

МАСТЕРА РУССКОЙ СЦЕНЫ

ЛЮБИМЫЙ АКТЕР



Л. В. Собинов.

высоком», «аполлониче-ски-просветленном», «пе-рвично-хаотическом» и «бессмысленном» («бес-смысленное очарование звуков» — Сабанеев). А на самом деле это было искусство большого со-держания — искусство артиста, не терпевшего ничего ложного, внешне-го, оперно-штампованно-го и неизменно стремив-шегося к простоте и ес-тественности.

Вместо того, чтобы подчеркивать, оттенять в искусстве Собинова его прогрессивные черты, то, что в нем принадлежало будущему и не умерло и поныне, Сабанеевы и Евреиновы всячески культивировали, выделя-ли, усиляли в этом ис-кусстве то, что в нем от-мирало, то, что было по-вернуто вспять, смотрело в прошлое. И не в этом ли надо искать объясне-ния, почему тысячи те-норов, пытавшихся ко-пировать Собинова, ни-когда не могли его по-вторить, не умели разга-дать собиновского «сек-рета»? они имитировали отдельные внеш-ние черты, внешние приемы, не заглядывая вглубь, не понимая и не разбираясь в со-держании собиновского искусства.

Пора по-серьезному, просто, мы бы ска-зали, «по-деловому», подойти к искусству Собинова. Это тем более важно, что Соби-нов принадлежит уже истории, но вместе с тем многое в его искусстве, в его арти-стическом облике и поныне остается для нас важным, живым, актуальным.

*
«Я имя скромное мое с твоим великим
Игрой судьбы лишь Ленским
навсегда связал».
(Запись Собинова в Клинском
музее им. Чайковского).

Собинов за всю жизнь выступал в 1236 оперных спектаклях. Из них 587 падает на Московский Большой театр. Из этих 587 было 136 спектаклей оперы «Евгений Оне-гин». Ряд замечательных образов создал на оперной сцене Леонид Витальевич: Вертера и Леографа, Фауста и князя (из «Русалки»), Надира и Вильгельма Мейсте-ра («Миньон»), Орфея и Лионела («Мар-та»), Иенгека («Галька») и Берендея, Левко и Альфреда, кавказского пленника и Андрея (из «Мазепы»), Самозванца и китаец Мурри («Сын мандарина»), Вла-димира Игоревича («Князь Игорь») и Ба-яна («Руслан»). Но как ни были удачны и интересны даже лучшие из них, все же решающим для сценической карьеры Со-

бинова, наиболее ярким, значительным, наиболее полно выражавшим его иску-ство был, конечно, образ Ленского. И это не случайно. Ибо искусство Собинова было связано с передовой русской оперной дра-матургией того времени, в частности и в особенности с Чайковским. Вне этой свя-зи — не понять собиновской музыки.

Путь, который прошел Чайковский в своем оперном творчестве, был путь к ре-ализму. Это был путь борьбы за новое русское оперное искусство. Путь этот был нелегким, нередко извилистым и запутан-ным. Борьба, которую довело до конца Чайков-скому, была полна глубочайших противоре-чий. Эту борьбу композитор вел не толь-ко с внешним миром, с традициями старо-го театра, оперной рутины, но в значитель-ной мере и с самим собой. Противоречия мировоззрения Чайковского и всего его творчества в огромной мере сказывались в его оперной драматургии. Еще на кон-серваторской скамье Чайковский мечтает о «Прозе» Островского, но вместо этого Островский убеждает Чайковского писать «Воеводу». Вся жизнь Чайковский мечтает о реалистической шекспировской драме — он жаждет писать «Отелло», он увлечен мыслью об опере на сюжет «Ромео и Джульетта», но написать эти оперы ему не довелось. Он ненавидит все эти «героико-историко-религиозно-политико-мелодраматико-трагические» сюжеты. Он счастлив забы-ваться от «эффионских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульностей» — и все же сам берется за сюжеты, которые его не удовлетворяют, а потом со свойст-венными ему преувеличениями пишет, что воспоминания об «Опричнине» и о «Вое-воде» — «точно воспоминания о каких-то уголовных преступлениях, мною совершен-ных». В своих бесконечных метаниях, по-исках «созвучного» себе либретто Чай-ковский натолкнулся на «Евгения Онегина».

В «Онегине» Чайковский получил, на-конец, тот поэтический сюжет, ту реальную драму, которую так страстно искал. «Петь могут только люди...» отмечает Чайковский по поводу одного из предложенных ему фантастических либретто. «Вследствие осо-бенностей моей артистической индивиду-альности, — пишет он, — я могу с лю-бовью и с увлечением писать музыку на сюжет хотя бы и ни мало, не эффектный, лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, жалел, как любят и жалеют живых лю-дей...» «Средневековые герцоги, рыцари, дамы пленяют мое воображение, но не сердце, а где сердце не затронуто, — не может быть музыки». В другом месте Чайковский говорит: «Мне ненавистны, как задача для воспроизведения в зву-ках, всякие сражения, приступы, атаки и т. д.». Таковы вкусы и интересы Чай-ковского, и не удивительно, что именно «Онегин» (а затем и «Пиковая дама») стал его лучшим и величайшим созданием.

Известно, что, создав «Онегина», Чайков-ский ни за что не хотел давать его на ка-зенную сцену (он добился, чтобы «Оне-гин» был разучен и впервые поставлен на сцене консерваторской молодежи). Он пи-сал фон-Мекк: «Я думал о своей опере. Где я найду Татьяну, ту, которую вообра-жал Пушкин и которую я пытался иллю-стрировать музыкально? Где будет тот ар-тист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина, этого холодного дэнди, до мозга костей проникнутого светской бон-тонностью? Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта à la Шиллер? Как опишется прелестная картинка Пуш-кина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее беспощадными традициями, с ее ветеранами и ветераншами, которые без всякого стыда берутся, подобно Алек-сандровой, Комиссаржевскому и tutti quanti за роли шестнадцатилетних девушек и без-бородых юношей! Мораль следующая. Пи-сать инструментальную музыку гораздо приятнее: меньше разочарований. Сколько мне пришлось вытерпеть при постановке мо-их опер, особенно «Вакулы»! Между тем, что я воображал, и тем, что вышло на сцене Мариинского театра, нет ничего общего. Что за Оксана, что за Вакула!» (письмо из Ми-лана от 16/28 декабря 1877 г.).

«Евгений Онегин» был для русского ис-кусства оперой нового типа, нового стиля. Она требовала нового режиссера, новых певцов: их — как видно из слов самого Чайковского — не было на казенной сцене.

Огромный, неслыханный успех «Онегина» вынудил казенную сцену поставить у себя эту оперу. Это был важнейший этап в жиз-ни императорских оперных театров. Вместе с операми Глинки, Даргомыжского, Мусор-ского, Римского-Корсакова оперы Чайков-ского завоевывали подмостки этих теат-ров. Этот новый русский репертуар отвечал «вселям времени». Он с горячим сочув-ствием принимался демократической публи-кой райка и ярусом. Он заставлял внутрен-не перерождаться и двигаться вперед — пусть нехотя, медлительно, но все же дви-гаться вперед самые рутинные казенные оперные театры.

Новая русская опера требовала новых актеров. Эти актеры пришли, и одним из них был Собинов. Он пришел уже после смерти великого композитора. И можно только с грустью привести свидетельство Ю. Энглея, который рассказывал о своей беседе с Модестом Ильичем, братом композитора, по поводу исполнения молодым Собиновым роли Ленского: «Как жалко, что брат не дожид до такого Ленского. Это как раз то, о чем он в разговорах со мной не раз мечтал, но в возможность чего не верил».

Собинов был создан в значительной мере оперной драматургией Чайковского. В свою очередь он был тот, кто показал слу-шателям подлинно новые образы творче-ний Чайковского и других композиторов.

До Собинова Ленского играли — Дон-ской, Клементьев, Кошиц (в Москве), Ми-хайлов, Фингер (в Петербурге). Собинов преодолел традиции старого исполнения. Этот бывший компримари итальянской оперы, певший — как он сам писал — «триковых кавалеров», стал первым настоя-щим Ленским на русской сцене.

Реализм, правдивость стали девизом Со-бинова. Выспренной риторике старых маэ-стро Собинов противопоставил простоту и естественность речи, мертвому оперному штампу — драматическую правду. И этому реальному, правдивому человеческому Лен-скому было просто и легко, сойдя с опер-ных подмостков, смешаться с толпой во-сторженно любивших его русских студентов, в которых Собинов находил пламенные, сво-бодолюбивые сердца, родственные гетин-гентской душе его героя.

«Я сам научился говорить, — пишет Со-бинов из Мадрида, — с душою слушателя. И вот этим-то я считаю себя обязанным этой невоздержанной, иной раз беспощад-ной публике райка».

Собинов представлял собой русского актера новой формации, с новым отноше-нием к искусству. Сам Собинов рассказы-вает о том переводе, который произошел в нем. «Я научился ценить художествен-ную правду в каждой произнесенной фразе, в каждом движении...»

«Я теперь смотрю не на певцов, а на образы, ищу этих героев живых в крови и плоти». Собинов сетует на то, «как скучно у нас поют в Большом театре». К ита-льянским певцам он относится с нескрывае-мой неприязнью: «Какой это некультур-ный и довольно глупый народ — ита-льянские певцы... Это народ самый дикий, по-мешанный на звуке, на нотах на дыхании и ничего больше». Для Собинова же — «му-зыка и драма — вот вся жизнь и, ей богу, — пишет он, — я не стал от этого глупей».

С какой тщательностью готовит и обу-мывает свои роли Собинов («все до мело-чи»). Для создания образа Самозванца Со-бинов идет в Грановитую палату изу-чать материалы. Его долго беспокоит во-прос — темно- или светлорыжий парик нуж-ен Самозванцу. С исключительной на-стойчивостью подбирает он книги, гравюры, рисунки, изучает эпоху и костюм Ромео. Огромный интерес представляет его отно-шение к Леографу — он противопостав-ляет свою трактовку этого образа устано-вившейся. «Оказывается, — пишет Со-бинов, — самая легенда вовсе не германско-го, а кельтского происхождения. Академик Веселовский говорит, что первые зачатки легенды о Граале он встречал в ассирий-ских сказаниях. Таким образом, едва ли правильно выставлять на первый план чисто германский патриотизм и военный пыл Леографа».

Собинов смело вступает в дискуссию и спор с «самим» Направником по поводу глюковского «Орфея». Направник считал, что транспонировать Орфея — «ересь», Собинов, который обязательно хотел исполнять эту роль, транспонировал отдель-ные места в глюковской опере. «Та про-стота и естественность исполнения, — пи-сал по этому поводу Собинов, — которые требовал Глюк, возможны только при удоб-ствах для голоса, и прежде чем остано-виться на той или иной тональности, я перепробовал их все и выбрал ту, где мое исполнение может быть спокойным и есте-ственным».

Простота и естественность — к этому стремился Собинов не только в костюме, гриме или походке данного героя, но и в

самой манере вокального исполнения. Определить собиновский голос пытались многие, но лучше всех о нем сказал Кача-лов — «душевный голос». Про Собинова можно было сказать, что самый голос его становился у него художественным обра-зом.

И, несмотря на это, Собинов был и остал-ся тенором di grazia, русским певцом, в изумительном совершенстве владевшим итальянской вокальной школой.

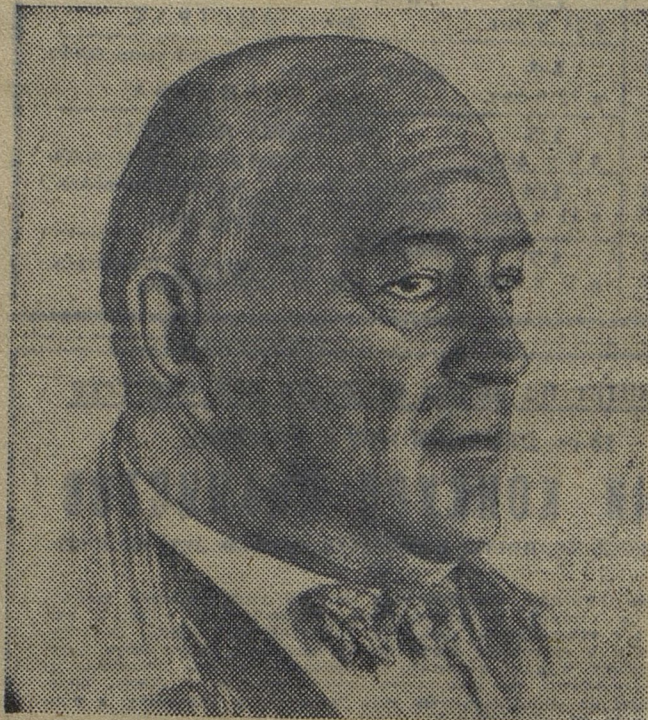
Историческая заслуга Собинова (так же, как и Антонины Васильевны Неждановой) и состоит в том, что он сумел ита-льянскую школу пения, итальянское белькан-то использовать и подчинить требованиям русского реалистического музыкального искусства. Отбросив все обветшалое, мерт-вое, изжившее себя, Собинов взял лучшие традиции итальянской школы и привил их русскому вокальному искусству. Это плодотворно было для русского искусства. Вместе с тем это обогатило в большой мере и итальянскую школу пения. И на-даром в самой Италии Собинов имел такой поразительный успех, затмивший успех многих местных итальянских светил. Со-бинов оказался выше этих певцов, ибо в его исполнении было что-то, что отличало его от них, и это «что-то» была та дра-матическая выразительность, та правда со-держания, тот реализм исполнения, кото-рым научили Собинова русская оперная драматургия, русский оперный репертуар. В этом репертуаре лучшей у Собинова была партия Ленского, а в самой партии вершиной была ария «Куда, куда вы удалились». Кто не помнит, как произносили первые слова этой арии Собинов. Кто не помнит этого знаменитого собиновского «Забудет мир меня». Нам кажется, что в одной этой фразе сказались как бы весь Собинов, раскрылся смысл его искусства: в этом слове «забудет» было столько то-ски, боли и сознания обреченности, в бесконечном тающем фа-десе, казалось, была дана вся пустыньность окружающе-го мира, вся одиночество Ленского — и вместе с тем, какое это было чудесное, фи-лированное на пианиссимо итальянское фа-дизе! Наши нынешние Ленские должны понять, что нельзя, утася у Собинова, пе-ренять, взять только эту его итальянскую филировку, не подумав о глубоком психо-логическом содержании, которое вкладывал в свое исполнение замечательный певец. Собинов в своем искусстве боролся и про-тив тех, кто «звучек», технику ставил пре-выше всего, в против тех, кто в заботах о реализме и о правде исполнения отрицал вовсе необходимость изучения техники, в частности, овладения лучшими традициями итальянской вокальной школы.

Путь Собинова — это путь русского оперного театра. Революция открыла это-му театру новые широчайшие перспекти-вы и возможности развития. Она сделала Собинова подлинным народным артистом. Совсем недавно наш Московский акаде-мический Большой театр получил высокую награду правительства. Этот большой праздник был по сути дела и праздником Леонида Витальевича Собинова — велико-го русского певца и артиста, которым все-гда будет гордиться наша родина.

М. ГРИНБЕРГ

МАСТЕРА РУССКОЙ СЦЕНЫ

ЛЮБИМЫЙ АКТЕР



Л. В. Собинов.

Мировое искусство знает мало художников, которые испытали бы «бремя прижитной славы» в такой мере, как Леонид Витальевич Собинов. Известность и слава пришли к нему сразу. С первых шагов артистической карьеры, с дебюта в партии Синодала в «Демоне» и до последних дней его жизни любовь, успех, восторженное поклонение сопутствовали Собинову. Но и этот счастливый баловень фортуны, как его любили звать, не избежал печальной участи многих художников прошлого. Искусство Собинова, казалось бы, такое ясное и прозрачное, было во многом неверно понято, во многом сознательно и бессознательно искажалось его бесчисленными «приживленными друзьями», поклонниками и адептами. Чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать то, что (и как!) писалось в свое время о Собинове, и сопоставить это хотя бы с тем, что писал о своем искусстве он сам. Первое, что хочется сделать ныне, — это очистить искусство Собинова от выспренной фальши, лживой лести, высокопарных восторгов, расточавшихся перед ним и искажавших его облик; высвободить Собинова из объятий всех этих велеблещивых, медоточивых Сабанеевых, Евреиновых и проч., в высоком «стиле» писавших о Собинове.

О Собинове писали как о «мистическом посланце Грааля на грешной земле», а это был в жизни на редкость простой, веселый и отбывчивый человек. О его искусстве «вещали», как об «аристократически-

ретя»! Они имитировали отдельные внешние черты, внешние приемы, не заглядывая вглубь, не понимая и не разбираясь в содержании собиновского искусства.

Пора по-серьезному, просто, мы бы сказали, «по-деловому», подойти к искусству Собинова. Это тем более важно, что Собинов принадлежит уже истории, но вместе с тем многое в его искусстве, в его артистическом облике и поныне остается для нас важным, живым, актуальным.

«Я имя скромное мое с твоим великим
Игрой судьбы лишь Ленский
навсегда связал».
(Запись Собинова в Клинском музее им. Чайковского).

Собинов за всю жизнь выступал в 1226 оперных спектаклях. Из них 587 падает на Московский Большой театр. Из этих 587 было 136 спектаклей оперы «Евгений Онегин». Ряд замечательных образов создал на оперной сцене Леонид Витальевич: Вертера и Лозингрина, Фауста и князя (из «Русалки»), Надира и Вильгельма Мейстера (Миньон), Орфея и Лионелла («Марта»), Иенгена («Галька») и Берендея, Левко и Альфреда, кавказского пленника и Андрея (из «Мазепы»), Самозванца и китайца Мурри («Сын мандарина»), Владимира Игоревича («Князь Игорь») и Баю («Руслан»). Но как ни были удачны и интересны даже лучшие из них, все же решающим для сценической карьеры Со-

бинова, наиболее ярким, значительным, наиболее полно выражавшим его искусство был, конечно, образ Ленского. И это не случайно. Ибо искусство Собинова было связано с передовой русской оперной драматургией того времени, в частности и в особенности с Чайковским. Вне этой связи — не понять собиновской музыки.

Путь, который прошел Чайковский в своем оперном творчестве, был путь к реализму. Это был путь борьбы за новое русское оперное искусство. Путь этот был нелегким, нередко извилистым и запутанным. Борьба, которую довело до конца Чайковскому, была полна глубочайших противоречий. Эту борьбу композитор вел не только с внешним миром, с традициями старого театра, оперной рутинной, но в значительной мере и с самим собой. Противоречия мировоззрения Чайковского и всего его творчества в огромной мере сказывались в его оперной драматургии. Еще на консерваторской скамье Чайковский мечтал о «Грозе» Островского, но вместо этого Островский убеждает Чайковского писать «Воеводу». Всю жизнь Чайковский мечтал о реалистической шекспировской драме — он жаждал писать «Отелло», он увлечен мыслью об опере на сюжет «Ромео и Джульетта», но написать эти оперы ему не удалось. Он ненавидит все эти «героико-историко-религиозно-политико-мелодраматико-трагические» сюжеты. Он счастлив избавиться от «афионских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульностей» — и все же сам берется за сюжеты, которые его не удовлетворяют, а потом со свойственными ему преувеличениями пишет, что воспоминания об «Опричнике» и о «Воеводе» — «точно воспоминания о каких-то уголовных преступлениях, мною совершенных». В своих бесконечных метаниях, поисках «созвучного» себе либретто Чайковский натолкнулся на «Евгения Онегина».

В «Онегине» Чайковский получил, наконец, тот поэтический сюжет, ту реальную драму, которую так страстно искал. «Петь могут только люди...» отмечает Чайковский по поводу одного из предложенных ему фантастических либретто. «Вследствие особенностей моей артистической индивидуальности, — пишет он, — я могу с любовью и с увлечением писать музыку на сюжет хотя бы и ни мало не эффектный, лишь бы действующие лица внушали мне живое сочувствие, лишь бы я любил их, жалел, как любят и жалеют живых людей...»

«Средневековые герцоги, рыцари, дамы пленяют мое воображение, но не сердце, а где сердце не затронуто, — не может быть музыки». В другом месте Чайковский говорит: «Мне ненавистны, как задача для воспроизведения в звуках, всякие сражения, приступы, атаки и т. д.». Таковы вкусы и интересы Чайковского, и не удивительно, что именно «Онегин» (а затем и «Пиковая дама») стал его лучшим и величайшим созданием.

Известно, что, создав «Онегина», Чайковский ни за что не хотел давать его на казенную сцену (он добился, чтобы «Оне-

гин» был разучен и впервые поставлен на сцене консерваторской молодежью). Он писал фон-Мекк: «Я думал о своей опере. 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 дэнди, к мозга костей проникнутого светской бонитностью? Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта à la Шиллер? Как оплошится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутинной, с ее бестолковыми традициями, с ее ветеранами и ветераншами, которые без всякого стыда берутся, подобно Александру, Комиссаржевскому и tutti quanti за роли шестнадцатилетних девушек и безбородых юношей! Мораль следующая. Писать инструментальную музыку гораздо приятнее: меньше разочарований. Сколько мне пришлось вытерпеть при постановке моих опер, особенно «Вакулы»! Между тем, что я воображал, и тем, что вышло на сцене Мариинского театра, нет ничего общего. Что за Оксана, что за Вакула!» (письмо из Милана от 16/28 декабря 1877 г.).

«Евгений Онегин» был для русского искусства оперой нового типа, нового стиля. Она требовала нового режиссера, новых певцов: их — как видно из слов самого Чайковского — не было на казенной сцене.

Огромный, неслыханный успех «Онегина» вынудил казенную сцену поставить у себя эту оперу. Это был важнейший этап в жизни императорских оперных театров. Вместе с операми Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова оперы Чайковского завоевывали подмостки этих театров. Этот новый русский репертуар отвечал «вечным временам». Он с горячим сочувствием принимался демократической публикой и артистами. Он заставлял внутренне перерождаться и двигаться вперед — пусть нехотя, медленно, но все же двигаться вперед самые рутинные казенные оперные театры.

Новая русская опера требовала новых актеров. Эти актеры припили, и одним из них был Собинов. Он пришел уже после смерти великого композитора. И можно только с грустью привести свидетельство Ю. Энгиля, который рассказывал о своей беседе с Модестом Ильичем, братом композитора, по поводу исполнения молодым Собиновым роли Ленского: «Как жаль, что брат не дождался такого Ленского. Это как раз то, о чем он в разговорах со мной не раз мечтал, но в возможность чего не верил».

Собинов был создан в значительной мере оперной драматургией Чайковского. В свою очередь он был тот, кто показал слушателю подлинные образы великих творений Чайковского и других композиторов.

До Собинова Ленского играли — Донской, Клементьев, Кошиц (в Москве), Михайлов, Фигнер (в Петербурге). Собинов преодолел традиции старого исполнения. Этот бывший компримари итальянской оперы, певший — как он сам писал — «триковых кавалеров», стал первым настоящим Ленским на русской сцене.

Реализм, правдивость стали девизом Собинова. Выспренной риторике старых мастеров Собинов противопоставил простоту и естественность речи, мертвому оперному штампу — драматическую правду. И этому реальному, правдивому человеческому Ленскому было просто и легко, сойдя с оперных подмостков, смешаться с толпой восторженно любивших его русских студентов, в которых Собинов находил пламенные, свободные сердца, родственные геттингентской душе его героя.

«Я сам научился говорить, — пишет Собинов из Мадрида, — с душою слушателя. И вот этим-то я считаю себя обязанным этой невоздержанной, иной раз беспощадной публике райка».

Собинов представлял собой русского актера новой формации, с новым отношением к искусству. Сам Собинов рассказывает о том перевооружении, который произошел в нем. «Я научился ценить художественную правду в каждой произнесенной фразе, в каждом движении...»

«Я теперь смотрю не на певцов, а на образы, ищу этих героев живых в крови и плоти». Собинов сетует на то, «как скучно у нас поют в Большом театре». К итальянским певцам он относится с нескрываемой неприязнью: «Какой это некультурный и довольно глупый народ — итальянские певцы... Это народ самый дикий, помешанный на звуке, на нотах на дыхании и ничего больше». Для Собинова же — «музыка и драма — вот вся жизнь и, ей богу, — пишет он, — я не стал от этого глупей».

С какой тщательностью готовит и обдумывает свои роли Собинов («все до мелочей»). Для создания образа Самозванца Собинов идет в Грановитую палату изучать материалы. Его долго беспокоит вопрос — темно- или светлорыжий парик нужен Самозванцу. С исключительной настойчивостью подбирает он книги, гравюры, рисунки, изучает эпоху и костюм Ромео. Огромный интерес представляет его отношение к Лозингрину — он противопоставляет свою трактовку этого образа установившейся. «Оказывается, — пишет Собинов, — самая легенда вовсе не германского, а кельтского происхождения. Академик Веселовский говорит, что первые зачатки легенды о Граале он встречал в ассирийских сказаниях. Таким образом, едва ли правильно выставлять на первый план часто германский патриотизм и военный пыл Лозингина».

Собинов смело вступает в дискуссию и спор с «самим». Направником по поводу мировогоского «Орфея». Направник считал, что транспонировать Орфея — «ересь», Собинов, который обязательно хотел исполнять эту роль, транспонировал отдельные места в глюковской опере. «Та простота и естественность исполнения, — писал по этому поводу Собинов, — которые требовал Глюк, возможны только при удобствах для голоса, и прежде чем остановиться на той или иной тональности, я перепробовал их все и выбрал ту, где мое исполнение может быть спокойным и естественным».

Простота и естественность — к этому стремился Собинов не только в costume, гриме или походке данного героя, но и в

самой манере вокального исполнения. Определить собиновский голос пытались многие, но лучше всех о нем сказал Качалов — «душевный голос». Про Собинова можно было сказать, что самый голос его становился у него художественным образом.

И, несмотря на это, Собинов был и остался тенором di grazia, русским певцом, в изумительном совершенстве владевшим итальянской вокальной школой.

Историческая заслуга Собинова (так же, как и Антонины Васильевны Неждановой) и состоит в том, что он сумел итальянскую школу пения, итальянское бельканто использовать и подчинить требованиям русского реалистического музыкального искусства. Отбросив все обветшалое, мертвое, изжившее себя, Собинов взял лучшие традиции итальянской школы и привнес их русскому вокальному искусству. Это плодотворно было для русского искусства. Вместе с тем это обогатило в большой мере и итальянскую школу пения. И благодаря в самой Италии Собинов имел такой поразительный успех, затмивший успех многих местных итальянских светил. Собинов оказался выше этих певцов, ибо в его исполнении было что-то, что отличало его от них, и это «что-то» была та драматическая выразительность, та правда содержания, тот реализм исполнения, которыми научили Собинова русская оперная драматургия, русский оперный репертуар. В этом репертуаре лучшей у Собинова была партия Ленского, а в самой партии вершиной была ария «Куда, куда вы удалились». Кто не помнит, как произносил первые слова этой арии Собинов. Кто не помнит этого знаменитого собиновского «Забудет мир меня». Нам кажется, что в одной этой фразе сказался как бы весь Собинов, раскрылся смысл его искусства: в этом слове «забудет» было столько тоски, боли и сознания обреченности, в бесконечном ташем фадизе, казалось, была дана вся пустыньность окружающего мира, вся одиночество Ленского — и вместе с тем, какое это было чудесное, филированное на пианиссимо итальянское фадизе! Наши нынешние Ленские должны понять, что нельзя, усадь у Собинова, перенять, взять только эту его итальянскую филировку, не подумав о глубоком психологическом содержании, которое вкладывал в свое исполнение замечательный певец. Собинов в своем искусстве боролся и против тех, кто «звучек», технику ставил превыше всего, и против тех, кто в заботах о реализме и о правде исполнения отрицал вовсе необходимость изучения техники, в частности, овладения лучшими традициями итальянской вокальной школы.

Путь Собинова — это путь русского оперного театра. Революция открыла этому театру новые широчайшие перспективы и возможности развития. Она сделала Собинова подлинным народным артистом. Совсем недавно наш Московский академический Большой театр получил высокую награду правительства. Этот большой праздник был по сути дела и праздником Леонида Витальевича Собинова — великого русского певца и артиста, которым всегда будет гордиться наша родина.

М. ГРИНБЕРГ