

ЧАЙКОВСКИЙ И РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

«...Из современной жизни культурного класса брать сюжеты, в оперу превращать современную светскую гостиницу, по-моему, рискованно, до-нельзя. Прозаический сюжет и фраз — на оперной сцене, пустой, пресыщенный жизнью, все свои чувства отполировавший внешним лоском фронт, превращенный в оперного баритона; генерал в парадной форме, приглашенный к рампе петь басом нежную арию — со всем этим не могу мириться». Так писал по поводу «Евгения Онегина» Чайковского С. Крутиков, один из наиболее доброжелательно относящихся к композитору и его опере музыкальных критиков.

Однако не только превращение в оперу «современной светской гостиницы» явилось тем новым в «Евгении Онегине», что так смущало музыкальную критику. Новаторское значение «Онегина», наиболее полно и ярко отразившего оперные принципы Чайковского, заключалось прежде всего в самом музыкально-драматургическом замысле произведения, в отказе композитора от старых, привычных оперных форм, в создании нового оперного стиля — стиля лирико-психологической музыкальной драмы. В пушкинском романе Чайковский нашел то, что давно искал, к чему стремился всем своим сознанием художника-реалиста, великого психолога души человеческой. В этом — огромное значение музыкально-драматургического творчества Чайковского и особенно его «Евгения Онегина» для русского оперного театра. Необычайность обстановки, казалось, так и выходящей из современной жизни, отсутствие действия в традиционном понимании этого слова, как сложной, эффектной сценической интриги à la Скриб, очень характерны в этом отношении. Нетеатральное поведение действующих лиц, концентрация внимания на внутреннем, психологическом мире людей — все это ставило перед оперным театром и исполнителями новые художественные задачи. Отсюда и то ревнивое отношение Чайковского к своему детищу, которое композитор с редким для него упорством пытался оградить от «рутинных, ходульных, казенных приемов» императорских сцен. Не обобщая Чайков-

ского и Чехова как художественные явления, можно, однако, сказать, что «Онегин» явился для русского оперного театра тем, чем впоследствии, спустя примерно 20 лет, явилась чеховская «Чайка» — для драматического. В том и другом случае объединяющим фактором явились идеи психологического реализма, вызвавшие к жизни и Художественный театр, и творчество Шаляпина, Собинова и т. д.

Однако, если с созданием сценических произведений Чехова почти одновременно произошло и рождение нового «чеховского» театра, то в оперном театре процесс созревания новых творческих сил, отвечающих художественным принципам Чайковского, происходил несравненно медленнее и далеко не завершился в наше время. Истиннейшая лирика оперы Чайковского, овеянная поэтическим ароматом русского быта, русской природы, оказалась чуждой основной массе тогдашних певцов, воспитанных на условных образах итальянской и французской романтической оперы. Трудно поверить, чтобы Чайковский был удовлетворен образами Ленского и Татьяны в трактовке четы Фигнеров — кумиров тогдашней публики. Что было общего между Н. Фигнером — вральем мужем, в усах и бороде (неизменно сопровождавших его в самых различных ролях), с форсированным звуком и утрированной экспрессией, и Ленским, этим «18-летним юношей, с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта à la Шиллер»? По поводу же исполнения Мелен Фитнер даже самый благожелательно настроенный к ней критик не мог не сказать, что она не дает образа пушкинской Татьяны... и драматизирует неуместно роль деревенской девушки, в которой сама страсть проявляется сдержанно и робко.

Однако по мере развития идей сценического реализма, проникавших и в оперный театр (Мамонтовская опера и т. д.), образы Чайковского находят все более совершенных исполнителей, конечно пока — единичных. Из школы Ф. П. Комиссаржевского вышла, например, тонкая,

новой формации певица Скомпская (Большая).

Примерно в эти же годы появились один за другим великолепные Онегины — Хохлов, Яковлев, Тартаков, Грызунов и др. и наконец идеальный исполнитель Чайковского — Л. В. Собинов — создатель поистине бессмертного образа Ленского. Напрасно эстеты и формалисты вроде Л. Сабанеева твердили о «бессмысленном очаровании» собиновского пения, о «до-эмоциональном», «до-рациональном» его воздействии на слушателя. Артист высочайшей культуры и огромного таланта, Собинов явился прежде всего ярчайшим носителем идей художественного реализма, голос которого уже ясно звучал в оперном театре со времени основания Мамонтовской оперы. В 1899 году, всего через два года после начала своего артистического пути, Собинов пишет: «Я словно научился ценить эту художественную правду в каждой произнесенной фразе, в каждом движении. Как это ни смешно, но я только теперь смотрю не на певца, а на образы, ищу этих героев живых в крови и плоти». Эти слова, как и весь процесс работы Собинова над ролью, окончательно утверждают общность художественных установлений замечательного русского певца и главнаго новой эры в истории русского театра — эры психологического реализма — Станиславского и Немировича-Данченко.

Обращение Станиславского к Чайковскому было исторически и художественно обусловлено, и неслучайно именно «Евгению Онегину», а не другим спектаклям студии, было суждено праздновать торжество идей реалистического искусства на оперной сцене. В огромной психологической глубине «Онегина», в интимной реальности его образов и быта русской действительности Станиславский нашел то, что он с таким вдохновением воплощал на драматической сцене, — поэзию обычных чувств, внутреннюю правду человеческой жизни.

Постановкой «Евгения Онегина» в студии им. Станиславского далеко не ограничивается воздействие художественных идей великого мастера русского театра на интерпретацию образов Чайковского. Многие выдающиеся советские исполнители Чайковского были его учениками, проникались в той или иной степени идеями глубокого и искреннего творчества актера. Из студии Станиславского вышли: К. Е. Антарова — непревзойденная гра-

финя в «Пиковой даме», М. Г. Гукова — одна из лучших Татьян, С. И. Митай — замечательный Онегин. Б. М. Евлахов, дававший безусловно интересные сценические образы Ленского и Германа. Питомцами Станиславского являются и Н. К. Печковский (в галлерее созданных им образов Герман занимает едва ли не первое место), и С. Я. Лемешев, и А. И. Алексеев — прекрасные Ленские, и М. Я. Мельтцер — поэтичная Татьяна, и другие.

Глубоко своеобразный и вместе с тем жизненно правдивый образ Онегина создал С. И. Митай, пересмотревший заново установившуюся с годами трактовку этого образа. Знаменитые Онегины прошлого — Хохлов, Яковлев, Грызунов и др. — обычно акцентировали характеристику этого образа в первой половине оперы и, создавая блестящий, законченный внешний облик своего героя, ограничивали его рамками светской, холодной бонтоности; очень редко кому удавалось и удается сейчас показать внутреннее перерождение Онегина под влиянием внезапно нахлынувшей непреодолимой страсти при встрече с Татьяной на петербургском балу. В Онегине — Митая под светской учтивостью и холодностью скучающего молодого человека всегда ощущается глубокая человеческая душа. Эмоциональная теплота и необычайно тонкая интонационная выразительность, присущие исполнению талантливого артиста, помогают ему создать глубоко правдивый и драматически напряженный внутренний рисунок роли в двух последних картинах оперы и искренно возволновать слушателя. Не только своим Онегиным, но и всей своей дальнейшей артистической работой я всецело обязан дорогому Константину Сергеевичу, — пишет С. И. Митай, — первому, кто сумел пробудить во мне жажду правды и искренности в творчестве. Он поставил передо мной задачи, которые направили мои эмоции по правильному руслу, помогли найти более или менее правдивую интонационную выразительность. И это действительно так. В исполнении Митая всегда поражает неисчерпаемое богатство и разнообразие выразительных нюансов, музыкальной фразировки в пределах одного и того же толкования образа. Во время гастролей С. И. Митая в Тбилиси, где темпераментная грузинская публика заставляла его бисировать арию Онегина («Увы, сомненья нет») иногда до семи раз, певец для каждого исполнения находил новые

вокальные краски, новую выразительность. На вопрос, как он этого достигает, С. И. отвечал: «это мне было бы очень тяжело и скучно, если бы я каждый раз не давал себе новую задачу, отчего соответственно менялся и характер выразительности и фразировки. В каждой сцене, арии, даже фразе певец должен иметь правдивую психологическую задачу, точную по границам и вытекающую из драматической ситуации, должен иметь ясное представление — кому и о чем поет, и тогда — учитывая, конечно, твердое знание музыки и грамотность исполнения — сама собой явится нужная эмоциональная окраска звука, правдивая интонация. Это впервые раскрыл мне Станиславский».

Это же свойство выразительной интонации в большой степени присуще и другому питомцу К. С. Станиславского — Н. К. Печковскому. Петь Германа было мечтой еще юношеских лет артиста; с годами это желание неотступно росло. Работая над образами Ленского и Вертера в студии Станиславского, Печковский неизменно возвращается к мысли о Германе и много беседует с К. С. о «Пиковой даме». Эти беседы, как свидетельствует сам артист, и помогли ему найти верный путь к воплощению глубочайшего образа трагической музы Чайковского.

Образ Германа, очень сложный и противоречивый, дает возможность самым различным толкованиям. Для многих исполнителей, не стремящихся прочесть глубоко партитуру оперы, Герман не более, чем выгодная партия любовника, с эффектной сценой сумасшествия и блестящим brindisi в заключительном акте. Некоторые выдающиеся певцы прошлого, такие как Давыдов, Алчевский, — пытались найти более глубокие руководящие нити в развитии этого образа. В частности, оригинальна, хотя и очень однообразная, концепция, созданная А. М. Давыдовым; вполне законно стремясь освободить образ Германа от штампа оперного «героя-любовника», Давыдов, однако, впал в другую крайность: его Герман — маниак, одержимый страстью к картам, к игре, и только. Иную трактовку Германа дает Печковский. Правду музыкально-сценического образа Германа артист находит не в единстве его стремлений, а в их противоречивости. Любовная трагедия Германа является предисловием его увлечения безумной идеей — разгадать тайну трех карт. В борьбе этих так тесно

связанных и вместе с тем враждебных друг другу страстей заключена основная драматическая коллизия образа. Кульминация этой борьбы — сцена в казарме. Но быть может наиболее впечатляет Печковский в последующей сцене — «у Капавки». Навстречу к Лизе выходит уже совсем другой человек, нежели тот, с которым она рассталась в спальне у графини. Рассеянный, блуждающий взгляд, механические движения, столь же безличное, механическое повторение за Лизой своей партии дуэта (кстати, своеобразное имитационное строение дуэта подтверждает правильность намерений артиста) — все отличает в Германе полное равнодушие к тому, что происходит.

Конечно, не все лучшие достижения исполнителей Чайковского обязательно явились плодом непосредственного воздействия системы Станиславского. Мы знаем выдающихся интерпретаторов Чайковского, идущих к раскрытию образа самостоятельным путем, например замечательная кума («Чародейка») и Лиза — К. Г. Держинская, обаятельные в своей искренности и простоте Татьяны — Г. В. Жуковская, Е. Д. Крутикова, Н. Д. Шиллер, горячий, темпераментный Герман — Н. С. Ханаев; но самая основа их творчества, зиждущаяся на искренности и правдивости переживания, обличает их с принципами Станиславского.

К великому сожалению, и не в той юбилейной статье, надо признать, что оперы Чайковского, и особенно популярнейшее из его произведений — «Евгений Онегин», давно не получали достойного их художественного воплощения (в данном случае имеются в виду не отдельные исполнители, а постановка в целом). Как часто даже на лучших оперных сценах в спектаклях «Онегина» ощущается какой-то непонятный холод и равнодушие, нетерпимые в произведении, создавшемся с такой глубиной и трепетной любовью, как эта опера Чайковского.

Нужно горячо пожелать, чтобы 100-летняя годовщина со дня рождения Чайковского ознаменовалась новым сценическим воплощением его любимого детища. Если бы «Евгений Онегин» предстал перед советским слушателем во всей чистоте своей поэтической лирики, таким, как мечтал его увидеть сам Чайковский, — это было бы лучшим выражением благодарности народа великому русскому гению.

Е. ГРОШЕВА