезоне оперы «Снегурочка» в Большом театре мне хотелось бы вспомнить характерные черты исполнения Собиновым роли Берендея. Я много раз видел его в этой роли и имел счастье выступать с ним. Как великолепно передавал он озабоченность Берендея (2-е действие). Это ощущалось в том, как Берендей—Собинов, рисуя цветы на стенах своей комнаты, прислушивался к пению гусликов, как иногда рука его, державшая кисть, повисала в воздухе. Он еще не произнес ни слова, но зрителю понятно, что Берендей недоволен своим рисунком, не может спокойно слушать гусликов, хотя и пробует внимательно следить за любимой песней... После сцены с Берендей мы видим Берендея, внимательного и ласкового к обиженной Купаве. Просто душевно, но каждый раз с иным оттенком ободрения, участия звучат его реплики: «Сказывай, слушаю...».

Рабочий клавир «Снегурочки» Леонида Витальевича хранит много собственноручных пометок артиста. Акценты, дезуры, подчеркивания отдельных фраз — все тщательно продумано, все подчинено идее раскрытия задуманного образа. В следующем эпизоде ласковый старец превращался в строгого владыку. И здесь все было прекрасно и выразительно — властный взгляд, рука, опиравшаяся на царский посох, голос, звучавший повелительно, резко, когда Берендей отдавал распоряжение о розыске Мизгира.

Кульминацией партии Берендея является его встреча со Снегурочкой. В исполнении каватины Собинов вкладывал мягкость, добродушие, спокойствие и величие.

Третье действие — праздник в заповедном лесу. Сколько здесь было тепла, ласки и обаяния в исполнении Леонида Витальевича. Мягкий, чуть задорный юмор фразы Берендея: «Ну, статочное ль дело, — в частых кустах подружку потерять!». Его слова в сцене поцелуя Купавы с Лелем: «Теплом проник до старикова сердца отчетливый и звонкий поцелуй», которые Собинов начинал проникновенно ласково и, постепенно усиливая звук, доводил до мощного форте.

Теплое пожелание счастья и радости юным парам, кружащимся в хороводе, отечески нежная забота о Снегурочке — все покоряло слушателей. Особенно интересно участие Собинова — Берендея в гимне солнцу, заключающем оперу. Голоса солистов тонут в мощном звучании хора и оркестра; мало было слышно и Собинова. Но вся его фигура с простертыми к солнцу руками как бы вырастала на глазах у зрителя.

Роль и значение Собинова в развитии русской вокальной школы огромны. Этот замечательный художник оказывал влияние не только на своих ближайших соратников-певцов, но и на видных драматических актеров.

Собинов — и человек и артист — был подлинным патриотом нашей Родины. Основполагающее место в его творчестве занимала русская музыка. Это отмечалось и широкими массами слушателей и крупнейшими музыкальными деятелями России. Так, выдающийся русский композитор А. К. Глазунов, поздравляя Собинова с 25-летием артистической деятельности, писал: «Петроградская консерватория особенно ценит в Вашей деятельности ту замечательную черту, что в Вашем репертуаре как оперном, так и концертном, первенствующее место всегда занимали и продолжают занимать произведения русской музыкальной школы. На ней создали Вы свою славу, оказав вместе с тем отечественному музыкальному искусству высокие заслуги».

Вся жизнь, все творчество Леонида Витальевича были наполнены упорной работой. Не случайно на одной из фотографий он написав своему аккомпаниатору: «Спокойствие исполнения достигается большим беспокойным трудом». Пусть эти слова будут девизом для всех молодых артистов.

С. МИГАЙ,
народный артист РСФСР,
профессор.