

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

**А.И.Демченко**

**Избранные страницы  
исполнительского искусства**

*Певцы*

*Пианисты*

*Хоровые дирижёры*

Саратов, 2018

ББК 85.31  
Д 31

Печатается по решению Совета по НИР  
Саратовской государственной  
консерватории имени Л.В. Собинова

- Д 31      **Демченко А.И.**  
Избранные страницы исполнительского искусства: певцы, пианисты, хоровые дирижёры: эссе. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2018. – 148 с.

**ISBN 978-5-94841-296-2**

В развёрнутом эссе доктора искусствоведения А.И.Демченко предпринят опыт компактного изложения комплекса важнейших качеств, определяющих суть исполнительского творчества ряда представителей отечественной музыкальной культуры. В качестве ключевой рассматривается проблема, связанная с различными подходами к интерпретации художественного текста. Параллельно анализу искусства общеизвестных мэтров рассматривается исполнительское творчество известных саратовских музыкантов.

Книга адресована широкому кругу ценителей искусства, а также профессиональным музыкантам любого профиля, и может использоваться в качестве учебного пособия.

ББК 85.31

**ISBN 978-5-94841-296-2**

© Демченко А.И., 2018  
© ФГБОУ ВО «Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова», 2018

# *Певцы*

## **Фёдор Шаляпин**

В нынешнем году отмечается 145 лет со дня рождения *Фёдора Ивановича Шаляпина* (1873–1938). Прошло 120 лет с тех пор, когда вспыхнув яркой звездой на московской оперной сцене, стал Шаляпиным, то есть тем выдающимся певцом и артистом, который навсегда вошёл в летопись мирового музыкального искусства, оставаясь с нами и неувядающей легендой, и живой художественной реальностью.

Самый существенный и материально осязаемый компонент этой реальности – звукозаписи, которые, кстати, Шаляпин начал делать примерно тогда же, с 1897 года. В своё время отечественная фирма «Мелодия» выпустила десять пластинок с записями голоса Шаляпина. Это собрание даёт достаточно полное представление о репертуаре артиста, его певческой манере и мастерстве интерпретации, хотя многое не было им записано.

Это главное из всего, что сохранилось от грандиозного явления, вошедшего в анналы всемирной истории под названием *искусство Шаляпина*. Вот почему в рассмотрении его многообразного, по сути своей изначально синтетического творчества речь ниже пойдёт главным образом о той стороне, которая связана с музыкой, пением.

Вслушиваясь в звукозаписи, сделанные им, будем попутно частично затрагивать и другие компоненты его искусства, приводя высказывания Шаляпина и его современников, напоминая по ходу изложения отдельные сюжеты жизни великого артиста, поскольку многое из того, что было характерно для этой яркой и колоритной натуры, так или иначе сказалось в особенностях его творческой индивидуальности.

\* \* \*

Если вспомнить путь, приведший Шаляпина в большое искусство, то не может не поразить тот факт, что он, в сущности, избежал,

казалось бы, неизбежных потерь времени в движении к тому, что стало «главным делом» жизни. И это при том, что довольно длительный период ни условия житейского существования, ни окружающая среда вовсе не благоприятствовали его развитию в художественном направлении.

Вот краткая хроника начальных этапов артистического восхождения Шаляпина.

Первые художественные события его жизни произошли в Казани, в которой он родился и которую считал своим родным городом. Там в семилетнем возрасте увидел он балаганное представление. И, как впоследствии писал Шаляпин, оно, по всей видимости, дало *«первый толчок, незаметно для меня пробудивший в душе моей тяготение к жизни артиста»*.

Восьми лет он приобщается к пению, десяти – становится певчим церковного хора, где, ко всему прочему, изучает азы нотной грамоты. В одиннадцать – первая встреча с оперой. И разве не примечательно, что то была «Жизнь за царя» Глинки, краеугольное основание русской оперной классики, исток такого важнейшего её жанра, как музыкальная драма, который стал определяющим в репертуаре Шаляпина.

*Опера изумила меня. Я, конечно, не тем был изумлен, что люди вообще поют, но изумило меня то, что существует жизнь, в которой люди вообще обо всём поют, а не разговаривают. Эта жизнь нараспев не могла не ошеломить меня. Необыкновенные люди, спрашивая – пели, отвечая – пели; пели, гневаясь, умирая, пели сидя, стоя, хором, дуэтами и всячески!*

Двенадцати лет он принимает участие в спектаклях оперной труппы в качестве статиста. Тринадцати – поёт в хоре мальчиков на оперном представлении. К этому его подтолкнуло любопытное обстоятельство, о котором он упоминает, не щадя своего самолюбия. Речь идёт об увиденном незадолго до того спектакле.

*Он потряс меня не музыкальным великолепием, не величием темы, вообще не качествами, обращёнными к моему художественному бескорыстию. На представлении «Пророка» я сделал открытие, ошелобившее меня своей неожиданностью. На сцене я увидел моих товарищей по церковному хору!*

«Открытия» продолжались и позже. Пятнадцатилетним подростком Фёдор впервые увидел оперу Гуно «Фауст», где более всего его внимание привлёк именно тот персонаж, которому суждено было сыграть исключительно значимую роль в его творческой судьбе. Он пришёл в восторг от фантастического образа Мефистофеля, от декораций ада, окружавшего его. Шаляпина поразили артист в красном, с перьями на шляпе, с бородкой и усами, с огромными изогнутыми бровями, однако больше всего потрясли глаза, вспыхивающие огненными искрами. Он пришёл в отчаяние: *«Никогда я не смогу добиться такого, для этого надо родиться с даром подобного свойства...»* Позже Шаляпин узнал, что то был довольно примитивный трюк: на верхнее веко приклеивалась фольга, отражавшая вспышки сценического освещения и создающая иллюзию сверкания адского огня.

Продолжим хронику. Семнадцати лет, когда после мутации окреп голос, Шаляпин вновь начинает петь в хоре оперной труппы – теперь уже взрослом. Этот 1890-й год можно считать самым началом и его настоящей артистической биографии. Он заключил тогда свой первый театральный контракт. И тогда же в оперной труппе, работавшей в Уфе, стал исполнять сугубо эпизодические сольные партии, а однажды по стечению обстоятельств получил даже большее.

*На святках решили поставить оперу «Галька» Монюшко. Роль Стольника, отца Гальки, должен был петь сценарист. Репетируя партию Стольника, он пел фальшиво, не в такт, и, наконец, дня за два до генеральной репетиции, объявил, что не станет петь. И вот вдруг антрепренёр предлагает: «Шаляпин, можете вы спеть партию Стольника?» Я испугался, зная, что это партия не маленькая и ответственная. Я чувствовал, что нужно сказать: «Нет, не могу». И вдруг сказал: «Хорошо, могу». – «Так вот: возьмите ноты и выучите к завтраму...» Я почувствовал, что мне отрубили голову. Домой я почти бежал, торопясь учить, и всю ночь провозился с нотами, мешая спать моему товарищу по комнате.*

Очевидец этой истории вспоминает: *«На генеральной репетиции Шаляпин, к общему удивлению, поразили всех безукоризненным знанием партии».* В спектаклях «Гальки» он выступил с успехом.

После сезона, проведённого в Уфе, 18-летний Шаляпин кочует с небольшими музыкально-драматическими труппами по городам

Поволжья, Средней Азии и Закавказья. Тогда же появляется первая театральная рецензия с упоминанием его имени: «Молодой и хороший голос г-на Шаляпина заставил позабыть его неособенное умение держаться на сцене» (газета «Окраина», Самарканд).

Девятнадцати лет Шаляпин оказался в Тифлисе, где его ждала поистине судьбоносная удача. Здесь он встретил Д.А.Усатова, бывшего солиста Большого театра. Дмитрий Андреевич стал фактически единственным учителем Шаляпина. Как Россия и мир должны быть признательны этому человеку, который угадал в безвестном «босяке» талант и помог ему всем необходимым – уроки пения давал безвозмездно и нашёл меценатов, обеспечивших Шаляпина этой ученической поры сносное существование.

Двадцати лет Шаляпин всё с бóльшим успехом выступает в концертах, которые проводятся в состоятельных домах Тифлиса, и делает попытку прослушаться в качестве солиста оперы. Однако антрепренёр, набиравший труппу для местного театра, среди двух учеников Д.Усатова отдал предпочтение другому. *«“Далёк ещё я от того, чтоб играть на сцене”, – с грустью подумалось мне*». Но уже через месяц тот же антрепренёр изменил свое мнение, заключил с Шаляпиным контракт, и на ближайшей репетиции дирижёр-итальянец говорил: *«Какой кароши колос у этот молодой мальшиик!»*

Именно тогда, с осени 1893 года, в жизнь Шаляпина вошли большие оперные партии: Рамфис в «Аиде» Верди, Мефистофель в «Фаусте» Гуно, Гудал в «Демоне» Рубинштейна, Тонио в «Паяцах» Леонкавалло, Мельник в «Русалке» Даргомыжского, Монтероне в «Риголетто» Верди, Гремин в «Евгении Онегине» Чайковского – причём всё это с 28 сентября по 22 октября, то есть меньше, чем за месяц! Как видим, у молодого певца обнаружилась совершенно недюжинная работоспособность, умение буквально на лету схватывать словесно-музыкальный текст.

Разумеется, делалось всё наспех, но постепенно, в ходе спектаклей, росло и качество исполнения. Свидетельство тому – оценки в отзывах местной прессы, которые становятся всё выше: *«Из всех певцов, учившихся в Тифлисе, г-н Шаляпин бесспорно самый талантливый. Всего пять месяцев, как он на сцене в качестве исполнителя первых ролей, и в продолжение этого времени успел приобрести симпатии публики своим всегда удачным исполнением самых разнообразных партий»*.

По окончании сезона в Тифлисе, Шаляпин едет в Петербург, где поначалу выступает в загородном саду «Аркадия», а затем в театре Панаева. Выступления эти проходили весьма удачно, о чём красноречиво говорит следующая газетная аттестация – *«молодой артист с прекрасным голосом»*. Наибольшего успеха он добивается в опере «Фауст»: *«Г-н Шаляпин, выступивший в партии Мефистофеля, был особым предметом для оваций, которые сопровождали почти каждый его выход. По требованию публики он должен был повторить куплеты Мефистофеля, серенаду и заклинание над цветами»*.

Двадцати двух лет Шаляпин подписывает контракт с дирекцией императорских театров и дебютирует в Мариинском театре в партии того же Мефистофеля. Однако в его продвижении на главной оперной сцене страны происходит неожиданное торможение. Певец пришёлся здесь как-то «не ко двору» – им чаще всего недовольны, и он сам недоволен постановкой оперного дела в этом театре. Определённую творческую компенсацию давали концерты «на стороне». Из рецензии в рецензию начинают мелькать характеристики – *«прекрасный голос»*, *«прекрасный бас»*, и он всё чаще фигурирует в газетных отчётах в качестве *«любимца публики»*.

Окончательное «рождение» Шаляпина как оперного певца произошло, когда после прозябания в Мариинке на протяжении целого года, после череды тусклых и даже провальных выходов, он впервые обрёл себя на столичной сцене. Случилось это на последнем спектакле сезона – то была «Русалка» Даргомыжского. Выручил бас М.Корякин, нарочно сказавшийся больным.

*Дублёра у него не случилось. Дирекция, скрепя сердце, выпустила на сцену меня. «Последний спектакль – Бог с ним, сойдёт как-нибудь». Уж не знаю, как это произошло, но этот захудалый, с третьестепенными силами, обречённый на жертву последний спектакль взвинтил публику до того, что она превратила его в праздничный для меня бенефис. Не было конца аплодисментам и вызовам.*

\* \* \*

Двадцати трех лет Шаляпин переходит в московскую Частную оперу, которую держал просвещённый меценат С.Мамонтов, что стало моментом подлинного прорыва к феномену, известному нам под названием *искусство Шаляпина*. Прорыв этот прежде всего был свя-

зан с исполнением партий Ивана Грозного в «Псковитянке» Римско-го-Корсакова и Бориса Годунова в одноимённой опере Мусоргского.

О взрывоподобном «вторжении» молодого певца в музыкальную жизнь Москвы середины 1890-х годов говорят заметки художника А.Головина: *«Появление Шаляпина в театральном мире Москвы произвело, мало сказать, сенсацию – оно вызвало небывало восторженное волнение среди всех людей, любивших театр, оперу, музыку. Я хорошо помню всю значительность этого подъёма. Чувствовалось, что наступил момент, когда в истории театра откроется новая страница. Выступления Шаляпина воспринимались всеми чуткими людьми, как праздник искусства. Вспоминаю одну из своих встреч с Левитаном, который с первых слов забросал меня вопросами: “Видели вы Шаляпина? Слышали его? Знаете ли вы, что такое Шаляпин?.. Это что-то необыкновенное”. Левитан был взволнован по-настоящему, и, зная его тонкое артистическое чутьё, я понял, что в театре появился действительно какой-то чародей».*

Наблюдая Шаляпина в спектаклях Частной оперы, критики быстро переходят к самым высоким оценкам. Обычным делом становится отмечать *«выдающийся талант этого артиста, в котором соединились могучий голос, редкая музыкальность и удивительная способность к драматической характеристике»* – именно тот комплекс, который делал Шаляпина выдающимся мастером оперной сцены уже в те годы.

Во время гастролей московской Частной оперы в Петербурге 25-летнего Шаляпина впервые услышал выдающийся художественный критик В.Стасов. В письмах, отправленных после спектакля «Псковитянка», он рассказывает о случившемся с ним и скульптором М.Антокольским: *«В антракте я бросился на сцену, да схватив за плечи Антокольского, потащил с собой и его. Он тоже был потрясён. Уж мы обнимались, обнимались с Шаляпиным, и я ему на ухо шепнул, чтоб никто не слышал: “А знаете, куда вы идёте? Туда, где гениальные люди”... Как мы с Антоколеей безумствовали от Шаляпина в “Псковитянке”. Он просто – гениален и в 100 раз выше и Петрова, и Фёдора Стравинского. Вот-то неожиданность, вот-то счастье!!»*

Этому выступлению Шаляпина в роли Ивана Грозного Стасов посвятил статью «Радость безмерная», став с тех пор восторженным почитателем певца. Тогда же он прозорливо сказал о молодом артисте: *«Одним великим художником стало больше».*

Двадцати шести лет Шаляпин приглашён в Большой театр, с которым впоследствии его связывало очень многое. Для дебюта был выбран «Фауст». В газетном отчёте читаем: *«Весь спектакль превратился для артиста в сплошной грандиозный триумф. Первое появление г-на Шаляпина было встречено бесконечными громовыми рукоплесканиями. Весь театр сверху донизу единодушно приветствовал любимого артиста. Такие же овации повторялись множество раз и во время действия, и после каждого акта. Кроме того, ему были поднесены шесть венков с надписями “Великому артисту”, “Гордости и славе русской оперы” и т.д.»*

Добавим к этому суждения наиболее компетентных знатоков. Н.Кашкин в одной из рецензий: *«Мы так часто говорим об огромном, исключительном таланте этого артиста, что не считаем нужным ещё раз воспевать ему хвалы»*. С.Рахманинов о первой постановке оперы «Алеко»: *«Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым все они бледнели. Этот был на три головы выше их»*. В.Стасов о гастрольном спектакле «Бориса Годунова» в Петербурге: *«Что за шедевр тут Шаляпин – и рассказывать мудрено, невозможно – сцена галлюцинаций, смерть Бориса!!!!!!!!!!!! Театр дрожал, как осиновый лист от ветра»*.

С 1900 года (Шаляпину 27 лет) начинаются его зарубежные выступления. Очевидно, молва о нём доходила из России в Европу, если директор миланского театра *La Scala* телеграфирует ему: *«Я очень рад, что имею честь впервые представить итальянской публике столь именитого артиста, каким являетесь Вы. Желаю Вам одержать здесь полный триумф»*. Пожелание распорядителя главной цитадели мирового оперного искусства было реализовано. Исполнение Шаляпиным заглавной партии в опере Бойто «Мефистофель» вызвало неописуемый фурор.

*Я сам не ожидал такого успеха, и когда после спектакля, лёжа в кровати, переживал впечатления дня, представлялся самому себе каким-то Ганнибалом или Суворовым, с той только разницей, что я переехал Альпы в вагоне железной дороги.*

После триумфа в *La Scala* Шаляпин стремительно «покоряет» Запад: Рим, Берлин, Париж, Лондон, Нью-Йорк. О воздействии его искусства красноречиво говорят два близких по фразеологии журналистских отклика. В 1909 году, после премьеры «Псковитянки» в Па-

риже с успехом, который превзошёл успех «Бориса Годунова», показанного годом раньше, газета откровенно заявляет, что *«парижане сошли с ума»*. Несколько ранее состоялись первые гастролы Шаляпина в нью-йоркской «Метрополитен-опера»: *«Его прекрасный голос, великолепная игра, смелые нововведения в гриме и костюме сразу покорили всех присутствующих. Публика лож, обыкновенно безучастная, и первый ряд кресел, редко аплодирующий басам, провожали Шаляпина буквально громом рукоплесканий. Что же касается обладателей более скромных мест, они пришли в такой неистовый восторг, что театр положительно напоминал сумасшедший дом»*.

О степени популярности, которой вряд ли кто-либо добивался в истории мирового искусства, свидетельствует описание гастролей в Вене в 1927 году. *«Это был сплошной триумф, исключительный, небывалый в летописях Вены. Фигура Шаляпина, и без того крупная, выросла до фантастических размеров. Он властно захватил внимание людей даже далёких от театральных кругов и с самого приезда стал властителем дум. Его поклонники буквально неистовствовали. Перед отелем “Бристоль”, в котором остановился Шаляпин, с утра до поздней ночи стояли толпы. Полиция окончательно замучилась, водворяя порядок. Трамваи и автомобили с трудом пробивали себе дорогу. Отель подвергался непрерывному натиску толпы: всем хотелось взглянуть на “короля певцов”, как окрестили газеты Шаляпина»*.

*«Король певцов...»*. Вернёмся ненадолго к начальной поре его жизни. Отец и мать – выходцы из крестьян. В Вятской губернии существовала деревушка Шаляпинки, где доживал свои последние дни отец Шаляпина. Сам Фёдор родился в Суконной слободе Казани, а несколько младенческих лет провёл в деревне. В своём российском паспорте он так до конца и числился крестьянином Вятской губернии. В Казани Шаляпин прошёл суровую школу низовой народной жизни. С нещадным битьём его обучали сапожному, столярному и переплётному ремеслу. В юности ему приходилось работать грузчиком и крючником. В мытарствах по Руси в полной мере изведal он голод и холод.

Примечательно, что, добившись максимума, которого может достичь всемирно известный артист, Шаляпин никогда не чуждался своих глубинных народных корней и их музыкально-поэтического выражения в фольклорной песне. В свои концертные программы он вводил её самым широким образом. В полушутливом предисловии к книге «Маска и душа» артист, обращаясь к самому себе накануне пятидеся-

тилетия, пишет: *«Каких только путей Вы, Фёдор Иванович, не исходили за эти годы! И родные Вам просёлочные дороги, обсаженные милыми березами, истоптанные лаптями любезных Вашему сердцу мужиков, так чудесно поющих Ваши любимые народные песни...»*

Размышляя об образе Варлаама из оперы Мусоргского «Борис Годунов», Шаляпин говорит: *«Мусоргский с несравненным искусством и густотой передал бездонную тоску. Тоска в Варлааме такая, что хоть удавись... Бездонна русская тоска»*. Такой тоской часто веет от русских протяжных песен, которые любил петь Шаляпин.

Всё сказанное относится и к песне «Эх ты, Ванька...». Тоскливость «запрограммирована» здесь самой ситуацией печального расставания (*«На кого ж ты покидаешь, милый друг, меня...»*). Певец подчёркивает внутреннее переживание трепетной «дрожью» связок, горестными придыханиями и рыдающими всхлипываниями. Вдобавок он сознательно воспроизводит некоторые особенности женского пения, что особенно ощутимо при переходе к фальцету (Шаляпин вообще любил петь «жалостные» песни от лица женщин).

Что более всего обращает на себя внимание в подобных образцах, так это *подлинность* народной манеры пения: типично крестьянская лексика (*«Эх ты, Ванька, разудала голова...»*) и склад распева «выводятся» несколько «окая», очень свободно по ритму (артист словно разговаривает, напевая и как бы на ходу импровизируя), без малейшего вокального приукрашивания, с «гнусавинкой», а на *forte* и с зычностью.

Завершая разговор об истоках шаляпинского искусства, зададимся вопросом: каким образом этот крестьянский, или, в лучшем случае, слободской парень сумел совершить восхождение к вершинам художественной культуры и общечеловеческой культуры в целом? Сумел, имея за спиной не университеты и консерватории, а всего лишь двухклассное городское училище в Казани. Ответ почти банален: благодаря интуиции, пытливости ума и неустанной работе над собой.

Существенную роль в развитии Шаляпина сыграл ещё один фактор — со времени переезда в Петербург, а затем в Москву, у него появилось прекрасное окружение, в том числе цвет столичной интеллигенции (художники, композиторы, писатели, ведущие актёры драматического театра, знатоки искусства, крупные меценаты и т.д.). Особое место среди тех, кто «просвещал» певца, заняли М.Горький и С.Рахманинов.

Горький был на пять лет старше Шаляпина, их сблизила сходная судьба: оба волжане, оба прошли трудные «университеты» жизни, поднялись к её высотам с самого «дна». С Рахманиновым они были ровесниками, и дружба с ним, как с композитором и пианистом, была совершенно неоценимой — прежде всего из их общения вынес артист тонкость и чуткость ощущения музыки.

\* \* \*

При том, что об актёрском даровании Шаляпина мы можем судить почти единственно по разного рода воспоминаниям и многочисленным фотографиям, обойти эту сторону его искусства молчанием было бы непозволительно.

Отмечавшийся всеми без исключения редкостный дар актёрского перевоплощения начинался у Шаляпина с искусства грима, которым он владел в высшей степени. Ж.Фашотт свидетельствует: *«Я имел счастье наблюдать, как он гримируется, и каждый раз я словно погружался в некое таинство, видел, как буквально на глазах происходило полное перевоплощение»*. И французский биограф приводит конкретный пример превращения в Базилио: *«Он прикреплял к голове фальшивый череп с венцом редких и грязных волос, приклеивал фальшивый, напоминающий галошу подбородок, накладной нос из парафина — получалась алчная личина хищной птицы»*.

О том, с какой целенаправленностью работал Шаляпин над гримом, показывает его собственный рассказ о создании образа Дон Кихота в одноимённой опере Ж.Массне.

*Я дал ему остроконечную бородку, на лбу взвихрил фантастический хохолок, удлинил его фигуру и поставил её на слабые, тонкие, длинные ноги. И дал ему ус — смешной, положим, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря. И шлему рыцарскому, и латам противопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, и слеза, и судорога страдания выходят почему-то особенно трогательными.*

«...особенно трогательными» — вот чего добивался артист и вот что стало сердцевиной открытого им характера Дон Кихота, который сразу же обрёл статус эталона в воплощении бессмертного создания Сервантеса.

Что касается сценического искусства Шаляпина, то достаточно

напомнить легендарный эпизод во время генеральной репетиции «Бориса Годунова» перед премьерой в парижской *Grand Opéra* в 1908 году, когда по техническим причинам публичный показ проходил без декораций и других сценических атрибутов. Эпизод этот известен со слов многих очевидцев, однако послушаем самого Шаляпина.

*Я очень скорбел о том, что нет надлежащей обстановки, что я не в надлежащем костюме и без грима, но, конечно, понимал, что впечатление, которое может и должен произвести артист, зависит в сущности не от этого, и мне удалось вызвать у публики желаемое впечатление. В момент, когда я встал со стула, устремил взор в угол и сказал: «Что это?.. Там!.. В углу... Колышется!..» – я услышал в зале поразивший меня страшный шум. Я косо повернул глаза, чтоб узнать в чём дело, и вот что увидел: публика поднялась с мест, иные даже стали на стулья и глядят в угол – посмотреть, что я в том углу увидел. Они подумали, что я действительно что-то увидел...*

Современников артиста часто занимала мысль: что важнее в нём – актёрское или вокальное начало? С.Рахманинов считал, что в случае потери певческой формы Шаляпин мог бы стать большим драматическим актёром. Задолго до этого сходную мысль высказал в письме к певцу В.Стасов: *«А знаете, что мне иногда приходило в голову?.. Если бы какие-то экстраординарные, непредвиденные обстоятельства стали Вам поперёк, Вам бы стоило променять одну сцену на другую и из певца превратиться просто в трагического актёра – Вы бы остались крупною, прекрупною величиною».*

В не раз вспыхивавшей дискуссии на тему, что же важнее в нём – актёр или певец – сам Шаляпин поставил совершенно определённую «точку». Произошло это ещё во времена его театральной молодости, когда он находился в мучительных поисках своих художественных принципов.

*Русская драма производила на меня такое сильное впечатление, что не раз мне казалось, что я готов бросить оперу и попытать свои силы на драматической сцене. Говорю **казалось** потому, что это чувство было, конечно, обманное. К опере меня крепко привязали все тяготения моей души, которая, по пушкинскому выражению, была уже «уязвлена» музыкою навсегда.*

Именно в органичном комплексе выдающихся актёрских и певческих данных и складывалось искусство Шаляпина. Эти качества не просто дополняли друг друга – переплетаясь в неразрывном единстве, они умножали силу воздействия как раз благодаря синтезу, а он придавал целому иное качество, чем то что могла дать сумма составляющих, взятых порознь.

Теперь о том компоненте актёрской «палитры» Шаляпина, который непосредственно соприкасался с его вокальным исполнительством. *«Читает он так же идеально, как поёт»* – такую оценку находим мы в одном из газетных отзывов. Речь идёт об искусстве декламации, к которому Шаляпин возвращался постоянно, в том числе и в своих концертах. Отсюда шло многое из того, что стало основополагающим для вокального стиля Шаляпина.

Пение-речь, музыкально интонируемая речь – вот к чему стремился Шаляпин. Артист часто как бы говорит в музыке, переводит звуковую линию в плоскость живой человеческой речи, порой словно проговаривая текст нараспев. *«Он чудно владеет своим замечательно мягким и красивым басом. Роскошная фразировка и высокая артистичность передачи доходят до того, что пение Шаляпина кажется как бы декламацией»*. Это сказано в 1897 году, в адрес 24-летнего певца. И тогда же, ещё более удивляясь: *«Иной раз он целую музыкальную фразу говорит – свободно, как бы разговаривая, иногда – шепчет, но ни один звук, ни одно слово не ускользает от слушателя»*.

В качестве итогового следует привести суждение одной из пражских газет 1934 года, когда Шаляпин находился на вершинах своего мастерства. *«Мощный голос он демонстрирует лишь изредка, обычно он прибегает к sotto voce, а в речитативах и кантилене – к parlando, к выразительнейшей вокальной речи, которой он оперирует во всеоружии певческой техники»*.

Что же давало Шаляпину обращение к речевой стихии? Ещё раз вернемся ко времени, когда, будучи приглашённым в труппу Мариинского театра, певец настойчиво искал свою исполнительскую манеру. К поиску его подталкивала неудовлетворённость состоянием оперной культуры на императорской сцене.

*В свободные вечера я приходил в партер, садился, смотрел и слушал наши спектакли. И всё мне делалось заметнее, что во всей постановке оперного дела есть какая-то глубокая фальшь. Богато, пышно обставленный спектакль — шёлк и бархат настоящие, и по-*

золоты много, а странное дело: чувствуется лакированное убожество. Эффектно жестикулируют и хорошими, звучными голосами поют певцы и певицы, безукоризненно держа «голос в маске» и уверенно «опирая на грудь», а всё как-то мёртво или игрушечно-приторно.

И в 1896 году, в момент начавшегося прорыва к «себе», Шаляпин делает, наконец, то открытие, которое смутно вызревало в нём несколько предшествующих лет.

*Интонация, окраска слова – вот оно что! В правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения. Одно **bel canto** недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку. Ведь вот знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть в любой момент могут сделать и **piano** и **forte**, но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слоги и слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чём, бишь, это они поют? Поёт такой певец красиво, берёт высокое **do** грудью и чисто, не срывается и даже как будто вовсе не силится, но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда одна не отличается от другой. О чём бы он ни пел, о любви или ненависти. Не знаю, как реагирует на это рядовой слушатель, но лично мне после второй песни делается скучно сидеть в концерте. Интонация!.. Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так мало хороших актёров?..*

\* \* \*

Интонация... Как понимать это слово в приложении к искусству Шаляпина? Когда молодой певец начал входить в конце 1890-х годов в силу, музыкальная критика стала предпринимать попытки понять причины его успеха. «Артист пел во всю ширь своего прекрасного, свободно льющегося голоса, не имеющего себе подобных по богатству интонации и экспрессии». «Какое богатство интонаций, какая выразительность в произношении!» «Его музыкальная декламация поражает тонкостью художественной отделки». «Он умеет действовать на публику чрезвычайно осмысленной фразировкой». Примерно тогда же и сам Шаляпин окончательно осознал суть того, к чему он стремился.

*Понял я навсегда и бесповоротно – математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением... За каждой фразой должно быть движение души. Иначе и слова, и звуки будут мёртвыми... Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживания.*

Наиболее проникательные из музыкальных критиков быстро сошлись на том, что главные достоинства искусства Шаляпина не в силе и красоте голоса. Русский писатель и журналист А.Амфитеатров раньше многих других (ещё в 1901 году) и, пожалуй, с наибольшей заострённостью выразил подобную точку зрения. Высказав кардинальную мысль, состоящую в том, что Шаляпин наделён «изумительным даром не только чаровать, но и мыслить звуками». Он развивает эту мысль, почти уничижительно отзываясь о природных вокальных данных артиста: «Голосов на свете много хороших. Есть басы, голосовой материал которых мог быть разделён с избытком на нескольких Шаляпиных. Но ведь в том-то и суть, что, идя слушать Шаляпина, вы даже и не вспомните, что идёте слушать “баса”. Вам нужен Шаляпин. Вам нужна его способность петь не более или менее звучные ноты в установленном партитурой порядке, а нужен именно необычайный дар мыслить звуками».

Осмысленно интонируемая речь, как главное открытие шаляпинского искусства, служила в исполняемой им музыке стремлению дойти «до самой сути... до оснований, до корней» (воспользуемся строкой Б.Пастернака). Исходя из этого стремления, Шаляпин вступал с авторским материалом в активное взаимодействие. Анализ звукозаписей показывает, что певец не ограничивался тем, что самым широким образом пользовался средствами агогики, он зачастую в разной степени отступал от ритма и даже интонационного рисунка, зафиксированного в нотной записи. Один из примеров – баллада Глинки «Ночной смотр». Полная свобода в отношении к музыкальному тексту проявляется здесь не только в постоянных ускорениях и замедлениях темпа, но даже в изменении ритмических фигур и в отклонениях от высоты звука. Подобных «нарушений» настолько много, что Шаляпин оказывается в данном случае как бы соавтором музыки.

Соавторство это подчинено «сверхзадаче» подчеркнуть в замысле Глинки *нерв* происходящего. Не отстранённое описание фантасти-

ческой ситуации, а взволнованное повествование о судьбе героев прошедшей войны, которые и в загробном существовании продолжают ревностно исполнять свой ратный долг. Шаляпин выступает здесь в роли рассказчика, говорит страстно, горячо, буквально с дрожью в голосе, искренне сопереживая отошедшим в небытие воинам, как если бы это были живые люди с их горестями и печалью, с болью сердца раскрывая ситуацию жизненной катастрофы. Именно этому служит в конечном счете та раскованность музыкально-речевого изложения, которую позволяет себе артист.

Трудно сказать, как бы отнёсся к такому исполнению Глинка, если бы ему довелось дожить до времён Шаляпина. Но известно, к примеру, что отличавшиеся чрезвычайной взыскательностью Римский-Корсаков и Рахманинов, слышавшие свою музыку в исполнении певца, были свидетелями не меньших «вольностей» и никогда не предъявляли претензий к нему. Объяснение подобной «терпимости» кроется в том, что он доводил задуманное композитором до той степени законченности и совершенства, о которой можно было только мечтать – убедительность воплощения снимала все вопросы. И, в свою очередь, дар высшей убедительности давал Шаляпину моральное право воспроизводить не ноты («букву»), а суть (дух и душу) исполняемой музыки. Обо всём этом нам напомним позже отзыв одной из чешских газет, присудившей Шаляпину титул *«певец-император»*.

Осмысленно интонируемая речь, как главный принцип шаляпинского исполнительства, и творческая свобода в применении средств музыкально-певческой выразительности обеспечили артисту совершенно особое положение. Ещё в 1897 году один из рецензентов заявил по адресу 24-летнего Шаляпина: *«Это певец-художник в самом серьёзном значении этого слова»*. Аналогичную мысль несколько позднее развернул известный музыкальный критик Н.Кашкин: *«В лице г-на Шаляпина у нас явился первоклассный артист, прокладывающий совсем новые пути, неведомые до сих пор нашим певцам. Мы даже затруднимся назвать этого артиста певцом в обыкновенном значении слова, это великолепный художник музыкальной речи»*.

*«Художник музыкальной речи»* – за этой высшей оценкой исполнительской культуры таился и более узкий, конкретный смысл. Дело в том, что Шаляпин обогащал возможности вокального искусства не только путём привлечения тех ресурсов, которые заложены в слове и актёрском искусстве, но также и путём определённой ассимиляции того, что шло от изобразительного искусства.

Вот почему Э.Старк говорил о *«бесконечно изысканном мастерстве»* Шаляпина в отношении *«игры звуковыми красками»* и настаивал: *«В этом он истинный чародей, не имеющий себе равного. Основной чертой его исполнения является доведённая до последней степени чувствительности способность изменять характер звука в строгой зависимости от настроения, и чем роль богаче содержанием, тем поразительнее бывают эти тонкие голосовые оттенки»*. И уже совсем напрямую это свойство охарактеризовал Л.Добронравов: *«Голос Шаляпина – палитра художника, владеющего всеми стилями великих мастеров, всеми способами письма. Его вокальное искусство – живопись звуками, которые так же ярки, как краски, видимые глазом»*.

Уместно напомнить, что Шаляпин находился с изобразительным искусством в самом прочном соприкосновении – превосходно рисовал, писал маслом, занимался скульптурой. И вряд ли это было просто хобби. Подобные увлечения несомненно служили подспорьем его вокально-театральному исполнительству. Непосредственно – в искусстве грима и в «лепке» фигуры персонажа с соответствующими позами. Опосредованно – в искусстве звука. В том, что сам певец давал себе отчёт в этом, убеждает одно из поздних писем к дочери, где он высказывается о глубинной сути своего исполнительского стиля.

*Критика начала, наконец, понимать сущность моего актёрского достижения, но тонкости исполнения основательно ещё не усвоила. Они не могут усвоить точно, в чём сила моего исполнения. Они толкуют об игре, о пении, но не знают, что значат «отношения» красок, то есть тонких «вздохов» от света к тени и наоборот. Идя к концу моей карьеры, я начинаю думать (прости, это нескромно, и оставь между нами), что в моём искусстве я «Рембрандт». Никто и ничто кругом меня это не понимает, но многие начинают **чувствовать**.*

Чтобы в полной мере понять искусство «рембрандтовской» живописи звуком, которую имел в виду певец в приведённом письме, достаточно вслушаться в романс «Клубится волной» из «Персидских песен» Рубинштейна. Это исполнение относится к высшим образцам потрясающей многооттеночности шаляпинского интонирования: несравненная по гибкости и прихотливости агогическая шкала, непрерывная вибрация всё новых и новых нюансов поющего и говорящего голоса. Служит это тому, чтобы выразить почти непередаваемое в словах – не просто затаённо-жгучая песнь лирического томления,

а неизбежно тоскливая повесть жизни, подёрнутая дымкой зыбкой надежды на лучшее.

\* \* \*

Рассматривая звуковую палитру певца, вернёмся к шаляпинскому искусству перевоплощения. Напомним об этом феномене конкретным откликом музыкального критика, который сопоставляет увиденное им исполнение партий Бориса Годунова (одноимённая опера Мусоргского) и Дон Базилио («Севильский цирюльник» Россини). Рецензент задаётся вопросом: как поверить в возможность подобных метаморфоз? *«Там – скульптурная красота движений, постепенное нарастание внутренней драмы и до конца – царственное величие, львиная сила. Здесь всё – от грима и кончая каждой интонацией – заразительный комизм, порою шаловливый, порою подёрнутый каким-то мрачным юмором».*

*«Здесь всё – от грима и кончая каждой интонацией ...»* – то, что мельком скользнуло в газетном тексте, возможно, как раз и составляет самое главное. По крайней мере для нас, то есть тех, кто имеет возможность слышать Шаляпина только в звукозаписи. В любом случае перевоплощение у Шаляпина было не только актёрски-сценическим. В неменьшей степени оно было и вокальным – в характере звукоизвлечения и в тембровой окраске.

Голос Шаляпина отличался поразительной гибкостью и уникальным многообразием оттенков. Природа, кажется, отпустила ему все мыслимые вокальные ресурсы. Прежде всего это был бас, при необходимости фундаментальный и громоподобный. Но главным образом это был *basso cantante*, то есть высокий, певучий бас, при случае поражающий бархатистой мягкостью и необычайной подвижностью. Шаляпин достаточно широко пользовался сильными контрастами динамики, однако при этом удивляло не столько *forte* и *fortissimo*, характерное для басов. *«Особенно поражали слушателей места, исполняемые им pianissimo, что бывает обыкновенно наиболее трудно и наименее красиво для баса».*

Но важнее всего в его исполнительстве была исключительная многооттеночность палитры динамических нюансов и тембровых красок, благодаря которой звук вибрирует, дышит, «волнится», нарастая и замирая, живёт в непрерывных всплесках и опаданиях, в том числе путём использования глиссандирования. В целом эта особого рода эластичность певческого аппарата служила всё тому же:

*«Голос Шаляпина настолько изгибист, лёгок и податлив, что малейшее движение мысли и чувства артиста непременно передаётся в голос».*

Однако бас Шаляпина сочетал в себе не только силу и нежность, стальной блеск и мягкий «бархат». Он был наделён и особой ёмкостью, словно бы вобрав в себя качества, присущие другим типам голосов (в какой-то степени благодаря и огромному диапазону). Отличавший его баритональный оттенок позволял без труда исполнять партии соответствующего репертуара (Валентин в «Фаусте» Гуно, Тонио в «Паяцах» Леонкавалло, Демон в опере Рубинштейна, Томский в «Пиковой даме» Чайковского, Алеко в опере Рахманинова и т.д.).

В неофициальной обстановке Шаляпин неоднократно демонстрировал всевозможные певческие амплуа. В.Ястребцев, биограф Римского-Корсакова, вспоминает, как на музыкальном вечере в доме композитора Шаляпин *«пел на все голоса: и басом, и баритоном, и тенором, и сопрано»*. Один из музыкальных критиков, размышляя о возможностях артиста, задаёт «провокационный» вопрос и сам отвечает на него, верно очерчивая исполнительский потенциал певца: *«Какой голос у Шаляпина?.. Если соединить вместе глубину баса, мягкость тенора, подвижность сопрано – то это и будет его голос»*.

По-своему гибкость и эластичность шаляпинского исполнения сказалась в языковой сфере. Как певец, он обладал на редкость обострённой чуткостью к фонетическим особенностям различных языков. Когда-то в молодости, почувствовав уязвимость своего поволжски окающего выговора, в считанные недели сумел избавиться от него. Обращаясь к духовным песнопениям, безупречно воспроизводил специфику канонической церковнославянской речи.

Из европейских языков особенно много пел на итальянском и французском, исполняя оперные партии зарубежного репертуара на языке оригинала. Знаменитый итальянский тенор А.Мазини, услышав Шаляпина в опере «Мефистофель», был крайне изумлён: *«У него прямо-таки дантовское произношение – удивительное явление в артисте, для которого итальянский язык не родной»*.

Многое из сказанного выше может проиллюстрировать ария Леопорелло из оперы «Дон Жуан», написанной Моцартом на итальянском языке. Безупречная языковая культура предстаёт здесь в соединении с виртуознейшим владением всей палитрой вокального исполнения. Спектр интонационных красок простирается от буффонно-характеристической скороговорки до нежнейшей певучести.

В первом случае – необыкновенная живость, горячий комедийный напор, пенящийся фейерверк стремительных реплик (один из примеров исключительной подвижности шаляпинского голоса). Во втором случае – вкрадчивый «бархат», сладчайшее *dolcissimo* (максимума оно достигает при использовании фальцета), в котором в то же время прослушивается ирония над доверчивыми жертвами неугомонного соблазнителя женских сердец. Бездна смысловых оттенков с их тончайшей нюансировкой, непрерывная цепь контрастов, абсолютная свобода агогики – певец в полном смысле слова играет голосом.

*Играет голосом...* Да, Шаляпин до предела развил в себе умение вибрировать оттенками тембра в их самом широком спектре, в том числе прибегая к перевоплощению из баса в баритон, тенор, контральто, сопрано (для женских амплуа ему служил всё тот же несравненный фальцет). И как мгновенно он менял тембровое обличье!

Скажем, только что его голос мог быть звучно-патетичным, греметь на торжественных «котурнах». И тут же – нарочито сниженным, плачущим, «гнусавым» и ещё каким угодно. Наконец, немаловажная деталь: концертный репертуар он предпочитал исполнять в аранжировке для инструментального ансамбля или даже целого оркестра (подчас с участием хора). Требовалось это для создания тембрового многообразия, для живописной «раскраски» происходящего.

Так Шаляпин очень часто только средствами слова и звука создавал своего рода *вокальный театр* (точнее – вокально-драматический или вокально-речевой театр). Дирижёр Мариинского театра Д.Похитонов, с которым Шаляпин впоследствии любил выступать в спектаклях, став свидетелем интерпретации певцом баллады Рубинштейна «Перед воеводой», признавался: *«Исполнение баллады явилось целым откровением. В первый раз я услышал в этой вещи три различных голоса – рассказчика, воеводы и разбойника. Это была настоящая звуковая инсценировка вокального произведения».*

*«Звуковая инсценировка вокального произведения»* – насколько точное определение шаляпинского метода! Зачастую артист не только рассказывает, но и разворачивает захватывающий драматический сюжет, осязаемо передавая ситуацию, обстоятельства, общую атмосферу. И опять-таки осуществляет это через певческое интонирование, насыщая его массой разнообразных оттенков, используя порой такие сильнодействующие (можно сказать, «физиологические») средства, как вздох, смех, рыдание.

Особенно ярко и осязаемо «вокальный театр» Шаляпина пред-

ставал в произведениях сатирически-обличительного характера. Общепризнанный шедевр такого рода – «Песня о блохе» Мусоргского. Здесь певец «манипулирует» голосом на все лады, разыгрывая с его помощью целую театральную пьесу.

Вокальная миниатюра как бы спрессована и превращена в сверхкомпактный, но полнометражный спектакль с многоплановой драматургией и обилием персонажей. Многоплановость драматургии обеспечивается разнообразием интонаций – всевозможные оттенки повествовательной, вопросительной, утвердительной и восклицательной речи; кроме того, в ней непрерывно сопутствуют друг другу два пласта – констатирующе-прямой и насыщенный сатирическим подтекстом.

Обилие персонажей воссоздается применением различных тембровых красок и приёмов исполнения. Главное действующее лицо – король с его торжественно-фанфаронскими тирадами. Шаляпин с неподражаемым «изыском» рисует высокомерие аристократа («*Послушай, ты, чурбан!*» – фраза, обращённая к портному) и тут же облачает «высочайшую» блажь и глупость буффонным *non legato* («*Для друга дорого-о-о-о-го*»).

На самый передний план выдвинута фигура рассказчика (автора). Вначале в его тоне господствует представленная во всевозможных нюансах язвительная насмешка, презрительная ирония, едкая издёвка. Но в ходе развития этот убийственный сарказм приобретает открыто публицистическое наполнение, и в конце авторский голос с его разящим обличительным пафосом становится гласом народа, который готов смести с лица земли придворную камарилью.

\* \* \*

Теперь, оценив ресурсы исполнительства Шаляпина, можно приступить к рассмотрению *галереи созданных им образов*.

В принципе он был способен реализовать практически любой творческий замысел. Поэтому, при всей своей склонности к драме и серьёзной проблематике, великолепно передавал, например, характерные роли. Несколько выше речь шла о его Лепорелло. А были ещё Дон Базилио («Севильский цирюльник» Россини), Фарлаф («Руслан и Людмила» Глинки), Ерёмка («Вражья сила» Серова) и многие другие – яркие, выпуклые, необычайно сочные образы. Певец демонстрировал дар проникнуться внешней и внутренней сущностью каждого типажа, понять его психологию, жизненные установки и раскрыть всё

это с полной убедительностью – в те времена подобное умение именovali реализмом исполнительского искусства, что служило высшей оценкой вокально-актёрского мастерства.

Вслушаемся, к примеру, как он подаёт характеристические грани персонажа в арии Мельника из оперы Даргомыжского «Русалка». Прежде всего перед нами предстаёт крепкая, кряжистая натура русского мужика, плоть от плоти народной среды. Вот почему Шаляпин поёт размашисто, грубовато, несколько зычным и открытым звуком, явно «подыгрывая» плясовым ритмам оркестрового аккомпанемента.

Такова определяющая, но не единственная краска – в целом портрет оказывается весьма объёмным и далеко не однозначным. Шаляпинский Мельник ведёт разговор с дочерью сердито, с укоризной, но и с любовью, с отеческой озабоченностью за её судьбу. Он достаточно деликатен: пытается внушить ей свой образ мыслей, но не подавляет родительской властью. Он «себе на уме», сметлив, расчётлив, не очень разборчив в средствах достижения цели, однако за этим стоит большой жизненный опыт, трезвое понимание происходящего, цепкая житейская хватка.

Какая точность исполнительского попадания! За схваченным здесь прозаическим слоем жизни чувствуется достоверное знание и незаурядная наблюдательность певца-художника. То, что он делает в этом конкретном материале, абсолютно ничем не похоже, скажем, на его Годунова или Мефистофеля. Более того, это категорически отличается даже от моцартовского Лепорелло, о котором недавно шла речь. А ведь, казалось бы, персонажи примерно одного, характеристически-бытового ряда. Таков важнейший эстетический принцип Шаляпина: ко всякому образу – со своей мерой вещей. И этому индивидуально-неповторимому, глубоко своеобразному в каждом персонаже отвечала множественность вокальных манер артиста.

Очевидно, в связи с переживаемой в России эпохой бурных социальных движений отчётливо заявил о себе в творчестве Шаляпина сильный публицистический заряд. Достаточно активно слышалась эта нота и в академических жанрах (допустим, в драматических провозглашениях, которые мы слышим в арии Оровезо из оперы Беллини «Норма», в воззвании Бертрама из «Роберта-Дьявола» Мейербера, в кантате Римского-Корсакова «Пророк» или в романсе Рубинштейна «Узник»), но во всей своей широте она развернулась в песенных образцах.

В числе подлинных исполнительских шедевров должна быть названа «Марсельеза» Руже де Лиля, которую Шаляпин обычно пел

на французском языке. С одной стороны, он вдыхает в песню истинно ораториальный размах, тем самым сообщая ей по-особому возвышенный и грандиозный характер, а с другой – наряду с твёрдым интонированием и сильным волевым посылом, насыщает её удивительной прочувствованностью.

Вот почему не может удивить следующее свидетельство: когда в 1916 году Шаляпин спел «Марсельезу» на торжественном банкете в честь франко-русского соглашения, то *«исполнение было настолько мощным по своей красоте и сердечности, что у участников банкета появились на глазах слёзы. Французы восклицали: «Тысячу раз мы её слышали. И только сегодня поняли, что такое наша “Марсельеза”».*

В русских песнях из репертуара Шаляпина часто звучала открыто бунтарская призывность. Здесь, конечно, сразу приходит на память знаменитая «Дубинушка», которую певец исполнял с суровой и грозной силой, с горячим ораторским запалом, от имени трудовых низов пророчески возвещая о неизбежном возмездии. Но давайте обратимся к менее известному образцу – «Солнце всходит и заходит».

Эту песню каторжного быта Шаляпин выбирает для того, чтобы показать: Россия для своего народа зачастую оказывается тюрьмой. Потому ключевая фраза *«Эх вы, цепи мои, цепи...»* наполнена такой горечью и тоской, а весь напев на заключительных нотах опускается в предельные низы басового регистра. Однако с самого начала слышится и другое – повествование о силе скованной, но богатырской и грозной, угловатой и пугающей. Вот почему Шаляпин акцентирует реплики типа *«Али крови захотел ты...»* и пользуется подчёркнутой жёсткостью дикции, экспрессивно проговаривая согласные (*«чёр-р-рный вор-р-рон»*). И за этим угрожающим голосом русской вольницы, за зреющими сполохами бунтов, пожарищ и грабежей поднимается завеса над тёмными сторонами национальной натуры, которые время от времени дико выплёскиваются на поверхность жизни. Так песня вырастает в целую поэму о болевых и противоречивых гранях отечественного бытия.

Публицистическая стихия находила себя не только в порыве к свободе и в бунтарских настроениях. Совершенно иной её поворот выразился в формах духовной проповеди. Именно такую направленность Шаляпин придавал монологу и рассказу Пимена из оперы Мусоргского «Борис Годунов»: возвышаясь над житейской суетой, отстраняясь от повседневно-обыденного и проникновенно вещая о значительном в человеческих судьбах.

Самое могучее создание Шаляпина в этом плане – Досифей в «Хованщине» Мусоргского. Зримо передал восхищение видевших его Ж.Фашотт: *«В чёрном длинном одеянии, с чёрным поясом, чёрное покрывало оттеняет лицо и спадает до колен, длинная седая борода и взгляд пророка – фигура, созданная Шаляпиным остаётся незабываемой в строгом своём величии. Его голос царил над хором, как орган. Шаляпин – Досифей был воплощением веры, фанатизм его доходил до высочайшей жертвенности».*

Тем же пафосом веры, той же истовостью отличались и духовные песнопения в исполнении Шаляпина. Имеет смысл напомнить, что его жизнь в искусстве начиналась с пения в церковных хорах. И будучи уже всесветно знаменитым, он продолжал петь в храмах, принимал участие в церковных службах. В том, что Фёдор Иванович делал это из самых искренних побуждений и к вящей славе православной веры, убеждает сделанное им однажды признание.

*Лично я, хотя и не человек религиозный в том смысле, как принято это понимать, всегда, приходя в церковь и слыша «Христос воскрес из мертвых», чувствую, как я вознесён. Я хочу сказать, что короткое время не чувствую земли, стою как бы в воздухе.*

Он обращался к духовным песнопениям разного рода («Покаяния отверзи ми двери» Веделея, «Ныне отпускаеши» Строкина, «Верую» Архангельского и т.д.), в том числе и к тем, в которых делались попытки отойти от многовекового канона. Один из таких опытов – «Сугубая ектения» Гречанинова, где к басу и хору композитор добавляет орган, что было новшеством для православной церкви. И разве не удивительно, что мощное звучание органа перекрывается «органом» шаляпинского голоса, который в данном случае звучит как истинно русский *basso profundo*.

Этот громоподобный бас, вздымаясь и над хором, как толпой прихожан, воздействует с исключительной силой внушения, заставляя склониться перед высшими установлениями духа, вызывая священный трепет. Вознося горячие моления в торжественной архаике церковнославянских речений, певец возвышается над окружающими величественной фигурой проповедника и воспринимается как творимое на наших глазах предание.

Слушая в исполнении Шаляпина духовные проповеди, ощущаешь этого певца властителем дум и властителем душ. Власть искус-

ства Шаляпина испытали очень многие, и она мало зависела от конкретной ситуации, в которой проходило его выступление.

Положим, поёт он на одном из музыкальных вечеров в доме В.Стасова, то есть в сугубо камерной обстановке, и этот выдающийся ценитель искусства восклицает: *«Как был хорош Шаляпин – этого не расскажешь никакими словами... Что это такое было – просто непостижимо, с какой степенью вдохновения и талантливости. Мы просто онемели, почти не аплодировали. Какое тут аплодировать!!»*

Точно так же, если даже не более, царил Шаляпин и в огромных залах. Много наблюдавший артиста художник А.Бенуа приходит к следующему выводу: *«Его способность одним своим присутствием на сцене потрясать всю аудиторию каким-то прямым воздействием, держать тысячи людей в своей власти – была невероятна».*

Упоминавшийся выше искусствовед Э.Старк признавался, что артист настолько безраздельно подчинял себе, что восприятие зрителя оказывалось подчас почти на болевом пороге: *«Созерцание Шаляпина всякий раз тем более похоже на сон, что в вашей голове нет места ни одной посторонней мысли и ваше сознание абсолютно не принадлежит окружающему. Я лично всякий раз после такого спектакля испытываю величайшее утомление, до такой степени все чувства напряжены, слух, зрение, всё внимание сосредоточено на том, чтобы не пропустить ни одного слова, ни одного движения, ни малейшего жеста».*

По всей видимости, не случайно в заголовке одной газетной публикации значилось: *«Царь-бас»*. Позже в чешской газете (Брно, 1932 г.) появился другой вариант этого титула и теперь можно привести обещанные выше её рассуждения по поводу творческой свободы Шаляпина в отношении исполняемой им музыки: *«Он – певец-император. О самой музыке, о композиторах и их творениях он не слишком заботится, без конца поправляя их в своём духе, смещая акценты, внезапно ломая напевную линию неожиданным *parlando* или декламационным всплеском, прибавляя новые вокальные украшения или устраняя написанные, меняя динамику и ритм, драматизируя лирику – и всё это делая в сознании своего императорского творческого величия и вокального чародейства».*

\* \* \*

*«Король певцов», «царь-бас», «певец-император»...* Приводя подобные эпитеты, заметим, что и в самом Шаляпине со временем от-

крылось нечто подобное. Л.Нелидова-Фивейская, танцовщица и поэтесса, жена дирижёра М.Фивейского, с которым Шаляпин охотно выступал в США, делилась своими впечатлениями 1920-х годов: *«Поразжала царственная величавость всей его особы – его движений, поз, манеры говорить и держаться в обществе... Магическое действие производила на всех излучающаяся из него сила необычайной одарённости и яркость его сложного характера».*

Не потому ли так удавались ему образы державных властителей? Припомним их – Кончак в опере Бородина «Князь Игорь», Иван Грозный, Борис Годунов, Олоферн в опере Серова «Юдифь», Филипп II в «Дон Карлосе» Верди... Это центральные партии, а сколько подобного разбросано по разного рода эпизодам. Вот суровый «нордический» монумент угрюмо-непререкаемой силе (песня Варяжского гостя из оперы Римского-Корсакова «Садко»). Вот разрастающийся поток постепенного овладения сознанием людей, когда в конце неумолимого *crescendo* его тень вздымается над ними устрашающей громадой (ария Базилио из «Севильского цирюльника» Россини). А вот он указующим перстом буквально осязаемо движет человеческой массой (речитатив и ария Дон Сильвы из «Эрнани» Верди).

В целом же, голос Шаляпина в таких случаях оказывался исключительно твёрдым, что сопровождалось заострённой дикцией и волевыми росчерками вокальной «жестикуляции». Кроме того, он становился по-особенному звучным, его пронизывало ощущение впечатляющего величия. Так в чисто певческой плоскости возникал безусловно убеждающий образ властной натуры, предназначенной править людьми и миром.

Обратимся к свидетельствам очевидцев наиболее мрачных из таких фигур. Ж.Фашотт: *«Профиль Шаляпина – Грозного, резко выступающий из высокого и жёсткого, как ошейник, ворота, передаёт крайнее эмоциональное напряжение... Нос, как орлиный клюв, жёсткий рот в обрамлении редких ниспадающих усов, длинные и растрёпанные волосы, взгляд жестокий и подозрительный...»*

Л.Добронравов: *«Огромный, весь в чёрном, давящий и своим гигантским ростом, и каменной неподвижностью бесстрастного лица, и могильным холодом, веющим от него. И мы видим одну из тайн шаляпинского творчества: вместе с Филиппом II на сцену незримо входит его эпоха – от него веет тленом испанских подземелий, сумраком католических соборов, дымом костров святейшей инквизиции... Голос бесстрастный и мощный, насыщенный мрачными инто-*

*нациями подозрительного царственного отшельника... Шаляпин так выразил давящую, непреодолимую силу, что это существо показалось воплощением Левиафана. Это не земной король, владыка своей страны. Это – зверь из бездны, принявший облик монарха и утвердивший над миром страшную свою власть».*

Можно предположить, как жутко и отталкивающе воздействовали подобные образы, особенно в контексте актуального исторического процесса начала XX столетия. В них, с одной стороны, присутствовала констатация уходящего монархизма и уже зреющего тогда тоталитаризма, а с другой – они способны были пробуждать в душах зрителей неприятие и протест против любых форм авторитаризма, в каком бы обличье он не представал.

Отдельную, особую грань в шаляпинской галерее властителей душ составили демонические натуры. В опере Рубинштейна шаляпинский Демон царствовал и царил. Даже в чисто лирических излияниях он прежде всего – существо высшее, «державное», абсолютно отстранённое от обыденного, парящее над земным и величественно озирающее подвластные ему пространства.

Что было в «дьявольских» сценах, можно представить по отзыву участницы спектакля «Демон», в котором Шаляпин впервые исполнил главную партию (было это в 1904 году): *«Как бы из хаоса мироздания пронёсся стихийный вихрь, и клятва прозвучала в нём угрозой и отчаянием. Шаляпин пел, скандируя слова в каком-то безумном темпе, и по мере того, как он пел, мы все, бывшие на сцене, замерли ошеломлённые, а оркестр, продолжая играть, поднялся, как один человек, со своих мест, изумлённо и восторженно глядя на него».*

Именно такие сцены имел в виду М.Горький, считая, что Шаляпин был наделён «страшной, дьявольской силой поработать толпу». Больше всего это относилось к фигуре Мефистофеля. Вначале – в опере Гуно «Фауст», где шаляпинский Князь тьмы в свой час повластно правит миром, извергая мрачные императивы, подавляя окружающих своей тяжёлой дланью. Он подчиняет себе толпу, бесстыдно манипулируя ею, перекрывая ропот недовольных «гласом растления» и окриком хозяина жизни.

Более тонкими и обходительными средствами он плетёт интриги вокруг основных персонажей. Показательна в этом отношении серенада Мефистофеля. Поначалу и внешне Шаляпин ведёт её как нежное любовное признание галантного кавалера, с напускной элегантностью манер и «вальяжной» чувствительностью. Но сразу же изнутри

насыщает всё глубокой иронией, и этому в частности служит великолепный французский язык артиста с его язвительным прононсом.

А затем в ход идут разные оттенки издёвки, нескрываемого отращения к неискоренимой пошлости и глупости так называемых человеческих страстей. Открытое презрение ко всему этому передаёт неподражаемый шаляпинский смех – смех убийственный, растаптывающий и при всей своей подавляющей властности донельзя гнусный.

В чём же сущность шаляпинского мефистофельства? Уже в первых серьёзных работах певца времён тифлисской антрепризы (1893 год) местные журналисты отмечали излюбленное им *«мефистофельское злорадство»*, которое он порой переносил и на другие партии (Базилио, Мельник). Хорошо знавший человеческую породу, Шаляпин мог позволить себе в театре позицию «сильной личности» или даже «сверх-человека». За этим стояло поистине дьявольское знание людских слабостей. И он беспощадно развенчивает их, используя все средства осмеяния, едкого сарказма, вплоть до уничтожающего цинизма.

Всё сказанное нашло впоследствии логическое завершение в трактовке образа Мефистофеля из одноимённой оперы итальянского композитора Бойто. Эта партия была для Шаляпина в числе «коронных» и можно понять энтузиазм публики, описанный в корреспонденции из Милана, где артист в 1908 году выступил в роли Мефистофеля. *«Зрительный зал заполнен до отказа. У дирижёрского пульта – знаменитый Тосканини. Встал занавес, и в облаках появился Мефистофель. Он стоял спиной к публике и был так искусно загримирован, что каждый мускул на теле играл. Раздался гром аплодисментов. Для нас это был подлинный праздник. Каждая фраза, пропетая Шаляпиным, каждый его жест принимался как откровение. А когда Шаляпин исполнил арию со свистом, энтузиазм публики перешёл всякие границы. Люди вскакивали с мест, обнимались с совершенно незнакомыми. Успех, выпавший на долю Шаляпина, был невероятен. Много дней Милан говорил об этом спектакле... Город облетела ещё одна новость: Артуро Тосканини сказал, что пока жив Шаляпин и пока он сможет петь в “Мефистофеле” Бойто, маэстро не будет дирижировать оперой с другим Мефистофелем».*

Такова внешняя сторона артистического успеха Шаляпина в этой партии. А вот её художественная сущность, которую, пусть и несколько тенденциозно, социально заострённо, почувствовал писатель А.Серафимович. *«Мощный, неудержимо проникающий в душу голос лился сверху, затопляя до самого верха колоссальный зал.*

*Мрачная фигура высилась высоко над сценой, и нечеловеческое лицо с дьявольскими глазами, полное дьявольского презрения к ничтожному, выделяющемуся в тумане жилищу, населённому презренной породой, удивительно сливалось с раскатами божественного голоса. И по мере того, как он звучал и заполнял собой зал, Шаляпин пропадал, пропадала обстановка, декорации, земной шар в тумане, оставался один дьявол – злобный, с удивительно скверной рожей. И все эти сидящие люди, такие разодетые, такие сытые и пресыщенные, уже не думали, хорошо или дурно звучит голос, хорошо или дурно играет тот, кто прежде был Шаляпиным. Бездна злобного презрения заливала, давила их. А сатана не унимался. Он оторвал сытую, уверенную толпу от обычной обстановки, от обычного комплекса чувств и ощущений, и все чувствовали себя маленькими, жалкими и ничтожными».*

Это описание ценно и наблюдением, которое в чём-то перекликается с тем, что мы встречали в приводившейся рецензии А.Амфитеатрова. Не просто пение и даже не просто эффект искусного перевоплощения, а способность к созданию полной иллюзии, переключающей аудиторию в совершенно иное, нужное артисту пространственно-временное измерение («...Шаляпин пропадал, пропадала обстановка, декорации... И люди уже не думали, хорошо или дурно звучит голос, хорошо или дурно играет тот, кто прежде был Шаляпиным»).

Но вернёмся к «Мефистофелю» Бойто и вслушаемся в упомянутую арию со свистом. Действительно, сколько здесь жёсткого «металла» в голосе, сколько ядовитого скепсиса, перерастающего в демоническое всеотрицание – чего только стоят презрительные реплики «*no*» (итал. – *нет*) с их глиссандирующими окончаниями. Мефистофель Шаляпина грубо измывается над всем, что относится к существованию ничтожно копошащегося муравейника рода человеческого, так как в несколько минут звучания благодаря неожиданным контрастам и резким перепадам вокальной артикуляции певцу удаётся спрессовать множество состояний, позиций, поворотов мысли и её оттенков. В конечном счёте, целое превращается в настоящий шабаш, и свою кульминацию нигилистический разгул получает в разбойном освистывании, завершающем каждый «куплет».

Подобные страницы шаляпинского исполнительства весьма многозначительны – в них фиксировался начавшийся зловещий пир дьяволиады XX века, а это, в свою очередь, говорило о том, что человечество вступало во тьму попрания гуманизма. Сказанное позволяет

утверждать: будучи наследником художественной классики XIX столетия, Шаляпин важной частью своего творчества принадлежал иной, следующей эпохе.

\* \* \*

И тот же Шаляпин, этот «дьявол во плоти», мог быть абсолютно противоположным, воплощая своим искусством высшую человечность. Коренилась она в том, что было реально заложено в натуре артиста. Вот малоизвестный случай из его жизни.

И.Шнейдер в книге «Записки старого москвича» рассказывает: *«В России с Шаляпиным долго работал в качестве импрессарио некто Бискер, оказавшийся после революции в Бухаресте, где терпел страшную нужду и голод. В концертных бюро с ним не хотели разговаривать, когда он приходил туда в поисках какой-либо работы, а то и просто выгоняли этого старого, измученного человека. В отчаянную минуту Бискер написал письмо Шаляпину. И вот однажды – это было в 1926 году – Бискеру пришла телеграмма из Нью-Йорка: “Ставь концерт. Шаляпин”. С этой телеграммой в руках Бискер явился в одно из концертных бюро, откуда его не раз прогоняли. Чудесное превращение произошло мгновенно – вокруг Бискера забежали, не зная куда усадить и как величать. Бухарест сошёл с ума. Публика брала театральные кассы штурмом, несмотря на то, что билеты стоили баснословно дорого. Концерт прошёл с огромным успехом. После концерта бледный и взволнованный Бискер принес Шаляпину груды денег. Шаляпин отмахнулся от неё: “Мне ничего не надо. Я приехал сюда ради старого товарища, чтобы помочь ему в беде. Оба мы скитальцы, оба без родины, но я богат, а у тебя ничего нет. Бери себе всё”».*

Человечность шаляпинского искусства, о которой идёт речь, более всего выразилась в исключительной *проникновенности* исполнения. Уже в 1898 году безвестный рецензент «Московского листка» открыл один из творческих «секретов» артиста: *«Во всякой роли чувствуется необычайно симпатичное отношение Шаляпина к изображаемому лицу – он как бы любит его. Публика же инстинктивно это сознает, оценивает, и успех Шаляпин имеет больший, чем все те, кто гонятся за эффектами и аплодисментами».*

К этому нужно добавить ещё одно: глубоко «проживая» и переживая воплощаемое состояние, певец стремился к максимально искреннему выражению чувства. Отсюда – так отличающая его экспрес-

сия художественного высказывания и соответствующий набор специфических приёмов: порой как бы чуть дрожащий голос, его поособому трепетная вибрация (передаёт идущую изнутри взволнованность); нежные, ламентозные фальцетные верха (дают ощущение щемящей трогательности и позволяют, что называется, брать за душу); подчас слышится в голосе некая «трещинка», «надтреснутая» нота (не только настораживает, побуждает вслушаться, но и почти автоматически вызывает у слушателя эмоциональную реакцию сопереживания); использует певец имитации вдоха, стога, стелания, всякого рода «придыханий», всхлипываний, рыданий и в голосе его нередко «дрожит слеза» (это, разумеется, самые сильнодействующие средства).

В камерном репертуаре шалляпинская проникновенность, пожалуй, отчётливее всего сказалась в исполнении народных песен и элегической лирики. Среди фольклорных жанров артист более всего тяготел к русским протяжным. Он почти всегда пел их без сопровождения, тем самым не только подчёркивая подлинность воспроизводимого стиля, но и целиком всё сосредоточивая на выразительности голоса, на его прихотливых изгибах и смысловой нюансировке.

Можно понять любовь Шаляпина к протяжным, составившим самый глубокий и сокровенный пласт народно-песенного наследия. И он, более чем кто-либо из профессиональных вокалистов, сумел донести бесконечную томительно-унывную думу, извечную душевную тоску, глубокую горечь неудовлетворённости горемычной жизнью либо просто жалостливую печаль о неисходной юдоли существования. Различные грани этих исповедей русского сердца находим в таких образцах, как «Прощай, радость», «Ноченька», «Не велят Маше», «Лучинушка» и т.д.

Элегические настроения непосредственнее всего раскрывали связь Шаляпина с атмосферой, характерной для «серебряного века» русской художественной культуры. Певец умел передать мечту о «нездешнем», обольщение утончённой чувственности, изысканную усладу любовного томления. Но важнее для него было другое – пропеть «лебединую песнь» безвозвратно уходящему времени.

Этот ракурс он законченно воплотил в «Элегии» Массне. Исполнение Шаляпина заставило воспринять это почти безвестное до того произведение как шедевр. Артист вдохнул в него жгучую ностальгию несбывшегося и слёзы меланхолии последнего «прости». О закате эпохи он поведал через, казалось бы, сугубо интимную лирику. Предельная проникновенность становится здесь синонимом глубо-

чайшей человечности, выраженной в чувстве сострадания, в мудром понимании людских «слабостей», в тончайших градациях эмоции и в многообразии её оттенков (включая контрасты мгновений душевного порыва и безнадёжно-горестных опаданий).

Раскрывая это, Шаляпин пользуется тем, что никак нельзя назвать строгим академическим пением. Его говорное интонирование (или омузыкаленная речь) оказывается совершенно свободным потоком как агогически, так и артикуляционно. Это излияние ни в малейшей степени не стеснено какой-либо размеренностью метроритма, а несравненная гибкость певческого аппарата заставляет забыть о канонах вокальной позиционности, позволяя сближаться со спецификой женских голосов (мягкий, нежный фальцет), как бы говорить и даже переходить на своего рода шёпот (тихий, еле слышный диалог с самим собой в ночном одиночестве).

Последнее из важнейших качеств искусства Шаляпина связано с его даром воплощать драматизм жизни. Рано замеченная прессой *«удивительная способность к драматической характеристике»* ярко заявила о себе и в сфере вокальной миниатюры. Достаточно услышать такие совершенно разноплановые вещи, как лирический романс Глинки «Сомнение» (сильнейшие душевные терзания, вызванные чувством ревности) и социально-психологическую балладу Даргомыжского «Старый капрал» (мужественное повествование от лица идущего на казнь).

Однако главные открытия такого рода Шаляпин сделал на оперной сцене. В лице этого артиста музыкальная драма едва ли не впервые нашла конгениального выразителя. Именно здесь отчётливее всего сказалась сущность революционного переворота, который произвёл он в вокально-драматическом исполнительстве: глубинное освоение характеров, глубинное проникновение в суть исполняемой музыки становится адекватным глубинному познанию жизни через искусство.

И как следствие – в лучших его работах переставал существовать «водораздел» между музыкой, сценой и жизнью. Абсолютная органика художественного высказывания, его предельная искренность и правдивость позволяли исключить почти неизбежный «макияж» оперности и театральности. Высказывания двух выдающихся деятелей отечественной культуры помогут уточнить, что имеется в виду. И.Репин о разноречии, возникавшем в постановках с участием великого артиста: *«Вокруг Шаляпина слишком много оперы. В нём столько человеческого, а окружение бутафорно»*. В.Мейерхольд: *«Об-*

*разцом такой интерпретации, когда у слушателя-зрителя не возникает вопрос “почему актёр поёт, а не говорит” может служить творчество Шаляпина».*

Исполнительская практика певца дала множество примеров преодоления границы между искусством и жизнью. Но высший синтез слова и музыки, ведущий к постижению жизненной правды, Шаляпин нашёл для себя в оперных драмах Мусоргского. И синтез этот он сумел претворить с законченным и вряд ли достигаемым художественным совершенством. Слушая, к примеру, монолог Годунова, который начинается словами *«Достиг я высшей власти»*, приходишь к выводу, что Шаляпин имел полное право перефразировать их в отношении своего искусства следующим образом: *«Достиг я высшей правды»*. Действительно, здесь достигнута та высшая правда выражения, когда исчезает грань между «художеством» и жизнью, когда слово и музыка, речевое начало и распев сливаются воедино, а опера перестаёт быть оперой в привычном смысле, превращаясь в особую форму фиксации потока самой жизни (в данном случае – поток сознания личности, измученной нескончаемой полосой неурядиц и угрызениями больной совести). Шаляпин исполнительски усиливает заложенную у Мусоргского предельную концентрацию драматических состояний и их многооттеночность, подчёркивая это множественным спектром контрастных нюансов и «манер пения» – для каждого из сменяющих друг друга микроэпизодов найдены свои краски.

Можно понять то невероятное впечатление, которое производил на зрителей такой театр — это было нечто совершенно небывалое, с абсолютно новым пониманием вокально-драматического искусства. Но позволительно предположить, что грандиозный успех Шаляпина в этой партии отчасти был обусловлен также и тем, что артист чутко ощутил актуальный социально-исторический контекст образа Бориса: в терзаниях духа и в скорбных раздумьях о жизни, о превратностях человеческой судьбы крылось провидение краха русской монархии, прежней России вообще и шире – глобальное чувство смуты и катаклизмов начала XX века, когда всё потеряло устойчивость (современник Шаляпина, писатель Вяч.Ива́нов констатировал в 1914 году: *«Наше время – время сдвига всех осей»*).

В числе вершин шаляпинского драматизма – сцены смерти таких любимых его оперных героев, как Иван Сусанин, Борис Годунов, Дон Кихот. Дон Кихот «умирал» дважды – в одноимённой опере

Ж.Массне и в фильме того же названия (1933 г., режиссёр Г.Пабст, музыка Ж.Ибера), где Шаляпин сыграл главную роль. Такой «дубль» не был случайностью. К этому образу артист питал особое пристрастие и по-своему объяснял это.

*Я люблю и боготворю Дон Кихота, ибо он мой идеал! Дон Кихот напоминает мне родную Россию. Это существо, сотканное из доброты и нежности. Сколько у нас донкихотов на Руси!*

В чем-то Шаляпин и сам был Дон Кихотом. Не только по заложенной в его натуре «доброте и нежности» к людям, но и ввиду того, что всю артистическую жизнь пришлось ему страдать от непонимания, а то и от прямых инсинуаций со стороны окружавших его «пигмеев», биться с «ветряными мельницами» равнодушия, непрофессионализма и халтуры в среде коллег, за настоящее искусство, за преданное служение ему. Наверное, поэтому такое волнение вызвал в душе певца момент, когда Массне показывал ему за роялем только что законченную оперу. Дело было не столько в самой музыке («Дон Кихот» Массне вряд ли может быть отнесён к шедеврам мирового искусства – это отмечает и Шаляпин), сколько в том, что наконец-то артист получал возможность воплотить любимый образ.

*Музыка глубоко захватила меня с первых тактов. Вскоре на глазах моих навернулись слезы, а когда он дошёл до последнего акта, я уже не мог сдержать рыдания. Массне на минуту прекратил играть, посмотрел на меня и воскликнул:*

*– Шаляпин! Прошу вас, пожалуйста, успокойтесь! Возьмите себя в руки и дайте мне закончить. Дождитесь конца, а потом рыдайте сколько хотите!*

*Я крепился изо всех сил, еле сдерживая душившие меня рыдания...*

*Конечно, я мог бы назвать много композиторов, создавших более глубокую музыку, чем Жюль Массне, но не помню случая, когда бы меня так взволновала музыка, как в тот день.*

Приведённый рассказ, кроме всего прочего, говорит о редкой душевной чувствительности Шаляпина. Именно это качество позволяло ему так впечатляюще воспроизводить тот смысловой сплав, который можно обозначить формулой *проникновенная драма*. Как раз в

таком наклонении он и создавал сценический образ Дон Кихота, и кульминировало оно в сцене смерти. Последние мгновенья жизни идальго с их томительным напряжением певец передаёт исключительно посредством декламационного интонирования, поскольку только его максимальная гибкость и непрерывная светотень позволяла добиться необходимой чуткости проникновения в предсмертную «вибрацию» души.

Великолепный французский язык Шаляпина здесь совсем иной, чем, например, у его Мефистофеля из «Фауста» Гуно. Это язык большого ребенка, необычайно трогательного в наивной святости своих высоких побуждений и готового, как малое дитя, радоваться чуду лучезарно-сладостного видения Дульсинеи, посещающего его перед самой развязкой. К тому же это язык, способный наполнить звуковой строй пронзительной нотой, говорящей о хрупкости и ранимости героя, о его незащитности перед жестокостью реального бытия. Всю сцену пронизывает страдальчески безутешная мысль, что всему приходит конец. И когда завершающий всплеск отчаяния обрывает последними рыданиями печальную историю легендарного мечтателя, во всей полноте ощущаешь силу шаляпинского трагизма.

\* \* \*

Приступая к завершающим наблюдениям, касающимся искусства Шаляпина, имеет смысл начать с факта его артистического «долгожительства».

Он умер в 1938 году, перешагнув шестидесятипятилетний рубеж и выступая практически до конца жизни. Сам артист за год до этого не без удивления сказал: *«Да! вот уже пятьдесят лет (шутка ли!) как пел и играл»*. Сама по себе столь длительная продолжительность творческой активности певца должна быть отнесена к числу рекордов и подвигов. Но важнее другое – сколь невероятно много сумел сделать артист за это время. Он совершил фундаментальные преобразования в вокальном исполнительстве, установил целый ряд традиций в интерпретации оперных образов, создал принципиально новое направление в сценическом искусстве, которое в опоре на опыт Шаляпина позже было научно обосновано в так называемой системе Станиславского.

Всё это сделало его, вне всяких сомнений, самой могучей и впечатляющей фигурой артистического мира России. Более того, вероятно, следует согласиться с распространённым мнением, что по силе

воздействия на аудиторию и по степени популярности Шаляпин не имел себе равных и может быть признан самой значительной фигурой исполнительского искусства всех времён и народов.

И. Андроников писал: *«Весь мир твёрдо знает, что никогда ещё не рождался артист, столь совершенно и гениально слившийся в себе три искусства»*. А по мнению Л. Добронравова, голос Шаляпина *«выражает душу мира, парящую над странами и народами. Англичанин слушает его так же, как и итальянец. Американцы, французы, немцы находят в этом голосе родственное своим душам содержание. Этот характер шаляпинского голоса делает его несравнимым, исключая мерки сравнения»*.

На парижском кладбище было установлено надгробие с надписью, гласящей: *«Здесь покоится Фёдор Шаляпин, великий сын земли Русской»*. Надпись лаконичная, но красноречивая и передающая главное в Шаляпине.

Много раньше, ещё в 1911 году, примерно ту же мысль в более развёрнутом виде выразил М. Горький: *«Такие люди, каков он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ! Вот плоть от плоти его, человек, своими силами прошедший сквозь тернии и теснины жизни, чтобы гордо встать в ряд с лучшими людьми мира, чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она – внутри, в глубине своей – талантлива и крупна, обаятельна. Любить Россию надо, она этого стоит, она богата великими силами и чарующей красотой... Фёдор Шаляпин всегда будет тем, что он есть, ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она Русь, вот каков её народ – дорогу ему, свободу ему!»*

Талантливость русского человека явила себя в лице Шаляпина удивительно и всеохватно. Ему был свойствен художественный универсализм, развивавшийся и вглубь, и вширь.

Вглубь, то есть собственно в вокально-сценическом исполнительстве: это около 70 партий, чрезвычайно разноплановых по стилю и характеру, это бесчисленный концертный репертуар, включающий камерно-вокальную лирику и народные песни, а также эстрада начала века, которой он ничуть не чуждался (с его лёгкой руки стали «шлягерами» своего времени «Очи чёрные» и «Она хохотала»).

Вширь – это «экспансия» Шаляпина на сопредельные художественные территории. Он не раз выступал в амплуа оперного режиссёра. Среди его постановок – «Дон Кихот» (1910), «Дон Карлос»

(1917) и в том числе «Псковитянка» в миланской *La Scala* (1912).

Судить об уровне подобных работ можно по откликам на «Хованщину» в Мариинском театре (1911). А.Сахновский: *«Ставил оперу Шаляпин. Этим всё сказано, потому что великий певец-художник не мог не оказаться величайшим учителем и вдохновителем всех исполнителей. И если Шаляпин уже создал школу своих последователей в пении, то вчерашний спектакль должен считаться эрой в истории оперной режиссуры»*. Певец И.Тартаков: *«Шаляпин-режиссёр – это что-то невероятное, недостижимое. То, что он преподаёт артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу. У него всё основано на психике момента. Он чувствует ситуацию сразу умом и сердцем, и в совершенстве обладает даром передавать другому свое понимание роли»*.

И далее по части шаляпинского универсализма. Он снимался в кино – называвшиеся выше заглавные роли в фильмах «Царь Иван Васильевич Грозный» (по опере «Псковитянка», 1915, Россия) и «Дон Кихот» (1932, Франция). Был великолепным, неотразимым рассказчиком. «Звезда» русской эстрады Н.Плевицкая вспоминала: *«Фёдор Иванович рассыпался такими талантливymi пустяками, что я чуть не занемогла от хохота. Удивительная в нём сила: если даже расскажет чепуху, то так расскажет, что сидишь с раскрытым ртом, боясь проронить хотя бы одно его слово»*. А как литератор в качестве драгоценного наследия он оставил нам две книги мемуаров: «Страницы из моей жизни» (1916, написана с участием М.Горького) и «Маска и душа» (1932).

Неоценимы заслуги Шаляпина перед Россией. И на внутреннем художественном «рынке», так как в частности во многом благодаря ему русская опера по-настоящему пришла на главные сцены страны, то есть на сцены императорских театров – Большого в Москве и Мариинского в Петербурге. И по части популяризации отечественного искусства буквально по всей планете. Его заграничный эпистолярный пестрит реляциями о победах русской оперы.

*Я был горд тем, что на мою долю выпало счастье представить русское искусство, ещё не имеющее должного престижа на Западе, в самом строгом из городов мира – в Милане (1901 год).*

*Хочу тебе похвастаться огромнейшим успехом, вернее триумфом в Париже. Этот триумф тем более мне дорог, что он относится не ко мне только, а к моему несравненному, великому Мусорг-*

скому, которого я обожаю, что и которому поклоняюсь (1908 год).

*Вздумалось мне послать Вам здешние газеты с рецензиями на родную нашу «Псковитянку», которая у публики имеет бешеный успех... Счастью моему нет конца (1912 год).*

Сам Шаляпин сознавал свою миссию посланца России в мир и гордился этой миссией. Симптоматична в данном отношении интерпретация им огромного успеха в Англии.

*Как-то сразу после первого спектакля я стал любимцем лондонской публики, и с гордостью скажу – ко мне одинаково прекрасно относились и очаровательные светские дамы, и простой мастеровой народ. Мне пришлось бывать и в гостиной премьер-министра, и в квартирах музыкантов оркестра, пить шампанское в посольствах и портер с театральными плотниками. Поверьте мне, я говорю всё это не для того, чтоб любоваться Фёдором Шаляпиным, который из Казани, сапожной мастерской попал в аристократические гостиные Лондона – не в этом суть, не в этом! Суть в том, что я – человек загнанной, замученной страны, но которая, несмотря на трудную жизнь свою, создала великое искусство, нужное всему миру, понимаемое всеми людьми земли!*

## **Шаляпин и Саратов**

Летом 1890 года Шаляпин один день провёл в Саратове и безуспешно пытался устроиться чтецом на открытую сцену сада Очкина.

2 октября 1909 года в зале Музыкального училища (ныне Консерватория) состоялся концерт Шаляпина. В программе: Римский-Корсаков – «Пророк»; Аренский – «Менестрель», «Под солнцем выются жаворонки», «Там вдали за рекой»; Мусоргский – «Песня о блохе»; Чайковский – «Ни слова, о друг мой», «Растворил я окно»; Шуман – «Два гренадера», «Я не сержусь»; Гуно – Куплеты Мефистофеля из оперы «Фауст»; народные песни – «Эй, ухнем», «Есть на Волге утёс» и т.д.

В 1912 году Шаляпин дал в Москве благотворительный концерт в пользу голодающих и внёс сумму в размере 16.523 р. 27 коп. Деньги были посланы в шесть губерний, в том числе в Саратовскую.

В 1916 году в Саратове была опубликована брошюра И.Липаева «Фёдор Иванович Шаляпин».

Существуют два упоминания о Саратове в бытность Шаляпина за границей. В 1932 году, рассказывая о своей предстоящей поездке с концертами по Америке, Шаляпин горестно воскликнул: *«Но почему же я должен петь где-то в Индианаполисе и Питтсбурге, а не в Самаре и **Саратове**?.. Какая нелепость!.. Нет, господа, Шаляпин должен петь у себя на родине! Для своего народа! Вот где его место!»*

В 1934 году, находясь в Каунасе, он пишет: *«Затрудняюсь передать чувства, которые сейчас переживаю здесь. Просто-напросто: я в России!!! Хожу по «пензенским» или «**саратовским**» улицам. Захожу в переулки. Старые дома деревянные, железные крыши, калитка, а на дворе булыжник и по нём травка... Наслаждаюсь всем этим безумно. Жаль уезжать!!!»*

## Сергей Лемешев

Рассказывая о выдающемся русском певце *Сергее Яковлевиче Лемешеве* (1902–1977), по ходу изложения позволим себе ряд частных штрихов, касающихся Саратова. Казалось бы, *Лемешев* и *Саратов* – что общего между ними, кроме тех гастрольных выступлений, которые певец провёл здесь, как и во множестве других городов страны? Тем не менее, удастся лишний раз убедиться в том, как на самом деле всё зримо и незримо взаимосвязано на этой земле. И сразу же следует привести почти нигде не упоминаемый факт: на саратовской сцене Лемешев пробыл почти полный театральный сезон, но об этом позже.

И ещё одно предварительное замечание. В последующем не раз будет упоминаться имя Фёдора Ивановича Шаляпина и, думается, не потребуются каких-либо аргументов по части правомерности сопоставлений и параллелей на этот счёт. С одной из таких аналогий и стоит начать.

Россия XX столетия выдвинула двух выдающихся певцов, которые, будучи мастерами академического искусства (имеется в виду оперное и камерно-вокальное пение), сумели создать эталоны исполнения народной песни – это Шаляпин и Лемешев, именно они и прежде всего они.

Сразу же имеет смысл заметить, что их традиция плодотворно продолжается и в наши дни, причём едва ли не самое примечательное в этом отношении находим в творческой практике известного *саратовского* вокалиста Леонида Сметанникова, который широко опирается на художественный опыт того и другого (некое срединное положение между шаляпинским басом и лемешевским тенором представляет даже его тембр – лирико-драматический баритон).

Шаляпин в полной мере выдвинулся на арену искусства в самом начале века, Лемешев в его середине – в точном соответствии с разницей в возрасте: первый родился в 1873 году, второй в 1902-м. Что значили эти три десятилетия разницы в возрасте? Когда Шаляпин был на вершине музыкального Олимпа, а Лемешев ещё только начинал учиться пению, ему удалось побывать на последних московских

концертах великого певца, не примирившегося с послереволюционным укладом жизни и навсегда покидавшего родину.

*Словно зачарованный я сидел в ложе, и не раз слёзы застилали глаза. Я был потрясён. Никогда раньше я не представлял себе, что можно **так** петь, **такое** сотворить со зрительным залом.*

Пройдут годы, и Лемешев тоже будет покорять слушателей в тех же московских залах и по всей стране. И народная песня, с которой начинается наш разговор и которая была так широко представлена в шаляпинском репертуаре, станет для Лемешева даже более значимой. В отличие от Шаляпина он посвящал ей целые концертные программы. И очень любил петь её в сопровождении оркестра русских народных инструментов, в звуковой строй которого его тембр «вписывался» на редкость органично.

*«Идеалом всегда было и есть для меня шаляпинское исполнение». Это преклонение перед предшественником в первую очередь касалось исполнения народной песни. Ещё раз обратимся к воспоминаниям Лемешева о последних московских концертах великого певца.*

*Особенно потряс меня Шаляпин своими русскими песнями. Впервые я услышал эту благородную и строгую простоту, эту подлинную **народность** песни. Он умел вскрыть в песне всю глубину чувства, острый драматизм породившего её переживания.*

Здесь Лемешев выделяет как раз то основополагающее, что роднило его с Шаляпиным. Основополагающее *по духу*. Поскольку то, что делал Лемешев, ничуть не было подражанием. Различия начинались с того, что Лемешев только изредка обращался к образцам из шаляпинского репертуара («Прощай, радость», «Эх ты, Ваня» и некоторые другие).

Как говорится, новое время – новые песни. Пел он, как правило, совсем иные песни – не крестьянские, а по преимуществу городские, сложившиеся во второй половине XIX века, а также старинные романсы. И пел совсем иначе. Не только в силу иной природы своего голоса (не шаляпинский бас, а лемешевский тенор), но и по самой манере. То была классика фольклорной городской песни, и он создал классику её исполнения, заодно сформировав своим богатейшим ре-

пертуаром её определяющий фонд, зафиксированный впоследствии в соответствующих нотных изданиях.

И это замечательно: то, что так по-разному делали Шаляпин и Лемешев, навсегда останется эталонами исполнения русской песни академическими певцами (в данном случае мы не говорим о фольклорной манере исполнения, представленной, к примеру, в искусстве Лидии Руслановой или Людмилы Зыкиной). Каждый из них поднял к высокой художественной жизни свои пласты народной песни и открыл свою эпоху в её постижении. Исходным моментом этого постижения являлось для обоих певцов преклонение перед ней.

*Русская песня полна лирической глубины и поэтичности. Народ шлифовал её веками, а потому в её и мелодических, и поэтических образах не оставалось ничего случайного, поверхностного, дешёвого. В красоте её мелодий откристаллизовались чистые, высокие человеческие чувства, и она требует от певца такой же чистоты, масштабности и искренности исполнения... Припоминаю, что почти не было случая, чтобы в юности я не заплакал, когда пел песни.*

Не прибегая к фольклорной натуральности шаляпинского исполнения, Лемешев по-своему добивался того, что он сам так выделял в искусстве своего предшественника: «*подлинная народность*», «*благородная и строгая простота*». Придерживаясь во многом иной манеры пения, он с не меньшей впечатляющей силой утверждал примерно те же почвенные свойства национального характера.

Ему одинаково удавались и песни грустные, меланхоличные, и весёлые плясовые. Раскрывая душевную проникновенность настроения (скажем, в песне «Ах ты, душечка») или удаль, молодечество («Хуторок»), певец почти в равной мере умел вдохнуть в образ как нежный лиризм, так и широту, размах русской природы. И всё это в соединении с чувством родной земли, с ощущением её шири и простора, что особенно явственно в песнях волжских и о Волге, которую в юности он видел возле Твери, а в молодые годы в Саратове (в числе образцов можно назвать «Вниз по Волге-реке»).

Хорошо сказала об этом певица Надежда Казанцева: «*Лемешев принёс с собой необъятную широту родной природы, плавную течучесть её рек, ласковую нежность и вместе с тем размах русского характера*». Остаётся добавить, что в опоре на ресурсы академического пения певец всемерно возвышает и одухотворяет даже, каза-

лось бы, весьма расхожий песенный материал, вдыхая в него вкус и благородство, но отнюдь без утраты ощущения безусловной подлинности.

\* \* \*

Надо полагать, что одним из оснований великолепного исполнения русских песен было у Шаляпина и Лемешева их происхождение – оба они были плоть от плоти народной. Стоит напомнить, что Шаляпин родился в Суконной слободе Казани, несколько детских лет прожил в деревне и по российскому паспорту числился крестьянином Вятской губернии. Лемешев родился в семье безземельного батрака из деревни Старое Князево Тверской губернии и сам с ранних лет батрачил. Одно хорошо – семья была «певчая», отец и мать много и замечательно пели, а сын их уже в раннем детстве обнаружил незаурядную музыкальную одарённость и тягу к пению.

*Без песни я отца не представляю. Пел отец всегда охотно, с большой душой, голос у него был звонкий, красивый. Запомнились и долгие зимние вечера, когда мать со своими подругами сидела за пряжей, и они пели согласным стройным хором. Тонкий, инструментально ровный голос матери поднимался над другими, звучал грустно и нежно.*

Затем в свои права начал вступать «его величество случай». Как когда-то на жизненном пути начинавшего петь Шаляпина встретился бывший солист императорских театров Д.А.Усатов, преподавший ему необходимые навыки вокального искусства, так и теперь нечто подобное произошло с Лемешевым.

Когда он подрос, в соседнем хуторе приехавший из Петрограда инженер устроил для деревенской молодёжи художественную школу. Жена этого инженера, Евгения Николаевна Квашнина́, была одной из первых выпускниц недавно открывшейся *Саратовской консерватории*. Будучи профессиональной певицей, именно она и положила начало музыкальному образованию Лемешева, в том числе подготовив с ним *арию Ленского* – опять-таки «перст судьбы», поскольку образ этот станет для Лемешева не только центральным, но даже неопоставимым со всем остальным.

А потом 17-летний юноша из своего дальнего села пешком идёт в Тверь, становится курсантом кавалерийских курсов и одновременно

занимается в музыкальной школе, поёт в самодеятельности. Позже счастливый случай приводит его в Московскую консерваторию.

Но прежде остановимся на ещё одной параллели между Шаляпиным и Лемешевым: оба, исходя из самой низовой среды, сумели подняться к вершинам культуры. Помимо природной одарённости, это стало возможным благодаря полной отданности искусству. Лемешев на сей счёт высказался так: *«Если артист – настоящий художник, он подчиняет искусству всю свою жизнь, все мысли, каждую минуту своего существования»*.

Мы говорим: сумел подняться к вершинам культуры. Среди всего прочего это позволяло певцу во всей убедительности создавать образы, исполненные грации, изящества, утончённости и шарма аристократизма (скажем, его Князь в «Русалке» Даргомыжского по всему строю вокального интонирования – человек высокого социального положения). Кстати, обрисовке подобных качеств в известной мере служил неповторимый «прононс» Лемешева (в других случаях носовой оттенок способствовал передаче состояний глубокой задумчивости или настроений особой доверительности, лирической интимности высказывания).

Разумеется, высокая культура, о которой идёт речь, была совершенно необходимой для адекватного исполнения партий зарубежного оперного репертуара: Фауст и Ромео («Фауст» и «Ромео и Джульетта» Гуно), Вертер («Вертер» Массне), Альмавива («Севильский цирюльник» Россини), Герцог и Альфред («Риголетто» и «Травиата» Верди), Рудольф («Богема» Пуччини) и др.

Условием такого исполнения, особенно в итальянских операх, было не только развитое чувство стиля, но и овладение искусством *bel canto*. Его ресурсами Лемешев располагал во всей полноте: свободно льющийся голос, великолепная пластика звуковедения, полётность звука и так называемые «верха» – берущиеся без малейших затруднений, лёгкие и парящие, в которых никогда не было ничего форсированного. Превосходно владел он и мастерством филировки – не только в привычном «режиме» плавного изменения градаций динамики звука, длительно выдерживаемого на одном дыхании, но и в таком специфическом варианте: взяв звук достаточно твёрдо, певец сразу же делает его ослабление.

Чтобы убедиться в искуснейшей вокальной технике Лемешева, достаточно услышать в его исполнении серенаду Арлекина из оперы Леонкавалло «Паяцы». Музыку эту можно считать порождением «се-

ребряного века», и певец блистательно эстетизирует воссозданную в ней атмосферу тонкого изящества, рафинированной изысканности, в том числе используя возможности такого компонента *bel canto*, как виртуозная фиоритура.

При всей свойственной Лемешеву *«всемирной отзывчивости»* (так Достоевский говорил о художественной восприимчивости Пушкина и русского человека вообще), он был прежде всего представителем искусства ярко национального склада. И потому основные его творческие достижения связаны преимущественно с воплощением того, что он находил у русских композиторов. Сам певец, оглядывая пройденный путь, утверждал: *«Всё моё музыкальное развитие вело к тому, что больше всего я люблю, понимаю, чувствую русских композиторов»*.

В соответствии с этой магистральной направленностью примечательную метаморфозу претерпевала и его певческая манера. Сохраняя полнозвучие *bel canto*, он подчиняет его принципам русской вокальной школы, насыщая широкой распевностью, а при необходимости несколько «приоткрывая» звук (особенно на кульминационных нотах).

Уже называвшаяся Н.Казанцева чутко определила различия в подходе Лемешева к исполнению русского и западноевропейского репертуара: *«В русской музыке у него и русская певучесть, и полная свобода красочной палитры, иногда чуть “открытые” звуки. В иностранном репертуаре у Лемешева звук более собранный, прикрытый, кантилена тоже иная, словно “смычок”»*.

Любопытные частности подметил исследователь фортепианного искусства М.Смирнов. Он выделяет моменты, *«когда певец при развороте фразы вдруг зальётся звонко»*, а также *«переворачивающие душу наплывы тепла и покоряющей сердечности»*, что сопровождается *«характерными придыханиями или замираниями на длинных нотах»*.

\* \* \*

Воплощая свойства национальной природы, Лемешев неизменно представлял как певец-поэт. Об этом говорили многие, в том числе дирижёр Большого театра Марк Эрмлер: *«Он был поэтом в музыке, в искусстве пения»*. Очень близким ему по духу поэтизации национального начала оказался Римский-Корсаков, которого также можно назвать поэтом среди композиторов. Как и у Римского-Корсакова, мы

находим у Лемешева редкую способность любоваться красотой человека, особенно женщины, возлюбленной.

Взять, к примеру, песню Лёвко из «Майской ночи». Как певец облагораживает и одухотворяет этого народного персонажа, максимально высвечивая заложенное в музыке, и как этот его герой восторженно воспекает свою любимую! Звук то интимно лирический, то привольный – так соединяются здесь бережная нежность с широтой и открытостью души.

Лемешеву, выросшему на земле, столь же превосходно удавалось передавать чувство природы, преклонение перед ней, что не раз перерастало в восхищение чудом бытия. И в этом чаще всего он находил себе «союзника» в лице Римского-Корсакова. В каватине Берендея из «Снегурочки» певец бесподобно раскрывал целомудренную негу поэтического томления в созерцании манящей сказки жизни. Усладу блаженного забытья он воссоздавал посредством *sotto voce* – как бы напевая, в ласкающе-баюкающем покачивании колыбельного ритма.

Мудрого царя Берендея Лемешеву довелось играть не только в опере Римского-Корсакова, но и в спектакле по знаменитой сказке Островского – в качестве драматического актёра. Пристрастие к этому образу вовсе не случайность: как и его литературно-музыкальному герою, ему была присуща большая житейская мудрость. Чтобы почувствовать её, достаточно перелистать принадлежащие ему мемуары.

Кстати, здесь возникает ещё одна аналогия: подобно Шаляпину, написавшему две автобиографические книги, Лемешев оставил после себя книгу «Путь к искусству», где предстаёт вдумчивым, серьёзным, ясно и чётко мыслящим человеком. На её страницах он менее всего занят собственной персоной, очень скупно пишет о себе; всё здесь в основном нацелено на то, чтобы раскрыть составляющее суть искусства и неизбежно трудный путь к нему. Книга содержит множество глубоко убедительных суждений о музыке и певческом труде (последняя глава целиком отдана ценнейшим наставлениям, адресованным молодым певцам, в ней раскрывается масса «секретов» и тайн вокальной технологии).

И сколько уважения к своим коллегам! У каждого из тех, о ком упоминается в книге, он находит что-то драгоценное и неповторимое. Об этой исключительной доброжелательности говорят, например, строки, посвящённые Ивану Семёновичу Козловскому, который в те

времена был тенором-соперником Лемешева – когда-то «партии» их поклонников воевали между собой бурно и бескомпромиссно.

*Лучшей партией Козловского, после Юродивого, его самого совершенного создания, я считаю Лоэнгрина. Образу светлого рыцаря Грааля особенно отвечали прозрачная чистота его голоса, яркая насыщенность звучания. Кроме того, импонировала внешность артиста – стройная, высокая фигура. И в сценическом поведении Козловский был очень прост, собран и проникновенен. Великолепен был его герцог Мантуанский – непосредственный, естественный характер баловня судьбы, капризного и непостоянного. Здесь певец особенно покорял вокальным мастерством, свободой и лёгкостью звука, беспредельным диапазоном, сверкающим **brio**. Слушая почти все спектакли Ивана Семёновича, я иногда мысленно вступал с ним в спор, что-то не принимал. Но всегда восхищался.*

(В скобках заметим, что ничего подобного о Лемешеве из уст Козловского никогда не прозвучало.)

С точки зрения жизненной мудрости показательны несколько начальных штрихов творческой биографии Лемешева. В 1921 году 19-летний юноша становится студентом вокального отделения Московской консерватории. Через некоторое время он почувствовал, что в классе именитого профессора Н.Г.Райского не сможет получить всех необходимых навыков, и при всём глубочайшем уважении к нему, преодолевая щекотливые моральные затруднения, переходит к другому педагогу, о чём позже никогда не жалел.

Теперь факт иного рода. Ещё студентом он получает приглашение в труппу Большого театра. *Какая честь! какое счастье!* – так посчитал бы каждый. Однако Лемешев после мучительных раздумий отказывается от столь лестного предложения и уезжает из столицы. Уезжает, вдобавок ко всему прервав занятия в консерватории, которую он так никогда и не закончил.

*Какая ошибка! какой риск!* – скажут многие. Но молодой певец рассудил иначе: ещё будучи слишком неопытным, здесь, «на виду», он может сделать массу просчётов и простят ли их потом, не потянется ли за ним обременяющий шлейф нелицеприятных ярлыков, которые навесят на него сейчас? Ну, а в отношении «бумажки», то есть диплома об окончании вуза, молодой певец справедливо полагал, что для истинной карьеры артиста она существенной роли не играет.

Черновую работу своего исходного творческого становления Лемешев решил проделать вдалеке – сначала, с 1926 года – в оперном театре Свердловска (ныне Екатеринбург), затем в русской опере, которая работала в Харбине (Китай), а позже – в Тбилиси. Последним пунктом его траектории постепенного возвращения в Москву стал Саратов, где с апреля 1930 года до февраля 1931-го он выступал в основном в партиях Ленского, Берендея, Герцога, Фауста.

И только после пяти лет периферийных странствий, почувствовав свою артистическую зрелость, Лемешев пришёл на сцену Большого театра. Пришёл, чтобы быть неувядаемым певцом-премьером на протяжении многих и многих сезонов.

*С юности Большой театр олицетворял для меня всё самое святое в искусстве, был заветной целью. Отношение к Большому театру, как к чему-то священному, бесконечно дорогому, сохранилось у меня на всю жизнь. Надо сказать, что это разделялось почти всеми моими товарищами по сцене, поддерживалось строгой творческой дисциплиной, всей обстановкой в театре.*

\* \* \*

В только что приведённых словах хорошо ощутимо ещё одно качество, столь характерное для Лемешева – исключительная требовательность к себе, высочайшая художественная взыскательность. Он был, можно сказать, певец от Бога, но никогда и ни в чём не полагался на свою природную одарённость. Во всём и всегда у него чувствуется тщательная, доведённая до безупречного совершенства отделка художественного материала, глубокая продуманность трактовки образов. К этой требовательности, помимо всего прочего, его обязывало то, что ему приходилось иметь дело, как правило, с музыкальными шедеврами, а через них – с великими творцами искусства.

Самым ярким светилом среди них был для него Пушкин. В своей автобиографии певец приводит строку из его поэтического наследия с примечательным комментарием: «*“Чувства добрые я лирой пробуждал”*», – так сказал о себе Пушкин. И, по-моему, в этом главное назначение искусства». Об удивительной доброжелательности Лемешева уже говорилось, а «*чувства добрые*» – это для него было синонимом всего положительного и это он всеми силами стремился утверждать как в жизни, так и в творчестве.

Как известно, самым ярким и могучим светилом наш «поэт-солнце» стал и для всей отечественной музыки. Несравненная музыкальность его поэтики вместе с невероятной энергией мысли и образов явилась для русских композиторов колоссальным катализатором, определившим рождение целой художественной галактики, возникшей в орбите пушкинского наследия. Автор балета «Пушкин», петербургский композитор Андрей Петров справедливо заметил: *«Если бы вся русская музыка состояла лишь из опер, балетов, романсов, созданных по произведениям великого поэта, то и тогда она имела бы мировую славу»*.

То же и у Лемешева – если собрать исполнявшуюся им музыкальную пушкиниану, то получится маленькая художественная вселенная. В излучении этого золотого фонда русской музыки он находил для себя самые притягательные образы и настроения. Своеобразным подтверждением будет следующее: всё дальнейшее из сказанного в данном очерке так или иначе связано с пушкинским словом.

Римский-Корсаков, о котором уже говорилось, написал на тексты великого поэта оперы «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» и целый ряд других произведений, в том числе романсов. «Редает облаков летучая гряда» – один из них, и воспринимая его в исполнении Лемешева, нетрудно почувствовать то, что составляло «нерв» искусства певца. Наполнять пение горячей взволнованностью, буквально пронизывая его биением сердца, передавая всю полноту душевного переживания – в этом состоит, пожалуй, самый главный урок, который любой музыкант может почерпнуть у выдающегося певца.

Вслушиваясь в трепетное, неизменно искреннее звучание голоса Лемешева, имеет смысл напомнить его слова, адресованные каждому: *«Нельзя относиться к своему делу вяло, незаинтересованно – ведь это самое дорогое, что дано человеку»*. Собственным девизом певца было *«всегда гореть, всегда волноваться, всегда быть в состоянии творческого беспокойства»*.

Непосредственно в исполнительстве это творческое горение находило своё выражение в открытой эмоциональности, в горячем сопереживании происходящего с его героями. Отчётливее всего взволнованность отношения высвечивалась в особого рода экспрессивных придыханиях, в драматических взлётах голоса в верхний регистр, а иногда в прорывах «слезы», «всхлипывания» и даже «рыдания» (вот ещё одна параллель к искусству Шаляпина). В подобных

случаях певец оказывался на грани чувствительного нажима, никогда не переходя её и не впадая в сентиментальность.

Музыкальный критик Е.Грошева по этому поводу писала: *«Более сорока лет я знаю певца, и никогда не замечала в его исполнении гипертрофии выразительности, “надрыва”, стремления воздействовать на аудиторию каким-нибудь внешним эффектом, излишне долгой ферматой на высокой ноте или неоправданным **portamento**. При всей выразительности его пения артистом всегда руководит чувство меры, врождённый художественный такт, которые охраняют его от манерности, от преувеличенных эмоций».*

Самое важное и трудноопределимое в «материализации» взволнованности лемешевского исполнения состояло, пожалуй, в двух следующих специфических особенностях. Во-первых, нежно-трепетное *vibrato* звука – посредством интенсивнейшей частоты колебаний голосовых связок (не так называемое качание, а тончайшая их дрожь). И, во-вторых, способ своего рода волнового пения.

Волны могли быть большие и малые – от единичной интонации до развёрнутой фразы. При этом особенно примечательны крошечные волны филирования на одном звуке: как бы микроволновая печь, раздувающая «жар» даже на самой краткой длительности, или звуковедение мягкими толчками. В результате возникала горячая пульсация певческого тона, напоминающая процесс живого, чрезвычайно учащённого дыхания («вдох – выдох»).

Камерно-вокальное исполнительство, которого только что пришлось коснуться, являлось необходимой частью многогранной артистической деятельности Лемешева. Необходимой не только потому, что этот репертуар позволял певцу реализовать соответствующие стороны его дарования, но и по той причине, что с этим репертуаром он мог выезжать в любой город, не имеющий оперного театра, и даже в сёла. Вот почему аудитория его была поистине необъятна, можно сказать – вся страна.

Но как бы ни был превосходен Лемешев в исполнении вокальной лирики и ранее упоминавшейся русской песни, стержневой основой его художественного «я» оставалась опера. Этот жанр, как известно, требует от певца всеобъемлющего комплекса данных, и Лемешев этим комплексом располагал в полной мере.

Начнём с того, что он выделялся совершенно замечательной чуткостью к слову. Во-первых, его певческая речь отличалась отменной дикцией и в высшей степени соответствовала нормам русского

литературного произношения (и это у человека, выросшего в деревне!). И, во-вторых, певцу было присуще *живое* ощущение слова: он произносил его очень гибко и выразительно, отзываясь на любой его нюанс и во многом отталкиваясь от него в пении – но, что очень важно, при всём том сохраняя великолепную пластику ведения музыкальной линии.

Н.Казанцева по этому поводу утверждает: *«После Шаяпина такого слова в пении мы не слышали. У Лемешева особый дар окрашивать слово эмоцией, наполнять его теплотой душевного содержания, поэтической красотой»*. И сразу же добавляет: *«При всей ясности дикции Лемешев всегда поёт слитно; кантилена у него не дробится на отдельные слова, они сливаются в “бесконечную” мелодию»*.

Примерно то же и в отношениях со сценой. Лемешев выделялся благородством внешности, имел отличные актёрские данные, в совершенстве владел мастерством перевоплощения. Певица Тамара Синявская вспоминает: *«Он был красив, элегантен, великолепно носил костюм. И было в нём удивительное человеческое обаяние. Он был создан для театра, для славы, для восторженной любви многочисленной публики»*. И в то же время Лемешев прекрасно сознавал, что в опере является определяющим.

*В опере прежде всего надо петь, публика идёт в театр прежде всего для того, чтобы слушать, наслаждаться красивым, насыщенным (но не бессмысленным) пением, и в этом – главная и неотразимая прелесть оперы.*

Вот чем объясняется ещё один «нонсенс» его молодости. Занимаясь на старших курсах Московской консерватории, Лемешев одновременно с успехом выступал в Оперной студии, руководимой таким непререкаемым авторитетом, каким был К.С.Станиславский. Он с увлечением постигал знаменитую систему великого режиссёра, который весьма благоволил к нему.

И вдруг однажды бесповоротно ушёл из-под опеки прославленного мэтра, чем вызвал его яростный гнев: *«Скажите этому мальчишке, чтобы он не только не показывался больше в студии, но даже по нашему переулку никогда не ходил»*. Лемешев сделал свой выбор, когда почувствовал, что «актёрство» стало идти в ущерб вокалу. И в последующем он всегда стремился к разумному балансу сценическо-

го антуража и певческой выразительности, которая непременно доминировала.

\* \* \*

В отличие от Шаляпина, потрясавшего мир гениальным «лицедейством» (не случайно Станиславский разрабатывал свою систему, исходя прежде всего из сценической практики великого певца), Лемешев всё необходимое в характеристике своих оперных героев передавал главным образом за счёт возможностей певческого голоса. И именно в этом он стал достойным преемником Шаляпина. Имеется в виду то явление особого рода, которое можно назвать вокальной светотенью и что сам Фёдор Иванович считал своим высшим творческим достижением.

Сопутствующим условием реализации этого художественного эффекта являлась агогическая свобода, что подразумевало отсутствие какой-либо метроритмической скованности, то есть продиктованные смыслом произносимого колебания темпа и ритма, и обеспечивало художественному высказыванию непринуждённость, а музыкальной речи – «живое дыхание».

Суть же самой вокальной светотени у Лемешева состоит в непрерывной изменчивости певческого тона (как собственно звука, так и произносимого слова). Происходит импульсивная вибрация нюансировки и тембровой окраски, что дополняется детальнейшей фразировкой. Это мерцание тончайших градаций звука выразительнейшим образом «раскрашивает» музыкально-смысловую линию, придаёт звучанию исключительную гибкость и многооттеночность, напоминая то, что в живописи именуется светотеневой моделировкой.

Явственное представление о рассмотренном явлении искусства Лемешева может дать каватина Князя из оперы Даргомыжского «Русалка». Слушая это исполнение, легко ощутить, насколько органично входила в красочную палитру певца драматическая нота. При всём том Лемешев более чем кто-либо отвечал тому амплуа, которое определяют обозначением *лирический тенор*.

Его тембр был поистине даром природы – уникальный, неповторимый, он побуждал к самым красочным эпитетам: «*необычайной красоты голос*» (дирижёр Марк Эрмлер), «*голос волшебной красоты*» (певица Зара Долуханова). Не менее важным было то, что эта редкостная красота тембра сочеталась с его поразительной мягкостью и теплотой.

Но и это ещё далеко не всё: ласковый «бархат» голоса и его нежнейшее *tremolando* насыщаются изнутри особой трепетностью и покоряющей проникновенностью тона, что шло от глубокой прочувствованности исполнения, его душевности, эмоциональной чуткости и отзывчивости и что не могло не затрагивать «сердечные струны» слушателей.

Вот почему многие из них говорили об испытанном ими впечатлении неизъяснимого восторга. При всей своей светоносной лёгкости этот тембр был густым, насыщенным, обволакивающим, так что возникало *«ощущение сладкого плена»* (выражение Н.Казанцевой). К чести обладателя столь бесподобного лирического тенора, он никогда не «передерживал», любуясь своим голосом и самим собой. Удерживало от этого соблазна мудрое чувство меры и благородное стремление всё в себе приносить на алтарь искусства.

*В моей памятной книжке записано ироническое предостережение. Оно гласит: «Боже, сохрани меня от слащавости». Я всегда очень боялся сладенькой сентиментальности, которая часто считается почему-то необходимой принадлежностью лирических теноров.*

В силу своих природных данных, будучи на сцене по преимуществу «лирическим поэтом», Лемешев более всего тяготел к воссозданию романтики высоких чувств, в том числе различных оттенков характерной для славянской натуры элегичности – от просветлённой грусти до щемящей печали. Совершенно по-особому лирическая суть его голоса представала, когда он вместе с музыкой воспарял в мир мечты, передавая мгновенья душевной отрады. «Кристаллом» подобного состояния можно считать в исполнении Лемешева романс Владимира из оперы Направника «Дубровский». Имеет смысл напомнить сюжетную ситуацию данного момента: только что произошла жизненная катастрофа, в результате которой герой оказался перед бездной нищеты, и вот он на могиле матери обращается к воспоминаниям о безмятежной поре детства (*«О, дай мне забвенье, родная! // Согрей у себя на груди. // Ты, детские сны навая, // Дай прежнее счастье найти... Пусть ангелом благостным реет // Твоя неземная любовь...»*).

К этой партии певец испытывал особое пристрастие, что объяснял следующим образом: *«Ни один из моих прежних героев, кроме Ленского, не был мне так дорог, как Дубровский, быть может, по-*

*тому, что я хорошо помнил своё детство, чувство зависимости и унижения бедности».*

Что касается исполнения романса Владимира, то венчает Лемешев эту возвышенно-проникновенную поэтику грёз изумительным фальцетом, который благодаря своей предельной нежности и ласковости тона всегда оказывался сублимированным выражением качеств его *лирического* тенора. Этим специфическим приёмом певец владел безупречно и мастерски, как когда-то владел и пользовался им Шаляпин.

По опере «Дубровский», как наиболее примечательному произведению Направника, можно судить о том, что творчество этого композитора находилось под непосредственным воздействием его современника Чайковского. Тем самым мы выходим ещё на одно великое явление, совершенно необходимое в разговоре о Лемешеве.

Чайковский, как и Пушкин, был особенно любим Лемешевым. Одним из творческих подвигов, которые он совершил во имя этого гения русской музыки, стало исполнение всех его романсов (а это около сотни произведений!) в цикле из пяти концертов, данных в предвоенные годы.

В количественном отношении Чайковский создал на тексты Пушкина относительно немного: три оперы («Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама») и несколько вокальных сочинений. Но две из названных опер – «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» – в числе немногих русских оперных шедевров, которые получили мировое признание.

«Пиковой дамы» мы коснёмся потому, что в ней исполнительские эталоны трактовки главного героя создал другой выдающийся *тенор*, в сущности ровесник Лемешева – Георгий Нэлепп (1904–1957). Он выступал в Большом театре в пору высшей популярности Лемешева (1940–1950-е годы) и, кстати, звания народного артиста СССР они были удостоены почти одновременно (Лемешев в 1950-м, Нэлепп годом позже).

Но это был *драматический* тенор. И слушая его Германа, мы легко улавливаем отличия от тенора *лирического*: доминанта концентрированно выраженного драматического начала, твёрдость тембра (с «металлом»), высокая напряжённость певческого тона, мощный волевой посыл.

Но при всей разнице в голосах, без труда ощущается и то, что их роднит. Это *русские* тенора, что означает предельную искренность, взволнованную эмоцию горячего переживания происходящего, испо-

ведальность высказывания и неизбывную тоску, таящуюся в глубинах души.

Это русское было у Лемешева настолько органичным, выразительным и впечатляющим, что голос его стал одним из звуковых символов страны, о чём единодушно говорили очень многие, в том числе коллеги по искусству: *«Лемешев стал душой России»* (Зара Долуханова), *«С детства понятия “Родина” и “Лемешев” были для меня неразрывными. Он пел душой народа»* (Юрий Гуляев).

\* \* \*

Теперь, переходя к другому оперному шедевр Чайковского на сюжет Пушкина («Евгений Онегин»), вспомним ещё одного выдающегося русского тенора. Леонид Собинов – это певец-легенда (к слову, *Саратовская консерватория* носит его имя). Он заложил краеугольные основания вокальной и сценической трактовки образа Ленского – образа, который впоследствии так много значил для Лемешева. Характерно, что, впервые появившись в Москве и с нетерпением дождавшись открытия сезона в Большом театре, начинающий певец сразу же устремляется на спектакль «Евгений Онегин» с участием Собинова.

*Редкая, естественная простота и в то же время артистичность собиновского облика, ровный, прозрачной чистоты голос светлого, задумчивого тембра поразили меня. Конечно, я стал ему подражать.*

Говоря об эталонах интерпретации, выдвинутых в операх Чайковского Собиновым и Нэлеппом, стоит упомянуть и того знаменитого тенора, который имел прямое отношение к *Саратову*. Михаил Медведев с 1912 года и до конца жизни (он умер в 1925-м) жил в Саратове, преподавал здесь в консерватории, был одним из первых её профессоров. И, кстати, одной из его выпускниц была упоминавшаяся Е.Квашнина, которая давала первые уроки пения Лемешеву.

В некрологе, помещённом в саратовской газете «Известия», справедливо отмечалось: *«Медведев принадлежал к самым выдающимся артистам русской оперной сцены»*. Действительно, он обладал голосом редкой силы и красоты, первоклассной певческой школой и ярким драматическим дарованием. Его творческая судьба самым примечательным образом соприкасалась с главными оперными

творениями Чайковского: «Евгений Онегин» по желанию автора впервые был поставлен силами студентов Московской консерватории и партию Ленского поручили именно Медведеву, а позже он считался лучшим исполнителем партии Германа в «Пиковой даме» (этой оценки придерживался и сам композитор).

Но вернёмся к Ленскому Собинова. Сохранившиеся звукозаписи позволяют почувствовать то, что унаследовал Лемешев от современника Шаляпина, ненамного уступавшего ему в популярности: пленительный тембр редкой красоты, мягкость и нежность звучания, безупречное *bel canto*, проникновенность исполнения в сочетании с изяществом и благородством, а также особый тон лирической меланхолии. Что ещё роднит исполнение обоих певцов, так это не просто поэтичность их героя, а воссозданная ими поэтика *юношеских* чувствований – причём оба оставались певцами юности до конца своей артистической жизни.

Роднит их, наконец, и тот факт, что для обоих певцов эта партия стала высшим вокально-сценическим творением. Знаменательно, что Лемешев на оперной сцене дебютировал именно в партии Ленского – произошло это в 1925 году, а 500-й раз он исполнил её в 1965-м, после чего покинул сцену Большого театра.

Итого – четыре десятилетия, после которых он смог сказать: *«С Ленским я прошёл всю жизнь, не расставаясь не только на год, даже на месяц!»* И когда после ухода из Большого театра прошло семь лет, певец отметил своё 70-летие опять-таки спектаклем «Евгений Онегин», в 501-й раз вернувшись к своему любимейшему образу.

Может возникнуть резонный вопрос: не способно ли обернуться такое количество выходов в той же роли монотонией, неким клишированием, бесконечным повторением одного и того же? Лемешев ответил на эти сомнения.

*В искусстве исполнителя, актёра, певца самое главное – момент вдохновения, переживания, искреннего чувства, которое должно оживить образ и заразить его эмоциями зрителя. Ведь ни один момент в жизни не может повториться. В этом закон диалектики. Так же неповторимо и искусство, когда оно действительно отражает жизнь.*

*Подлинный артист, выходя на сцену и исполняя в сотый раз одну и ту же арию или сцену, всегда выражает в них те чувства, которые у него возникли **сегодня**, в данную минуту, а не вчера или неде-*

лю назад. Культура, интеллект, знания, опыт могут лишь помочь ему легче и скорее войти в «предлагаемые обстоятельства», в которых рождается чувство, но повторить его нельзя, не пережив заново в своей душе страдания или радости героя.

Обратим внимание на одну из приведённых фраз: *«Так же неповторимо и искусство, когда оно действительно отражает жизнь»*. В этом, помимо яркой индивидуальности, частично таится разгадка того, чем на самом деле весьма разительно отличался лемешевский Ленский от собиновского. Хотя, казалось бы, Лемешев должен был подражать предшественнику, поскольку утверждал: *«Собинов создал такой гармоничный и классически законченный образ Ленского, что в сущности не оставил возможности для какой-либо принципиально иной трактовки этой роли»*.

То, что это отнюдь не так, легко проверить на той «лакмусовой бумажке», которой может послужить сопоставление исполнений хрестоматийно известной арии Ленского. У Собинова она звучит с подчеркнутым благородством и эмоциональной сдержанностью. Его главная цель – высветить поэтичность облика Ленского, что он осуществляет посредством очень красивой, ровной, выдержанной и как бы сглаженной кантилены.

У Лемешева мы находим не только предельную детализированность исполнения, непрерывную вибрацию слова и звука, поразительную изменчивость певческого тона и тембра, невероятную многооттеночность вокальной линии, но и обнажённую эмоциональность, порывисто-нервную импульсивность, чрезвычайно острое переживание момента, что передаёт трагический надлом души перед близящейся катастрофой.

Если Собинов предстаёт здесь в основном как *певец*, то Лемешев – как *поющий актёр*, голос которого служит прежде всего средством создания драматического образа (как видим, освоенная им школа Станиславского не прошла даром). Причём в образе этом хорошо ощутимо дыхание XX века с его тревогами и катаклизмами, преломлёнными в призме лирического сознания. Следовательно, при некоем родовом единстве трактовки образа – это совсем *другой* Ленский.

Необходимо признать, что нынешние тенора следуют скорее традиции Лемешева, нежели Собинова. Когда Пласидо Доминго спросили, как он сумел столь превосходно вжиться в образ Ленского,

он ответил, что это ему удалось благодаря внимательному прослушиванию пластинок Лемешева.

\* \* \*

В образ Ленского, в который Лемешев перевоплощался так часто, он вкладывал всю душу, всю её пылкую романтику и взволнованный порыв – как звучит это в словах признания его героя, обращённых к Ольге: *«Я люблю тебя! Я люблю тебя! Как одна душа поэта только любит»*. *«Как одна душа поэта только любит»* – это было сутью образа и это было сутью искусства певца: *«В его Ленском жили нежная мечтательность и восторженный лиризм наивной и чистой души»* (Е.Грошева), *«Его герой – бесконечно лиричен, всегда влюблён. Всё это звучит в трепетных переливах голоса Лемешева, распространяя вокруг обострённое чувство молодости, весны»* (М.Смирнов).

На подобное исполнение слушатели отзывались горячей любовью – Сергею Яковлевичу Лемешеву довелось испытать счастье всенародного признания. Композитор Тихон Хренников констатировал: *«Изумительный, проникающий в самое сердце голос, гипнотическая музыкальность, природный артистизм принесли ему такое восторженное поклонение, которое иначе как легендарным не назовёшь»*.

Причём обращает на себя внимание то, что обаяние лемешевского голоса и лемешевского исполнения покоряло самых взыскательных, «видавших виды» профессионалов. Дирижёр Большого театра Борис Хайкин признавался: *«Того, что я испытывал, слушая Лемешева, я больше никогда в жизни не испытывал. Тембр голоса драгоценнейшего сплава, способность задевать самые сокровенные струны сердца, живописать голосом чудеснейшие картины...»* Композитор Георгий Свиридов, незадолго до своей кончины размышляя о пережитых им самых памятных страницах жизни, записал: *«Годы идут... Но Лемешев, это проникновенное пение, этот волшебный голос останутся незабываемыми»*.

И чрезвычайно показателен тот факт, что как никому другому множество дифирамбов было пропето Сергею Лемешеву со стороны собратьев по вокальному «цеху», которые в самых восторженных тонах изъявляли свою влюблённость в его голос и своё преклонение перед его артистической культурой. *«Неповторимое очарование голоса, неотразимое сценическое обаяние, высочайший класс мастерства, необыкновенно искренняя эмоциональность»* (Галина Вишневская),

*«Мы счастливые люди уже оттого, что слышали Сергея Яковлевича Лемешева, знали его и будем помнить всегда» (Ирина Богачёва), «Великая русская душа! Дар благословенный. В голосе его – Россия. Низкий поклон и вечная слава. Вечная благодарность и любовь» (Елена Образцова).*

Один из таких «вокальных гимнов», принадлежащий Евгению Нестеренко, можно считать итоговой оценкой сделанного выдающимся мастером отечественного искусства: *«Голос Лемешева и весь он сам – одно из чудес, которыми Россия озарила мир. Никогда после Шаляпина русская земля не рождала столь великого и столь народного певца».*

## Леонид Сметанников

Его раннее детство прошло на Южном Урале. Туда во время войны была эвакуирована мать, Елена Ивановна. А позже приехал и отец, Анатолий Павлович – после госпиталя, где лежал с тяжёлым ранением, полученным летом 1942-го. Там и родился у них Леонид – в селении Фершампенуаз Челябинской области.

Фершампенуаз... Чудное название, не правда ли? Авторы будущих статей о певце не раз будут обыгрывать это название: «Русский талант из Фершампенуаза», «Русский баритон из “французского” посёлка» и т.д.

*Фершампенуаз – центр Нагайбакского района. Это место расселения нагайбакских казаков. Так вот казаки эти в своё время участвовали в Отечественной войне 1812 года и добрались с русскими войсками до Франции. Там они приняли участие в знаменитой битве 25 марта 1814 года при Фер-Шампенуазе-на-Марне, которая решила участь наполеоновской армии. А вернувшись домой, стали давать своим селениям иностранные названия. Не так давно я объездил все эти места. Представьте себе, километрах в двадцати от Фершампенуаза есть свой Париж. А неподалёку существует и Берлин. Надо же, фантазёры были!*

После войны семья вернулась на Украину, в Днепропетровск Днепропетровской области. Учился без блеска, но вполне прилично. После седьмого класса – индустриальный техникум. Отец был электриком и хотел, чтобы сын двинулся по его стопам. И через четыре года Леонид стал техником-электриком, начал работать на металлургическом комбинате.

Именно там, в обычной земной жизни мужал его характер, рождалось собственное понимание мира, возникало ощущение людской общности. И, конечно, не просто фразой были его слова, сказанные как-то телерепортёру: «Там я научился работать, научился ценить и уважать труд. Это моя первая школа, и её уроками я живу до сих пор».

Перелом судьбы мог показаться резким и неожиданным, но, если вдуматься, был он вполне закономерным. В детском саду пел. В школе был признанным запевалой. До сих пор помнит две первые песни, в которых он впервые солировал: «Марш юннатов» и «Летят белокрылые чайки». Тогда же заметили и пригласили в городской детский хор. Это было уже нечто полупрофессиональное, потому что учили там петь по нотам, занимались музыкальной грамотой.

После мутации голоса вновь запел, теперь во взрослом, известном на всю область академическом хоре заводского Дворца культуры. Здесь уже был и вокальный кружок. Постепенно всё больше выступлений на публике. И с хором, и соло. Пел, наслаждаясь музыкой звучанием голоса, всё чаще убеждался, что пение его радует людей. Думалось: *«Кажется, получается. Может, это призвание?»*

Хотя на самом деле до настоящего понимания, что такое искусство, было тогда ещё слишком далеко. Не было тогда, по сути, и серьёзной увлечённости миром большой музыки.

*В Днепродзержинске, где мы жили, оперного театра, разумеется, быть не могло. И само собой, я очень смутно представлял, что такое опера. Ну, играют на сцене и в то же время поют. Конечно, слышал иногда какие-то арии, отрывки. В основном по радио. И вот однажды, когда мне было лет семнадцать, на экраны вышел фильм-опера «Евгений Онегин». Я пошёл в кино. Сижусь, смотрю, слушаю. В общем-то нравится. А в зале душно, и я был, наверное, набегавшийся. Там ещё самое начало, ещё поют «Слыхаль ль вы?», а меня уже разморило. Клевал-клевал, да и заснул. Сладко так заснул. Потом меня какой-то мужчина растолкал: «Вставай! Уходить пора. Кончилась опера». Выходит, я всё начисто проспал.*

И это будущий Онегин?! Блистательный Онегин. Тот Онегин, о котором не раз писали, что он идеально соответствует представлениям о герое Пушкина и Чайковского. Онегин, который лет через десять-двенадцать своим выразительнейшим пением и сценическим шармом будет активно множить число поклонников классической оперы.

История с непробудным сном на просмотре фильма «Евгения Онегин» лишний раз убеждает: как многое в нас может спокойно себе дремать и как многое может остаться вообще не востребуемым. Тем не менее, несмотря на всю неосознанность и всю «дистанцию огром-

ного размера» до подлинного искусства, в его душе постепенно окрепло решение: хочу петь, буду петь.

Приехал в Днепропетровск, чудом успел к началу экзаменов в музыкальном училище, ещё бóльшим чудом поступил на I курс вокального отделения. И закрутились четыре года нелёгким колесом испытаний. Тут же обрушилась лавина совершенно неведомых предметов: сольфеджио, теория музыки, гармония, музыкальная литература. Всё это, конечно, интересно и нужно, но везде спрашивают, требуют. И никому дела нет до того, что тебе всё в новинку, никто знать не хочет, что у тебя почти одного во всём училище нет за плечами музыкальной школы.

Но главное – это борьба с голосом, против голоса и за голос. Сколько времени ушло только на «поиски» тембра! Вначале вели басом, затем драматическим баритоном и только потом, очень нескоро, определили у него баритон лирический. На II курсе – затяжной кризис. Занимаешься-занимаешься, а толку ни на грош. Голос не звучит. Поётся трудно, неестественно, словно пудовые камни ворочаешь, и создаётся впечатление, будто занятия только во вред. Тем более, что так «не повезло» с тембром. Ведь надеялся стать вторым Шаляпиным, на которого молился, так отчаянно басил и вдруг оказался всего-навсего каким-то жалким лирическим баритоном. Рухнула «голубая мечта» детства.

На III курсе вокальное настроение стало выправляться. Дошёл, наконец, своим умом-разумом, что мгновенно, сразу ни в жизни, ни в искусстве ничего не добьёшься. Надолго зарядился терпением, упорством. И на IV курсе голос зазвучал. Пусть небольшое, но кое-что стало определённо получаться. Радовался, однако чаще, положая руку на сердце, с досадой признавал: сколько вокруг таких вот «артистов»! Артистов только по названию, а на самом деле ни то, ни сё. Вроде бы поют, но слушаешь их – и ни уму, ни сердцу.

\* \* \*

С этими мыслями педагог его Ольга Петровна Ковалёва была согласна целиком. Настоящей школой могла стать только консерватория. Сама она училась в Саратове, о саратовской школе вокала была высокого мнения, потому и ему советовала ехать туда. Так «замаячила» на горизонте ещё одна судьба, навсегда связавшая его с этим волжским городом.

Леонида взял к себе в класс Александр Иванович Быстров, воспитавший немало талантливых учеников, которые пели на разных оперных сценах страны, с успехом работали в филармониях. И опять всё началось сначала. Только на более высоком и сложном уровне. Как дышать, где формировать звук, куда посылать его – сотни певческих задач и упражнений, десятки вариантов исполнения одного фрагмента. Но это только звук. А слово! *«Я целый год учился открывать рот и говорить “да”, чтобы это было “да”. Целый год!»*

Работал до полного изнеможения. Вплоть до того, что однажды на уроке, обессиленный, в полуобморочном состоянии, упал. Так, пусть и с перехлёстами, закладывалась в его характере исключительная настойчивость, завидная работоспособность, полная отданность избранному делу. И постепенно из всего-навсего приличного вокального материала рождался настоящий голос, из любителя пения вырастал профессиональный певец, из обыкновенного рабочего парня – талантливый артист.

И пришло время, когда труды консерваторские начали приносить свои долгожданные плоды. Впервые он почувствовал это, когда получил приглашение в Саратовский оперный театр. Не в миманс, не в хор, не стажёром, а сразу солистом. Это было ошеломляюще, ведь учился он ещё на III курсе. Но театру нужен был лирический баритон, на Сметанникова сделали ставку, и все при этом выиграли.

Больше, чем кто-либо, выиграл он сам. Это была исключительная ответственность, требовалось максимально мобилизовать себя. Вот что, вероятно, позволило Леониду вскоре совершить первый из тех творческих скачков, которые сделали его фигуру очень и очень заметной. Произошло это именно на оперных подмостках. Исполнив за два с половиной года множество малых и больших партий, он приблизился, наконец, к партии Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини. К той партии, которая стала для него, пожалуй, самым ответственным экзаменом.

Это был экзамен и в буквальном смысле слова: на премьере спектакля сидела государственная комиссия из консерватории, она оценила работу выпускника на «отлично». Но это был экзамен и на творческую зрелость – теперь стало ясно, что артистический фундамент, основы оперной «грамоты» заложены прочно и добротно.

В те же консерваторские годы, почувствовав, что голос достаточно окреп, Леонид стал стремиться к систематическим концертным выступлениям. И потому, что этого просто хотелось. И потому, что по-

нял: чтобы научиться петь, нужно петь как можно больше. Причём как можно чаще — перед людьми. Он настойчиво ищет контакт с аудиторией, учится ощущать дыхание зала. Подбирает программу таким образом, чтобы лёгкое и доступное в разумных пропорциях соседствовало с познавательным и сложным, песня — с романсом и арией.

И уже радовали первые результаты: теперь всё чаще его выступления бисируют. Устроители концертов начинают, как правило, придерживать его для «финиша», потому что знают: пение Сметанникова обязательно понравится и ему удастся завершить общее выступление броско, с успехом. А весной выпускного года вместе с лучшими артистами театра он исполнил несколько произведений по Центральному телевидению. Это было уже определённое признание молодого певца.

И вот пришёл 1973 год, который стал для Леонида Сметанникова поистине звёздным. Началось это летом.

Июнь, Минск, Всесоюзный конкурс профессиональных исполнителей советской песни. Около трёхсот певцов, при этом очень сильный состав участников среди конкурсантов-мужчин. Тем более неожиданной и радостной оказалась весть, которая разнеслась по стране 12 июня: внушительную и впечатляющую победу одержал Леонид Сметанников.

Август, Берлин, X Всемирный фестиваль молодёжи и студентов. Итогами тех дней стали медали, почётный диплом лауреата.

Октябрь, VI Всесоюзный конкурс имени Глинки — диплом лауреата и специальный приз фирмы «Мелодия» за лучшее исполнение романсов Глинки.

Итак, 1973 год — год побед, год официального признания Леонида Сметанникова. Этим для него открылась дорога на всесоюзную и международную концертную эстраду. Но вот что любопытно! Ещё не было никаких лауреатских званий, а его уже повсеместно знали и любили. Этот снежный ком нарастающего успеха стал реальностью с самого начала 1970-х.

Причём имя его становится известным почти одновременно и почти в равной степени и оперным слушателям, и ценителям камерно-вокальной музыки, и любителям песни. Так надо ли удивляться тому, что после побед на конкурсах приглашения на концерты и спектакли посыпались из разных уголков тогдашнего Советского Союза. Сеть артистических маршрутов Леонида Сметанникова стано-

вится всё более разветвлённой, далёкие и частые поездки – обычной приметой его жизненного уклада.

\* \* \*

Какие бы метаморфозы ни претерпевала артистическая карьера Леонида Сметанникова, главное для него – опера, и прежде всего он – оперный певец. Это его первое и основное амплуа. Именно в оперном искусстве раньше всего определилось творческое лицо певца. Его официальный статус был и есть: ведущий солист Саратовского академического театра оперы и балета.

Когда думаешь о вокально-сценическом амплуа Леонида Сметанникова, в первую очередь вспоминаешь его Валентина, Жермона, Елецкого, Онегина. То есть партии лирического и лирико-драматического плана. Но удивительное дело – ничуть не меньше удаются ему и роли комедийного репертуара, роли сугубо игровые.

Среди партий такого рода особое место занимает партия Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини. С ней он по-настоящему вошёл в театр, окончательно раскрепостился сценически и вокально. Тут всё основано на игровом начале. В игру сценическую самым активным образом включена и тембровая палитра голоса. Многообразие вокальных красок составляют всевозможные оттенки: черты мужественности и лирическая нота, доля иронии и моменты размышления.

Но это в очень умеренных дозах, зато бесконечно много озорства и лукавства. Таков и весь облик его Фигаро – вездесущий и всё время разный: романтический и деловитый, изящный и сметливый, добродушно открытый и себе на уме. Всегда весёлый, неутомимый, остроумный и предприимчивый, буквально «вулкан идей».

Одна из самых ярких удач певца в партиях драматического плана – Демон в одноимённой опере Рубинштейна. Здесь, как никогда прежде, во всей полноте предстал типичный для Сметанникова метод работы над оперной партией. В случае с Демоном артист тщательно изучил всё, связанное с новым для себя героем, прежде всего поэму Лермонтова, музыку Рубинштейна, картины Врубеля. Характерно, что в кропотливой шлифовке роли, помимо дирижёра и режиссёра, ему очень помог балетмейстер, вместе с которым удалось создать «пластическую партитуру» образа. Так возник неповторимо своеобразный, «его» Демон.

Второе амплуа Леонида Сметанникова – романс. Здесь певец стремится пользоваться более тонкими по сравнению с оперой, ино-

гда сугубо «акварельными» вокальными красками, более разнообразными и детализированными музыкально-речевыми интонациями, а в случае необходимости – глубинными психологическими нюансами.

В камерном исполнении становится особенно заметным очень важное качество его общей манеры – вдумчивое изучение произведения, стремление проникнуть в его суть, истолковать по-своему, свежо и современно. Для него очень характерно желание найти и показать слушателям новые грани известной музыки, «стряхнуть пыль» с незаслуженно забытых романсов, убеждая аудиторию в их ценности.

Есть у Сметанникова ещё одна черта, весьма существенная для камерного певца – безошибочное чувство стиля. Он отталкивается от примет конкретной эпохи, от почерка конкретного композитора. Стремится идти от образа, объективно заложенного в том или ином произведении, а не навязывать исполняемой музыке свою манеру, вкус, произвольную трактовку.

Вот в чём кроется секрет того, что в огромном репертуаре певца, который насчитывает более шестисот произведений, почти не встретишь однотипных решений. И, в свою очередь, широта охвата музыкального материала, разнообразие творческих стилей помогают певцу в пестовании его многогранной исполнительской манеры.

Что ещё говорит о серьёзности подхода Леонида Сметанникова, так это его тяготение к укрупнённому, «системному» построению своих концертных программ. Это тяготение обнаружилось у него ещё в консерваторские годы, когда он жадно «глотал» романс за романсом, стремительно расширяя для себя горизонты камерной лирики, и уже на IV курсе набрался смелости целиком исполнить чрезвычайно редко звучащий и весьма трудный во всех отношениях вокальный цикл Бетховена «К далёкой возлюбленной». С тех пор зарубежная классика постоянно присутствует в орбите певческих интересов Леонида. Через его исполнительскую «лабораторию» большими сериями песен и романсов прошли Моцарт, Шуберт, Брамс, Малер.

Русский классический романс, бесспорно, занимает центральное место в репертуаре певца. Алябьев, Варламов, Гурилёв, Глинка, Даргомыжский, Рубинштейн, Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Кюи, Аренский, Рахманинов, Метнер... Трудно назвать кого-либо из русских композиторов, чьих романсов не пел бы Сметанников. И у каждого из них ему удаётся найти что-то примечательное, привнести в исполнение свои штрихи и нюансы.

Отдельная большая тема – старинный романс в исполнении Леонида Сметанникова. Тема, которая вошла в его жизнь примерно с начала 1980-х годов.

*Никогда не думал, что буду петь старинные романсы. Однако людей, особенно старшего возраста, тянет к ним. Очевидно, им недостаёт сегодня музыки для души, музыки с открытым выражением человеческих чувств. И хочется отозваться на это их желание. А там, смотришь, и сам увлечён, находишь за простым что-то корневое, необходимое как воздух.*

До тонкостей воспроизводя традиционную манеру исполнения старинного романса, Сметанников неизменно делает это со вкусом и мерой, очищая музыку от салонно-ресторанной «накипи». И главное – он вносит в этот материал ноту возвышенности и благородства, наполняет его поэзией и одухотворённостью. Вот здесь Сметанников поистине царит над залом. Его слушают с замиранием, затаив дыхание.

Так где же всё-таки разгадка успеха его камерного исполнительства? Полагаю, не в том, что отличает любого крупного профессионала: продуманность и законченность замысла, детальнейшая проработка исполняемого музыкального материала. И не в общих критериях вокального мастерства. И даже не в том, что любая его программа строится на умелом, разнообразном подборе произведений различных стилей и направлений.

Может быть, его притягательность как раз в той самой вдумчивости и глубине, в том, что он говорит с залом очень и очень всерьёз? Или в неотразимом обаянии его голоса и манеры пения? Очень вероятно. Но, говоря в данном случае о вещах конкретных, то есть о вокальной лирике, отмечу хотя бы два штриха – как мне кажется, немаловажных.

Во-первых, сохраняя и всемерно поддерживая распевность, Леонид самым активным образом привносит в неё речевое начало. И вот это, идущее от живой разговорной речи, придаёт его пению особую непосредственность, жизненность. И, во-вторых, в любой вокальной миниатюре он стремится отыскать, разработать и воплотить определённый сюжет. То есть выявить контрасты, до тонкостей продумать интонационную драматургию, насытить пение действием, передать движение некой фабулы. Причём настолько, что чисто вокальные формы в его руках начинают играть, лицедействовать. И вместо

застывшего «образа» или «стоячего» состояния раскрывается сама жизнь в её живом течении, в её реальной пульсации.

\* \* \*

Третье из основных исполнительских амплуа Леонида Сметанникова – песня. Вообще рассказ об этом певце следовало бы, пожалуй, начинать именно с песни. Ведь не опера и не романс, а именно песня раньше всего вошла в его жизнь.

*Песня мне нужна, необходима. Я люблю её, быть может, больше всего остального. Потому что она доступна каждому, и с каждым я могу говорить на её языке. Потому что она – душа времени, через неё я ловлю, ощущаю ритм и интонацию сегодняшней жизни.*

Долгое время у него это было почти единственно то, что мы обозначали понятием *советская песня*. Та песня, которая сейчас уже во многом и безвозвратно отошла в прошлое. Но то была песня, с которой в жизнь входило не одно поколение и с которой в песенное искусство входил он сам.

Свой исполнительский стиль сложился у него довольно быстро. Начиналось это с чётко выверенной манеры внешнего поведения: скромный, но осмысленный и выразительный жест, довольно скупая гамма мимических штрихов, изредка элементы игры, театрализации. Собственно в пении – то благородное слияние гражданственности и лиризма, которым были так сильны лучшие наши певцы. Но самую характерную черту его голоса и манеры составляли особый «нерв задушевности», проникновенность тона, подкупающая искренность.

Для немалого числа советских песен Сметанников был «крёстным отцом», то есть давал им путёвку в жизнь, будучи их первым исполнителем. Среди песен, которые довелось «выводить на орбиту», особенно дороги ему те, что писал в расчёте на его голос Давид Тухманов. Тесное содружество композитора и певца, очень близких по своим творческим устремлениям, принесло такие превосходные вещи, как «Звёздная песня неба», «Мама», «День Победы». Вот что рассказывает о последней из них сам певец.

*Страна готовилась к 30-летию Победы. Я с радостью откликнулся на предложение Давида Тухманова исполнить его новую песню. Когда он показал мне её первый вариант, я сразу понял, что это не*

*однодневка – такая песня может и должна прочно войти в души людей. Времени до праздника оставалось мало. Приходилось работать по ночам.*

*Композитор оказался очень требовательным, и мне нравилось это. Я понимал ту ответственность, которая ложилась на меня, и поэтому старался прочувствовать каждую интонацию. Мы сделали 21 дубль, прежде чем добились желаемого. Премьера состоялась 9 мая 1975 года. И мне очень приятно, что песня получила всенародное признание.*

Певцу удавались песни самого разного плана. Как и во всём остальном, его творческая амплитуда была здесь широкой и многообразной. Он мог всколыхнуть душу драматизмом и очаровать проникновенной лирикой. Ему были подвластны острый, упругий динамизм и самая мягкая, нежная певучесть. Сметанников был силён в песнях мужественного, гражданского звучания. Чеканный ритм, яростная наступательная энергия, бескомпромиссная героика, максимализм жизненной позиции – как это убеждало и захватывало в те годы!

С другой стороны, в полной мере были доступны ему весёлые, шуточные песни. В них он всегда подчёркивал не иронию, колкость и язвительность, а мягкий, добродушный юмор. Очень обаятелен был Леонид в лирических песнях. Причём наибольшей его симпатией пользовались песни, связанные с мотивами природы, с образом отчего края. Тему эту он умел раскрыть сокровенно, без малейшей фальши и выпренности.

Особое место у него занял со временем жанр баллады. И это вполне закономерно. Исполнение шлягеров не так уж часто нуждается в высоком мастерстве. А вот песня-баллада предъявляет к певцу весьма серьёзные требования, что уже само по себе импонировало Сметанникову. Во-первых, этот жанр предоставлял ему наилучшие условия для выявления своих творческих возможностей.

Во-вторых, и это основное – ему, в полной мере владеющему логикой крупных вокальных форм, ближе развитая структура баллады, свобода и динамичность повествования. Наконец, важно и то, что этот жанр обогащает и широко раздвигает круг тем, образов и сюжетов песенного искусства, позволяя говорить о самых сложных вещах, передавать самую разнообразную и многоцветную гамму человеческих переживаний.

Где-то с середины 1980-х устоявшаяся традиция эстрадной песни начала неожиданно «пробуксовывать». Понадобилось всего два-три года, чтобы она оказалась почти начисто вытесненной мощным конкурентом в лице рок-музыки. Конечно же, внутренне Сметанников переживал происходящее. И, наверное, довольно болезненно. Тем более что его всегда волновало не только собственное положение в массовом искусстве, но и проблемы «экологии» этого искусства. Однако, как говорится, нет худа без добра. Коренное изменение ситуации в балансе массовых жанров побудило его активно переключиться на русскую народную песню.

*К русской народной песне я пришёл не сразу. Толчком к серьёзной работе над ней послужил памятный для меня концерт в Мехико в 1975 году. Там я впервые исполнил в сопровождении оркестра имени Осипова несколько песен. После каждой из них люди кричали «браво», «бис» и «отро», что значит «ещё».*

*Я, признаться, был озадачен. Казалось бы, что им наша песня? Почему за океаном, в далёкой Мексике, люди приходят в неподдельный восторг при первых же звуках русской песни? И почему мы, русские, остаёмся глухи к этой красоте, созданной предками? Тогда-то я и решил всерьёз заняться русской песней. А когда начал работать над ней, почувствовал, что расту как певец, становлюсь духовно и творчески богаче.*

Вскоре после 1975-го Леонид не только всецело проникся поэтикой русской песенности, но и научился передавать её во всей подлинности и глубине. Стремился сделать песню живой. Чтобы она звучала не как заученное, спетое с чужого голоса, а как своё, свободно льющееся изнутри.

Вот откуда у него гибкость музыкальной фразировки, непрерывное варьирование звуковой линии – он словно импровизирует по канве напева, выводя свой узор вокруг мелодического стержня. Вот для чего он «свингует», то есть вольно кружит вокруг тактового размера, опережая его и отставая от него, привнося этим чисто современные ощущения.

Репертуар Сметанникова в сфере русской народной песни, пожалуй, столь же разнообразен, как и сама эта песня. Здесь и песня-легенда и песня-рассказ, раздумчивая и шуточная, чисто лирическая и

величаво-торжественная. В числе тех его песен, которые вызывают самый непосредственный и бурный отклик зала – плясовые. У него это не просто плясовые, не просто задор да веселье. Это у него молодецкий задор и удалое веселье, а если быть совсем точным: удаль и молодечество как истинно русские свойства – вот что главное.

*Всякий романс, всякая песня – это своеобразная картинка из жизни. Приступая к работе, я всегда стремлюсь создать настроение, образ, раскрыть его внутреннее содержание. Стараюсь из каждой песни сделать свой маленький музыкальный театр. Слово «маленький» относится, конечно, только ко времени звучания. Зато сколько вмещают в себя эти минуты!*

Да, Сметанникову удаётся превратить песню в сценку из жизни. Он пропевает музыкальную канву так, что зримо ощущаешь сюжет. Не просто хорошо спеть, а найти и разыграть сюжет – это для него обязательный закон существования на концертной эстраде. Всё основное при этом делается голосом.

Играют контрасты темпов и динамических оттенков, то есть замедления и ускорения, меняющаяся сила звука. Играют всевозможные краски тембра и различные формы интонирования – то на распеве, то говорком. Включаются и средства внешнего воздействия: мимика, жест, поза, движение тела. Естественно, наиболее раскованным предстаёт певец в плясовых, в песнях молодецкого «загула», где он зажигательно подтанцовывает и постепенно разгоняет темп до умопомрачительного вихря.

Хороши у него плясовые, но лично для меня феномен Сметанникова, как исполнителя русских песен, во всей своей очевидности открылся в вещах не «зазывных», как будто бы совсем не репертуарных.

Протяжная песня... Как притягивают к себе эти заповедные напевы. И как он выпевает их, длит-нижет песенную нить, преодолевая повторность, размывая строфику. Так что вьётся тропа-мелодия без конца и без краю. Вьётся неторопливо, даже медлительно. Льётся углублённо, сосредоточенно, погружая куда-то внутрь. С неизбывной сумрачной меланхолией, с извечной тоской русской, тоской особой.

Той тоской, в которой не суетные жалобы на жизнь, а стремление вчувствоваться в безмерность и нескончаемость этой жизни, жгучее стремление дойти до самой её сути. А как сказано: во многой мудро-

сти много печали. Необъятная даль-ширь русской земли и души русской, сокровенные думы и помыслы о великой тайне бытия – вот о чём удаётся поведать в протяжной песне Леониду Сметанникову.

Ещё одно высокое откровение его искусства – пение без инструментального сопровождения. Здесь, на мой взгляд, становишься свидетелем самого замечательного из того, что делает Сметанников. Артист остаётся один на сцене, и начинается настоящее таинство, священнодействие. Он практически недвижим, предельно сосредоточен, и абсолютно всё замыкается на вокале – голос, только голос. Именно в этом случае во всей полноте раскрываются возможности певца. Невозможно описать весь спектр граней и оттенков тембра, всю выразительность звуковедения, глубочайшую осмысленность того, о чём он поёт.

*За границей меня всегда спрашивают, откуда я, и чаще всего пожимают плечами, когда слышат незнакомое «Саратов». Но когда говоришь «Волга» – сразу улыбки, восклицания. Я видел много рек: Рейн, Дунай, Сена, Тибр, Гудзон... Понимаю, как они дороги тем, кто живёт на их берегах. Люблю наши реки – Днепр, Терек, Катунь. Но Волга!.. Такой простор за нею, степь, воля! Разве можно понять без них душу русской песни!*

Не отсюда ли в его исполнении ширь, приволье, могучий размах, сила кряжистая и нестигаемая. Не отсюда ли щедрость души и по-шалапински безмерное в своей амплитуде поющее сердце, позволяющее в одно и то же время быть мужественным и нежным, раздольным и интимным, радостным и печальным.

Если припомнить «замес», из которого природа вылепила Леонида, получится нечто прелюбопытное. Пращуры жили на Тамбовщине. Родился в предгорьях Урала. Вырос на днепровских берегах. Окончательно обосновался в Поволжье, к которому прирос прочно и навсегда. Этот многослойный «пирог» его души дополняют непрерывные поездки вдоль и поперёк всей страны.

Кроме того, у него есть возможность сопоставлять увиденное здесь с тем, что подмечает в других уголках земного шара. Так что Русь, Россию, русское он знает не понаслышке и не из вторых рук. А Волга, волжское, как известно, корень и стержень России. И звучная волжская струна – камертон общерусского. Вот почему нота эта отчётливо слышится не только в песнях, волжских по своему по проис-

хождению – таких, как «Вниз по Волге-реке», «Из-за острова на стрежень», «Есть на Волге утёс», слышится она у Сметанникова в песнях о России вообще.

\* \* \*

Итак, три исполнительских амплуа Леонида Сметанникова, три «кита», на которых стоит его артистический мир – опера, романс, песня. Имеет смысл расшифровать подробнее: опера и оперетта, кантата и оратория, романс классический и бытовой, песня эстрадная и народная. То есть практически все вокальные жанры. И в каждом – блестящие творческие достижения. Таков знаменитый артистический универсализм Сметанникова, такова его редкая многогранность, поразительная широта творческого диапазона.

Артистический универсализм саратовского певца не имеет ничего общего с неразборчивостью, всеядностью или пёстрой эклектикой. Его исполнительскому творчеству присуще внутреннее единство. И определяется оно тем, что Леонид Сметанников всегда и во всём остаётся самым собой, что прежде всего означает иметь совершенно устойчивые, индивидуально неповторимые, легко узнаваемые качества голоса.

Его баритон нередко называют великолепным, чуждым, отмечая красоту окраски, «бархатность» тембра, благородство и теплоту звучания. Это голос большого диапазона – яркий, полётный, ровно звучащий во всех регистрах. Тема отдельного разговора – его кантилена. Кантилена мягкая, но звучная, очень пластичная, нескончаемо широкая. Когда она льётся током непрерывного развёртывания, мелос расцветает оазисами наслаждения, становится чарующе-упоительным. Это совершенство вокального звуковедения, подлинное *bel canto* – одно из главных богатств певца, за которым стоит богатство души.

Другие грани его вокального искусства состоят во владении всем многообразием звуковой палитры. На одном полюсе – тембровость предельно нежная, ласковая, а звучание высокого регистра лёгкое, светлое, как бы воспаряющее. На другом полюсе – подчёркнутая твёрдость, мужественность, блеск и «металл», при необходимости и жёсткость, суховато-холодный оттенок, грозная мощь. А между этими полюсами – масса градаций, создающих базу для гибкой фразировки и нюансировки. Здесь один из показателей его мастерства состоит в филировке звука от еле слышного *pianissimo* до громкого *fortissimo* и наоборот.

Непосредственно с вокалом соседствует такое качество, как дикция. Общеизвестно, что она у него безупречна, а встречается это в певческом искусстве крайне редко. Он ничуть не форсирует, не артикулирует нарочито, и между тем каждое слово у него слышно явно, с полной отчетливостью. Придавая столь большое значение дикции, Сметанников безусловно прав. И не только потому, что слушатель имеет законное право слышать поэтический текст.

*Отчетливо сказанное певцом слово важно и само по себе. Но, кроме того, через дикцию и слово к артисту приходит и образ, и настроение, и проникновение в суть исполняемого произведения.*

А рядом ещё и актёрский комплекс. Пресса единодушно отмечает импозантность его артистической внешности, присущее ему «море обаяния». Вокальную виртуозность вкупе с разнообразными приёмами игры голосом дополняют у него незаурядные актёрские данные, способность к самобытной лепке визуального образа, сценическая свобода, дар артистического перевоплощения.

Кажется, сказанного достаточно, чтобы говорить о всестороннем мастерстве Леонида Анатольевича Сметанникова, о его высочайшем профессионализме. На самом же деле понятие *мастер* включает в себя такое множество оттенков и деталей, что продолжать можно бесконечно. К примеру, особая грань мастерства этого певца связана со спецификой его артистической жизни. Он непрерывно переходит от одного типа исполнительства к другому, выступает перед самой различной слушательской аудиторией, попадает во всевозможные национальные и климатические условия, географические и временные пояса. Это обязывает его к «быстрому реагированию», к мгновенному переналаживанию психологического настроя и певческого аппарата.

Во всё, что делается им в искусстве, он щедро, без остатка вкладывает душу и сердце. Отсюда столь свойственные его исполнению покоряющая искренность, эмоциональность, теплота, проникновенность, доверительность. И ещё один штрих, чрезвычайно важный для артистического облика Сметанникова – горячо вибрирующий в нём нерв современности. Своей творческой сверхзадачей он считает «наведение мостов» между искусством, какому бы времени оно ни принадлежало, и нынешним днём, чувствами и проблемами тех людей, которые сегодня пришли в зрительный зал.

*Когда вдумываешься в суть поступков своих героев, начинаешь понимать, как многое роднит их и моих слушателей в чисто человеческом плане. Именно поэтому внутренне стараюсь всегда с помощью музыки говорить не об Онегине, Демоне или, скажем, Дон Жуане. Я говорю со сцены о нас, современниках. Не знаю, получается ли это.*

*Нетрудно убедиться и в такой закономерности. Любая оперная партия, если её делает настоящий актёр, не похожа на предыдущие её исполнения. От конкретного времени и конкретного человека входит в роль очень многое. Вот почему и в Верди, и в Чайковском современный артист говорит современным языком, поёт современными интонациями. Пусть не напрямую, пусть завуалированно, но это так.*

# *Пианисты*

## **Мария Юдина**

Отечественная пианистическая школа выдвинула в XX столетии плеяду выдающихся исполнителей, исключительную по числу и многообразию – от К.Игумнова и А.Гольденвейзера до Л.Бермана и М.Плетнева. Среди множества этих «гроссмейстеров» пианизма выделим два имени: Мария Юдина и Эмиль Гилельс. Они составляют между собой разительный контраст и этим чрезвычайно показательны с точки зрения самой сути исполнительского искусства.

Контраст тем ощутимее, что оба эти музыканта принадлежали одному поколению, оба прожили почти одинаковую по времени жизнь (около 70 лет), оба начали концертировать с юности и продолжали выступать до последних дней, оба неустанно стремились к совершенству и достигли в фортепианном исполнительстве самых больших высот. Но во всем остальном это были очень разные, в некотором роде даже полярно противоположные артистические личности.

Начнем с чисто внешних моментов. Официальное признание Юдиной ограничилось званием профессора, полученным ею ещё в молодости, а Гилельс стал обладателем всех мыслимых регалий (лауреат нескольких конкурсов, народный артист СССР, Ленинская премия, орден Ленина, Герой Социалистического Труда, почетный член ряда зарубежных академий, множество грамзаписей, отмеченных международными премиями и т.д.). Юдина почти не выступала за границей, Гилельс объездил весь земной шар, был в своё время самым желанным гастролером в любой столице мира. Несопоставимо и число осуществленных ими звукозаписей – с Гилельсом постоянно сотрудничали ведущие фирмы разных стран (только с произведениями Бетховена ими выпущено свыше двухсот пластинок).

Главное же состояло в том, что они шли в искусстве разными путями. Это те два магистральные направления, которыми в той или иной степени идут и все другие музыканты-исполнители. Различие

между данными направлениями можно условно обозначить через контраст таких определений: пианизм субъективно-романтического типа и пианизм объективно-классического типа.

М.Юдина могла быть классичной, мягкой и «деликатной» (к примеру, в некоторых моцартовских сонатах или в шубертовском Экспромте *Ges-dur op.90 № 3*), а Э.Гилельс - «тенденциозным» и нарочито грубоватым (скажем, в Тринадцатой сонате Бетховена или в III части шубертовской Сонаты *D-dur op.53*), однако безусловная доминанта первой склонялась к романтическому «пианизму особенностей», а второго – к классическому пианизму «золотой середины». И каждый из них был в сравнении со многими другими, пожалуй, особенно органичным и последовательным в избранном им «амплуа». Именно эти контрастные их устремления и подчеркнём, воссоздавая два творческих портрета.

\* \* \*

Мария Вениаминовна **Юдина** (1899–1970) родилась в глухом городке Невеле (ныне Псковской области) и в этом «краю голубых озер» впитала в детстве чувство России во всей его первозданности. Ей очень повезло, потому что в тех местах оказалась и Ф.Д.Тейтельбаум-Левинсон, учившаяся у великого пианиста XIX века Антона Рубинштейна – с ней у Юдиной с семилетнего возраста и начались занятия музыкой. Кстати сказать, забегая вперед, повезло и маленькому Гилельсу, в семье которого не было музыкантов, однако в доме почему-то, совершенно случайно стоял рояль. Подобные «случайности» невольно заставляют задуматься о далеко неслучайном стечении благоприятных обстоятельств, которое мы называем фортуной.

Тринадцати лет она поступает в Петроградскую консерваторию, где среди её педагогов были А.Н.Есипова (первая выдающаяся русская пианистка, эстафету которой подхватит её ученица), а затем Л.В.Николаев, создатель одной из замечательных пианистических школ XX века. В его классе Мария Юдина занималась вместе с Владимиром Софроницким. Они в один год закончили консерваторию и каждому из них была присуждена премия им.А.Г.Рубинштейна – до этого ежегодно присуждалась только одна премия, но в данном, исключительном случае жюри не смогло предпочесть кого-либо из двух выпускников.

Тогда же Юдина была приглашена преподавать в первую консерваторию страны – опять-таки случай небывалый, поскольку до того никто не удостоивался чести преподавать в *alma mater* сразу после её окончания. Объясняется это тем, что уже в студенческие годы пианистка заявила о себе как о музыканте ярком, совершенно неординарном. Позднее она преподавала в Тбилисской (1932–1934) и Московской (1936–1951) консерваториях, а также в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (1944–1960).

Представляется, что определяющими для неё, как пианистки и человека, были романтические склонности. Об этом свидетельствует основополагающая значимость в её репертуаре музыки XIX века – в диапазоне от позднего Бетховена до Танеева. Это самоочевидно и в количественном отношении, и по числу исполнительских удач. В её трактовке данного материала, в первую очередь, обращает на себя внимание чисто романтическая порывистость, импульсивность, бурлящий темперамент, трепетная вибрация потока эмоций – таковы, к примеру, шубертовские Экспромты *op. 90* и *op. 142*, «Фантастические пьесы» Шумана или «шумановские» вещи Брамса, подобные Рапсодии *g-moll op. 79 № 2*.

Многое в подобной настроенности можно было бы соотнести с понятием «*буря и натиск*». Именно натиск, поскольку юдинское исполнение пронизывают сила и мощный волевой напор. И в исполнении этом всегда ощутим подчёркнуто мужественный тон. Как утверждала сестра пианистки, от своего отца, земского врача и общественного деятеля, она унаследовала «*твёрдость, решимость, мужество*». К этой аттестации В.Юдина прибавляет немецкую фразу, имевшую хождение в их семье: *trotz alledem!* («*несмотря ни на что!*») – несомненно, сей лозунг можно считать одним из девизов Марии Вениаминовны.

И в жизни ей была присуща резкость, прямота, категоричность суждений. Естественно, свойства натуры сказывались и на её пианизме. Отмеченное С.Хентовой в исполнении Второй сонаты Шостаковича («*Она играла сурово, жёстко, напряжённо, остро...*») следовало бы отнести и к немалому числу других сочинений. Юдина всемерно подчеркивала героическую устремлённость, волю к преодолению, решимость, что со всей отчетливостью представало в музыке, передающей мотивы жизненного противоборства. Как считала названная выше, хорошо знавшая её сестра, «*для Марии Вениаминовны борьба была родной стихией*».

Вообще манеру Юдиной отличала, что называется, мужская хватка. Это касалось всего – от присущего ей мироощущения и масштабности художественного мышления до сугубо физических свойств её пианизма. Великолепное представление о том и другом даёт I часть Тридцать второй сонаты Бетховена, предстающая в истолковании Юдиной могуче-демонической глыбой. Не меньшая укрупнённость чувствуется и в её интерпретации Второго фортепианного квартета Брамса.

Видный педагог-пианист С.Савшинский, соученик Юдиной по классу Л.В.Николаева, затем работавший вместе с ней в Ленинградской консерватории, говорил о её исполнении: *«В нём не было ничего женственного – ни мягкой нежности, ни ласковости, ни грации. Не это присуще артистическому облику Юдиной. Её игра исполнена покоряющей мужественной силы. Силища и энергия в её руках огромны. Да и сложения они скорее мужского: широкая пясть с большими, мощными, широко расставленными пальцами, которые, играя, пианистка несколько скрючивает. Получается подобие орлиной лапы».*

Как видим, коллега Марии Вениаминовны не стесняется в выражениях («силища... лапы»), для того чтобы выявить нечто коренное в её художественной натуре. В том, что такое впечатление не было случайным, убеждают сходные высказывания других музыкантов и в частности то, как один из очевидцев концертных выступлений Юдиной вспоминает её колоритную *«фигуру, своей посадкой за роялем напоминающую нахохленную птицу, орлиный, похожий одновременно на Вагнера и Листа, профиль, властные руки, мгновенно останавливающие шум в зале, водворяющие и охраняющие удивительную тишину и тайну...»*

Эту по-мужски властную силу творческой индивидуальности Юдиной отмечал и Д.Шостакович: *«Слушаешь и оторваться, расслабиться внутренне хотя бы на секунду невозможно».* И обо многом говорит тот факт, что для молодого Шостаковича (он был на семь лет моложе Юдиной) она стала одним из кумиров, причем дело доходило почти до курьезов: *«Я старался ей во всём подражать... она делает где-нибудь **ritenuto** – значит, и я в этом месте его обязательно сделаю».*

\* \* \*

Важнейшая сторона властного, мужественно-экспансивного тона исполнительской манеры Юдиной состояла в его проповедниче-

ской направленности. Со всей отчётливостью это обнаруживалось в эпизодах ораторской приподнятости, грандиозной патетики и характерных для пианистки всякого рода «пламенных» произнесений, что было особенно явственно в претворении звуковых полотен Листа (в том числе в отдельных его транскрипциях, среди которых песня Шуберта «У моря»). Именно в подобные моменты Мария Юдина *«так воодушевляла зал, что могла повести его за собой на штурм любой Бастилии. Она была прирождённая Жанна д'Арк»* (из воспоминаний сестры).

С проповедническими функциями в её пианизме напрямую связано и воспроизведение речевой стихии. Она тяготела не столько к мягкой пластичности и непрерывному длению музыкальной линии, сколько к её расчленению, как в речи с хорошей дикцией и с подчеркнутыми акцентами, выделяющими смысл фразы. Это речевое, а нередко и диалогическое начало (как, скажем, в бетховенских «Пятнадцати вариациях с фугой») базировалось у Юдиной на особой технике фразировки. Не случайно в своих занятиях со студентами она так часто и настойчиво употребляла слово *фразировать*.

Декламационная природа её исполнения постоянно обращала на себя внимание коллег-пианистов. *«Больше всего меня поразило в её исполнении то, что оно было “говорящим”; остро ощущалось, что она мыслит музыкой и высказывается посредством музыки»* (Л.Оборин). *«Её искусство я воспринимал как человеческую речь. Это была речь величавая, суровая, никогда не сентиментальная. Ораторство и драматизация были органически присущи творчеству Юдиной»* (Я.Зак).

Отмеченная декламационность исполнительской манеры очень показательна для натуры Юдиной, открытой всем воздействиям окружающего мира. Она никогда не замыкалась в сфере пианизма. Будучи студенткой, пробовала силы в композиции (консультировалась у М.О.Штейнберга, среди учеников которого – Ю.Шапорин, Д.Шостакович, В.Щербачев), изучала контрапункт, играла на органе, бывала на уроках в классе дирижирования. Тогда же у неё возникло пристрастие к ансамблевому музицированию, прошедшее через всю её жизнь. Как педагог, кроме класса специального фортепиано, она вела в разные годы занятия по камерному ансамблю и даже камерному пению. Кроме того, Марию Вениаминовну отличала активная музыкально-общественная деятельность. Среди множества её художественных деяний – дважды осуществлённая (в 1939 и 1946 годах)

концертная постановка оперы Танеева «Орестея», за которую по разным причинам не брались музыкальные театры.

Отдельно следует сказать о настоящей эпопее, связанной с инициативой создания новых переводов шубертовских песен, поскольку характерные свойства человеческой натуры Юдиной предстают в этом случае с примечательной рельефностью.

Обращаясь к исполнению песен Шуберта, она испытывала большую неудовлетворённость их переводами. При этом исходила из твёрдого убеждения, что в текстовом отношении произведения музыкального искусства должны быть адаптированы к русскоязычной аудитории. В 1947 году, когда отмечалось 150-летие Шуберта, она сформулировала это так: *«Я хочу сказать о том акценте, который я делаю в отношении текста. Произведение должно исполняться на языке той страны, в которой оно исполняется. Поэтому задача художественного перевода является задачей особой отрасли и музыкальной, и литературной культуры, и задачей очень трудной... Я уже довольно долго имею счастье этим заниматься, то есть, я не поэт и не делаю переводов, а я мучаю поэтов – предлагаю тому или другому поэту подарить русской музыкальной общественности то или иное произведение».*

Осуществляя поставленную перед собой цель, Юдина стремилась привлечь к переводческой работе самых видных литераторов той поры – С.Маршака, Б.Пастернака, Н.Заболоцкого и ряд других. В результате возникло около полусотни новых переводов, лучшие из которых обладают самыми высокими художественными достоинствами. Один из них принадлежал М.Цветаевой, и вот как М.Юдина рассказывает о встрече с ней в год возвращения поэтессы на родину. В случайном разговоре с Г.Нейгаузом о переводах песен Шуберта возникает мысль хоть чем-то помочь Цветаевой, оставшейся без средств к существованию.

*«Вдруг он хватает меня за рукав: “Дорогая – вот что важно! Знаете ли вы, что приехала Цветаева и без работы? Дайте, дайте ей эти ваши переводы!” И вот, запасшись адресом, с трепетом направляюсь я к незнакомой мне и прославленной поэтессе... Темноватая мансарда, нескладная лестница к ней; сразу охватывает атмосфера щемящей печали, неустроенности, катастрофичности... Сажусь на кончик стула, показываю Шуберта...*

*“Если уж – то только Гёте”, – сурово говорит Цветаева. “О, конечно, это самое прекрасное“, – отвечаю я и предлагаю песни Миньоны и арфиста из “Вильгельма Мейстера”. Она рассеянно соглашается, я спешу уйти... Мне бы к ногам её броситься, целовать её руки, облить их слезами, горячими, горячими...»*

Насколько хорошо чувствуется в этом мемуарном фрагменте импульсивность, неординарность и чуткость Юдиной! А ведь поэтика Цветаевой не была близка ей. Она признается в этом, но какой трепет перед большим талантом и какое острое ощущение человеческой беды! Ощущение это отразилось и в сделанном тогда по просьбе Юдиной цветаевском переводе стихотворения Гёте из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера».

*Кто с плачем хлеба не вкушал,  
Кто, плачем проводив светило,  
Его слезами не встречал,  
Тот вас не знал, небесны силы!*

*Вы завлекаете нас в сад,  
Где обольщения и чары;  
Затем ввергаете нас в ад:  
Нет прегрешения без кары!..*

\* \* \*

М.В.Юдиной было тесно не только в рамках пианизма, но и в пределах музыкального искусства вообще. Это началось с того, что параллельно учёбе в консерватории она занималась на историко-филологическом факультете Петербургского университета (к тому времени он назывался уже Петроградским). О своём «разбрасывании» в молодые годы она вспоминала впоследствии как о величайшем благе: *«Я счастлива тем, что в меня крепко были вложены некие основы интеллектуального и этического бытия вообще. Я получила некие “ключи” к гуманитарному познанию вообще, необозримое поле мышления в целом, из коего могу черпать до гробовой доски... О, что это были за люди – и учителя, и ученики! То был поистине “цвет человечества”! Бескорыстие, трудолюбие, ответственность, активная доброта, сила мысли...»*.

Это восхищение, высказываемое М.Юдиной, можно понять, если припомнить круг её общения: многосторонне работавший ученый и религиозный мыслитель П.Флоренский, физиолог А.Ухтомский, поэты Б.Пастернак и Н.Заболоцкий, литературовед М.Бахтин, художник В.Фаворский, музыкальный учёный Б.Яворский... Каким интеллектом и какими духовными горизонтами нужно было располагать, чтобы быть на равных с этой элитой русской интеллигенции начала XX века!

Кроме истории и литературы, углублённое изучение которых началось в университете, в орбиту постоянных интересов Юдиной входили философия, архитектура и многое другое. Она делала доклады, выступала на сцене с чтением стихов, собирала крылатые мысли всеобщего обихода, предполагая издать их под заглавием «Симфония человеческой жизни в пословицах и поговорках», в 1960-е годы провела в Московской консерватории цикл лекций о романтизме, истолковывая это явление как универсальное, всеохватывающее – от мифологического Орфея и Шекспира до современных себе поэтов.

Её энциклопедическая образованность дополнялась литературной одарённостью. Это сказывалось и в работах о музыке (серия эссе о Брамсе, Мусоргском, Шостаковиче, Софроницком, статьи о произведениях Баха, Шуберта, Берга, Бартока и т.д.), но ещё более ощутимо в мемуарных записях о собственной жизни и памятных встречах с выдающимися людьми (в 1999 году вышло фундаментальное издание «Лучи Божественной любви», где собрано многое из литературного наследия М.В.Юдиной).

Широта гуманитарных интересов так или иначе отзывалась и на её фортепианном исполнительстве. Уже упоминавшийся С.Савшинский, много слышавший игру пианистки, как-то подметил: *«Характерной чертой творческого метода Юдиной является то, что идеи и образы нередко рождаются у неё **a priori**. Их источник – не непосредственно музыка произведения, а общие соображения о творчестве композитора, исторические сведения об эпохе, биографические данные, случайные высказывания автора и даже философские концепции, относящиеся или произвольно относимые пианисткой к исполняемой пьесе».*

О таком подходе «*a priori*» (то есть о построении исполнительской трактовки до известной степени вне зависимости от собственно музыкального материала), о соответствующих привнесениях извне и возникающих при этом «случайностях» красноречиво свидетельству-

ет эпизод, переданный художницей А.Порет, хорошо знавшей Юдину. *«Однажды она играла сонату Моцарта и всем нам показалось, что она очень ускорила темпы, играла громко, как-то настойчиво и беспокойно стучала по клавишам. После концерта один знакомый композитор сказал ей об этом. “А, вы заметили! – обрадованно ответила Мария Вениаминовна. – Знаете, я сегодня была во власти “Медного всадника”, я хотела передать и топот, и погоню, и страх”».*

Чтобы убедиться в значимости подобных привнесений извне, достаточно вслушаться в код Шестнадцатой сонаты Бетховена. Причём в данном случае нужно признать безусловную убедительность юдинского решения. Есть здесь и явственное воплощение речевого начала, о котором шла речь выше (в данном случае благодаря ему подчёркивается воспроизведение внутренних сомнений и колебаний), и что ещё важнее – идущая от литературных жанров сюжетность. После сверхстремительного темпа предшествующего изложения пианистка делает неожиданное торможение, вводя затем всякого рода интригующие моменты, и они присутствуют до самого конца, венчая «фабулу» таинственными недомолвками последних аккордов.

Только что приведённые соображения непосредственно подводят к рассмотрению субъективно-романтической сущности пианистического стиля Юдиной. Именно по причине этой сущности её исполнительские работы вызвали временами самые ожесточённые споры, и по той же причине отношение к ней могло быть столь разным: с одной стороны, восторг и преклонение, с другой – неприятие, отрицание. Учитывая распространённость подобных расхождений во мнениях, суждение о её игре облачают порой в «дипломатичную» форму приблизительно следующего типа: с исполнением Юдиной не всегда соглашались.

И как бы оправдывая её, называют в качестве параллелей имена зарубежных пианистов, близких по артистической направленности – Ферруччо Бузони, Альфред Корто, Артур Рубинштейн. В связи с этим уместно привести реплику Г.Нейгауза по поводу первого из упомянутых музыкантов: *«Виртуозный эгоизм гениального Бузони, который “по своему образу и подобию” интерпретировал каждого из исполнявшихся им композиторов».*

Суть субъективности пианистки состояла прежде всего в том, что многое у неё получало предельное выражение, приобретая некий экстремальный характер. М.Дроздова, ученица М.В.Юдиной и вдум-

чивый исследователь её творчества, имела достаточные основания для того, чтобы утверждать: *«Она всегда говорила “во весь голос”, ни в чем не терпела полумер, ничего не делала вполсилы»*. И действительно, романтическая экстремальность сказывалась у Юдиной во всём – в манере исполнения и в том, как она формировала свой репертуар, как держалась на эстраде и даже как одевалась.

Начать хотя бы с того, что уже с молодости Юдина шокировала окружающих нарочито бедным внешним видом и тем, что предпочитала носить некое подобие монашеского одеяния. В преклонные годы она надевала одно и то же: старый плащ покойного брата, черный берет и... кеды (знаменитые юдинские кеды, в которых она могла явиться куда угодно, в том числе на официальный раут).

Эта «причуда» шла у неё отчасти из соображений практического удобства, но ещё более из убеждения, что люди искусства для достижения творческой независимости должны вести едва ли не полунищенское существование. И в своих поступках она мало обращала внимание на чьё-либо мнение. Так, приехав с концертами в Лейпциг, шла босая к церкви св.Фомы, чтобы почтить своего святого – Иоганна Себастьяна Баха, преклонить колена перед его надгробием.

Это то, что касается жизненного почерка вообще, а переходя к рассмотрению соответствующих творческих устремлений, имеет смысл прислушаться к сказанному крупнейшим теоретиком фортепианного искусства Г.Коганом: *«Пианизм Юдиной был пианизмом крайностей; золотая середина была ей незнакома, более того – ненавистна. Она любила предельные темпы, играла медленные места медленнее, быстрые – быстрее обычных. Она могла “проговорить” вторую часть A-dur'ного концерта Моцарта так проникновенно, таким чарующим звуком, который буквально переворачивал душу; и она же могла иной раз “гвоздить” какой-нибудь злосчастный эпизод с таким беспощадным, не признающим меры упорством, которое отпугивало даже самых преданных её почитателей. Став в исполнении на тот или иной путь, Юдина всегда – и в лучшем, и в худшем – шла до конца, доходила до предела»*.

Да, многое у неё доводилось до предела. Вся она – на подчёркнутых контрастах и «острых углах». Внешне это отчётливее всего проявлялось в ярких сопоставлениях динамики (очень громко – очень тихо) и темпов (сверхстремительные, вихревые – заторможенные, порождающие иллюзию «остановившегося времени»). Если мысль, то самая глубокая, интимно-сокровенная. Если энергия действия, то

бурная, порывистая, размахисто-импульсивная. И композиция в целом драматургически строится на вольном сопряжении и резком переключении контрастов.

Так звучат у Юдиной произведения Шуберта, в том числе «Фореллен-квинтет», или, скажем, «Фантастические пьесы» Шумана. Но примерно то же находим и за пределами романтического репертуара. Допустим, в «Хроматической фантазии и фуге» Баха пианистка даёт просто непредставимо быстрое движение в пассажных эпизодах и столь же исключительную замедленность инструментального речитатива. Почти с той же свободой она могла романтизировать и венскую классику (например, акцентируя в сонатах Гайдна особую значительность медитативных излияний, горячий напор или утончённо-изысканный артистизм *allegri*).

\* \* \*

Юдина в своем творчестве нередко бывала демонстративно *аклассичной*, то есть «несдержанной», «неуравновешенной», открыто «тенденциозной», и происходило это из её своеобразного, совершенно оригинального художественного мышления, выливаясь в необычность исполнительских решений, в заметные отклонения от традиционного понимания того или иного композиторского стиля, в гипертрофию отдельных средств выразительности.

Романтический радикализм пианистки сказывался в её «своеволии» по отношению к музыкальному тексту. Она шла на сознательные отступления от авторских указаний – причем иногда в такой степени, что могло доходить до парадоксов. Одна из соучениц Юдиной по консерватории вспоминала о её трактовке Фантазии *C-dur* Шумана: «*Всё было исполнено в зеркальном отражении. Там, где в нотах стояло forte, у неё было piano, и наоборот*». Да, она чаще всего не себя подчиняла воспроизводимому стилю, а стиль подчиняла себе, творческим импульсам своей личности.

Об этой доминанте собственной индивидуальности с присущей ему деликатностью высказался видный искусствовед М.Алпатов: «Некоторые ставили ей в упрек, что она как пианистка слишком отдавалась потребности излиться в звуках, не всегда прислушивалась к звучанию собственной игры и поэтому порою теряла чувство меры. Ей ставили в вину и то, что, играя, она недостаточно сдерживала себя и потому играла не столько сочинения великих композиторов, сколько саму себя. Нападая, сравнивали её и с Мейерхоль-

дом, и с Пикассо, но этими лестными сравнениями, в сущности, её оправдывали».

По отношению к Юдиной, те «вольности», которые она себе позволяла, конечно же, никак нельзя считать просто прихотью или экстравагантным капризом. Во-первых, за этим у неё обнаруживалось стремление снять с исполнительских трактовок «хрестоматийный глянец» навязших шаблонов и клише, найти нехоженые пути в искусстве интерпретации.

Сама пианистка придерживалась на сей счёт совершенно определённой позиции: *«“Правильность” вовсе не обеспечивает жизнённость творения, а часто противоречит ей. Мнимая субъективность мышления утверждает реальную множественность действительности, в то время как стремление к единственно возможной “правильной” трактовке сугубо мертво, метафизично. Подлинный музыкант силой своего восприятия разбивает цепи канонов»*.

Один из примеров такого подхода – выдающееся исполнение «Картинок с выставки», где Юдина всеми средствами подчёркивала «непричёсанность» и своеобычие стиля, ввиду которых Мусоргского иногда именуют *«первым композитором XX века»*, то есть композитором, намечавшим контуры искусства нашего времени задолго до его наступления.

И, во-вторых, за её поисками стояла сильная, резко выраженная индивидуальность, которой было что сказать людям. Талант и масштабность творческих устремлений оправдывали если не всё, то по крайней мере лучшее из того, что она делала. Показателен в этом смысле случай с её выдающимся коллегой – Г.Нейгаузом.

Одна из знакомых Юдиной припоминает концерт, где пианистка исполняла бетховенские сонаты. *«В антракте я вышла на лестницу и увидела Нейгауза, который нервно ходил с сигаретой взад и вперед; он подошел ко мне и сказал: “Чёрт знает что она делает с Бетховеном...” Потом через несколько минут: “А знаете что? Она имеет право это делать... Пойду её поздравлю”*». Можно ли представить себе более горячее возмущение и затем осознание допустимости подобных «отклонений от нормы», коль они исходят от личности такого ранга. Как говорится, что положено Юпитеру...

Самобытное видение всего и вся побуждало Юдину проставлять в своих трактовках чрезвычайно сильные смысловые акценты, предельно заостряя их различными средствами из арсенала фортепианного исполнительства. Подобная гиперболизация была продиктована

стремлением к максимальной очерченности интерпретационных замыслов. И там, где «субъективизм» пианистки совпадал с направленностью самого музыкального материала, возникали подлинные художественные открытия.

Одно из таких открытий – исполнение Двадцать первой сонаты (*B-dur*) Шуберта. На всем её протяжении идёт нескончаемое противостояние мрака и света, отчаяния и надежды, потерянности и радости вновь возрождающейся жизни (аналогичную концепцию пианистка выстраивает и в шубертовском Экспромте *As-dur, op. 142 № 2*, но только в рамках развернутой одночастной пьесы). Звукозапись этого произведения, которой мы располагаем, сделана в 1947 году. И нетрудно предположить, что «тенденциозность» юдинской трактовки до известной степени определялась атмосферой времени исполнения. С одной стороны, ещё слишком близкая и живая память только что прошедшей Великой Отечественной с её бесчисленными жертвами (а Мария Вениаминовна, часто выступавшая на фронтах, знала не понаслышке, что такое война), с другой – уже сжимавшийся пресс надвигавшейся «холодной войны», которая остриём своим обернулась против собственного народа (последняя волна сталинского террора).

Вот почему столь уместной здесь оказалась свойственная Юдиной манера исполнения, основанная на поляризованных контрастах. Один из полюсов в шубертовской сонате – не просто чувство гнетущей безотрадности, но подчёркнуто трагическое ощущение жизни в сгущённых тонах обречённости и безысходности. Потухшие краски, поникающие контуры интонаций, погребальные ритмы, чрезвычайное торможение (вплоть до утраты пульса) – посредством всего этого воссоздается капёль безмолвных слёз, проникновенная *Lacrimosa*, звучащая в глухоте и мраке.

Другой полюс – всплески окрыляющей надежды, взволнованный порыв к жизни. Это, вероятно, как раз и было то, что помогало людям тех лет выжить наперекор смерти и гонениям. На смену предельному торможению темпа приходит его максимальное ускорение. И рояль начинает звучать совсем иначе – звонко, лучась и переливаясь радужным светом.

Беззаботно-беспечная игра «солнечных зайчиков» в подобных, трепещущих живой радостью скерцозных образах была настоящим пристрастием Юдиной. Через это пристрастие ей чрезвычайно ярко и по-особому удавалось передавать то неистребимое жизнелюбие, которое поддерживало человека в условиях тоталитарного режима.

Всюду, где музыка предоставляла хотя бы малейшую возможность, пианистка высвечивала в ней непосредственность, мальчишеское озорство и «легкомыслие», не раз нарушая тем самым условные приличия академического искусства. Различные грани такого, отрочески-незамутнённого духа представлены, к примеру, в её исполнении ряда сонат Гайдна, Двенадцатой сонаты Бетховена, шубертовских Экспромтов *op. 142 №№ 3 и 4*, «Сновидений» из «Фантастических пьес» Шумана, «Вариаций и фуги на тему Генделя» Брамса и т.д.

\* \* \*

Рядом с этой игровой стихией обнаруживаем смысловое пространство совсем иного измерения – откровения всепроникающего интеллекта, погружение в философские глубины, воспарение к высям человеческого духа. Если воспользоваться речениями самой Марии Вениаминовны, её влек к себе *«незапятнанный образ вселенной»*, притягивала *«тоска о бесконечном»*. Не это ли и составляет сердцевину романтического мироощущения, о чём она собственно и размышляла в своих лекциях, прочитанных в Московской консерватории: *«Бесконечность и мысль о ней и есть одна из основ романтизма»*.

В своём влечении к романтическому идеалу Юдина ни в творчестве, ни в жизни не принимала обыденности и вообще обычной для людей тщеты существования. Хорошо знавший её выдающийся пианист и педагог Я.И.Зак утверждал: *«Мария Вениаминовна была совершенно чужда тревоблениям быта, суетным заботам тщеславия, мелочной борьбе за “положение”, за материальные блага, за расположение коллег разных рангов»*.

В этом смысле довольно показателен забавный случай, о котором рассказывает А.Порет. *«Нашу компанию очень веселили её туалеты. Раз и навсегда было установлено, что платье будет длинное, обязательно чёрное и в форме пирамиды, рукава свободные, так называемые поповские. Допускался пояс, очень похожий на верёвку, на концах – узлы. В частные дома из украшений надевался большой крест на цепочке. Обувь совсем не интересовала Марию Вениаминовну. Дома она любила ходить в огромных туфлях на меху и так к ним привыкла, что однажды явилась на концерт, не захватив с собой лакированные “лодочки”. Дирижировал австрийский дирижер Штидри. Он выпучил глаза, долго смотрел то на лик, то на ноги пианистки, потом промямлил: “Aber Frau Judin!” (“Однако, фрау Юдина!”). Она сухо сказала, что за туфлями посылать уже поздно.*

*Тут мне пришла в голову идея – снять туфли с кассириши, поскольку они ей совсем не нужны, а только голова в окошечке... Юдина вышла на эстраду быстро, но как-то неровно, и мы всё забыли, как только она ударила по клавишам. Через некоторое время меня подтолкнул под локоть Даниил Хармс, и я в испуге увидела, что под длинной юбкой происходит какое-то непонятное смятение: очевидно, неудобно было с педалями из-за высоких каблуков, и Мария Вениаминовна со свойственной ей простотой сняла туфли. Уходя и кланяясь, она их так и оставила, не удостоив внимания».*

За подобными «чуждачествами» угадывалась неординарность натуры, интеллектуальная мощь. И у знавших её в сознании складывался возвышенно-идеальный портрет. *«Памятен её внешний облик: крупная фигура в длинном, прямыми складками ниспадающем до полу чёрном платье, прекрасное лицо, в котором прежде всего поражал огромный лоб мыслителя, внимательный взгляд больших глаз, неторопливые движения, величая поступь»* (М.Дроздова). Литовский скульптор Т.Валайтис, побывав у Юдиной, признавался, что *«никогда не видел такой женщины»*, добавляя: *«У меня такое впечатление, будто я был у Гёте...»*.

*«Огромный лоб мыслителя... будто я был у Гёте...»* Присоединим к этому ещё один штрих. Когда Юдину спросили, как ей удается играть пальцем, неправильно сросшимся после перелома, в ответ слышали: *«Неужели вы думаете, что играют руками? Играют вот чем!»* – и она постучала себе по лбу. Её исполнительские работы часто выделяло именно это интенсивнейшее интеллектуальное излучение. *«Она уводила в глубины философского постижения произведения, что придавало такую огромную, впечатляющую силу её исполнению Баха, Моцарта, Бетховена, Шостаковича»* (Я.Зак). И примечательна была способность Юдиной при необходимости отрешиться от всего, что могло бы помешать сосредоточенному осмыслению исполняемой музыки. Известно, например, что, работая над Четвёртым концертом Бетховена, она на четыре месяца абсолютно «отключилась» от внешнего мира, всецело посвятив себя вживанию в это произведение.

Целый ряд своих творческих работ М.В.Юдина разворачивала в масштабные мыслительные конструкции. Характерно в этом отношении, что и листовские «Вариации на тему Баха», несколько внешние по своей содержательной сути, ей удается наполнить духом углублённых философских раздумий. Концепционность искусства пиа-

нистки иногда выражала себя в совершенно зримых, осязаемых образах. Так, Фортепианный квинтет *g-moll* (op.30) Танеева благодаря пластике волнового развития и «живого дыхания» ткани представал как беспрестанно колышущееся море жизни с его бушеванием и штормовыми накатами (Г.Нейгауз считал её ансамблевую игру в танеевском Квинтете гениальной).

Напряжённая работа исполнительской мысли Юдиной была в конечном счёте устремлена к обретению высшего духовного знания, она питалась жаждой прозрений вечного, непреходящего (один из образцов восхождения к мудрости величаво-отрешённого жизнеотношения – Интермеццо *Es-dur* op.117 № 1 Брамса). Поиски трансцендентного могли вступать в соприкосновение с ощущением некоего таинства, чего-то по-особенному загадочного, даже мистического («Вещая птица» из «Лесных сцен» Шумана, которую единодушно причисляют к высшим достижениям Юдиной). И, наконец, в своём тяготении к внеобыденному пианистка порой буквально чародействует, волхвует над звуком, превращая «просто» поэтическое в глубинно-сокровенное («Вечером» и «Отчего» из «Фантастических пьес» Шумана).

Говоря о надсуетном в искусстве Юдиной и о его интеллектуально-философской наполненности, остаётся заметить, что это вовсе не означало какой-либо отчуждённости от человеческого. И в жизни, и в творчестве она всё принимала близко к сердцу, на всё отзывалась горением души. Вспомним отмеченный выше всплеск боли за М.Цветаеву: *«Мне бы к ногам её броситься, целовать её руки, облить их слезами, горячими, горячими...»*

Эта отзывчивость вошла в неё генами от родителей. От отца, земского врача, который, по её словам, отдал *«всю свою жизнь народу – на деле, а не на словах»*. И от матери, которая подавала пример самоотвержения и жертвенности – *«ради нас, детей, и бесчисленных страждущих кругом»*.

Что же касается творчества, то своё кредо Юдина изложила на склоне лет в статье о Шостаковиче: *«Мы, люди русской культуры, ничего не можем и не хотим создавать в бессердечном равнодушии»*.

\* \* \*

Важнейшей стороной романтического облика Марии Юдиной была её постоянная неуспокоенность. Она неизменно пребывала в состоянии неустанного поиска. В качестве косвенного свидетельства

имеет смысл привести показательный случай из жизни пианистки, когда ей было уже далеко за пятьдесят. Случай вполне характерный и в отношении экстраординарных проявлений её натуры. Рассказывает Л.Маркиз, в будущем известный скрипач и дирижёр, а тогда только начинавший самостоятельную творческую деятельность.

*«Несмотря на огромный опыт совместного музицирования с лучшими советскими квартетами и свою редкую интуицию в отношении струнных инструментов, Юдину не оставляло желание более конкретно познакомиться со спецификой каждого из них.*

*Как-то раз Мария Вениаминовна буквально огорошила меня категорическим, совершенно в её духе, заявлением:*

*– Лёва! Я пришла к твердому убеждению, что мне необходимо научиться играть на струнном инструменте. Срочно! Мне кажется, что скрипкой заняться для меня уже будет поздно. Что вы думаете об альте? Наверное, всё же альт. И кроме этого, ведь не случайно Бах более всего любил играть в своём оркестре на альте! Ну, что вы скажете?*

*Надеясь втайне, что весь разговор более из области мечтаний, я, помню, отговорился какими-то не значащими ничего определённого фразами. Каково же было мое изумление, когда спустя некоторое время Юдина встретила меня радостным восклицанием: “Лёва! Альт куплен! Когда мы начинаем заниматься?”».*

Подводя «предварительные итоги» своего пути, она писала Г.Рождественскому: *«Я всю жизнь ищу (и нахожу) новое...»* Этот поиск, это непрекращающееся раздвижение творческих горизонтов ярче всего выразились в неустанной популяризации недавно или только что созданного. Юдина проделала поистине титаническую работу по обогащению пианистической «кладовой», часто оказываясь в нашей стране первой исполнительницей многих сочинений отечественных и зарубежных композиторов.

Из отечественных композиторов, к тем, чьи имена были в разной степени знакомы слушательской аудитории (от Прокофьева, Мясковского и Шостаковича до Щербачева, Шапорина и Свиридова), она, опираясь на свой музыкантский авторитет, смело присоединяла мало что говорящие и даже безвестные, в том числе имена тех авторов, которые в последние годы её жизни ещё только начинали свое

творческое восхождение – Каретников, Волконский, Денисов, Тищенко и другие.

Что касается зарубежных композиторов, то здесь Юдиной принадлежит честь открытия для нашего пианизма множества фигур: Шимановский, Барток, Хиндемит, Берг, Веберн, Кшенек, Мартину, Жоливе, Лютославский, Булез, Хенце и т.д., и т.д. Последними в данном перечне отмечены представители так называемого авангарда, и Карлхайнц Штокхаузен, один из ведущих мэтров этого самого влиятельного художественного направления в западной музыке второй половины XX века, сказал: *«Юдина была человеком феноменального чутья к будущему, огромного мужества и чудесного, пламенного сердца»*.

*«Была человеком... огромного мужества»*. Примечателен в этом отношении поистине легендарный случай. Как-то ей довелось играть в прямом эфире моцартовский Концерт № 23 (A-dur). Слышавший эту передачу И.В.Сталин тем же вечером позвонил в радиокомитет и попросил предоставить в его распоряжение пластинку с записью Концерта. Никто не посмел сказать ему, что то была трансляция и такой записи не существует. Мгновенно были в полном смысле слова мобилизованы Юдина, дирижёр и оркестранты.

Наутро у Сталина на столе лежала требуемая грампластинка. В благодарность за это исполнение он распорядился выдать М.Юдиной 20 000 рублей (сумма по тем временам огромная). Пианистка ответила ему письмом: *«Благодарю Вас, Иосиф Виссарионович, за Вашу помощь. Я буду молиться за Вас Богу день и ночь, чтобы он простил Вам Ваши великие грехи перед народом и страной. Деньги я пожертвую на ремонт церкви, в которую я хожу»*.

Почти невероятно, но автор письма остался жив, и говорят, что пластинка с Концертом Моцарта в исполнении Юдиной была на проигрывателе, когда Сталина нашли мертвым.

Безусловное мужество требовалось и для того, чтобы исполнять в те времена сочинения перечисленных выше композиторов XX века, особенно принадлежащих к авангардным течениям. Во-первых, приходилось преодолевать слушательскую инерцию. Из воспоминаний сестры пианистки, В.Юдиной (в данном случае говорится о ситуации второй половины 1940-х): *«Тогдашняя публика ещё не была приучена к непривычным звучаниям, и зал частенько бывал полупустой. Я хорошо помню, как однажды сидящая рядом со мной дама сказала своей соседке: “Ну, пошла забивать ржавые гвозди!” Но*

*Марию Вениаминовну это не смущало. Она твердо решила заставить даже самых неподатливых слушателей понять и прочувствовать новую музыку... Она оказалась права в своей настойчивости – впоследствии на её концерты с исполнением современной музыки нельзя было пробиться».*

Но было ещё и «во-вторых» – подчас просто ожесточённое противодействие со стороны тех, кто располагал административными рычагами и мог определять, что допустимо и что не дозволено в художественной жизни «страны Советов». В условиях засилья командных методов руководства искусством «упрямство» Юдиной и её настойчивые усилия по ознакомлению соотечественников с образцами новейшего творчества были не только подвижничеством, но и могли приобретать опасный оборот.

Вот конкретный факт. В 1962 году в Советский Союз с концертами приехал И.Ф.Стравинский. В атмосфере хрущёвской «оттепели» этот визит «блудного сына» России, давно ставшего мировой знаменитостью, прошёл с настоящим триумфом, получившим одобрение и со стороны властей. А за два года до того пропаганда его творчества считалась, как гласил официальный текст, *«крупнейшей ошибкой политического характера»* и за эту пропаганду М.В.Юдина была уволена из Музыкально-педагогического института имени Гнесиных.

Чуткая отзывчивость к новому заставляла её быть в необходимых случаях подчеркнуто «авангардной». И тогда она играла в резкой, жёсткой, суховатой конструктивно-урбанистической манере, акцентируя ударные свойства инструмента, извлекая из него «нервное стекло» тревожного и чрезвычайно противоречивого тону, столь характерного для человека XX века. Тонуса, в котором запечатлелись метания между «деловитым» рационализмом и непредсказуемостью спонтанных реакций, между заостренной экспрессией экстатичных эмоций и нарочито отчуждённым скептицизмом.

Во многом такова Мария Юдина и в широко известной, блистательной грамзаписи Фортепианного концерта Стравинского. Она наиграла эту пластинку в свои самые преклонные годы. И вслушиваясь в необычайно динамичный напор энергии, в остроту ритма и артикуляции, остаётся только поражаться тому, какой невероятной силой духа и свободой художественного мышления была заряжена эта феноменальная натура...

## Эмиль Гилельс

Эмиль Григорьевич Гилельс (1916–1985) родился в Одессе, которая в первые десятилетия XX века дала отечественной художественной культуре исключительно много. Достаточно назвать такие имена в литературе, как Э.Багрицкий, И.Бабель, В.Катаев, И.Ильф и Е.Петров. Здесь начинала свою «родословную» и целая плеяда выдающихся музыкантов-исполнителей, среди которых Д.Ойстрах, Я.Зак, М.Гринберг, С.Рихтер.

Гилельс был, что называется, музыкантом от Бога. Способности к музыке проявились у него уже в трёхлетнем возрасте. Очень сдержанный в отношении всего личного, он, тем не менее, не без внутреннего волнения вспоминал об одном своём детском увлечении.

*«Ночью, когда всё в доме стихало, я доставал из-под подушки папину линейку и начинал дирижировать. Маленькая тёмная детская превращалась в ослепительный концертный зал. Стоя на эстраде, я чувствовал сзади себя дыхание огромной толпы, впереди в ожидании замер оркестр, я поднимаю дирижерскую палочку, и воздух наполняется прекрасными звуками. Звуки льются сильнее и сильнее. Форте, фортиссимо... Но тут обычно приоткрывалась дверь, и встревоженная мать прерывала концерт на самом интересном месте... Мои детские мысли были всецело поглощены музыкой, и я стал учиться музыке».*

Систематические уроки начались с пяти лет у Якова Исаевича Ткача, о котором Гилельс впоследствии писал: *«Никогда не забуду, что он помог мне поверить в свои силы»*. Его первый педагог действительно верил в будущее ученика, если через четыре года занятий с ним мог с исключительной дальновидностью пророчить: *«Когда он получит должное образование, страна обогатится пианистом мирового масштаба»*.

Это было сказано после сольного концерта-дебюта, который состоялся, когда мальчику исполнилось девять лет. Проходит ещё немного времени, и юный Гилельс уже способен произвести настоящий

фурор. Двенадцати лет его слушали местные композиторы, и К.Данькевич, в будущем самый известный из них, говорил: *«Игра его нас всех буквально потрясла, уже тогда мы ощутили львиную хватку, стальной ритм, могучую энергию и солнечный темперамент»*.

В тринадцать лет Гилельс даёт вполне «взрослый» клавирабенд (сонаты Скарлатти и Восьмая соната Бетховена, пьесы Мендельсона, Листа, Шопена, Прокофьева) и тогда же поступает в Одесскую консерваторию в класс Б.М.Рейнзбальд (как помним, именно тринадцати лет поступила в консерваторию и М.Юдина).

Гилельса обычно считают учеником Г.Г.Нейгауза, под руководством которого он после окончания Одесской консерватории совершенствовался в Школе высшего мастерства при Московской консерватории. Однако сам пианист высказывался на этот счёт не без доли иронии (*«Сложилась молва, будто “сделал” меня Нейгауз»*) и настойчиво подчёркивал: *«Справедливость требует сказать, что истинным моим музыкальным воспитателем была Берта Михайловна»*.

То, что дело обстояло именно так, подтверждают отзывы гастролеровавших в начале 1930-х годов в Одессе мировых знаменитостей. С 1920 года живший за рубежом Александр Боровский, прослушав юного пианиста, дал следующую аттестацию: *«Потрясён совершенством игры на рояле пятнадцатилетнего Эмиля Гилельса»*. Тогда же слышавший его Артур Рубинштейн воскликнул в одном интервью: *«Я не нахожу слов, чтобы описать, как он играл. Скажу одно: если он когда-либо приедет в Соединенные Штаты, мне там нечего будет делать»*. Позднее он вспоминал: *«Когда я был в Одессе, ко мне привели мальчика, который сыграл на рояле несколько произведений Бетховена и Равеля. Игра его по силе и технике произвела на меня потрясающее впечатление. Этот мальчик был Эмиль Гилельс»*.

Таким был Гилельс времён его занятий в классе Берты Михайловны Рейнзбальд, о которой он сохранил самую светлую память не только как о замечательном педагоге, но и очень близком себе человеке (на её могиле в Одессе он установил надгробие с надписью «Дорогому учителю-другу»).

Свидетельством неоценимой пользы, которую он извлёк из её советов, служит и совершенно ошеломляющая победа, одержанная шестнадцатилетним юношей на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, состоявшемся в 1933 году. Предоставим слово двум очевидцам этого состязания – их заметки хорошо дополняют друг друга.

*«В первом туре Эмиль Гилельс выступал после большой группы довольно сильных пианистов. Никто не слышал о нём ничего такого, что могло бы привлечь к нему повышенный интерес. Время подходило к вечеру. Музыки было прослушано много, на лицах слушателей и членов конкурсной комиссии заметно было выражение усталости. Но когда Гилельс с лицом испуганного ребенка вышел, точнее, выбежал на эстраду и сразу без всякого приготовления, «вцепился» в клавиши и начал извлекать из рояля звуки, все от неожиданности притихли, застыли на своих местах. С первой же ноты, не давая никому ни на мгновение ослабить внимание, Гилельс вёл за собой весь зал. В каком-то музыкальном припадке публика тряслась от рукоплесканий и оваций, как только Гилельс оканчивал следующее по программе произведение. Успех выражался настолько бурно, что Гилельс сначала, недоумевая, долго и пристально всматривался в публику, потом привстал, неловко кивнул головой и поспешно, торопливыми шагами направился к выходу. В стенах этого зала, на моей памяти, не случилось ничего подобного. Гилельс вырвался вперед, перемахнув одним духом все возможные степени конкурсных наград. Фактически уже после первого тура он сделался единственным претендентом на первый приз, как утес возвышаясь над всеми остальными» (П.Коган, видный организатор концертной жизни, автор книги «Вместе с музыкантами»).*

*«Дело было не только в великолепном пианизме, сокрушающей виртуозности, выразительнейшей темпоритмической устойчивости, но главным образом в другом – в завораживающем характере игры, всепобеждающей волевой активности, жизнерадостном полнокровии... Раздумывая над потрясением, вызванным гилельсовским исполнением, одни полагали, что оно обусловлено ослепительной виртуозностью – достаточно вспомнить феерические пассажи, наэлектризованные бравурные цепи октав и аккордов, сходящиеся в обеих руках быстрее двойные терции. Другие указывали на непрерывное ритмическое биеие, живое и пластичное. Третьи рассуждали о властной воле и непрекращающемся интенсивном звуковом потоке» (Л.Баренбойм, пианист и музыковед).*

Имеет смысл присовокупить к этому ещё два отзыва. Слышавший Гилельса на конкурсе Я.Флиэр, в будущем известнейший представитель отечественного фортепианного искусства, по его собствен-

ным словам, испытал тогда сильнейший стресс своей молодости и впоследствии утверждал: *«Я абсолютно убеждён, что уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса»*. Выступление юного пианиста на том конкурсе позволило Г.Нейгаузу прозорливо определить важные стороны гилельсовского таланта: *«Все, слышавшие его тогда, поняли сразу, что перед ними совершенно исключительное виртуозное дарование. Сила, блеск, темперамент, стихийная напористость ритма, мощь и теплота звука не могли не поразить каждого»*.

\* \* \*

Именно так! Долгое время в Гилельсе поражала прежде всего исключительная виртуозность. Он словно самой своей природой был предназначен для рояля, потому столь настойчиво отмечалась идеальная приспособленность его мышечно-пальцевого аппарата к фортепианной игре. Технических трудностей для него как бы не существовало. Вероятно, свою роль в этом сыграла и та механическая «муштра», через которую он прошел в детские годы, будучи под надзором своего первого педагога Я.И.Ткача.

В безупречном виртуозном мастерстве Гилельса поначалу основное внимание обращал на себя яркий артистический блеск, связанный в первую очередь с неотразимым *brillante* пассажей и ослепительностью красочных звуковых каскадов. Но затем в качестве сугубо индивидуального свойства слух начинал выделять редкую полновесность звучания и особую цепкость крупной техники – аккордовую массу пианист прочно держит в руках, делая её компактной, ёмкой, нераздельной. Эта «львиная хватка» вкупе с «крепким, стальным ударом» и «ошеломляющим напором» делала Гилельса «подлинным атлетом фортепиано» (приведены характерные эпитеты, которые в прессе 1930-х годов давали ему А.Альшванг, М.Гринберг, Г.Коган и др.).

На том этапе у молодого музыканта порой отмечали издержки самодовлеющей виртуозности и концертной бравуры, но обычно это перекрывалось такими замечательными качествами его пианизма, как волевая собранность и целеустремленность, интенсивнейший динамизм и неистощимое жизнелюбие, «бьющее ключом» из-под внешнего покрова суровости. Качества эти явственно резонировали лучшим сторонам «эпохи первых пятилеток» с её энергией, бодростью и энтузиазмом (нечто подобное можно было ощутить и в манере М.Юдиной

того же периода). Поэтому в исполнении Гилельса нередко усматривали музыкальное олицетворение духа времени.

Теперь несколько разноплановых примеров, иллюстрирующих склонности молодого пианиста. Отточенность и роскошь его технического мастерства ярко демонстрировали такие «лакмусовы бумажки» виртуозного стиля, как «Исламей» Балакирева и «Вариации на тему Паганини» Брамса. Кипящая динамическая лава финала Второго концерта Сен-Санса с его мощным и блистательным фейерверком пассажных «синусоид» вызывает ассоциации с неудержимо мчащимся локомотивом.

Второй концерт Чайковского воспринимается как пиршество звуков, через которое вдохновенно передается ликующее празднество жизни, пронизанное яркими солнечными бликами. В Первом концерте Листа находим едва ли не полный комплекс всевозможных проявлений, столь свойственных Гилельсу 1930-х и 1940-х: горделиво-импозантный артистизм, бурное изъяснение сил, сочетание размаха, масштабности, патетической приподнятости с лирической негой, интимной доверительностью и, наконец, та искрящаяся радость бытия, которая перекликается с поэтическим лозунгом Бальмонта *«Будем как солнце!»*

В отличие от Марии Юдиной Эмиль Гилельс был целиком погружен в мир музыки, почти замкнут в нём, пребывая даже в ещё более тесных рамках – в рамках собственно фортепианного исполнительства. Во всём он исходил только из самой музыки и черпал в ней бесконечно много. Разумеется, располагая не только великолепной интуицией, но и цепким природным умом. Вот одно из свидетельств. Гилельс высказывался редко, но то, что письменно зафиксировано и дошло до нас, обнаруживает несомненную глубину и проницательность. Для примера можно привести сказанное им о своём последнем наставнике.

*«Нейгауз – одарённая и сложная натура, возбуждавшая толки и приковывавшая к себе внимание окружающих. Для многих он стал символом высокого искусства. По природе, точнее, в душе он был большим артистом (хотя пианистическое мастерство его совершенным никогда не было). Он владел литературным талантом, отшлифованным дружбой с рядом видных гуманитариев. А литературное слово, как было кем-то сказано – это сила и власть! Личность*

его – интересная, крупная, обладавшая даром широко обобщать увиденное и услышанное».

Сказал ли кто о Нейгаузе лаконичнее и точнее?! Таким же вдумчивым и глубоким, точным и содержательным было и гилельсовское искусство. Поэтому не случайно важнейшую его сторону часто определяют понятием *концептуализм*. И в свою очередь, чрезвычайно существенная особенность этого концептуализма состояла в монологичной цельности исполнительского замысла, что базировалось на той или иной сквозной идее, вокруг которой пианист концентрировал всё основное в данном произведении.

В качестве стержневого момента может иногда выступать даже отдельный штрих. Скажем, в медленных частях Шестой и Двадцать шестой сонат Бетховена такая роль возложена на *акценты-sforzandi* с их несколько болезненным оттенком (в соответствии с контекстом тончайшей психологической звукописи, воспроизводимой через очень тихое, как бы полупризрачное произнесение *sotto voce*). Аналогичную функцию объединяющего стержня порой выполняет чётко очерченный звуковой колорит, приобретающий совершенно определённую смысловую направленность.

В Восьмой сонате Прокофьева таким смыслообразующим элементом становится создаваемое пианистом ощущение особой хрупкости и незащищённости человека, а также выдвижение на передний план сокровенного лиризма как спасительной опоры среди тревог и потрясений внешнего мира.

Близкая этому мысль становится сутью интерпретации другой сонаты военных лет – Второй Шостаковича. Пианист даёт максимально углублённое истолкование этого масштабного философского полотна: в условиях исключительной непрочности существования, после мучительных колебаний между необходимостью действовать и неотступной рефлексией выбор делается в пользу последней. Тонкая нить бытия, которая в любое мгновение может прерваться, влечёт к уходу в себя, в свой внутренний мир, к потаённой жизни духа.

Будучи способным к столь неординарным художественным решениям, Гилельс тем не менее по природе своей более тяготел в музыке к концепции преодоления – преодоления сомнений, колебаний, жизненного сумрака и душевной подавленности или лирической размягчённости. Именно это сближает в его исполнении многие вещи, в том числе Сонату *a-moll op.143* Шуберта и «Симфонические этюды»

Шумана, где он настойчиво и целеустремленно ведёт развитие от сумрака и подавленности к утверждению воли и мужества.

И вполне естественно, что особенно притягательным с данной точки зрения оказался для пианиста Бетховен. Свойственное его музыке активное, героико-драматическое жизнеотношение порождало в исполнении Гилельса особенно интенсивный конфликтный накал, высший заряд суровой решимости и волевой собранности, а также подчеркнутую устремлённость драматургического развертывания. Очень показательны в этом плане, как он выстраивает траекторию Четырнадцатой сонаты: после «плывущей» меланхолии медленной части заставляет оживать пульс в следующей части, чтобы вырваться в финале к страстному, поистине вулканическому кипению магмы жизненной борьбы.

Таков Бетховен Гилельса. Вне сомнений – истинный, абсолютно убеждающий. Как в определяющем своём выражении (властный динамический натиск и гражданственный темперамент, оттеняемые контрастами величавых раздумий и проникновенной лирики), так и в «отклонениях» раннего и позднего этапов (к примеру, моцартовская легкость и прозрачность Первого концерта и предромантизм последних сонат).

\* \* \*

Не менее убедителен пианист и в музыке Шуберта, где он проявляет завидную чуткость к психологической светотени (II часть Сонаты *D-dur op.53*) и с удивительной деликатностью, тактом и очарованием умеет преподнести внешне безыскусное, непритязательное, бытовое (Музыкальный момент *f-moll op.94 № 3*). Той же адекватностью покоряет исполнение произведений Листа, с их яркими сопоставлениями образов, с их симбиозом горделивой героики, блистательной бравуры и волшебно-питtoresкных звучаний (например, в рапсодиях), что в поздних сочинениях дополняется импрессионистской зыбкостью, игрой тончайших переливов и ускользающих бликов («Забытый вальс» № 1).

А рядом – шумановская импульсивность, порождающая столкновение порывистой энергии и отстранений в глубокую задумчивость (в числе исполнительских открытий Гилельса – цикл «*Nachtstuck*», что приблизительно можно перевести, как «*Ночные пьесы*»), шопеновское сочетание фресково-репрезентативного *grandioso* с изысканно-утонченным аристократизмом (полонезы), свойственная Брамсу стро-

гость, сосредоточенность и самоуглублённость (от Баллад *op.10* до Фантазий *op.116*).

В достаточной степени отмеченная адекватность исполнения касается и композиторов XX века. Допустим, у Прокофьева подчёркивается мощный динамический напор, избыточность сил, живой, непосредственный взгляд на мир – взгляд то отрочески-незамутнённый, то дерзкий, задиристый, насмешливый, и тогда необходимой становится жёсткость пианистического удара, колкая острота штриха.

Словом, очень многое можно аттестовать в духе одного парижского журнала, писавшего о грамзаписи «Лирических пьес»: *«Без сомнения, Грига никогда не исполняли так хорошо»*. То есть речь идёт о безупречном чувстве стиля, что базируется на глубоком постижении художественных особенностей исполняемой музыки. С целью максимального вживания в художественный мир композитора Гилельс обычно массу времени отводил подготовительной работе – переигрывал множество произведений какого-либо автора, прежде чем остановиться на одном и вынести его на концертную эстраду.

Относительно своей творческой лаборатории пианист отмечал: *«Каждый раз, открывая первые нотные листы, решаешь задачу, стремишься понять, что думал и чувствовал автор»*. Именно так – играть не себя и не стремиться к оригинальности трактовки ради самой оригинальности, а с бережностью и тщательностью, но инициативно и творчески воссоздавать соответствующий композиторский стиль и соответствующую историческую эпоху, во всём исходя из конкретного музыкального материала.

Как раз об этом выверенном, объективном подходе и писал Д.Шостакович: *«Оригинальность и свежесть интерпретации сочетаются у Э.Г.Гилельса с глубоким проникновением в авторский замысел, с подлинным уважением к музыкальному тексту, дающему широкий простор творческой фантазии настоящего художника. Он не стремится во что бы то ни стало “переосмыслить” того или иного композитора, он стремится как можно лучше понять его, творчески сродниться с ним»*.

Необходимым условием отмеченной объективности стиля был и ещё один важный момент. Долгое время в этом пианисте видели главным образом ошеломляющего виртуоза, музыканта «железной» воли, «стального» звука, заражающего аудиторию звуковым буйством и могучей жизненной энергией. А он, между тем, давно уже был художни-

ком всеобъемлющего, универсального склада, в том числе и редкостным лириком, подлинным поэтом своего инструмента.

Любопытен в этом отношении рассказанный им случай из детства. Гилельс вспоминает о первом своём выступлении, которое состоялось в семилетнем возрасте, когда он вышел на публику с сонатой Моцарта. *«Я кончил играть. Рояль стоял у самого окна. На дерево за окном прилетели красивые птицы. Забыв, что это эстрада, я с большим интересом стал разглядывать их. Тогда ко мне подошли и тихо предложили поскорее уйти со сцены. Я неохотно ушел, оглядываясь на окно».*

Этот эпизод свидетельствует о том, что поэтичность была заложена в натуре Гилельса изначально. И сразу же ещё одно воспоминание – о своем главном педагоге, до которого прежние годы учения (у Я.И.Ткача) проходили преимущественно в нещадных экзерсисах. *«Берта Михайловна сумела докопаться до моих лирических качеств. В глубине души всё это у меня было, больше того – лирическая музыка вызывала у меня какую-то дрожь и даже слёзы. И я любил эту дрожь и эти слёзы. Только никто не должен был об этом знать. Я этого стеснялся».*

Этот лиризм, который постепенно начал приоткрываться у него в ходе занятий в классе Б.М.Рейнзбальд, со временем приобретал всё большую значимость. И чем дальше, тем всё ощутимее нежность, теплота согревали изнутри игру Гилельса. И всё чаще музыку в его исполнении овеивает дымка меланхолии, элегической печали.

Один из зарубежных рецензентов (К.Кройцер) заметил, что в звуковом мире позднего Гилельса *«всегда можно почувствовать нечто от **la grande tristezza** – великой грусти, как называл это чувство Данте».* Это хорошо прослушивается даже в некоторых прокофьевских вещах – в Восьмой Сонате с её удивительной ретушью просветлённой опечаленности или в «Мимолетностях», где Гилельс настойчиво проводит мысль о хрупкости, эфемерности многого в человеческом существовании.

И пианист, являвший собой «высшую мужественность», умел воплощать и «высшую женственность». С единственной необходимой оговоркой: при всей мягкости и проникновенности – ни малейшего намека на изнеженность и какие-либо «сантименты». Суть состояла в неизъяснимой грации, особой тонкости, в чарующем изяществе и, если можно так выразиться, деликатности исполнения. С последним из названных свойств непосредственно связан превосходно

претворённый Гилельсом дух интеллигентности, что особенно ощутимо в трактовке ряда произведений рубежа XX века (таких, скажем, как «Соната-воспоминание» Метнера или «Павана» Равеля).

В «женственной» сфере гилельсовского исполнения как раз и проявляет себя с наибольшей явственностью столь присущая ему пластичность звукового строя. Ощутима она во всём: от фразировки до построения музыкальной формы в целом. И может быть, самое замечательное состояло в способности добиться эффекта «живого дыхания» музыкальной ткани. Она у этого пианиста с его удивительно чуткой агогикой действительно живёт, дышит. Говоря о Кливлендском оркестре (дирижер Д.Сэлл), как одном из лучших коллективов своего времени, Гилельс назвал его *«эластичным и дышащим»* – эти слова с полным основанием следует отнести к самому пианисту. И вновь хочется сослаться на авторитет Шостаковича, который утверждал, что под пальцами Гилельса многие произведения *«чудодейственно обретают трепет жизни»*.

Кроме того, под его пальцами рояль оказывался способным к подлинному *bel canto*. Не только в смысле певучести, но и в плане гибкости, ровности звукоизвлечения, а также особой округлости тона и его внутренней весомости (в искусстве вокала это называют опёртостью дыхания). И наконец, *«прекрасное пение»* означало самое главное – красоту звука, что стало колоссальным творческим достижением Гилельса.

В своё время он задавался мучившим его вопросом и в конце концов нашёл ответ на него.

*«На концертах некоторых пианистов с замечательной, непогрешимой техникой, тонким интеллектом, владеющих огромным репертуаром и всеми прочими артистическими аксессуарами, я не испытывал истинного художественного наслаждения. Почему? Опыт подсказал: игра может увлечь, восхитить, покорить, но она никогда не дойдёт до сердца, если не будет пронизана стремлением к звуковой красоте. Только тот станет истинным художником, кто разовьёт в себе чувствительность к красоте каждого отдельного звука и всей звуковой картины».*

Гилельс с молодых лет неустанно, кропотливо работал над качеством звука, шлифовал его, добиваясь ювелирной отделанности и того неповторимого обаяния, о котором Г.Нейгауз уже в середине 1940-

х годов мог сказать так: *«Что же покоряет слушателя в игре Гилельса? Прежде всего его изумительный, “золотой” звук – полный, насыщенный, тёплый и глубокий. Его грандиозные технические данные именно потому так неотразимо действуют, что всё, что бы он ни делал, пронизано звуковой красотой. Ему поистине известно, что музыка есть прежде всего искусство звука».*

С точки зрения первостепенной важности отмеченного здесь качества показательно, что последний педагог Гилельса многократно варьировал эту мысль. *«Я почти не знаю пианиста, у которого были бы такая красота, мощь, полнота, отточенность, “переливчатость”, такое обаяние звука, как у Гилельса». «Я с трудом назову другого пианиста, в звуке которого было бы столько червонного золота 96-ой пробы, того “благородного металла”, который мы слышим в голосе величайших певцов – Карузо, Джильи, Шаляпина».*

Красота звука у Гилельса наиболее очевидна в особых ракурсах фортепианной палитры. Это и серебристый бисер летуче-искрящихся пассажей, и сверкающая «филигрань» кружевных фигураций, отдающих блеском перламутра, и феерия красочно-живописных звуковых гирлянд, и волшебство ускользающе-прихотливых импрессий (светящиеся изумрудом и жемчугом блики, россыпи, струения, переливы). Из многочисленных образцов в качестве примеров на этот счёт можно назвать сонаты Скарлатти, Вторую венгерскую рапсодию Листа и «Кампанеллу» Листа–Бузони, скерцозные эпизоды Второго концерта Сен-Санса и Третьего концерта Рахманинова, «Игру воды» Равеля.

Но, думается, самое главное и наиболее общее свойство с точки зрения красоты звука – это удивительное туше Гилельса. Его отличало чрезвычайно бережное, нежное, «ласкающее» прикосновение к клавише. Сочетание особой деликатности с уже упоминавшейся выше внутренней силой, наполненностью, весомостью и «опёртостью» звука порождало неповторимое очарование, что находило себя в частности в обаятельнейшей окраске мягкого, матового блеска.

Посредством такого туше он воспроизводил атмосферу подчеркнутой изысканности и элегантности (концерты Шопена и его *Andante spianato*), чутко передавая внутреннюю жизнь утончённой человеческой натуры («Симфонические вариации» Франка), рисовал столь притягательный для него образ чистой, целомудренной духовной красоты (Прелюдия *h-moll* Баха–Зилоти). И надо признать, подобное удавалось пианисту уже в 1930-е годы. Чтобы убедиться в

этом, достаточно прослушать архивную запись пьесы Рамо «Пере-  
кликание птиц». В известной мере имитируя приемы исполнитель-  
ства на клавесине и прелесть хрупкой палитры этого инструмента, он  
играет здесь в сугубо пастельных тонах, с поразительной грацией и  
прихотливостью, создавая настоящее звуковое чудо.

\* \* \*

В репертуаре Гилельса была представлена музыка всевозмож-  
ных эпох и стилей – от произведений клавесинистов до только что  
созданных сочинений, в ряде случаев ему посвящённых. Тем не ме-  
нее, в его программах безусловно главенствовало творческое насле-  
дие, составляющее самую большую традицию – от Венской класси-  
ческой школы (Моцарт, Бетховен) до поздней русской классики  
начала XX столетия (Рахманинов, Метнер). И сам Гилельс стал под-  
линным классиком фортепианного исполнительства. В чём же состо-  
яла классичность его искусства?

Ответ на этот вопрос начинается с того основополагающего мо-  
мента, что в лучших своих работах он давал высшие эталоны интер-  
претации. Эталоном из эталонов такой «классики самого высокого  
класса» может служить Третий концерт Бетховена – центральный по  
местоположению среди фортепианных концертов композитора, свое-  
го рода равнодействующая его стиля. Но это, разумеется, чисто апри-  
орное утверждение, оно требует расшифровки и аргументации.

Отмеченная эталонность во многом определялась стремлением  
пианиста к ясности и естественности художественного высказывания,  
к цельности, стройности и законченности исполнительской концеп-  
ции, а также к конечной простоте того и другого. Но это была, по  
оценке многих исследователей, «мудрая простота», и добавим –  
простота благородная, что, в свою очередь, обязывало к внутренней  
сдержанности и уравновешенности, к выверенности и сбаланси-  
рованности всего и вся. Вот почему лирическое излияние могло звучать  
без видимой экспрессии, даже с некоторой отстранённостью (I часть  
«Лунной»), а kloкочущий вулкан жизненной борьбы оставался в  
«гранитных берегах» твердого самоконтроля (финал той же Сонаты).

Принцип сбалансированности распространялся на любые пара-  
метры исполнительской реализации. Выражалось это, к примеру, в ор-  
ганичном сочетании строгости и проникновенности, интеллектуально-  
го наполнения и эмоциональной взволнованности. Или, скажем, от-  
нюдь не пренебрегая впечатляющими эффектами, импозантным блес-

ком, праздничной нарядностью пианизма и всегда поддерживая свой технический аппарат в состоянии высшей готовности, Гилельс всецело подчинял подобные проявления содержательным задачам, так что остаётся только присоединиться к суждению французского критика Элен Журдан-Моранж: *«Его великолепная интенсивность, его необыкновенная техника – всё это поставлено на службу мысли»*.

Подобные сопоставления можно продолжать и продолжать. Вот ещё некоторые преломления гилельсовской соразмерности. Этого исключительно яркого солиста-виртуоза отличало вместе с тем безупречное чувство ансамбля, и он безоговорочно уходил в тень там, где в полную силу должен был прозвучать оркестр. Знавшие Эмиля Григорьевича вспоминали, что на подготовительных стадиях он много играл со вторым роялем, часто как бы забывая о себе и внимательно вслушиваясь в предполагаемые голоса предстоящего совместного музицирования с оркестром.

Или такая особенность: в его трактовке различных стилей заметно стремление к определённой равнодействующей, своего рода «золотой середине». Он корректно, еле приметно романтизировал классику и «классицизировал» опусы романтического плана, музыку прошлых эпох насыщал импульсами современности, а произведения композиторов XX века «подпитывал» качествами, идущими от высоких традиций, смягчая излишнюю жёсткость, скрадывая демонстративную резкость и угловатость контура (в этом отношении показательно исполнение Второй сонаты Прокофьева).

Присущая ему благородная сдержанность ощутима во всём. Даже в самом грандиозном *forte* мы никогда не услышим у Гилельса форсированного звучания. И точно так же отмеченная выше нежность прикосновения к клавише не имеет ничего общего с аффектацией или сентиментальной окрашенностью. А тонкость, изящество, грация бесконечно далеки от нарочитого изыска или какой-либо манерности. То есть ни малейшего нажима, никаких излишеств и «перехлёстов». Это в высшей степени присущее пианисту чувство меры как раз и служило утверждению исполнительской объективности как гаранта и неперемennого спутника классичности.

Классическому совершенству исполнительских работ Гилельса способствовала поразительная отточенность звукового рельефа. *«Я всегда стремился к тому, чтобы выговаривать все ноты»* – так предельно просто выразил он одно из базисных оснований своей «технологии».

Полнейшая отчётливость пианистического произнесения заявляет о себе многообразно: в весомой, значимой артикуляции как единичной интонации, так и целостной фразы (причём даже в самых быстрых темпах), в особой чёткости штриха *non legato* и *staccato* и в чеканности октавной и аккордовой техники (в этом цепкость гилельсовского пианизма совершенно неотразима), в тщательно выверенном соотношении мелодической линии и фона, в безукоризненно равномерном и плавном скольжении градаций нарастания и ослабления динамики и т.д.

Столь выпуклая подача материала заставляет говорить о скульптурной лепке художественного образа вплоть до таких сравнений: «*В исполнении Гилельса вся I часть Восьмой сонаты Бетховена кажется словно высеченной резцом из гигантской скалы*» (Д.Благой).

Высокие образцы истинно классического звука находим в гилельсовских интерпретациях музыки Моцарта. Этим звуком пианист передаёт и «олимпийскую» гармонию духа, его кристальную чистоту, и изящество чувствований с характерной для них обаятельнейшей ретушью эстетизированности, и трепетный нерв драматических борений, и сокровенные грани внутреннего мира, в котором подчас приоткрываются трагические бездны. И во всём – ясность, прозрачность, упомянутая выше мудрая простота и непременная сопричастность ощущению прекрасного (из образцов – концерты № 10 и 27, сонаты № 3 и 8, Фантазия *d-moll*, Шесть вариаций).

Вот почему сказанное Чайковским о композиторе до известной степени можно переадресовать и его произведениям в исполнении Гилельса: «*По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота достигала в сфере музыки*».

Нетрудно понять, почему это исполнение встретило столь восторженную реакцию в цитадели моцартианства, австрийском городе Зальцбурге: «*Мы давно знакомы с фортепианной музыкой Моцарта. И вот появляется такой человек, как Эмиль Гилельс, и каждому слушателю начинает казаться, что он впервые слышит её... Родина Моцарта может позавидовать такому прочтению великого композитора*».

Утверждая в своем искусстве принцип классичности, Гилельс со временем и сам стал общепризнанным классиком фортепианного исполнительства. Когда-то, на исходной фазе артистического становления в его игре «*господствовали черты стихийно-вулканические, яр-*

кая, эмоционально насыщенная виртуозность, звуковая красочность» (Л.Баренбойм),

Позже, сохранив драгоценные импульсы юношеской поры, пианист неуклонно продвигался ко всё более сбалансированной и гармоничной манере. Анализ его огромного репертуара с не менее огромным интерпретационным пространством позволяет говорить об исключительном спектре пианистических возможностей и о способности воссоздавать в звуках любые эмоционально-смысловые миры. И потому, по справедливому замечанию И.Кайзера, он – *«пианист не только для публики, он пианист и для пианистов»*, поскольку *«нет ни одного специалиста, которому Гилельс не внушал бы восхищения»*.

Итак, безупречная чистота игры, законченное совершенство и блистательное мастерство (включая то, что можно определить фразой *«чародей звука»*) в сочетании с высокой одухотворённостью и глубокой проникновением в самую суть исполняемой музыки. Если иметь в виду пианистов XX века, то это и многое другое из сказанного выше можно в полной мере отнести, пожалуй, только к Святославу Рихтеру. И невольно напрашивается целый ряд сопоставлений.

Почти ровесники (Гилельс годом моложе), они с момента завершающего совершенствования в классе Г.Г.Нейгауза длительное время сопутствовали друг другу, вступая в незримое соперничество. Причем, с точки зрения хронологии обращает на себя внимание тот факт, что Гилельс постоянно опережал Рихтера на двенадцать лет: это и год окончания консерватории, и победа на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, и начало мирового признания, и уход из жизни (свой последний концерт незадолго до смерти Эмиль Григорьевич провел в Хельсинки 12 сентября 1985 года, Святослав Теофилович скончался в 1997-м).

К середине 1950-х годов Гилельс становится всесветно известным пианистом. Последним барьером на пути к глобальному престижу оказались Соединенные Штаты Америки, и он был первым советским музыкантом, который концертировал в этой стране (с 1955). Газета «Нью-Йорк тайме» квалифицировала его тогда следующим образом: *«Он – один из величайших пианистов наших дней»*. Это было вариацией на реплику дирижера Ю.Орманди, с которым артист выступал в том турне: *«Гилельс – один из величайших пианистов, которых мне когда-либо приходилось слышать»*.

С тех пор его постоянно именуют гениальным, великим. И кстати, основания для подобных эпитетов давали и определённые свой-

ства исполнительского стиля пианиста – способность создать посредством звуков впечатление необычайной мощи, эпической грандиозности, величественности (для конкретизации можно указать на его выдающиеся работы в жанре фортепианного концерта – имеются в виду все концерты Бетховена и все концерты Чайковского).

Этой масштабностью отличалась и сама жизнь Гилельса-концертанта. Пусть небольшой иллюстрацией размаха его творческой деятельности послужит график выступлений в первые месяцы 1960 года. Январь: 3 и 4 – Нью-Йорк; 5 – Уайт-Плей; 10 – Нью-Йорк; 11 – Филадельфия; 14 – Вашингтон; 18, 22 и 27 – Нью-Йорк; 30 – Чикаго. Февраль: 2 – Миннеаполис; 5 – Кливленд; 7 – Детройт; 9 – Торонто; 10 – Монреаль; 14 – Филадельфия; 17 – Лос-Анджелес; 21 – Сан-Франциско; 26 – Нью-Йорк; 28 – Бостон. Март: 6 – Париж; 25, 26 и 27 – Минск; 31 – Рязань. Апрель: 3 и 5 – Воронеж; 11 и 12 – Ленинград; 21 – Москва; 24 – Рязань. Май: 3 и 4 – Ленинград.

Но это, так сказать, количество. Однако, как известно, количество сопровождалось у Гилельса самым отменным качеством. В данном отношении предельно высокой аттестацией достигнутого пианистом можно считать «частное» признание такого выдающегося музыканта, как Вэн Клайберн. Сделано оно под впечатлением от исполнения транскрипции музыки Стравинского к балету «Петрушка»: *«Я давно мечтал сыграть “Петрушку” Стравинского, начал разучивать и вот услышал Эмиля Гилельса. Он играл “Петрушку” так, что, придя домой, я закрыл ноты и больше никогда не брался за них – что я могу сказать после того, что уже сказано Гилельсом!..»*

## Саратовская плеяда

Прежде напомним имена далёких и ближайших предшественников нынешних саратовских пианистов: в начале XX века – С.К.Экснер, Э.Я.Гаек, И.И.Сливинский, М.Л.Пресман, Б.К.Радугин, Н.А.Дубасов, А.Н.Дроздов; в 1930–1950-е годы – А.О.Сатановский, А.П.Щапов, Б.А.Гольдфедер, С.С.Бендицкий. Такова родословная современных поколений саратовских пианистов, которую для полноты необходимо дополнить двумя рядами «обертонов».

Во-первых, это выдающиеся гастролёры, которые давали прекрасные «уроки» на своих концертах, проходивших в городе. Для предшествующих поколений такими учителями были Сергей Рахманинов и Александр Скрябин, Иосиф Гофман и Владимир Горовиц, а для нынешних поколений – Константин Игумнов и Генрих Нейгауз, Владимир Софроницкий и Лев Оборин, Яков Флиэр и Яков Зак, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер и многие, многие другие.

И во-вторых, многие из пианистов, о которых пойдёт речь, после окончания родной консерватории занимались в аспирантурах московских вузов под руководством профессоров Г.Г.Нейгауза, Л.Н.Власенко, М.И.Гринберг, Т.Д.Гутмана, Н.П.Емельяновой, А.Л.Иохелеса и др. В результате Саратов располагает сегодня мощной и яркой пианистической школой, представленной несколькими поколениями законченных, сложившихся музыкантов.

Рассмотрение чрезвычайно многообразной картины саратовского пианизма можно начать с чисто «физического» фактора. Есть среди этих музыкантов те, кто сравнительно редко выходят на концертную эстраду и занимаются по-настоящему интенсивно скорее по воле обстоятельств – педагогические интересы у них явно превалируют над исполнительскими. И есть великие труженики рояля, беззаветно преданные ему. Своим внутренним долгом они считают неукоснительное поддержание жёсткого рабочего режима. Таковыми были, в первую очередь, Натан Бендицкий, Лев Шугом и сегодня остаётся *Альберт Тараканов* (род.1938, народный артист России, профессор).

Ему свойственно поистине героическое служение избранному инструменту, он готов быть наедине с клавиатурой каждодневно мно-

гие и многие часы, настойчиво работает над своим техническим аппаратом. И, наверное, не случайно этот музыкант является ярким представителем «токкатного» пианизма, насыщенного высокой энергетикой, которая находит своё преломление и в общем напряжённейшем «рабочем» нерве, и в подчёркнутой чёткости пальцевого прикосновения, и в насыщенном рельефе крупной аккордовой техники, и в отточенном *brillante*. Вот почему так превосходно звучат у него прокофьевские сочинения; отсюда же, к примеру, и оригинальная трактовка Первого концерта Чайковского, в котором он всемерно акцентирует деятельное начало и мотивы мощных преодолений.

Только путем неустанных трудов можно было достичь того, что, переиграв массу музыки, Тараканов обладает огромным репертуаром, который включает в себя произведения самых различных стилей и национальных школ. Это более 30 сольных программ и 27 концертов для фортепиано с оркестром, а если конкретнее – все фортепианные сонаты и концерты Бетховена и Прокофьева, сонаты и концерты Мендельсона, Шопена, Листа, Грига, Чайковского, Рахманинова и т.д., и т.д.

Он находится в непрерывном движении, а это означает также, что по внутренней своей сути труды его направлены на поиск оригинального прочтения хрестоматийных образцов фортепианной музыки (например, в тетраде самых популярных бетховенских сонат – «Патетическая», «Лунная», «Аврора» и «Аппассионата»), на проникновение в глубины произведения и на то, чтобы как можно эмоциональнее и полнее донести до слушателя эти глубины.

Таким образом, сказанное о «токкатном» пианизме оказывается только поверхностью многомерного исполнительского пространства Тараканова. Более того, порой он едва ли не намеренно сдерживает темпы, чтобы никоим образом не впасть в самодовлеющую виртуозность и не допустить, как он выражается, «лихости» и «головокружительной пустоты».

Высшие цели для него связаны с выявлением художественных смыслов – вот откуда и вот для чего неустанная забота о качестве звука. Передавать тончайшие движения души, вести за инструментом самый серьезный разговор обо всём в человеческом существовании – не потому ли в одном из отзывов прессы читаем: «Его игра воспринимается как исповедь».

Действительно, в ряде вещей он творит некое лирическое действо, воссоздавая сосредоточенную поэтику сокровенных дум, всецело погружаясь во внутренний мир и в этой самоуглублённо-

сти совершенно отстраняясь от всего внешнего. И тогда рояль у него поистине «дышит», настолько мягкой, гибкой и нежной становится пластика звуковедения. Таковы, к примеру, медленные этюды Шопена и этюды-картины Рахманинова или Четвертая соната Прокофьева.

Характерная для него детализированность исполнения получила особый, можно сказать, драгоценный ракурс в культивировании изысканной, рафинированно-утончённой красоты звуковой материи, подчас напоминающей своего рода свечение «самоцветов», исходящее от инструмента. Ракурс этот «просвечивал» и раньше (скажем, в интерпретации Прелюдий Дебюсси и Пятой сонаты Скрябина), но своё кристаллическое выражение он получил только в последние годы (образцами можно считать то, что приходилось слышать в «Кампанелле» Листа и особенно в зонах «лирических отступлений» обеих тетрадей брамсовских «Вариаций на тему Паганини»).

И говоря в целом о пианистическом мире Тараканова, необходимо отметить, что законченный комплекс разностороннего музыканта-исполнителя опирается у него на сбалансированный классикоромантический синтез. Ему отнюдь не чужды эмоциональные всплески и бурная патетика, однако господствует принцип меры и равновесия и вообще классический тон, достаточно строгий, выверенный и, что называется, взвешенный. Это хорошо прослушивается и в продуманных градациях звуковых контрастов, и в чётко выстроенной драматургии темпово-динамических нарастаний, и наконец – в покоряющей умудрённости зрелого художественного мастерства.

Теперь другой контраст. Есть пианисты с всеохватывающим репертуаром и те, кто определил для себя достаточно отграниченную зону предпочтений. *Татьяна Кан* (род.1941, заслуженная артистка России, профессор), будучи в детстве вундеркиндом, с раннего возраста блистала в самых различных направлениях фортепианного исполнительства, но со временем стала специализироваться в музыке камерного плана, включая обращение к клавесину – с этой точки зрения вполне закономерным оказался её переход с кафедры специального фортепиано на кафедру камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки. Великолепно чувствуя классику XVIII века, в восприятии слушателей она, как правило, предстает в образе моцартианки, что приобретает особенно явственные контуры, когда в её исполнении звучат концерты великого австрийца.

Пианистической натуре *Марии Христиансен* (род.1949) ближе всего немецкие романтики (Шуберт, Шуман, Брамс), и именно в этой стилистике наиболее очевидна характерная для неё превосходная лепка формы и убедительность драматургического развития. Она в полной мере сознает всё, что хочет сказать в музыке, и доносит это в зал с полной ясностью и определённой.

В опоре на присущий ей надежный пианизм, достойный любой концертной эстрады, Мария Христиансен постепенно раздвигает диапазон своих склонностей. Так, в последнее время она часто возвращается к наследию Равеля, в частности взяв на себя инициативу исполнения его Скрипичной сонаты и Фортепианного трио. И ещё один штрих её исполнительского кредо: она с видимым удовольствием работает над «особенными» опусами (скажем, «Венский карнавал» и «Танцы давидсбюндлеров» Шумана или «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля).

Подобные акценты, естественно, могут возникать и у обладателей огромного, чрезвычайно разностороннего репертуара. *Анатолий Камц* (1936–2017, лауреат Всесоюзного и Международного конкурсов, заслуженный артист России, профессор), обращаясь к мировой фортепианной литературе в её полном объёме, заметное предпочтение испытывал, например, к творчеству французских клавесинистов и к композициям новейшего времени – некоторые из них были исполнены им впервые не только в Саратове, но и в стране: Каприччио Стравинского, Симфония № 2 («Век тревог») Бернштейна, «*Ritmica ostinata*» японского композитора Ифукубе (все для фортепиано с оркестром) и др.

Современную музыку он подавал очень ярко, выдвигая на первый план динамичность ритма, остроту общего нерва (так звучали у него, к примеру, концерты Шёнберга, Равеля, Гершвина). Сказывались при этом и более общие качества его манеры: особая лёгкость, непринуждённость, врождённое остроумие. Он увлекательно, интригующе строил свои концертные программы, находя нетрадиционные повороты. Вероятно, отсюда проистекала и его склонность к малым формам, что закономерно вылилось в реализацию цикла концертов «История фортепианной миниатюры».

\* \* \*

Продолжим сопоставления. Важнейшим индикатором пианистического мастерства всегда была и остаётся виртуозность. Ярко выра-

женные виртуозные данные присущи многим саратовским пианистам, но едва ли не пика своего они достигли у *Александра Рыкеля* (род.1955, дипломант Всероссийского конкурса, профессор). Удивительное дело: отпущенный ему природой технический ресурс настолько велик, что даже после длительного перерыва в занятиях этому музыканту достаточно буквально тридцати-сорока минут, чтобы подготовиться к выходу с предельно сложной концертной программой. Ошеломляющие фейерверки пассажей и аккордовых лент вкупе с красочными гирляндами и переливами колористического живописания в полном блеске являют себя в «экстремальных» вещах типа фантазий «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта – Листа или «Ночных видений» Равеля.

Легко преодолевая любые пианистические трудности, он вместе с тем способен и на глубинное прочтение концептуальных полотен (впечатляющие художественные решения в Четвёртом концерте и Двадцать первой сонате Бетховена). Тонко прорабатывая музыкальный материал, Рыкель добивается удивительных звуковых подробностей. Показательный в этом отношении случай произошёл на одном из конкурсов скрипачей: выступая в качестве концертмейстера в уже многократно прозвучавшем до этого Концерте *D-dur* Моцарта, он заставил слушать себя не менее чем солиста – партия оркестра в его воспроизведении оказалась настоящей жемчужиной.

Вектор иной направленности связан с воссозданием духа лирической проникновенности. Из пианистов старшего поколения подобная ориентация образует несомненную доминанту творческого облика профессора Валентина Ханецкого (род.1936). Насколько природа позаботилась о том, чтобы неотъемлемо заложить в нём чувство красоты, говорит такой примечательный факт – в музыкальной школе он прошел муштру нескольких преподавателей, о которых вспоминает: *«Как они не отвратили меня от музыки, до сих пор не пойму. Были и линейки (по рукам), и крик, и топот. И ни слова о музыке...»* Красота звука и благородство тона у него неизъяснимы, так как «не сделаны», а идут от редкостной интуиции. Коллеги говорят об этом так: положит руки на рояль и, кажется, больше ничего не надо. Свою главную цель он видит в том, чтобы понять и донести в звуках смысл исполняемого. Это стремление, а также пение на инструменте, удивительная тонкость, даже изысканность пианистической палитры, исключительное обаяние и мягкость туше находят своё полное выражение в исполне-

нии музыки XIX века и наполнены у него духом нравственной чистоты, идущей от рыцарственности его внутреннего мира.

Рыцарственность эта сказывается и в том, что он систематически обращается к незаслуженно забытой музыке (от Сальери до Галынина), возрождая и соответствующие пласты творчества выдающихся композиторов. А среди них особый пиетет он испытывает перед Метнером (возможно, и оттого, что находит в его произведениях тонус той подчёркнутой интеллигентности, которой наделён сам). Кстати, в «генеалогии» этого романтика фортепиано есть такой штрих: в Воронежском музыкальном училище он занимался в классе выпускницы Московской консерватории Е.И.Луцато, а она училась у профессора А.В.Шацкеса, который, в свою очередь, являлся учеником Н.К.Метнера.

Примером органичного синтеза взаимодополняющих возможностей ослепительной виртуозности и лирической проникновенности, кантиленности, звуковой красоты может служить пианизм Льва Шугома (1946–2017, народный артист России, профессор). В западной прессе подчёркивали, что для него характерна *«высочайшая концентрация пианистического мастерства»*.

И действительно, он располагал технически безупречным аппаратом: филигранно отделанный «бисер» мелкой техники и воспроизведение на рояле оркестральной звучности, головокружительные шквалы октав и аккордов, любые градации динамики и темпа, причем с сохранением остро отточенного штриха и предельной чёткости артикуляции. Особый блеск его манере придавали чрезвычайно насыщенный, словно спрессованный «львиный» мазок, великолепная токкатно-репетиционная моторика и серебристое летучее *staccato*.

Виртуозность Шугома – это прежде всего излучение мощных энергий, захватывающий ритм и неудержимый силовой прессинг. А рядом – тончайшая нюансировка, прозрачайшее звуковое кружево, и остаётся загадкой, как эти стальные пальцы могли добиваться подобной певучести тона, подобной тонкости и «бархатной» мягкости, а в необходимых случаях и хрупкой изысканности звучания.

Вслушиваясь в столь бережное, исключительно деликатное прикосновение к клавишам, доводилось со всей осязаемостью ощущать, как «дышит» у него звуковая ткань, с какой гибкостью и трепетностью интонируется фраза, что наполняет музыку «живой жизнью». Добавим к этому несравненное искусство медитации за роялем. Когда в его исполнении звучали, к примеру, медленные части Восьмой

и Двадцать третьей сонат Бетховена, возникал особый эффект вознесения – настолько покоряла красота одухотворённой мысли и величавость сосредоточенно-углублённых раздумий.

По мнению Каролы Гриндиа, президента *ЕРТА* (Европейская ассоциация педагогов фортепиано) и Европейского Бетховенского общества, у Льва Шугома были *«все необходимые качества, чтобы доставить удовольствие ценителю фортепианной музыки. Это виртуозное и поэтичное исполнение самого высокого класса. Он обладал великолепной способностью самоконтроля при полной свободе и удивительной красоте в воспроизведении художественного текста. И это уже не просто фортепианная игра, это подлинное создание музыки»*.

\* \* \*

И ещё одна «антитеза»: *ratio – emotio*.

Эмоциональное наклонение сказывается в разной степени и получает различное выражение. Анатолий Катц в ходе творческого акта мог позволить себе вольность импровизационных отступлений. Заметно и благотворно заявляло о себе стихийно-интуитивное начало в игре *Андрея Винниченко* (род.1965, лауреат Международного конкурса). У Валентина Ханецкого включение принципа спонтанности вызывает яркие моменты художественного озарения (на одном из недавних концертов потрясающее впечатление произвели в его исполнении «Музыкальные моменты» Рахманинова).

Линия *ratio*, как это ни парадоксально, отчётливее всего представлена фигурами пианисток, отличающихся заострённым волевым настроем и мужской хваткой. Раньше всех утвердилась в амплуа интеллектуального пианизма *Ася Киреева* (род.1940, заслуженная артистка России, профессор). Определённую роль в этом сыграло то обстоятельство, что своё совершенствование она завершила в Москве под руководством А.И.Ведерникова, который известен как пропагандист современной музыки.

И вовсе не случайно то, что, располагая обширным, многообразным репертуаром, пианистка являлась прежде всего неутомимым популяризатором редко звучащих произведений, не раз впервые исполняя в Саратове и ряде других городов (Волгоград, Ульяновск, Оренбург, Тула, Рязань, Петрозаводск и т.д.) сольные и ансамблевые сочинения Шоссона, Дебюсси, Р.Штрауса, Шёнберга, Берга, Бартока, Стравинского, Шнитке. Как видим, среди названных имен безусловно главенствуют принадлежащие XX веку, и исполнение такой музыки

этим вдумчивым музыкантом обычно характеризовалось чеканной формульностью и остротой контрастов.

Нередко к подобной настроенности склонялись также Алла **Чердниченко** (род.1946) и **Наталия Смирнова** (род.1950, кандидат искусствоведения, профессор ), однако при всём том в их исполнительстве достаточно сильны и противовесы рациональной заданности.

Аллу Чердниченко отличала глубокая убеждённость в том, что она делает, и умение аналитически аргументировать свои убеждения. Сочетание эмоциональности и непреклонной исполнительской воли, интеллектуального самоконтроля и артистической раскованности плюс чёткость и отточенность пианистического штриха, цепкость пальцевой техники – всё это как нельзя лучше соответствует стилю произведений типа Сонаты Свиридова и таких фортепианных композиций Щедрина, как Соната, Второй концерт, Прелюдии и фуги (сам композитор был под очень большим впечатлением от её исполнения своего полифонического цикла и не раз давал ему самую высокую оценку). Конечно же, и за пределами этой стилистики многое в её репертуарном списке впечатляло совершенством исполнения: среди бетховенских сонат – №№ 1–2, 5–9, 13, 18, 24–25, 30, 32; в перечне шумановских крупных вещей – «Карнавал», Фантазия *C-dur*, «Венский карнавал», «Детские сцены», сонаты № 1 и № 3; в шопеновском ряду – все скерцо, баллады № 2 и № 4, Соната *b-moll*, масса этюдов, мазурок, полонезов, ноктюрнов и т.д.

Впечатляющего равновесия эмоционального и рационального начал добивается в своих исполнительских работах Наталия Смирнова. Примат интеллекта в известной мере идет у неё от плодотворной исследовательской деятельности – она превосходно разбирается в вопросах фортепианной педагогики и активно утверждает научно-методические подходы, во многом базирующиеся на её собственном опыте (итоном этих разысканий стала книга «Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано»).

В ходе концертного исполнения она не позволяет себе какой-либо импровизационности – всё в интерпретации у неё заранее продумано, взвешено и полностью подготовлено. Вместе с тем она наделена незаурядным артистическим темпераментом, очень ярко подаёт виртуозный материал, охотно театрализует преподнесение музыки, сообщая ей лирическую теплоту и проникновенность. Вот почему её так влечет к себе творчество романтиков (среди самых больших её

удач – исполнение Прелюдий Шопена, Фортепианного концерта Шумана и его «Карнавала»).

Нечто сходное находим у *Сергея Вартанова* (род.1947, доктор искусствоведения, профессор), который относится к числу музыкантов, успешно сочетающих деятельность пианиста-практика и искусствоведа-аналитика. Круг его исследовательских интересов связан с различными аспектами фортепианной интерпретации, чему были посвящены его доклады на Всероссийских и Международных конференциях, а также соответствующие научные публикации – «Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX – первой половины XX века», «Педализация и драматургия интерпретации», «Выразительные средства исполнения в мотивной полифонии И.С.Баха» и т.д.

Признаём: теоретики фортепианного искусства нечасто сохраняют способность к непосредственному творчеству. Вартанов в данном случае – в числе несомненных исключений. От музыканта-учёного в его исполнении тщательная концепционная продуманность, он самым скрупулёзным образом прослеживает взаимосвязь элементов целого, большое внимание уделяет организации пространства фортепианного звучания, заботясь о чёткой дифференциации планов многоуровневой фактуры. Для него фортепианная игра – в известной мере средство познания мира, и он стремится передать стоящий за исполняемой музыкой духовный универсум (может быть, с особой очевидностью в излюбленной им немецкой классике, в частности в вариациях и поздних миниатюрах Брамса).

Идеальным соотношением *ratio* и *emotio* отличалось исполнительство безвременно ушедшего из жизни *Олега Одинцова* (1937–1998). При всей яркой эмоциональности, его игре неизменно сопутствовал контроль интеллекта, благодаря чему поддерживалось равновесие мысли и чувства, твердая логика и выверенность в построении формы, чёткость и ясность общего интерпретационного замысла. Отсюда же у него происходил так трудно достижимый баланс строгости и нежной проникновенности, сдержанности и трепетной поэтичности, большой внутренней теплоты. И ещё в его игре впечатляла особая чуткость к музыкальной интонации, фразе, способность произнести её на рояле с удивительной естественностью. Вот что побудило Л.Н.Оборина сказать после одного из конкурсных выступлений: «*Это музыкант лирико-романтического, очень русского стиля*».

И действительно, Одинцов любил играть Шуберта, Шумана, Шопена, Дебюсси, Скрябина, Рахманинова, а от «Времён года» Чайковского в его трактовке всегда исходило непередаваемое очарование. Он с исключительной ответственностью относился к избранному поприщу, тщательно работал над каждым произведением, вынося на эстраду до последних мелочей продуманную концепцию (вершинами такой продуманности и отшлифованности единодушно называли исполнение Седьмой и Восьмой сонат Прокофьева). Добавим к этому характерное для него органичное сопряжение виртуозных данных и лиризма.

Параллельно исключительной мягкости и тонкости артикуляции, завидной пластике и общей интеллигентности его звукового мира (здесь образцом можно считать скрябинский этюд ногами) неустанно поддерживался и развивался «высший пилотаж» пианизма (например, в «головокружительной» триаде фортепианных поэм Равеля «Ночной Гаспар»). И необходимо добавить, что именно с него начиналось становление современной саратовской плеяды пианистов – он был первым учеником С.С.Бендицкого, которого тот ещё студентом V курса ввел в число преподавателей своей кафедры.

\* \* \*

Многое из сказанного выше подводит к мысли о масштабности устремлений саратовских пианистов. Совершенно показательной фигурой в этом отношении следует считать *Анатолия Скрипая* (1943–2016, заслуженный артист России, профессор). Если говорить о местных корнях его артистической личности, то помимо того, чему он научился у С.С.Бендицкого, масштабность мышления в той или иной степени была унаследована им и от другого корифея консерваторского пианизма – А.О.Сатановского. Разумеется, всё это на благодатной «собственной» почве: исключительная природная одарённость в сочетании с тонким и глубоким интеллектом, который обеспечил высокую музыкантскую и общехудожественную эрудицию. Всякий, кто общался с ним, подтвердит, что имел дело с энциклопедически образованным и вдохновенным комментатором музыки, а всякий, кто слышал его игру, засвидетельствует хотя бы такую проекцию воздействия интеллекта, как неукоснительная логика построения звуковых объёмов и контрастов.

Стиль его высказывания в музыке – «аппассионатный», эмоционально многогранный и гибкий; диапазон выразительных ресурсов

его пианизма был всеохватен – от тончайшей звукописи до колоссальной мощи фрескового мазка, а богатство тембрового колорита позволяло с равным успехом передавать как потаённое, сокровенно-интимное в жизни человеческой души, так и грандиозно-могучее, публицистически заострённое в её порывах.

Известный в нашем городе музыкальный критик Н.Аршинова, которая внимательно следила за творческим восхождением Анатолия Скрипая, чутко уловила в его исполнительстве почвенно русское начало: *«Оно в скрипаевском титанизме, родственном бетховенской героике, но исходящем из былинного богатырства, в котором и устойчивость могучей силы, и её стихийная безудержность. Это русское и в философской раздумчивости, погружённой в мыслительные глубины, и в лирической проникновенной нежности, и в целомудренной возвышенности духа».*

Спектр исполнительских интересов Скрипая вбирал в себя практически весь круг основных явлений фортепианного искусства. Тем не менее, в численном отношении он обычно играл относительно немного, к чему была и объективная причина: будучи вначале первым проректором, а затем ректором консерватории, он искал разумный компромисс между исполнительством, педагогикой и грузом административных обязанностей. Но, ограничивая количественный размах своего репертуарного списка и неоднократно возвращаясь к тому или иному сочинению, он каждый раз находил всё новые и новые грани в его трактовке.

Скрипай – одновременно и классик, и романтик, поэтому магистраль его концертной афиши выглядела следующим образом: Бах – Моцарт – Бетховен – Шуберт – Шуман – Брамс – Чайковский – Рахманинов. Но, кроме того, ему были безусловно подвластны как прихотливо орнаментированные произведения Ф.Куперена, Д.Скарлатти, Ф.Э.Баха, так и остропарадоксальные опусы модерна типа прокофьевских «Сарказмов». Наиболее впечатляюще свой творческий потенциал он раскрывал в монументальных звуковых полотнах, где в полной мере заявляли характерные для него яркая самобытность интерпретаций, властный артистический темперамент, всеобъемлющая шкала состояний, простирающаяся от патетической мощи до глубинных психологических погружений (Соната *b-moll* Шопена и Шестая соната Прокофьева в числе вершинных образцов). Отсюда понятно тяготение к бетховенскому наследию – в активе Скрипая были 16 со-

нат, 3 фортепианных концерта, 6 циклов вариаций, Багатели, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, Тройной концерт.

Поражала в этом пианисте особая органика существования в искусстве, когда спонтанность художественного высказывания порождала иллюзию, будто он посредством музыки разговаривает с залом. Помнится, после одного из концертов в Москве доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории В.В.Задерацкий восторгался его способностью явственно и с глубокой осмысленностью «говорить» в звуках. И ещё. Его принцип: во время исполнения ни в коем случае не работать за инструментом – это должно быть свободное творчество. И он добивался абсолютной непринуждённости художественного акта, вплоть до гипнотического эффекта, когда казалось, что он не играет на клавишах, а просто изливает из своих рук в рояль слышимые нами мысли и эмоции.

Любопытен в этом отношении фрагмент рецензии из немецкой газеты *«Rhein-Zeitung»*: *«Это тот, который сливается с инструментом, составляя с ним единое целое. Тот, у которого всё растворяется в музыке, в чувстве, как только он прикасается к клавишам»*. И тогда он воспринимался уже не столько как пианист в прямом и узком смысле этого слова, а как художник-медиум, художник-философ, умеющий поведать о высших страстях и высшем покое, о диалектике их вечного противоборства и о высшей, по-особому просветлённой жизненной мудрости (такое приходилось слышать, например, в бетховенской Сонате *op.109*).

Непосредственно по стопам Анатолия Скрипая шёл один из его лучших учеников Андрей Виниченко – пожалуй, наиболее сложившаяся и яркая артистическая личность из пианистов среднего поколения. Его выступление на последнем туре Международного Губернаторского конкурса в Саратове (2000 год) с Третьим концертом Бетховена стало настоящей сенсацией и достойной вершиной этого творческого состязания (многие признавались, что такого исполнения бетховенского концерта им не приходилось слышать никогда).

От своего педагога он унаследовал укрупнённую пианистического облика, тончайшее и богатейшее ощущение звуковой палитры, способность к философским осмыслениям (со всей отчётливостью в Сонате *h-moll* Листа и в Фортепианной сонате Шнитке). И подобно тому, что отличало Скрипая, у него обнаруживалась особая магия воздействия на зал – идущие со сцены незримые флюиды создавали буквально магнетическое притяжение аудитории к этому музыканту.

Масштабность, о которой идёт речь, находит своё выражение и в практике персональных исполнительских циклов, циклов чрезвычайно объёмных по наполнению и соответственно очень трудоёмких по выполнению. В некотором роде предельные параметры в этом отношении обозначил *Натан Бендицкий* (1948–2014, заслуженный артист России, профессор), бравшийся за реализацию поистине циклопических проектов. Как концертирующий пианист, он выделялся феноменальной памятью и работоспособностью, что позволило ему осуществить подряд несколько грандиозных циклов: «32 сонаты Бетховена», «Все фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева», «48 прелюдий и фуг Баха», «24 прелюдии и фуги Шостаковича». Сделано это было не только в Саратове, но и в ряде других городов (Тамбов, Рязань, Пенза, Камышин, частично в Москве).

Кроме того, он сыграл множество других произведений, в том числе сонаты Гайдна, Моцарта, Листа, Брамса, Чайковского, концерты Брамса, Прокофьева. Помимо целеустремлённости и упорства в освоении гигантских музыкальных пространств, исполнитель этой фортепианной эпопеи неизменно привлекал слушателей искренностью и теплотой интерпретации, разнообразием звуковых красок, умением заставить рояль обрести кантиленные качества. Заодно заметим, что, «объяв необъятное», он в последнее время заметно суживал круг охватываемого материала, всё большее внимание уделяя его углублённой художественной проработке, в связи с чем в его игре появилось совершенно новое ощущение звуковой красоты и открылись новые горизонты мыслительной материи.

К воплощению крупных циклических серий неизменно был предрасположен и Лев Шугом. Трудно даже просто перечислить осуществлённые им исполнительские мультипрограммы. Это могли быть мемориалы – «Фестиваль памяти С.С.Бендицкого» и «Вечера памяти Э.Г.Гилельса». Это могли быть монографические серии, посвящённые творчеству Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова (включая исполнение всех пяти рахманиновских концертов для фортепиано с оркестром). Затем он провел цикл «Русская фортепианная и камерная музыка», в котором вместе с музыкантами филармонии и оперного театра выстроил обширную панораму жанров и композиторских имен.

Венцом столь укрупнённых замыслов, а заодно и своего рода рекордом творческой интенсивности стал сыгранный им в 1993 году сериал «Избранные фортепианные произведения» из шести сольных

концертов, проведённых с жёстко выдержанным интервалом в три дня между концертами. Разумеется, каждый вечер со своей программой, составленной из сложнейших произведений мирового репертуара и со своими «бисами». Надо ли говорить, какой только физической выносливости требовало это «испытание на прочность»! И поскольку от начала до конца во всём были блеск и отточенность, естественно, что подобное приобрело статус легенды.

\* \* \*

Масштабность устремлений весомо заявляет о себе и в реализации крупных художественных акций. В этом направлении чрезвычайно плодотворна деятельность Альберта Тараканова, уже многие годы возглавляющего кафедру специального фортепиано консерватории. Наследуя подвижнический темперамент обоих своих учителей, С.С.Бендицкого и Г.Г.Нейгауза, он предпринимает большие усилия по выявлению творческих дарований. Своё наиболее осязаемое выражение это получило в проведении каждые два года Всероссийского конкурса молодых пианистов. Его участники – студенты фортепианных отделений музыкальных училищ, а также учащиеся старших классов музыкальных школ-десятилеток и музыкально-эстетических лицеев. С 1974 года конкурс проходил как зональный (Саратовская и близлежащие к ней области) и в разных городах, затем перерос в общероссийский и стал постоянно «дислоцироваться» в Вольске Саратовской области. Жюри состоит в основном из педагогов кафедры специального фортепиано Саратовской консерватории, которые по традиции выступают в дни конкурса с сольными концертами и методическими сообщениями.

Будучи одним из последних учеников Г.Г.Нейгауза, А.М.Тараканов сразу после смерти учителя стал вынашивать мысль о долговременной акции, которая напоминала бы ныне живущим о выдающемся музыканте и педагоге. И ко времени празднования 100-летия со дня рождения Нейгауза мысль эта нашла свою реализацию в форме Российского фестиваля имени Генриха Нейгауза. Место его проведения выбрано не случайно – с Саратовом была тесно связана артистическая и педагогическая деятельность «великого Генриха», как его называют теперь. Он постоянно приезжал сюда с концертами, особенно часто после того, как здесь обосновался один из первых его учеников, С.С.Бендицкий, который был его близким другом. Находясь в Саратове, Нейгауз давал в консерватории открытые уроки, прослуши-

вал студентов, читал лекции и нередко просто беседовал у рояля, что выливалось у него в нечто совершенно замечательное и неповторимое.

И вот позади уже семь фестивалей. Каждые два года сюда съезжаются отечественные и зарубежные исполнители самого высокого ранга. Почетное место среди них принадлежит ученикам Нейгауза и ученикам его учеников, вплоть до «правнуков». Их выступления обычно венчают приезды народной артистки СССР Элисо Вирсаладзе. Четвертый по счету фестиваль (1998) был посвящен памяти великого нейгаузовского ученика Святослава Рихтера, шестой фестиваль (2002) – 90-летию Саратовской консерватории. Среди пианистов, принявших участие в фестивальных программах – Дмитрий Башкиров, Алексей Любимов, Алексей Наседкин, Наум Штаркман, Евгений Могилевский (Бельгия), Карло Гранте (Италия) и многие другие.

Последняя по времени крупнейшая организационная инициатива А.М.Тараканова – состоявшийся в 2000 году в стенах Саратовской консерватории Международный Губернаторский конкурс пианистов. Его уникальность определяется прежде всего тем, что до сих пор акции подобного статуса не проводились ни в одном из периферийных городов страны, а также тем обстоятельством, что были сняты какие-либо ограничения в отношении возраста конкурсантов. К участию в конкурсе было допущено 93 пианиста, из них 26 зарубежных. Творческое состязание происходило в трёх возрастных категориях, по результатам которого лауреатами стали: в I категории (до 14 лет) – А.Гугнин (Гран-при), Т.Берая, Р.Меренков, Е.Яцюк; во II категории (от 15 до 19 лет) – В.Агеев, А.Пилюян, И.Виноградов, Е.Петрова, Лю Бовень; в III категории (от 20 лет) – В.Ференц (Гран-при), А.Виниченко, П.Назаров, И.Хрулькова. Специальный приз губернатора Д.Ф.Аяцкова, под патронатом которого проходил конкурс, был вручён П.Назарову. Нелишне заметить, что пианист из Франции В.Ференц в следующем году подтвердил свой уровень лауреатскими званиями, завоеванными на престижных международных конкурсах в Японии и имени Артура Рубинштейна в Израиле.

О масштабности творческого облика саратовских пианистов по своему свидетельствует и то, что почти никто из них не замыкается в границах собственно фортепианного исполнительства и педагогики. Тяга к расширению сфер деятельности, характерная для многих саратовских пианистов, в конечном счёте говорит об универсализме той или иной творческой личности. В этом особенно преуспел Анатолий Катц, что начиналось уже хотя бы с того, что он в едином лице ока-

зался воспитанником пианистических школ Ленинграда (школа-десятилетка при консерватории, класс преподавателя Э.И.Штейнбок), Саратова (консерватория, класс профессора А.О.Сатановского) и Москвы (аспирантура консерватории, руководитель профессор Н.П.Емельянова).

Это был человек всесторонних художественных интересов, в том числе совершенно необъятным отличался диапазон его чтения. Не потому ли он так свободно владел словом: вступления к концертам, комментарии в радио- и телеобзорах, интервью для газет и журналов. Мало того, он создавал литературно-музыкальные композиции, которые разыгрывались в организованном им камерном театре «*Ex libris*», где сам он выступал во всех амплуа, включая художественное чтение (театр этот работал при Саратовской филармонии, и А.И.Катц был её художественным руководителем).

Он всюду успевал, у него был чрезвычайно широкий круг общения с художественным миром России и зарубежья. Его именовали «ренессансным человеком», ученики обожали этого уника, справедливо считая его интеллектуалом до кончиков ногтей, совершенно нестандартным во всех отношениях. Кроме того, он писал талантливую музыку к театральным спектаклям, вдохновенно импровизировал, играл джаз. Помимо сольного исполнительства, с лёгкостью аккомпанировал и, отличаясь завидной мобильностью, часто музицировал в различных ансамблях – ему приходилось выступать с такими мэтрами, как Святослав Кнушевицкий, Мстислав Ростропович, Наталия Шпиллер, Наталия Шаховская, Лиана Исакадзе, и он долгое время гастролировал в составе фортепианного дуэта с Мариной Мдивани.

Не только Анатолий Катц, но и почти все другие саратовские пианисты никогда не ограничивались сольным исполнительством, постоянно обращаясь к ансамблевому музицированию. Естественно, у каждого складываются свои тембровые пристрастия, свои предпочтения в выборе партнёров. Допустим, Алла Чередниченко много выступала с вокалистами, Мария Христиансен преимущественно тяготела к скрипичной музыке, Лев Шугом часто играл в фортепианном тандеме с Александром Рыкелем. Выделяющаяся своей инициативностью Ася Киреева подняла целые пласты ансамблевой музыки. В течение тридцати лет играя в дуэте с Татьяной Сандлер (скрипка), она вынесла на эстраду 10 сонат Бетховена, 3 сонаты Брамса, а также сонаты Дебюсси, Равеля, Р.Штрауса, Прокофьева, Шостаковича. С другими консерваторскими музыкантами она исполнила фортепиан-

ные квартеты Моцарта, Бетховена, Шумана, Брамса, Р.Штрауса, Танеева и фортепианные квинтеты Шумана, Брамса, Танеева.

Не иначе, как титаническим, следует определить сделанное Анатолием Скрипаем. Выступая в многолетнем творческом сотрудничестве с Татьяной Сандлер и виолончелистом Львом Ивановым, он провёл поистине монументальные сериалы – все скрипичные и виолончельные сонаты Бетховена и Брамса, скрипичные сонаты Франка, Равеля, Шостаковича, Шнитке, виолончельные сонаты Шопена, Грига, Р.Штрауса, Рахманинова, Шостаковича, Шнитке, все фортепианные трио Бетховена, Шуберта и Брамса, фортепианные трио Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича. Его качества великолепного ансамблиста, способного отзываться на любые тембровые комбинации, впоследствии подтвердили концерты с органистом Петером Дикке, трубачами Тимофеем Докшицером, Эдвардом Тарром и другими музыкантами. Отдельная глава – его дуэт с пианистом Андреем Виниченко; стилистический диапазон их творчества на эстраде простирался от строго выдержанной классичности (например, в Сонате *D-dur* Моцарта) до вольной импровизации в духе хеппенинга («Ревизская сказка» Шнитке).

Остаётся сказать о тех, кто сделал ансамблевое исполнительство своей основной специализацией. В числе самых маститых концертмейстеров – Елена Губанова, Ольга Степанидина, Лариса Каминская. Для примера – несколько штрихов творческого облика профессора Наталии Карцевой (род.1946). Это на редкость тонкий музыкант, ей присущи идеальное соотношение интеллектуального и эмоционально-чувственного начал, исключительная гибкость и пластичность звуковедения, лиризм и чарующая мягкость туше, так что пианистическая палитра у неё может быть буквально завораживающей. Если присоединить к этому безошибочное ощущение стиля и чувство партнёра, то можно понять то наслаждение, которое испытывают играющие с ней в ансамбле.

Из следующих представителей ансамблевого музицирования следует выделить Тамаза Джегнарадзе (род.1956, профессор). В сравнительно короткие сроки он достиг самых серьёзных успехов в этом виде исполнительства, что подтверждается дипломами нескольких Международных конкурсов, а в известной степени и тем, что он долгое время возглавлял консерваторскую кафедру камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки. В принципе, этот пианист-универсал в любом амплуа демонстрировал завидный профессиона-

лизм: в качестве солиста подготовил множество премьер фортепианных произведений местных авторов, был незаменим в функции исполнителя партии фортепиано и клавесина в симфоническом оркестре, а как ансамблист превосходно чувствует природу человеческого голоса и любого инструмента. Особенно это касается духовых – их тембровую характерность и динамическую шкалу он изучил в совершенстве. Вот почему, зная его даровитость, музыкантскую отзывчивость и безусловную надёжность, с ним так охотно выступали самые известные исполнители – флейтист А.Корнеев, валторнист В.Буяновский, трубачи Т.Докшицер, Д.Баумар (Франция), Э.Тарр (Германия), Л.Канделария, Д.Дэвис, К.Данник (США).

Насколько может быть притягательной профессия концертмейстера, показывает творческая траектория Абрама Левковского (род.1949). Он долгое время работал на кафедре специального фортепиано, успешно солировал, по ряду позиций представляя собой уникальное явление. Будучи автором самобытных сочинений, он прочитывает музыку изнутри, мыслит в исполнительстве по-композиторски. Написанные им каденции к фортепианным концертам Моцарта отличаются такой адекватностью стилю и такой органичностью, что все, кто когда-либо знакомился с ними, признают их верхом совершенства. Он без малейших затруднений читает любые партитуры, в том числе, как бы уподобляясь Моцарту, и в перевёрнутом виде. И не исключено, что именно эти свойства дарования побудили его переключиться на функции концертмейстера, причём преимущественно оперного. В данной ипостаси его работа оценивалась не иначе, как характеристикой «человек-оркестр», настолько потрясающе он воспроизводил оперные клавиры.

\* \* \*

Подведём итоги. Будем надеяться, что обрисованный в предшествующем изложении коллективный портрет даёт представление о том, насколько многочисленной и блистательной когортой пианистов располагает Саратов. О чрезвычайно высоком уровне пианистической культуры города говорит и следующий факт: только на её фоне могут осуществляться такие капитальные художественные проекты, как упоминавшиеся выше Российский фестиваль имени Генриха Нейгауза, Международный Губернаторский конкурс, Всероссийский конкурс имени С.С.Бендицкого. И как одно из следствий существования столь замечательной плеяды – благодаря трудам всех названных

выше музыкантов, обладающих богатейшим концертным репертуаром, жители Саратова и ряда других городов имеют в своём распоряжении целое море постоянно звучащей фортепианной музыки.

Зададимся вопросом: есть ли некие общие черты при всём многообразии индивидуальностей? Две из них уже отмечались: масштабность творческих устремлений и тяга к универсализму проявлений артистической личности. Добавим к этому следующее. Что-то в этой общности определяется тесными связями с московским пианизмом. Здесь и ветвь, идущая от К.Н.Игумнова: В.Ханецкий занимался в Саратовской консерватории у его ученика Б.А.Гольдфедера, Л.Шугом совершенствовался в ассистентуре-стажировке у другого его ученика – А.Л.Иохелеса, а под наблюдением его выпускницы М.И.Гринберг завершающую стадию своего обучения прошли А.Чередниченко, М.Христиансен, Н.Смирнова, С.Вартанов. Но самые прочные нити тянутся к традиции Г.Г.Нейгауза – прежде всего через его ближайшего «наследника» С.С.Бендицкого, в классе которого занималось большинство самых крупных современных мастеров фортепианного исполнительства.

В целом, можно говорить о вполне сложившейся школе саратовского пианизма. Среди её важнейших параметров – безупречный профессионализм и максимально высокая планка требований к себе. Каждый из этих музыкантов способен на полнометражное выступление с оркестром или в ансамбле и на серию сольных концертов, достойных любой эстрады. Многие придерживаются канонов академизма в лучшем значении этого слова. А стоит за ним тщательная проработка музыкального материала и добротнейшая выделка звуковой ткани, неукоснительное выполнение авторских указаний, безусловное уважение к художественному тексту, стремление к его объективному прочтению – вдумчиво и серьёзно, с чрезвычайной корректностью, не допуская никакого произвола, выдвигая на первый план не себя, а творца произведения.

Присоединим к этому отменное владение звуком, детализированной динамикой и разнообразной шкалой образно-психологических нюансов, глубокую продуманность исполнительских замыслов, умение драматургически точно выстроить развёртывание композиции во времени, тонкое понимание стилистики, а также пристрастие к «пению на рояле», то есть к инструментальной кантилене – таковы самые общие очертания саратовской школы пианизма.

Остаётся добавить, что всем этим заложены превосходные традиции, которые творчески развивает когорта молодых даровитых пианистов, по-прежнему составляющих самый многочисленный и «авангардный» отряд саратовских музыкантов. Достаточно хотя бы только перечислить такие имена молодых педагогов Консерватории, ставших лауреатами всевозможных конкурсов, как Игорь Виноградов, Алла Долженко, Жанна Назарьянц, Татьяна Нечаева, Татьяна Сафонова, Марина Соловова. И уже за этими музыкантами, в том числе пестуемая и их руками, поднимается поистине неисчислимая «поросль» юных дарований, позволяющая надеяться на то, что Саратов сохранит почётные лавры музыкальной «столицы Поволжья».

На обозначенном фундаменте руками наиболее талантливых её представителей создавались и создаются подлинные шедевры фортепианного искусства, когда предлагаемая трактовка воспринимается эталонной, когда кажется, что эта музыка должна звучать только так и не иначе. В подтверждение сказанного уместно сослаться на отклики зарубежной прессы по поводу конкретных исполнительских работ Л.Шугома. Например, об интерпретации Седьмой сонаты Прокофьева: *«Казалось, Прокофьев создал свою сонату именно для этого исполнителя, настолько убедительно и впечатляюще раскрыл Лев Шугом настроение каждой части произведения»*. Или в адрес «Испанской рапсодии»: *«Драматургия произведения была выстроена Л.Шугомом настолько логично, кульминационные моменты прозвучали настолько ошеломляюще, что приходится говорить об искусстве пианиста, ничем не уступающем искусству композиции самого Ф.Листа»*. Добавим характерный отзыв на выступления А.Тараканова: *«Пианист из России буквально околдовал публику своей замечательной интерпретацией величайших в фортепианной литературе произведений пианистов-композиторов Листа, Рахманинова, Прокофьева. Это явилось воплощением истинного волшебства, исходящего от клавиш. А исполнение шопеновских “хитов” невозможно передать словами»*.

Тем не менее, добиваясь подобных художественных результатов, саратовские мастера пианизма не имеют того резонанса своей деятельности, на который могли бы рассчитывать. Да, есть в их числе те, кто достаточно широко концертирует по городам страны и сравнительно часто выезжает за её пределы. Скажем, А.Тараканов гастролировал в Англии, Франции, Италии, Германии, Дании и Словакии, А.Катц выезжал в Чехию, Польшу, Югославию, Китай, Испанию, Францию, США и постоянно вел мастер-класс в двух городах Италии

(кстати, оба эти музыканта изначально совмещали преподавание в консерватории с работой солиста Саратовской филармонии). А.Виниченко, принял участие в добром десятке престижных Международных фестивалей, выступал с дирижерами из Германии, США, Австралии, гастролировал более чем в 30 городах России, а также в Бразилии.

Однако большинству достойных музыкантов такое практически недоступно. И печальнее всего то, что почти не остаётся зафиксированных следов их исполнительской деятельности, то есть ни грамзаписей, ни тиражированных аудио- и видеокассет (единственное исключение – А.Рыкель записал в Афинах два компакт-диска сочинений греческого композитора В.Делиуса).

Что ж, очевидно, таков удел музыканта, работающего в провинции – проживание в периферийном городе неизбежно обрекает на суженные возможности. И как это ни обидно, пока что Саратов, если он что-то и представляет собой для России, то для Европы и мира остается вне реестра реальных достопримечательностей. Отсюда парадокс, который своеобразно выразила одна американка, побывавшая на концерте А.Скрипя: *«Это просто невероятно – в таком затерянном городе есть такой невероятный пианист!»*

# Хоровые дирижёры

**Борис Тевлин**

Представим себе вполне реальную ситуацию: существует некий ценитель музыкального искусства, и никогда не доводилось ему побывать на концертах, в которых дирижировал *Борис Григорьевич Тевлин* (1931–2012). Но у ценителя этого есть в распоряжении коллекция звукозаписей, выполненных этим дирижёром. Сможет ли он осуществить своего рода реконструкцию исполнительской манеры хормейстера, мастерство которого ему не довелось наблюдать из зрительного зала? Вопрос тем резоннее, что именно этот фонд звукозаписей как раз и останется главной кладовой памяти о музыканте для грядущих поколений. К счастью, имеющиеся в нашем распоряжении грампластинки, аудиокассеты и компакт-диски позволяют с достаточной осязаемостью представить направленность творческих исканий и общий контур искусства Бориса Тевлина.

Прежде всего обращает на себя внимание поистине необъятный диапазон исполнявшейся им музыки: от ренессансной полифонии до сочинений только что созданных, от едва ли не пуритански строгих культовых композиций до броского, терпкого в своих дразнящих красках шлягера, от произведений углублённо-сосредоточенного склада до «легкомысленных» образцов, соприкасающихся со сферой музыкальной эстрады XX века.

Трудно назвать другого дирижёра в нашей стране, который бы так много сделал по части расширения репертуара певческих коллективов. Тевлин всегда был на самом правом фланге «вперёдсмотрящих» хорового искусства. В его программах безусловно доминировало то, что звучит редко или не звучит вовсе. Он бессчётное число раз оказывался первым и подчас единственным исполнителем того или иного опуса. Насколько должны быть признательны ему многие композиторы-современники и за «вал» премьер, и за ту исключительную отдачу, с которой они готовились.

Самый большой раздел «монографического» творчества Б.Тевлина несомненно связан с произведениями Р.Щедрина. Вышедшее из-под пера этого выдающегося мастера XX века пропето им, что называется, до последней ноты – от самых крошечных миниатюр, непритязательных по своей исходной эстетической позиции до сложнейших масштабных полотен вроде цикла «Строфы “Евгения Онегина”». Своей исполнительской практикой он деятельно поддерживал настойчивый поиск этого композитора в расширении границ и возможностей хорового письма, а поиск этот, как известно, шёл иногда и по линии открытого эксперимента.

Надо признать, что и сам хормейстер был весьма склонен к разного рода исканиям. Он с видимым удовольствием работал над специфическими приёмами звукоизвлечения (скажем, над хоровым *staccato* и *glissando*), включая всевозможные шумовые и звукоподражательные средства – смех, стон, голошение, крик, вопль, свист, шум и рёв толпы (некоторые из этих средств в обилии представлены, например, в хоровом цикле В.Суслина на стихи Д.Хармса). Вращаясь преимущественно в сфере искусства *a cappella*, дирижёр временами вводил произведения с инструментальными тембровыми красками (хоровая Симфония № 6 Д.Мийо с гобоем и виолончелью, фрагменты из мюзикла Дж.Гершвина «Безумная девчонка» в сопровождении джаз-ансамбля и т.п.).

Любил он особые эффекты и тонкости звукового колорита и настолько тщательно пестовал их, что можно говорить о «сонорике» Тевлина, которая своё сугубо национальное претворение находила в изобретательно дифференцированной палитре колокольного перезвона. Вкус к красочности и колористике побуждал его обращаться к бестекстовым сочинениям, в которых поющие остаются «один на один» с чисто музыкальным выражением художественной идеи (хоры-вокализы Р.Леденёва, М.Парцхаладзе и ряда других авторов).

Отдельную грань репертуара составляли этюды в характере сольфеджио. В одном из них, написанном Т.Коргановым (Прелюдия из «Хорового урока»), не только явлено великолепное чувство юмора, но и превосходно, с блистательным артистическим шармом разыграна чисто звуковая картина движения весёлого «локомотива».

Вообще Тевлину в высшей степени была присуща способность всюду, где только есть к этому возможность, вскрывать в исполняемой музыке внутренний сюжет. Тем самым не только высвечивался дополнительный ряд содержательной сути произведения, но и вводился

ещё один сильный фактор воздействия на слушательское восприятие (в числе замечательных примеров такого выявления сюжетной драматургии – хор С.Танеева «Развалину башни, жилище орла»). В этих случаях дирижёр, как правило, оперировал сильными, даже заострёнными контрастами темпа, динамики и тембровой выразительности (достаточно услышать его интерпретацию свиридовского хора «Повстречался сын с отцом»).

Яркие контрасты были свойственны Тевлину во всём, в том числе в его репертуаре, всеохватывающем по спектру различных эпох и национальных школ. Причём, существуя в этом всеохватывающем музыкальном пространстве, он благодаря безупречному чувству стиля оказывался исключительно многоликим и с точки зрения своего исполнительского почерка. Его художественный принцип: не «*я в искусстве*», а «*искусство через меня*», как посредника между автором и аудиторией. То есть к каждому композитору – со своей мерой вещей, к каждому произведению – со своим подходом, следовательно никакой нивелированности, никаких «в общем и целом».

Продиктованная этим множественность манер самоочевидна, и остаётся привести только несколько разнохарактерных иллюстраций. В старинной музыке (начиная с Палестрины и Лассо) дирижёр стремился к максимально мягким, нежным тонам и к предельной пластичности звуковедения. В новаторских образцах современного творчества он искал способов адекватного воспроизведения резко индивидуализированного стиля и нестандартной техники письма (допустим, в цикле В.Тормиса «Зимние узоры» с его «языческими» праистоками и обрядово-заклинательной природой интонирования). Умея отозваться на психологизм любой степени усложнённости, он вместе с тем превосходно передавал палитру народных чувствований, подключая соответствующую этому фольклорную манеру пения («Что над морем глубоким» Т.Чудовой).

Свои грани контрастности давал столь характерный для маэстро живой интерес к различным национальным культурам. При этом одна из обязательных установок, обеспечивающая приближение к верному исполнительскому решению – петь только на языке оригинала. И каких только наречий нельзя было услышать в его программах – латынь, итальянский, французский, немецкий, английский, венгерский, болгарский (можно лишь приблизительно подозревать, сколько вкладывалось труда, чтобы любой из этих языков звучал «чисто», подлинно).

И явственно ощущалась сверхзадача, которую ставил перед своими коллективами Борис Тевлин: через слово и ещё более – через интонацию, а также через специфику тембра и артикуляции обрисовать свойства и особенности соответствующего национального характера. Одна из его самых последних и поразительно ярких работ в этом направлении – большая серия разноплановых образцов североамериканской музыки, многие из которых демонстрируют энергичный темперамент, стремительный ритмический пульс и чувственную терпкость (особой «точностью попадания» и темброво-динамической изощрённостью отличалось исполнение *спиричуэлс*).

Важнейшая антитеза контрастов располагалась в исполнительстве Тевлина по линии сопоставления открыто публицистического начала и сокровенного лиризма. Его «публицистика» своё самое сильное выражение нашла в активном претворении бунтарских мотивов с соответствующим выдвижением на передний план декламационных элементов, в том числе и скандирующей речи (в оратории В.Калистратова «Стенька Разин» это заострено участием ударных инструментов).

Наиболее выдающаяся работа подобного рода – «Казнь Пугачёва» Р.Щедрина. Здесь как нельзя более нужна была властная воля руководителя, способная обеспечить максимальную концентрацию творческого потенциала исполнительского массива по воссозданию фрески-хроники, стоящей многих ораторий. Виртуозная звукопись, нацеленная на остроэкспрессивную подачу драматического сюжета и насквозь пронизанная исключительной силой непосредственного переживания происходящего, несла в истолковании Тевлина совершенно определённую идею: не только молодецкий размах русской вольницы и её трагическая обречённость, но и боль за вечную неустроенность русской жизни.

Что касается сокровенного лиризма, то подобную настроенность ему удавалось вдохнуть даже в самые безыскусные страницы хоровой музыки (допустим, «Ночевала тучка золотая» П.Чайковского или «Зимняя дорога» В.Шебалина). В таких случаях особенно отчётливо чувствуешь, что звуковая ткань у него дышит, живёт, в своей эластичности и гибкой нюансировке преодолевая размеренность тактирования. И осознаёшь, как настойчиво добивался он красоты и выразительности звучащего тона.

В тонкости звукоощущения Тевлину не было отказано никогда (в числе ранних работ такого рода – «Ночь» Д.Лигети), но в последние

годы он не раз воспарял в выси изысканной красоты. Это началось, пожалуй, с «Музыкальной табакерки» А.Лядова (в обработке М.Климова), где дирижёр подчеркнул не забавный «автоматизм», а нежную мечтательность, овеванную чарующим дыханием «серебряного века». Среди самых поздних шедевров – необарочный по духу «*Agnus Dei*» С.Барбера (переложение II части Первого струнного квартета) с его эстетизированной утончённостью звукового строя, с его матово-меланхоличной тембровой окраской и необычайной цельностью драматургической волны, ведущей к катарсической разрядке напряжения в коде.

И ещё одна грань. Борис Тевлин, с его горячим, неуёмным темпераментом, оказывался способным и к впечатляющему воплощению образа отрешённой красоты. Такое есть, например, в блоковских хорах А.Лурье с их символистской зашифрованностью (к слову сказать, исполнительская инициатива дирижёра позволила прояснить наш взгляд на наследие этой любопытной фигуры отечественной культуры начала XX века). Есть такое и в исполнении цикла Э.Денисова «Приход весны». Однако высшее своё выражение эта линия получила в танеевских Двенадцати хорах на стихи Я.Полонского.

И опять-таки именно благодаря Б.Тевлину мы имеем теперь в своём распоряжении полную звуковую реализацию этого опуса. В сопоставлении с островками живого, непосредственного чувства и драматическими зарницами «великого пришествия» XX столетия он разворачивал в качестве определяющего состояния величавый, надмирный покой, несколько холодноватую, «кристаллическую» красоту возвышенного созерцания. И перед нами уже не просто глубокая задумчивость, а философски-умудрённая медитативность, напоминающая по своей тональности то, что слышалось когда-то в стихах Вл.Соловьёва.

*Милый друг, иль ты не видишь,  
Что всё видимое нами –  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами?*

*Милый друг, иль ты не слышишь,  
Что житейский шум трескучий –  
Только отклик искажённый  
Торжествующих созвучий?*

*Милый друг, иль ты не чувствуешь,  
Что одно на целом свете –  
Только то, что сердце к сердцу  
Говорит в немом привет?*

И всё-таки безусловной доминантой мироощущения Тевлина-дирижёра всегда остался незамирающий в своей пульсации нерв «*живой жизни*» (выражение В.Вересаева). Поэтому в интерпретации духовной музыки, которой им отдано так много сил и которая, казалось бы, инспирирует отстранённость от всего мирского, он находил точки соприкосновения с реальным существованием – соприкосновения прежде всего через проникновенную человечность.

Живое, искреннее чувство явственно присутствовало у него в любом ответвлении всего многообразного круга произведений этой тематики, будь то духовные концерты М.Березовского и Д.Бортнянского или песнопения П.Чайковского и А.Гречанинова. При всей строгости и возвышенности, а подчас благостности и ощущении сакральной сопричастности, постоянно ощутима внутренняя лирическая взволнованность и нередко – исподволь пронизывающая музыкальное повествование нота печали за неизбежную жертвенность человеческого пути.

Одним из вершинных достижений работы дирижёра в этом направлении стало исполнение «Всенощного бдения» С.Рахманинова (к слову, маэстро выпустил двойной компакт-диск с записью практически всех хоровых сочинений этого композитора). Духовная исповедь передаётся им здесь с поразительной проникновенностью, звуковая ткань чудодейственно «дышит», в чём-то напоминая колыхание воздуха или органически соприсродное дыхание ребёнка. Череда молитвенных обращений к вышним силам раскрывается в диапазоне от смиренно-тихих вопрошаний до экспрессивных взываний заклинательного характера.

И на втором из названных «полюсов» с полной отчётливостью обнаруживаются народные корни этого масштабного литургического действия. Вот почему кульминационная «Аллилуйя» интонируется почти в открытой, гортанно-зычной манере пения. В следующих затем аналогичных фрагментах фольклорного происхождения, а также в эпизодах сурово-динамичной наступательности или в разделах, сближенных с обиходным церковным пением, народная

основа закрепляется в качестве определяющего стержня художественной концепции.

Слушая рахманиновскую «Всенощную», можно предположить потенциально огромный размах амплитуды исканий Тевлина в сфере духовной музыки. И это действительно так. Он извлекал из небытия церковные хоры И.Стравинского, подавая музыку великого «мэтра своеобразия» в совершенно уникальном ракурсе, имеющем свой далёкий прообраз в старообрядческой пении (в первую очередь это относится к молитве «Верую», где псалмодия переведена в плоскость экспансивной скороговорки). Он давал жизнь первым опусам, которые в середине 1980-х годов открывали возрождение в музыке прерванных традиций православия (цикл Г.Свиридова «Неизреченное чудо», Три духовных хора А.Шнитке). И, как можно было ожидать, он предоставлял нам возможность познакомиться с основными линиями эволюции культовых жанров в современной зарубежной музыке – здесь и додекафонный «*De profundis*» позднего А.Шёнберга, и *Missa brevis* практически неизвестного у нас норвежского автора К.Нюстедта, и «Херувимская песнь» К.Пендерецкого, написанная на старославянский текст, и многое другое.

Последние работы дирижёра показывают, что он всё охотнее соприкасался с эстетикой Постмодерна. А это для него прежде всего связано с утверждением категорий объективно-общезначимого, с многообразным синтезом различных стилевых компонентов и ещё – с красотой мелодической пластики, в том числе неоромантического толка (из наиболее показательных примеров можно назвать «*Pater noster*» польского композитора Й.Свидера, написанный в 1993 году, и цикл Р.Леденёва «Венок Свиридову», законченный в 1998-м).

Как видим, Борис Тевлин находился в авангарде отечественного хорового искусства, неустанно прокладывая новые пути. И, наверное, этим объясняется его пристрастие к тому, чтобы иметь дело с молодыми голосами. В них его привлекала не только максимальная гибкость певческого аппарата, но и живой отклик на всё новое, непривычное.

Как известно, на большую эстраду он выдвинулся с Московским хором молодёжи и студентов. И разве не удивительно, что совсем молодой тогда музыкант сумел добиться с этим любительским коллективом безусловного профессионализма, высокой отточенности и совершенства исполнения. Причём не только в классике, но и в сложнейших партитурах современности (Д.Лигети, Р.Щедрин, В.Тормис и др.).

Позднее основным «плацдармом» инициатив дирижёра стал Камерный хор Московской консерватории, где его творческие устремления получили законченную реализацию. А то, что устремления эти были не только примечательны, но и востребованы временем, доказывается хотя бы таким фактом: коллективы, им руководимые, многократно удостоивались высших наград на самых престижных конкурсах и фестивалях.

И, наконец, последние годы жизни Бориса Григорьевича Тевлина были ознаменованы творческими проектами на посту руководителя прославленного Государственного академического русского хора имени А.В.Свешникова.

Дерзающий и дерзновенный – из слов восхищения в первую очередь эти взаимодополняющие эпитеты хочется адресовать выдающемуся маэстро. Потому что именно дух дерзаний прежде всего определял лик полувековых неустанных трудов Бориса Григорьевича на избранном поприще, необъятный спектр осуществлённых им звуковых проектов и общую конфигурацию его виртуозного исполнительского мастерства.

## Людмила Лицова

Вначале – официальные справки, подготовленные автором этого очерка для энциклопедических изданий.

Людмила Алексеевна **Лицова** (род.1947) по окончании Саратовского музыкального училища и Саратовской консерватории совершенствовалась в ассистентуре-стажировке (руководитель Е.П.Сидорова) и тогда же начала преподавать в Саратовской консерватории. С 1991 года художественный руководитель и главный дирижёр созданного ею Губернского Театра хоровой музыки и одновременно, с 1992-го, руководитель Академического хора и заведующая кафедрой хорового дирижирования Саратовской консерватории. Её исполнительский облик определяют такие качества, как скульптурно чёткая и при этом филигранно отточенная мануальная пластика, экспрессивность и сильнейший волевой посыл. Добивается от хора полной свободы владения музыкальным материалом, объёмности и красоты певческого тона, тонкой и гибкой нюансировки, выверенного баланса звучания партий и групп. Охватывая все основные стили и жанры, тяготеет к капитальным хоровым полотнам. В числе достижений – исполнение русской духовной музыки (об интенсивности работы в этом направлении говорит, например, тот факт, что Литургия Иоанна Златоуста представлена в пяти авторских вариантах – Чайковский, Рахманинов, Гречанинов, Архангельский, Чесноков). Благодаря незаурядным организаторским способностям и исключительной творческой самоотдаче Лицовой Саратов стал одним из центров хоровой культуры страны. Коллективы под её руководством завоевали звание лауреатов нескольких конкурсов – двух Всероссийских (1994, 2000) и трёх Международных (Польша – 1993, Германия – 1995, Италия – 1997), принимали участие в двадцати международных фестивалях, с большим успехом гастрوليруют в России и за рубежом.

**Губернский Театр хоровой музыки** создан в 1991 году по инициативе заслуженного деятеля искусств России Людмилы Лицовой, которая является его художественным руководителем и главным дирижёром. В репертуаре коллектива свыше 300 сочинений различных эпох, стилей, жанров. Музыка западноевропейских композиторов представлена прежде всего такими крупными полотнами, как пассионы и Месса

*си минор Баха, «Stabat Mater» и оратория «Сотворение мира» Гайдна, «Траурно-триумфальная симфония» Берлиоза, «Песнь о земле» Малера и т.д. Особое предпочтение отдаётся русской музыке – от концертов Бортнянского, хоров Танеева, литургических композиций Чайковского, Рахманинова, Гречанинова до хоровых опусов Свиридова, Щедрина, Шнитке, Денисова, Фалика. Театр хоровой музыки признан одним из лучших хоровых коллективов России, и ряд современных композиторов создаёт произведения специально для него (М.Аркадьев, В.Калистратов, А.Ларин, В.Рябов и др.). В течение каждого концертного сезона готовится до десяти программ, тщательно выверенных в стилистическом и образно-смысловом отношении. Звучание хора отличается яркой тембральной палитрой, безупречным строем, выразительной подачей слова и музыкальной интонации. Он обладатель Гран-при Международного хорового конкурса в Польше (1993), принимал участие в 20 международных музыкальных фестивалях, гастролировал в США и ряде стран Европы. В его составе успешно функционируют ансамбль солистов (лауреат Международного конкурса вокальных ансамблей в Италии, 1997) и мужской хор (Гран-при Всероссийского конкурса мужских хоров «Поющее мужское братство», 2000). При Театре хоровой музыки создан Концертный детский хор (руководитель Анэта Николаева), удостоенный Гран-при Всероссийского конкурса «Поющее детство».*

\* \* \*

Что стоит за этими официальными документами?

В нашем городе она всегда была на виду. Иначе и быть не могло, поскольку от природы дана ей натура деятельная, инициативная. За многое бралась, немало добивалась. И, наконец, нашла себе дело по плечу. Не нашла, а создала собственными руками то, что теперь называется: Театр хоровой музыки. Для начала дадим слово ей самой.

*Наверное, в жизни каждого есть что-то наподобие вспышек, которые высвечивают линию судьбы. Для меня первой такой вспышкой стала встреча с педагогом Саратовской консерватории Евгенией Петровной Сидоровой. Я начинала петь в её детском хоре, а позже, студенткой занималась в классе Евгении Петровны. Всегда восхищалась ею, преклонялась перед ней. Простите за старомодность, но она для меня – светоч, путеводная звезда. Ещё одной вспышкой оказалось окончание музыкального училища. У нас был очень сильный выпуск, и,*

*выдержав госэкзамен, я поняла, что буду хоровым дирижером. Третья вспышка – рождение сына. Это как будто бы сугубо личное обстоятельство, но сейчас все мы втроем, включая мужа, занимаемся одним делом – поём и работаем в Театре хоровой музыки.*

*Дальше, пожалуй, стоит назвать годы работы с академической хоровой капеллой института «Гипропромсельстрой», где у меня появились первые результаты: этот коллектив дважды становился лауреатом Всесоюзных фестивалей самодеятельного творчества. Потом очень памятными были занятия в мастерской при Всероссийском Музыкальном обществе, куда собирались хормейстеры отовсюду. Организатором и одним из руководителей этой мастерской был профессор Московской консерватории Борис Григорьевич Тевлин, у которого я многое переняла и который очень помог появлению моей следующей «вспышки» – созданию Театра хоровой музыки.*

И надо признать, что это была «вспышка» для всего Саратова. Так уж случилось, что город с большими художественными традициями и богатейшей музыкальной культурой долгое время не располагал профессиональной хоровой капеллой. Теперь эта зияющая брешь закрыта. Знающие люди подтвердят, что организовать профессиональный хор в наши сверхтрудные времена – подвиг. Уже за одно это должны мы занести имя Лицовой в скрижали сегодняшней истории Саратова.

«Витрина» любого художественного коллектива начинается с его репертуара. В этом отношении коллектив Театра хоровой музыки может испытывать удовлетворение: объяты практически все основные стили и жанры мировой музыки – от Шютца и Баха до Шнитке и Щедрина, от безыскусных народных песен до изощрённейших современных партитур. Программы выстраиваются очень разнообразно, и в них ощутимо стремление к крупным циклическим сериям: «Из истории русского хорового концерта», «Антология русской хоровой миниатюры» и т.д. Причём с самого начала явное предпочтение отдается духовной музыке. И вовсе не потому, что с некоторых пор «это» петь можно.

*Я воспитывалась в атмосфере воинствующего атеизма. Но когда жила в Москве, снимала квартиру у искренне верующей женщины. Меня сразу же поразили иконостас во всю стену в её комнате. День ото дня я проникалась ликами святых, а впоследствии мои наблюдения за верой этой женщины переросли в собственные убеж-*

дения. *Крестилась я втайне от родителей и долгое время скрывала от них свой крестик.*

При исполнении отечественной духовной музыки хор под управлением Лицовой добивается идеального качества. В одном из российских еженедельников об этом писали так: *«В чём секрет причастности Театра хоровой музыки к высокому творчеству? В глубокой одухотворённости. Есть в его исполнении что-то космическое».* Людмила Лицова действительно способна погрузить себя, свой хор и нас, слушателей, в ауру углублённо-сокровенного, когда благодаря «вознесённости» звучания возникает ощущение святости, благоговения. И вместе с тем – никакой аскетической отрешённости от земного. Всё наполнено силой и теплотой человеческого чувства.

Лицова «священнодействует» и за пределами собственно духовной музыки. Чудесны у неё тихие, умиротворенные настроения. Очень любит и особое очарование нежных, утончённых, высветленных красок. Добиваясь всего этого, она постепенно пришла к абсолютно свободной пластике дирижёрского жеста. Жеста чрезвычайно выразительного, в котором всё продиктовано естественным движением эмоции и мысли – жеста, который всецело сливается с живым дыханием музыки и для которого не существует «капельмейстерских» схем и метрических сеток.

Но бывает Лицова и совсем иной – в тех случаях, когда на передний план выходит ораторское, публицистическое начало. И тогда экспрессия доводится до «точки кипения», штрих становится властным, острым, размашистым, поза приобретает монументально-скульптурную очерченность. И тогда в полной мере заявляет о себе её пристрастие к мощным динамическим нагнетаниям, подчёркнутым контрастам, ярким акцентам. Вот здесь-то и обнаруживается присущий ей сильнейший волевой импульс, который, между прочим, позволяет при необходимости уверенно вести за собой помимо хора и инструментальный ансамбль, и большой оркестр.

Есть и другие разгадки магнетического воздействия личности этого дирижёра на коллектив. Лицова переживает исполняемую музыку с невероятной интенсивностью, и потому от неё исходит колоссальный посыл духовной энергии, сильнейший эмоциональный ток. Кроме того, она имеет привычку беззвучно петь вместе с хором, подключая ещё и мимику или даже элементы актерского перевоплощения для дополнительного вживания в звуковой образ.

И что же в результате? О, тут есть чем порадовать. Начать хотя бы с того, что в кратчайшие сроки Театр хоровой музыки достиг подлинного профессионализма. А это объёмность и красота певческого тона, гибкое звуковедение и тонкая дифференцированность нюансировки, выверенный баланс хоровых партий и групп, чистота интонирования, устойчивый строй и ещё многое-многое другое. Порой задумаешься: можно ли пожелать чего-то иного и лучшего? Ведь совсем не случайной явилась первая премия на Международном конкурсе хоров в Польше в 1993 году, где соревновались коллективы из Великобритании, Нидерландов, Дании и других стран. А фурор, производимый во время зарубежных гастролей!..

*На первом же концерте в Польше наше выступление бисировали столько, что вместо положенных пятидесяти минут пришлось петь целых два с половиной часа. Не отпускали и после концерта. Огромная толпа ждала нас у входа, и вдобавок ко всему мы долго пели на открытом воздухе. Ещё больше запомнились нам концерты в костёлах. Люди слушали нас стоя, не садились, несмотря на приглашение настоятелей. Многие опускались на колени, плакали, молились.*

Взмывает ввысь и младший собрат Театра хоровой музыки – студенческий хор Саратовской консерватории, который занял первое место на конкурсе академических хоров «Поющая Россия» (нелишне заметить, что в конкурсе приняло участие свыше 500 коллективов страны). А летом 2004 года он принял участие в XXI Международном конкурсе-фестивале имени Бела Бартока, который проводится в Венгрии. Помимо звания лауреата, студенческий хор получил специальные дипломы за лучшее исполнение обязательного произведения и фольклорной программы, а его руководитель Людмила Лицова удостоена звания лучшего дирижёра.

Прекрасно, конечно, что Л.А.Лицова руководит обоими хорами. Хотя бы с той точки зрения, что при исполнении крупномасштабных произведений есть возможность соединить оба коллектива. Но каково ей успевать всюду! Тем более что в работе она, мягко говоря, истязает себя и своих подопечных. Живёт в каком-то бешеном ритме, в туго закрученной круговерти дел и забот. И при всём том, в её сознании непрерывно рождаются всевозможные «мечтания-грезы».

*Что впереди? Да я ещё только начинаю! Мы должны поставить хоровое дело в Саратове на серьезную, многоступенную основу. Чтобы хоровые певцы росли сызмальства. При Театре хоровой музыки уже создан Концертный детский хор. На очереди – хор мальчиков. А там, авось, и до мужского хора доберемся.*

*Самая ближайшая задача – реализовать то, что заложено в названии нашего коллектива: Театр хоровой музыки. Кое-что в этом отношении мы уже делаем – поём при свечах, вводим движение на сцене, выходим в зал, варьируем составы и их расстановку, «играем» контрастами звуковых масс и объёмов. Но до настоящей театрализации певческого искусства ещё далеко. Поэтому мы заказываем сейчас композиторам такую музыку, где хор сможет быть полноценным действующим лицом.*

*А ещё знаете, чего хочется? Чтобы Саратов стал известным городом. Ведь за границей нас зачастую принимали как пришельцев из медвежьего угла. А когда рассмотрят, послушают, начинают удивляться: оказывается, на Волге живут не только лапотные мужики, но и нормальные интеллигентные люди, которые в чём-то и фору могут дать.*

Это было сказано десять с лишним лет назад. С тех пор сделано невероятно много нового, но пусть оно составит новые главы большого рассказа о хоровой жизни Саратова и её лидере – Людмиле Лицовой.

## Содержание

|                               |            |
|-------------------------------|------------|
| <b>Певцы .....</b>            | <b>3</b>   |
| Фёдор Шаляпин .....           | 3          |
| Сергей Лемешев .....          | 41         |
| Леонид Сметанников .....      | 61         |
| <b>Пианисты .....</b>         | <b>77</b>  |
| Мария Юдина .....             | 77         |
| Эмиль Гилельс .....           | 96         |
| Саратовская плеяда .....      | 112        |
| <b>Хоровые дирижёры .....</b> | <b>133</b> |
| Борис Тевлин .....            | 133        |
| Людмила Лицова .....          | 141        |

Научное издание

А.И.Демченко

Избранные страницы  
исполнительского искусства

*Певцы*

*Пианисты*

*Хоровые дирижёры*

Редактор С.П. Шлыкова  
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

---

Подписано к печати 16.01.2018 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».  
Усл.-печ. л. 9,25. Уч.-изд. л. 7,7. Тираж 100. Заказ 3.

---

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»  
410012, Саратов, проспект имени Кирова, 1