

В числе семи наиболее популярных оперных спектаклей московской оперы называются такие произведения, как «Водовоз» Керубини, «Катиф Багдадский» Буальзе, «Школа ревнивых» Сальери, две оперы Мартина («Диана» и «Редкая вещь»). Как же могли «дилетанты», посредственные и слабые певцы исполнять виртуозные вокальные партии этих опер? В том-то и дело, что мастерство первых русских певцов было вовсе не слабое. Да оно и не могло быть таким. Если вспомнить, что в лучших крепостных театрах преподавали придворные композиторы и капелмейстеры, как например Сартти, что с крепостными певцами занимались лучшие артисты того времени, то трудно поверить утверждениям о дилетантизме первых русских певцов.

Здесь кстати вспомнить и имена первых выдающихся мастеров русского оперного театра. Еще в середине XVIII века на московской вольной сцене заблестал талант Аполотия Михайловой, затем переведенной в Петербург. Нужно вспомнить и Парашу Жемчугову — выдающуюся певицу и актрису, выступавшую в лучшей своей роли Элианы в опере Гретри «Самнитские браки» перед императорским двором.

Выдающееся положение занимал на московской сцене бас Злоа, великолепный драматический актер и певец, отличавшийся в аблессимовском «Мельнике» Жихарев с восхищением пишет о замечательном теноре Уварове и его преемнике Зубове, отличных актерах и певцах, обладателях прекрасных голосов. Особенно он подчеркивает успех Уварова и Зубова в роли принца Тамино. А петь Моцарта вряд ли могли люди, плохо управляющие своими голосами. В воспоминаниях современников сохранились образы таких одаренных певцов московской сцены, как Носова — «чистая натура, жеманства ни из грош и прекрасный голос» (Жихарев), как высокоталантливая Померанцева, отличавшаяся в русских операх, как сестры Лисицны. Многие из них — в том числе такой певец, как Уваров! — были крепостными князя Волынского и Столыпина.

Наконец, история сохранила для нас множество восторженных высказываний современников о знаменитой Лизаньке Сандуновой-Урановой, восхищавшей даже холодный петербургский двор своим виртуозным вокальным мастерством и артистическим дарованием. Переехав вместе со своим мужем

Силою Сандуновым в Москву, эта певица с огромным успехом выступала как в русском, так и в западноевропейском оперном репертуаре. Из трехсот двадцати партий, спетых Сандуновой, лучшими были партии Гитты и Амра в операх Мартина «Редкая вещь» и «Дианно дерево», Серинны в «Служанке-госпоже» Перголези, Анюты в опере Аблессимова и Соколовского «Мельник—колдун, обманщик и сват», Дуяши в опере Пашкевича «Федул с детьми» и т. д.

Сандунова пела и в операх Моцарта, Керубини и других классиков. По отзывам современников, в ней «счастливейшим образом и с полной гармонией сочетались все качества, необходимые для перворазрядной оперной артистки; голос ее — mezzo-soprano — обширного диапазона (почти в три октавы)¹ поражал мощью и в то же время пленял нежностью и красотой; обработанный под руководством опытных учителей, он получал сверх того необходимую гибкость и подвижность». Многие москвичи предпочитали Сандунову итальянским и французским дивам. Жихарев, вообще не очень долюбивавший Сандунову, пишет: «Видел Сандунову в роли Селимены в «L'Amant statue» Французы пригласили ее играть для сбора (подчеркнуто мною.—Е. А.). Помогаять французским языком могла бы она и не на сцене...». О широте диапазона Сандуновой свидетельствует ее выступление в 1815 г. в комедии Н. Ильина («Физиогномист и хиромант»). Она исполняла четыре разных роли — французской, немецкой, итальянской и русской «крестьянки» и пела на четырех языках. Но естественно, самым ценным отзывом является высказывание великого автора «Сусанина» и «Руслана», который слышал Сандунову в концерте и выделил ее среди нескольких певцов «весьма примечательных». Признание Глинка не только похваляла выдающейся певице, но и несомненно ее характеристика, как мастера подлинно русского пения.

Высказывания современников о Сандуновой и ее соратниках по московской сцене позволяют говорить о том, что в Москве ранее, нежели в Петербурге, были заложены основы национальной русской оперной культуры. Об этом говорит и направленность сценического творчества лучших артистов московской оперной сцены, в котором домини-

¹ от соль малой октавы до третьей октавы, — Е. А.

бует шейкинское начало. Факты из биографии Сандуновой свидетельствуют о том, 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 исполнения она как бы предвосхитила у Щепкина, — писал ее биограф. Даже из этой весьма краткой характеристики Сандуновой мы можем вывести заключение, что 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 и даже в какой-то мере предвосхищая его зарождения. Тут можно высказать и предположение, что русский оперный репертуар с его бытовыми, простонародными образами, прочно связанными с русской жизнью, в какой-то мере способствовал и росту реалистического искусства актеров драматической сцены.

Главным и основополагающим 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. В русской песне видел «образование души нашего народа» великий свобододолюб А. Радищев, связывавший ее глубокую выразительность, ее «скорбь душевную» с бековыми страданиями родного народа.

Глубоко и поэтично раскрывает отношение русского человека к своей песне, силу ее сердечной выразительности высказывание одного из современников Белинского¹. «...Сильно, неумолимо говорит в нас за себя побуждение высказывать гайлы своего сердца. Одинокос, глубокое чувство тягостно, невыносимо. Дайте ему слово, дайте голос, дайте инструмент. Это чувство должно вы-

лететь хоть на ветер, но только вылететь. Человеческий голос, соглашая текст песни со звоном инструмента, есть самый вынужденный и пленительный представитель того тесного союза, который находится между жизнью зззукз и жизнью нашего сердца».

Эта жгучая погребность сердца русского человека в песне, так хорошо обрисованная Серебрянским, и окрещивала искусство русских певцов той самобытной яркостью, той душевной выразительностью, которая свойственна только ему. Лучшие русские оперные певцы славились и как выдающиеся исполнители народных песен. Уже упоминавшаяся Авдотья Михайлова известна была своим замечательным исполнением русских песен. С именем Параша Жемчужовой прямо связана история создания некоторых народных песен, бытующих еще и в наше время (например, песня «Вечер поздно из лесочка»). Елизавета Сандунова вошла в историю русского искусства и как превосходная исполнительница родной песни, и как активная пропагандистка песенного творчества современных ей отечественных композиторов.

В то же время вокальное искусство Жемчужовой во многом связывается с творческой практикой шереметьевских крепостных композиторов, в том числе Степана Дехтярева, создателя первых русских ораторий, из которых особую известность получила патристическая оратория «Минин и Пожарский или освобождение Москвы». Имя Сандуновой неразрывно связано с именем талантливого русского композитора Д. Кашина, бывшего крепостного. В историю отечественной музыки Д. Кашин вошел и как «ветеран русской песни», один из первых ее собирателей и создателей песенных обработок, а также как пламенный патриот, отказавшийся служить своей музыкой французам в оккупированной Москве. Кашин был капельмейстером Московского театра, и, вероятно, здесь и зародилась творческая дружба композитора и замечательной певицы. Е. Сандунова была постоянной участницей его концертов, в которых исполняла новые песни и арии из опер талантливого композитора.

Впервые Е. Сандунова приняла участие в опере Д. Кашина «Наталья боярская дочь»¹ в концертином исполнении в 1800 году. Затем

¹ А. Серебрянского, близкого друга 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.

¹ По драматической обработке С. Н. Глинки одноименной повести Карамзина.