



В. Тимохин  
МАСТЕРА  
ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
XX ВЕКА

1

В. Тимохин

МАСТЕРА  
ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
XX ВЕКА

ОЧЕРКИ  
О ВЫДАЮЩИХСЯ  
ПЕВЦАХ  
СОВРЕМЕННОСТИ

Выпуск  
1

Ноты: [Ale07.ru](http://Ale07.ru)

МОСКВА · «МУЗЫКА» · 1974

**Т-41 Тимохин В. В.**

Мастера вокального искусства XX века. Очерки о выдающихся певцах современности. Вып. 1. М., «Музыка», 1974. 175 с. с ил.

В десяти очерках освещается жизненный и творческий путь виднейших певцов современности — как советских, так и зарубежных, представителей различных художественных течений в вокальном искусстве XX века. Некоторые из исполнителей хорошо известны нашим любителям вокального искусства (З. Долуханова, И. Петров, Э. Шварцкопф, Н. Гяуров), с другими широкому кругу слушателей только предстоит познакомиться. Очерки написаны живо и увлекательно, снабжены фотографиями певцов.

Т  $\frac{90101-386}{026(01)-74}$  633-74

782

© Издательство «Музыка», 1974 г.

## ОТ АВТОРА

Вопросы вокального исполнительства неизменно вызывают глубокий интерес любителей музыки. Быстро расходятся и становятся библиографической редкостью исследования и публикации мемуарного характера, посвященные замечательным отечественным и зарубежным певцам. Среди них в первую очередь следует назвать изданные за последние годы материалы о Ф. Шаляпине, Л. Собинове, А. Неждановой, Ф. Литвин, Н. Обуховой, С. Лемешеве, Е. Катульской, Н. Фигнере, Ф. Стравинском, И. Алчевском, Э. Карузо, Б. Джильи, Т. Руффо, М. Баттистини, Т. Даль Монте. Много ценного и поучительного для всех интересующихся вокальным искусством содержится в книгах С. Ю. Левики («Записки оперного певца» и «Четверть века в опере») и Дж. Лаури-Вольпи («Вокальные параллели»), дающих широкую панораму состояния вокального исполнительства первой половины XX столетия.

На протяжении ряда лет автор собирает материалы о жизни и артистическом пути замечательных певцов прошлого и настоящего. Результатом этой работы явились книга «Выдающиеся итальянские певцы» (М., 1962), статьи и очерки в периодической музыкальной печати и энциклопедических изданиях, многочисленные радиопередачи. Как обобщение своего опыта по созданию творческих портретов крупнейших современных певцов автор рассматривает подготовленный им цикл очерков о видных представителях мировой вокальной культуры. Десять таких очерков составляют содержание предлагаемой вниманию читателя книги — первого выпуска из серии «Мастера вокального искусства XX века». Хотя в орбите внимания автора находятся все выдающиеся

явления в современном вокальном искусстве, он, как правило, не считает целесообразным рассматривать в рамках этой серии исполнительское творчество тех певцов, чей артистический путь уже достаточно хорошо освещен в нашей музыкальной литературе.

Наряду с изучением разного рода литературных источников, включая рецензии, воспоминания певцов, интервью и т. п., большое место в процессе работы отводилось автором и знакомству с грамзаписями, запечатлевшими искусство артистов. Даже в тех случаях, когда речь идет о певцах, хорошо известных нашим любителям музыки по выступлениям на оперной сцене или концертной эстраде, грамзапись позволяет расширить представление о диапазоне творческих возможностей артиста. Что же касается певцов, никогда не выступавших в нашей стране (а таких в настоящей книге подавляющее большинство,—исключение составляет, помимо З. Долухановой и И. Петрова, только Н. Гяуров), то роль грамзаписи в создании творческих характеристик этих артистов вообще трудно переоценить.

В книге в основном даются ссылки на записи, известные широкому кругу любителей вокального искусства. Вместе с тем автор считал возможным привлечь и иной фонографический материал, учитывая, что благодаря постоянно расширяющемуся репертуару музыкального радиовещания и всесоюзной фирмы «Мелодия» он также может быть знаком нашему читателю.

В компоновке материала по выпускам автор придерживался хронологического принципа. Так, в первом выпуске преимущественно представлены певцы, начавшие свой артистический путь на рубеже 30-х и 40-х годов (И. Петров, З. Долуханова, Э. Шварцкопф) либо к тому времени уже пользовавшиеся славой зрелых художников (Л. Мельхиор, К. Флагстад, Ю. Бьёрлинг). Большую часть следующего выпуска автор намеревается посвятить тем замечательным мастерам вокального искусства XX века, чьи первые самостоятельные шаги в искусстве относятся уже к послевоенному времени (И. Архипова, К. Людвиг, Н. Гедда, Л. Прайс, Т. Адам). Этому же направлению автор предполагает придерживаться и в процессе своей дальнейшей работы по созданию исполнительских портретов выдающихся певцов современности.

## ЗАРА ДОЛУХАНОВА

Зара Долуханова принадлежит к числу тех выдающихся певцов современности, которые снискали широчайшее признание слушателей выступлениями не на оперной сцене, а на концертной эстраде, причем в наши дни едва ли следует расценивать такой путь как исключительный. В этом нельзя не увидеть свидетельство больших сдвигов во взглядах концертной публики на камерное исполнительство и тех успехов, которых оно добилось в XX столетии. Можно, очевидно, говорить о подлинном расцвете в настоящее время камерного вокального исполнительства.

В прошлом веке каких-либо перспектив широкой артистической деятельности у певцов, не связанных с оперным театром, почти не существовало. Исключения, конечно, были (например, Карлотта Патти, сестра знаменитой Аделины, пользовалась определенной известностью как концертная певица), но они скорее подтверждали общее правило. Что же касается лучших образцов вокальной лирики — прежде всего русских, немецких и французских композиторов, — то они начали становиться достоянием аудитории, пусть еще и немногочисленной, лишь на рубеже XIX и XX столетий, когда были вынесены на концертную эстраду исполнителями, посвятившими свою артистическую жизнь камерному пению.

Традиции немецкой песни, Lied, нашедшие художественное воплощение в творчестве Бетховена и последующего поколения композиторов-романтиков, по сути дела положили начало немецкой школе камерного пения, которую еще в прошлом столетии представляли Иоганн Микаэль Фогль, выдающийся исполнитель песен Шубер-



та, и Юлиус Штокгаузен, пользовавшийся также славой замечательного вокального педагога. Но плеяда самых известных камерных певцов в немецкой вокальной школе выдвинулась значительно позже, в первом десятилетии нашего века, когда они уже могли располагать всеми сокровищами немецкой вокальной лирики — от Бетховена до Рихарда Штрауса.

Расцвет камерного вокального исполнительства во французской вокальной школе приходится еще на более поздний период. Он был вызван творчеством Дебюсси, Равеля, Форе, Дюпарка, на вокальной лирике которых воспитывались и совершенствовали свое мастерство первые французские камерные певцы Жан Батори, Клер Круаза, а затем Шарль Пансера и Пьер Бернак, художественный почерк которых окончательно сформировался уже в 20-е и 30-е годы.

Русская камерная вокальная классика ведет, как известно, свое начало от Глинки. Даргомыжский и Мусоргский достигли в вокальном творчестве невиданных ранее высот художественного реализма, удивительной

правдивости чувства в каждой интонации, музыкальной фразе, подлинно речевой выразительности вокального языка. Но и в русской вокальной культуре лишь тогда, когда перед исполнителями предстала развернутая «панорама» русского романса — от Глинки до Чайковского, — выкристаллизовалась школа камерного пения. Поэтому хотя некоторые русские певцы еще в последней четверти прошлого века включали в программы своих выступлений романсы русских композиторов (достаточно сослаться на пример замечательной певицы Д. М. Леоновой), лишь в начале нашего столетия появилась когорта исключительно камерных певцов, которая сделала пропаганду вокальной лирики, прежде всего русских классиков, своим артистическим призванием.

Первой русской камерной певицей по праву считается Мария Оленина-д'Альгейм, покорявшая аудиторию исполнением песен Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Танеева. Пела она и произведения зарубежных композиторов — Шуберта, Шумана, Листа, Брамса, Вольфа.

Творческую эстафету от Олениной-д'Альгейм приняли Назарий Райский и Зоя Людй, Анатолий Доливо и Вера Беляева-Тарасевич, от которой нити преемственности художественных идеалов протягиваются и к ее ученице, Заре Долухановой.

Следует подчеркнуть, что интерес аудитории к песенному репертуару, к камерному исполнительству позволил целому ряду вокалистов, не располагавших природными голосовыми данными для работы в оперном театре, с успехом проявить свои способности музыканта-интерпретатора на концертной эстраде. Отзывы современников свидетельствуют о том, что вокальный материал у многих первых камерных певцов трудно было отнести к разряду «выдающегося». Голосам их определенно не хватало силы, яркости и блеска, широты диапазона, подчас и красоты, неповторимости тембра. Но в маленьких помещениях, где сначала давались камерные концерты, певец мог наполнить зал и не обладая от природы особенно звучным и большим голосом. Что же касается собственно вокального искусства, мастерства владения своим «инструментом», музыкальности, одухотворенности, высокой эмоциональной выразительности исполнения, то в этом отношении большие художественные до-

стижения певцов камерного плана сразу же были безоговорочно приняты публикой и критикой.

Шли годы. Интерес к камерному пению все возрастал. Небольшие концертные помещения уже не могли удовлетворить ни певцов, ни слушателей: аудитория постоянно расширялась, и в наши дни камерные концерты в залах, вмещающих несколько тысяч человек — в лондонском «Фестиваль-холл» или нью-йоркском «Филармоник-холл», — стали привычным явлением. Крупнейшие камерные певцы нашего времени — Н. А. Обухова, Б. Р. Гмыря, Э. Шварцкопф, Д. Фишер-Дискау, К. Людвиг, Г. Хоттер, П. Пирс, Ж. Турель, Г. Прей, В. де Лос Анхелес — одновременно зарекомендовали себя и в качестве выдающихся оперных исполнителей. Конечно, и сейчас есть камерные певцы, не выступающие в опере, — однако отнюдь не в силу, как это бывало раньше, ограничений вокально-художественного порядка, а по иным причинам, связанным, главным образом, с личными артистическими склонностями и симпатиями. В этих условиях стали своего рода анахронизмом камерные певцы с маленькими голосами, неинтересным вокальным материалом.

Поэтому сейчас, может быть, даже правильнее проводить грани не между оперными и камерными певцами, а между артистами, в равной мере владеющими как камерным, так и оперным исполнительскими жанрами (пусть даже и не выступающими на сцене театра), и вокалистами, для которых главной и основной сферой приложения творческих сил является опера.

Когда говорят о камерном пении, то в первую очередь отмечают свойственные выдающимся камерным певцам тонкость эмоциональной нюансировки, богатство оттенков экспрессии, чуткость к произносимому слову, мастерское использование всей гаммы тембровых, звуковых красок, заключенных в человеческом голосе. Конечно, не обладая этими качествами, невозможно стать настоящим камерным певцом. Но зададимся вопросом: разве для артиста оперного театра они менее значимы? Пусть оперные вокальные формы требуют от исполнителей «крупного плана», «плакатности» чувства, но можно ли себе представить современного оперного певца, скажем, нечуткого к слову, к его эмоционально-смысловым оттенкам, не владеющего искусством вокаль-

ной декламации (особенно в музыкальном театре наших дней, например в операх Прокофьева, Бриттена или Р. Штрауса), певца, который для воплощения живого, правдивого человеческого характера не пользовался бы всем арсеналом выразительных средств? Так что многие качества, кажущиеся на первый взгляд прерогативой именно камерных певцов, в действительности в равной мере присущи сейчас и исполнителям оперного плана, в чем нельзя не увидеть примет значительно возросшего художественного уровня современной вокальной культуры.

И тем не менее мы бы, очевидно, сильно погрестили против истины, если бы попытались представить дело таким образом, что в наши дни известным мастерам оперной сцены, так сказать, гарантирован успех в камерном репертуаре. Многие оперные артисты вообще не обращаются к камерному репертуару (это прежде всего относится к итальянским певцам, на что имеется своя веская причина — практическое отсутствие камерного вокального репертуара в итальянском музыкальном искусстве); тем же из них, кто порой и выступает с камерными программами, отнюдь не всегда сопутствует успех, равновеликий их успехам в оперном театре (сошлемся хотя бы на пример Биргит Нильссон).

Так в чем же тогда дело? У хороших камерных певцов есть одно качество, которое присуще далеко не всем даже самым выдающимся оперным артистам, — стилистическая многогранность, широта кругозора, способность свободно ориентироваться в произведениях самых различных эпох и направлений. Ведь за полтора часа, которые продолжается концерт, камерный певец может предложить своим слушателям увлекательную и поучительную «экскурсию» в различные музыкальные стили, эпохи и течения. Такой возможности, конечно, никогда не сможет иметь певец, выступающий только на сцене оперного театра.

Но даже среди камерных певцов, с характерной для них тенденцией к стилистической многогранности, немного найдем мы артистов, чья амплитуда интересов была бы столь же велика, как у Зары Долухановой. В музыкальном произведении она ищет прежде всего содержательности, глубокой выразительности, полноты чувства, искренности и непосредственности переживания. Арти-

стка твердо убеждена в том, что если сочинению присущи эти качества, то оно всегда найдет путь к сердцам слушателей, вне зависимости от того, создано ли оно несколько столетий назад или принадлежит перу современного автора, пользующегося порой усложненным музыкальным языком.

Певец, умеющий понять отличительные черты творческого почерка, знающий художественные устремления, типичные для эпохи, в которую жил и творил тот или иной композитор, всегда сумеет раскрыть авторский замысел, содержание произведения, его эмоциональный мир. Исполнительская практика Зары Долухановой наглядно свидетельствует об этом. С отточенным, филигранным мастерством певица передает неповторимое своеобразие музыки эпохи барокко, сочинений старинных итальянских мастеров, венских классиков, композиторов-романтиков, французских импрессионистов, современных советских и зарубежных композиторов. В этом замечательном универсализме Долухановой, воспитанницы советской вокальной школы, видны приметы художника нашего времени, ищущего и пытливого.

\* \*  
\*

Жизненный путь Зары Долухановой небогат внешними событиями. Она родилась в Москве 15 марта 1918 года в семье служащего, где горячо любили музыку. Отец будущей певицы, инженер-механик по профессии, хорошо играл на скрипке и рояле; мать, обладавшая отличным голосом, училась пению и игре на фортепиано, и лишь семейные обстоятельства помешали ей закончить музыкальное образование.

Рано проявилась музыкальная одаренность Зары. Еще будучи совсем маленькой девочкой, она с голоса матери легко разучивала и запоминала несложные мелодии. С пятилетнего возраста Зара начала заниматься на фортепиано. Одновременно с учебой в средней школе Долуханова посещала районную детскую музыкальную школу (носившую тогда имя К. Н. Игумнова), где училась игре на рояле под руководством С. С. Никифоровой, а когда девочке исполнилось тринадцать лет, ее вниманием завладел другой инструмент — скрипка. В музыкальном училище имени Гнесиных она занималась

у известного скрипача и педагога П. А. Бондаренко. Но истинное призвание Долухановой обнаружила педагог Гнесинского училища В. М. Беляева-Тарасевич, которая увидела в шестнадцатилетней девушке певицу больших потенциальных возможностей и взяла в свой класс. Закончить музыкальное образование Долухановой тогда не пришлось. Студенткой четвертого курса она, после замужества, уезжает в Ереван. Вскоре В. М. Беляева-Тарасевич умерла, и когда Долуханова вернулась в Москву, то заканчивать училище по классу другого педагога не посчитала возможным (много лет спустя, в 1957 году, артистка окончила экстерном вокальный факультет Института имени Гнесиных).

Свой артистический путь Зара Долуханова начала в Ереванском театре оперы и балета имени А. А. Спендиарова. Это было в канун Великой Отечественной войны. В военные годы музыкальная жизнь в столице Армении была содержательной и интенсивной. Здесь жили и работали многие известные исполнители, приехавшие из Москвы и Ленинграда, в оперном театре не прекращалась напряженная работа над новыми спектаклями. В Ереване выступали молодой П. Лисициан, замечательные мастера армянской оперной сцены А. Даниэлян, Ш. Тальян, Т. Сазандарян, гастролировали артисты из других городов и республик нашей страны. Долуханова жадно впитывает новые художественные впечатления, набирается артистического опыта, пробует и свои силы в искусстве.

Трехгодичный срок пребывания в Ереванском оперном театре можно считать своего рода прологом артистической жизни Долухановой — она выступала там лишь в эпизодических партиях, таких, как Дуняша в «Царской невесте» Римского-Корсакова, Эмилия в «Отелло» и паж в «Риголетто» Верди или Гаяне в «Алмаст» Спендиарова,— прологом, потому что вся дальнейшая ее судьба уже не связана с оперным театром.

В 1944 году Долуханова переезжает в Москву и становится солисткой Всесоюзного радио. Два года спустя певица впервые выступает на московской концертной эстраде, в Колонном зале Дома Союзов. Это была композиция по комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» с музыкой Мендельсона. Дирижировал Н. С. Голованов. Одной из солисток-сопрано была Долуханова.

За сравнительно короткий срок молодая артистка снискала признание слушателей. Она активно пропагандирует творчество выдающихся советских композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Свиридова, Шапорина, участвует почти во всех оперных постановках, осуществлявшихся силами артистов Московского радио. Некоторые из этих радиоспектаклей, прошедших с участием Долухановой (здесь следует упомянуть прежде всего «Итальянку в Алжире» и «Золушку» Россини, «Опричника» Чайковского), остались значительной вехой в истории оперного исполнительства и выдвинули певицу в число одаренных вокалистов молодого поколения.

В 1949 году к артистке приходит первый успех за пределами нашей Родины — в Будапеште на Всемирном фестивале молодежи и студентов Долуханова принимает участие в конкурсе вокалистов и уверенно занимает первое место. С этого времени искусство певицы становится достоянием широкой международной аудитории.

Долуханова выступала с сольными концертами почти в тридцати странах мира. Многие страны она посещала неоднократно. Во время своих поездок певица с честью представляла советскую исполнительскую культуру. В программах ее зарубежных гастролей наряду с русской и западной классикой большое место занимают сочинения советских композиторов. Артистическая деятельность Долухановой как посланца советского музыкального искусства приобретает большой общественный резонанс. В 1959 году Всемирный Совет Мира наградил певицу почетной грамотой «За выдающийся вклад в дело укрепления мира и дружбы между народами».

С 1958 года Долуханова является солисткой Московской филармонии. Ежегодно артистка дает свыше шестидесяти концертов в различных уголках нашей Родины. Артистическая жизнь Зары Долухановой — это неустанный творческий поиск, стремление к новым художественным высотам. Первой из певцов она в 1966 году была удостоена Ленинской премии. Высокая награда достойно увенчала ее артистический труд.

\* \*  
\*

Зара Долуханова счастливо сочетает в своем исполнительском творчестве яркую эмоциональность и углуб-

ленный интеллектуализм. Искусство певицы, его неповторимое своеобразие постигаешь умом и сердцем, принимаешь безоговорочно и целиком. Голос Долухановой, большого объема (две с половиной октавы), с необыкновенно густыми, сладостно сочными низкими нотами, плотной, насыщенной серединой и по-настоящему «сопрановым» по чистоте и блеску верхним регистром, таит в себе бесконечное разнообразие тембровых красок, тончайших вокальных эффектов. Он поражает внутренней гармоничностью и совершенной красотой, которая разлита в каждом звуке. И артистка пользуется всем арсеналом своих вокальных средств удивительно продуманно, с безупречным художественным вкусом, исполняя произведения различных стилевых направлений.

Вызовем в памяти лишь некоторые из артистических созданий этого выдающегося художника. Вот Долуханова поет Баха (отрывки из кантат, арии из «Страстей по Матфею») — и вас не покидает ощущение мудрой красоты, строгой сдержанности интерпретации. Певица избегает эмоциональной открытости, порывистых, бурных кульминаций, сильных акцентов, осторожно пользуется тембровыми контрастами — на всем лежит печать величавости, высокого благородства. Столь восприимчивая к разнообразию оттенков выразительности, контрастам звучности, певица стремится здесь к предельному лаконизму, к сосредоточенности, граничащей порой с аскетизмом, к идеальной уравновешенности, соразмерности всех частей художественного целого. И тем не менее интерпретация сочинений Баха не становится у Долухановой эмоционально нейтральной, лишенной человеческой теплоты; каждая спетая ею фраза согрета живым, неподдельным чувством.

А теперь вспомним, как звучат у певицы арии из опер Генделя «Флавий» или «Адмет», — это музыка иная, не схожая с баховской, несколько рационалистическая, но уже со многими характерными чертами бельканто. И мы слышим, как округляется, обретает чувственную красоту звук голоса певицы. Гамма тембровых красок исполнительницы сразу становится более «многоцветной», вокальная линия — гибкой, «текучей».

Старинные итальянские авторы — Кальдара, Страделла, Джордани, Перголези... В их творениях господствует стихия чувства — живого, вечно изменчивого: то

нежно-меланхоличного, то лукаво-улыбчивого. И Долуханова покидает мир строгой, величественной музыки Баха и пышной, узорчатой орнаментики итальянского музыкального барокко эпохи Генделя. Голос певицы словно наливается соками пробуждающейся природы: в нем — огонь и блеск, нега и томность... Долуханова исполняет маленький шедевр Страделлы — арию «*Pietà, Signore!*». Все несложное содержание арии (девушка сетует на свою горькую судьбу и молит Всевышнего о жалости и прощении) передается артисткой в постепенной, искусно подготавливаемой смене настроений. Первые фразы, спетые артисткой мягким, «бестелесным» звуком, создают ощущение беспредельной скорби, но вскоре мелодия светлеет, неудержимо устремляется вверх, становясь напряженно-страстной, — и вот уже голос певицы искрится, пламенеет яркими звуковыми красками, достигая в кульминации ослепительного величия. И на примере этого короткого отрывка вы узнаете, что такое итальянская кантилена, опаленная дыханием большого человеческого чувства. Но вот все тревожения стихают, и вновь скорбный голос, угасая после внезапной бурной вспышки, смиренно повторяет начальную фразу арии...

Зара Долуханова — как исполнительница произведений Шуберта... Песни великого композитора сопровождают певицу на всем протяжении ее артистического пути. Когда она делала свои первые записи на Всесоюзном радио в 1946—1948 годах, среди них были и сочинения Шуберта «Последняя надежда» и «Ее портрет». Но если в середине 50-х годов симпатии певицы склонялись к Шуберту — лирику по преимуществу («*Ave Maria*», «Вечерняя серенада», «Ты — мой покой», «Колыбельная» и «Спокойно спи»), то в последнее время артистку особенно привлекает Шуберт — художник большого накала чувств, ярких эмоциональных контрастов («*Маргарита за прялкой*», «*Лесной царь*», «*Бесконечному*»).

Исключительно интересна ее исполнительская концепция «*Лесного царя*», не уступающая по убедительности и впечатляющей силе знаменитой трактовке этой баллады Мариан Андерсон. Последняя превращала это произведение в своеобразный диалог действующих лиц, полностью используя всю гамму красок своего уникаль-

ного голоса. Долуханова поставила перед собой иную задачу, основное внимание уделив не обрисовке портретных характеристик, а передаче общего настроения баллады, присущей ей динамической устремленности, бурной экспрессии.

А разве не снискало поистине легендарную славу исполнение Зарой Долухановой двух песен Листа — «Как дух Лауры» и «Лорелея»! Это, несомненно, одно из вершинных артистических достижений певицы. Ее исполнение пленяет удивительной лирической зачарованностью звучания, поразительной пластикой звуковедения... Воздушные, словно истаивающие пиано, фантастические «арки» фраз легато, мягкость и прозрачность тембровых красок в песне «Как дух Лауры» передают ощущение полета вдохновенной мечты, являют воображению слушателя завораживающее и прекрасное видение поэтической музыки Петрарки...

От «листовских» трактовок певицы своеобразная арка протягивается к ее интерпретации замечательных песен Рихарда Штрауса, с которыми она выступала на концертной эстраде в середине 50-х годов (несколько песен композитора Долуханова записала на грампластинку в 1956 году), — в то время они были еще мало известны нашим слушателям. В песнях Штрауса певица мастерски выявляет широкий диапазон эмоциональных состояний: экстатическую восторженность в «Цецилии», лукавое кокетство и игривую веселость в очаровательной песне «Меня просил отец», страстную порывистость любовного признания в «Тайном призыве», светлую эгичность в песне «Как в прошлый май», наконец, романтическую мечтательность чувства в одном из самых замечательных вокальных произведений композитора — песне «Грезы в сумерках».

Эту песню и листовскую «Как дух Лауры» роднит эмоциональный колорит, мягкие полутона, «предвечернее» настроение задумчивой созерцательности. И вновь голос певицы, с его нежной трепетностью, ласковой теплотой, на сладостном *mezza voce* рисует возвышенно-поэтическую картину далекой и заманчивой «страны любви», к которой обращены мысли героя песни Рихарда Штрауса.

Весной 1967 года после некоторого перерыва Долуханова вновь вернулась к произведениям Р. Штрауса.

Первой из наших певиц она спела его «Четыре последние песни» на стихи И. Эйхендорфа и Г. Гессе, написанные композитором за год до смерти. Словно погруженная в музыку, Долуханова поет «Последние песни» Штрауса, передавая их незабываемый по тонкости и нежной переливчатости красок колорит. Вдохновенно звучат у нее две заключительные песни: «Перед сном» и «На вечерней заре». Светлой грустью, прощальным настроением, нежной красотой солнечного заката словно напоена у артистки каждая взятая ею нота. Но в ее интерпретации нет места пессимизму, отчаянью человека, уходящего из жизни. Песни эти у Долухановой словно излучают мягкий свет, сердечное тепло.

Не менее впечатляют в исполнении Долухановой произведения совершенно другого характера — к примеру, романсы и песни Прокофьева и его обработки русских народных песен (в особенности «Зеленая рожица»).

Здесь у певицы безраздельно царит красота грустно-задумчивой, нежной и поэтической русской песни. Голос Долухановой покоряет мягкостью и ласковой теплотой: артистка демонстрирует типично русскую по вокальным краскам, плавную и трепетную кантилену, на которой зиждется русская певческая школа.

А какой Долуханова удивительный «пейзажист»! Вспомните неповторимый, как бы подернутый легкой дымкой, «воздушный» звук в романсе Свиридова «Зимняя дорога» на пушкинский текст. С каким мастерством доносит она до аудитории всю внутреннюю красоту и художественную значимость речитатива! В этой связи нельзя не выделить исполнение певицей романсов Микаэла Таривердиева на стихи Беллы Ахмадулиной. Мелодика произведений композитора, немного угловатая, импульсивная, подчас «дробная», увлекающая своим энергичным движением, несет большой эмоциональный заряд, удивительно точно следуя за нюансами поэтического текста. В романсах Таривердиева преобладает гибкий, упругий, очень динамичный речитатив, иногда переходящий в «омузыкаленную» разговорную речь. Впрочем, у композитора встречаются и эпизоды распевного, кантабильного характера («Старинный романс»), но они воспринимаются скорее как стилизация. Долуханова перевоплощается здесь в певицу остро характерную, не чуждую сочного юмора, иронической улыбки и

грустного раздумья. Нечего и говорить о том, что вокальный стиль Таривердиева (музыкальный язык композитора, при всей его броскости, эксцентричности и кажущейся пестроте, отличается несомненным единством стиля) нашел в лице Долухановой блестящего истолкователя. Тонко и логично переходит артистка от плавной, напевной речитации к бурным вспышкам чувства, декламационным репликам (романс «Я думала, что ты мне враг»), обнаруживая великолепное мастерство тембровой окраски слова. Перед слушателями предстают четко выписанные музыкальные зарисовки, сценки, исполненные с виртуозной легкостью, неприужденностью, филигранной отделкой деталей.

И снова мы переносимся в другой эмоциональный мир — Долуханова поет «Семь испанских песен» Мануэля де Фальи. Совершенно иной, по сравнению с Бахом, Прокофьевым или Таривердиевым, интонационный строй и совершенно иная манера исполнения, иная палитра вокальных красок. В произведении Фальи эмоции предельно обнажены, выпуклы и рельефны. В голосе певицы, пламенеющем сочными, яркими красками, — страдание и нега, томная грусть и боль израненного сердца. Кажется, что перед нами настоящая испанская певица!

А вот одна из недавних исполнительских работ артистки — вокальный цикл Валерия Гаврилина «Русская тетрадь». Это талантливое сочинение как будто специально создано в расчете на Зару Долуханову. И действительно, ее «видение» музыкального материала оставляет глубокое впечатление. В основе прочтения певицей «Русской тетради» — яркая экспрессивность, драматическая взволнованность, душевная порывистость. Захватывающе-страстно звучит у Долухановой эмоциональная кульминация всего цикла — песня «Зима», с ее переходами от элегического раздумья к вспышкам отчаянья, эта потрясающая исповедь женского сердца.

Певица не стремится особо подчеркнуть сельский колорит, несомненно свойственный этому сочинению; она несколько переосмысливает его интонационно-эмоциональный строй, от характерности фольклорного материала идет к обобщениям в стиле классической романсовой литературы. И тем интереснее звучат в трактовке Долухановой песни, в которых она в качестве контраста обращается к приемам, связанным со спецификой на-

родного исполнительства («Страдальная», «Сею-вею» или «Дело было»). Интерпретация Долухановой даже навела слушателей на мысль назвать произведение Гаврилина «Любовью и жизнью деревенской женщины» — по аналогии со знаменитым вокальным циклом Шумана. Эти сочинения, несмотря на все их различия, отмечены известной общностью эмоционально-сюжетного характера. В обоих случаях композиторы запечатлели в художественно-поэтической форме историю любви молодой женщины — от зарождения чувства до драматического финала, вызванного у Шумана неожиданной кончиной супруга, а у Гаврилина — изменой возлюбленного.

Очень интересной представляется у Долухановой общая художественная концепция обоих произведений, которую сейчас можно рассматривать лишь в ретроспективном плане, поскольку певица уже многие годы не включает в программы своих концертов шумановский вокальный цикл. У Шумана трагична лишь последняя песня («Ты в первый раз наносишь мне удар»), в остальных семи песнях преобладает светлый колорит. Но эмоциональная весомость заключительной песни необычайно велика, ибо именно здесь дано разрешение судьбы героини, на которую обрушилось первое в ее жизни большое горе.

Исполнение Долухановой еще более усиливает это впечатление: образный, психологический контраст рождается от контраста эмоционального, звукового. После мягкой, струящейся, лучезарной теплоты голоса, словно напоенного соками жизни, скажем, в песнях «Милый друг, смущен ты» или «Колечко золотое», — «бестелесные», акварельно-прозрачные краски, истаивающие полутона, рисующие портрет героини в состоянии душевного оцепенения, ее погружение в мир воспоминаний, своего рода сферу «ирреального»...

В «Русской тетради» (также состоящей из восьми песен), аналогично, очень большая эмоциональная нагрузка ложится на последнюю песню — «В прекраснейшем месяце мае». Но артистка привносит в ее исполнение иные смысловые акценты. Героиня Долухановой уже смирилась с крушением своей любви, с тем, что ее мечтам о счастье не суждено сбыться, но не опустошенность, не подавленность в сердце молодой женщины. Душа ее исполнена умиротворенного покоя, мечтатель-

ной задумчивости. И всю драматическую концепцию цикла у артистки удивительно просветляет эта последняя песня, словно согретая ласковой улыбкой, душевным теплом...

\* \*  
\*

В своих концертных программах артистка систематически обращается к произведениям оперного жанра. И все же после недолгого пребывания в труппе Ереванского театра Долуханова никогда больше не появлялась на оперной сцене. Почему? Этот вопрос задавали многие любители музыки. Дирекция лондонского театра «Ковент Гарден», например, даже пыталась специально пригласить певицу на роль Амнерис в «Аиде» Верди, но безуспешно.

Долуханова отказывалась от выступлений на оперной сцене, конечно, не потому, что высокий эмоциональный накал и размах оперного искусства не соответствуют складу ее дарования. В том, что Долуханова смогла бы петь в опере с не меньшим успехом, чем на концертной эстраде, пожалуй, не сомневается ни один слушатель. Действительно, ее исполнение оперных отрывков обнаруживает способность певицы удивительно верно и тонко раскрыть эмоционально-психологический подтекст роли, сообщить ей неповторимое своеобразие своей артистической индивидуальности.

Вот всего лишь один пример. Певица исполняет сцену гадания Марфы из оперы Мусоргского «Хованщина». Поначалу даже кажется, что голос артистки не вполне соответствует образу суровой, фанатичной раскольницы. Но ее Марфа — менее всего фигура мистическая, взывающая к силам небесным. Долуханова начинает сцену гадания темным, густым, очень плотным звуком, но постепенно его окраска светлеет, несмотря на то что события, о которых рассказывает певица, принимают все более драматический оборот. В заключительном разделе сцены голос артистки словно напоен нежностью и ласковой теплотой. Долуханова трактует этот образ не в трагико-мистическом, а в лирическом плане, созвучно внутреннему строю своего искусства. Ее Марфа — натура порывистая, непосредственная и глубоко человеческая.

И все же Долуханову не влекла к себе оперная сцена. Мир глубоких лирических переживаний, утонченных психологических нюансов, казалось, интересовал ее в гораздо большей степени, чем повышенная экспрессия, драматизм оперного театра. Но большие потенциальные возможности артистки в воплощении образов эмоциональных, страстно-патетичных не могли остаться нераскрытыми. И долгое время коренившаяся где-то в творческих тайниках певицы склонность к созданию музыкальных портретов оперных героинь, исполненных пафоса и драматизма, обнаружилась с необыкновенной силой сравнительно недавно.

В 1963 году Зара Долуханова — это, по отзывам музыкальной критики, «роскошное, бархатное, незабываемое по красоте тембра меццо-сопрано», — к удивлению всех, обращается к репертуару... драматического сопрано «веристского» типа! Не просто время от времени (как это бывало и раньше) включает в свои программы оперные арии, например Нормы, Лауретты («Джанни Скикки» Пуччини), Мадлен («Андре Шенье» Джордано). Нет, певица рассматривает оперный репертуар драматического сопрано как новую для себя область исполнительства.

Для тех, кто хорошо знаком с законами вокала, эта трансформация была вдвойне неожиданной. Прежде всего, совершенно беспрецедентен случай, когда меццо-сопрано «идет вверх», преобразуется в драматическое сопрано в тот период деятельности, когда главное внимание певца обычно сосредоточено на том, чтобы сохранить свои прежние вокальные ресурсы в полном объеме. Как правило, приходится наблюдать обратные процессы, связанные с неизбежными возрастными изменениями голосового аппарата; голос тогда словно «устремляется вниз», и верхний регистр становится для него труднодоступной вершиной. В таких случаях драматический тенор нередко переходит на баритоновые роли, а драматическое сопрано — на меццо-сопрановые. Для примера сошлемся хотя бы на попытку Марии Каллас (правда, неудачную) освоить репертуар меццо-сопрано. Так что в чисто вокальном отношении трансформация Долухановой — явление поистине уникальное (за последнее время нечто подобное пришлось наблюдать лишь у знаменитой австрийской певицы Кристи Людвиг).

И вот Зара Долуханова поет Тоску, Манон Леско, Аиду, Чио-Чио-Сан, Мими со всей присущей ей многоцветностью звуковой палитры, со всей чуткостью к экспрессивным изломам вокальной линии, и можно только дивиться беспредельным возможностям певицы.

На одном из концертов Зара Долуханова спела сцену письма Татьяны из «Евгения Онегина», спела с большой экспрессией, настоящим сопрановым звуком, очень плотным и сочным. Когда слушаешь Долуханову в этой сцене, трудно поверить, что та же самая артистка пела в свое время арии Далилы, Марфы из «Хованщины» или Изабеллы из «Итальянки в Алжире». В своей интерпретации она подчеркнула не столько лирическое начало в образе, сколько выявила его импульсивно-волевые, драматические черты, и сделала это очень убедительно. И все же вершинным достижением Долухановой в сопрановом репертуаре явилось ее исполнение роли Анджелики в одноактной опере Пуччини «Сестра Анджелика», которая впервые в нашей стране была показана в концертном исполнении (в Большом зале Московской консерватории) в феврале 1969 года.

В условиях концертного исполнения певица создала яркий драматический образ, родственный многим пуччиниевским героиням (Мими, Тоске, Чио-Чио-Сан или Лиу в опере «Турандот») искренностью и взволнованностью чувства. Все мысли Анджелики, молодой женщины знатного происхождения, ушедшей в монастырь по настоянию родных, после того как у нее родился внебрачный ребенок, обращены к ее младенцу, о судьбе которого она ничего не знает. Но вот однажды ее посещает тетка, гордая, спесивая княгиня, и приносит страшную весть: мальчик умер. Анджелика не в силах перенести этот страшный удар. Ночью готовит она себе ядовитое питье из цветов монастырского сада, за которыми прежде так любовно ухаживала.

Вот и вся сюжетная канва оперы Пуччини. Действия как такового здесь почти нет. Роли других персонажей очень невелики и имеют чисто эпизодический характер. По сути дела это «моноопера», предъявляющая к исполнительнице роли Анджелики очень высокие требования с позиций веристской вокальной школы.

Роль героини хотя и невелика по объему (исполнение всей оперы длится пятьдесят пять минут), но отме-

чена всеми особенностями пуччиниевского вокального стиля. Широкие экспрессивные мазки, «взрывчатые» акценты с большой нагрузкой на верхний регистр соседствуют здесь с протяженными мелодическими фразами легато, мягкими воздушными пиано, динамическая импульсивность, веристская порывистость — с лирической просветленностью, которой исполнена, например, известная ария Анджелики, входящая в концертный репертуар многих известных певиц.

Во всем блеске раскрылось здесь выдающееся вокальное мастерство Зары Долухановой. Все эмоциональные, смысловые, психологические нюансы роли получили у певицы законченное художественное воплощение. Она жила в образе, в каждой спетой ею фразе, захватив аудиторию настоящей оперной масштабностью чувства и глубиной постижения душевного мира своей героини, ее переживаний. Долуханова пела удивительно трогательно и проникновенно, с большой эмоциональной «отдачей», редкой душевной открытостью. Незабываемый «долухановский тембр» придавал неповторимое своеобразие ее голосу, который то звучал нежно, полетно, трепетно, то приобретал «матовый», густой оттенок, а главное, он был выразителем мыслей и чувств, владевших героиней, раскрывая перед слушателями человеческую сущность этого пуччиниевского персонажа, который несет печать столь характерного для композитора сочувствия и любви к людям, ставшим жертвой сословных предрассудков, грубой силы или социальной несправедливости, людям обиженным и оскорбленным. Этот гуманизм музыки Пуччини воплощен в интерпретации Долухановой с огромной впечатляющей силой.

Так в обращении к репертуару драматического сопрано раскрылась еще одна яркая грань таланта певицы, щедро одаренной природой.

Артистическая жизнь Зары Долухановой — это целеустремленный творческий поиск. Она отвергает всякую мысль о самоуспокоенности, «почивании на лаврах». Об этом лишний раз мог свидетельствовать и ее концерт в Большом зале Московской консерватории 25 октября 1969 года, который надолго сохранится в памяти любителей вокального искусства, потому что этим концертом Долуханова отмечала тридцатилетие своей артистической деятельности (впервые ее имя

появилось на афише Ереванского оперного театра в спектакле «Царская невеста» в сезоне 1939/40 года).

Юбилейный концерт для артиста — это всегда подведение определенных итогов его творческого пути. Как правило, для такого случая он выбирает произведения, уже достаточно хорошо известные аудитории в его исполнении, «апробированные» в ходе предыдущей художественной практики. Но не так поступила Зара Долуханова; вся ее программа, за одним-единственным исключением (им была песня Глинки «Ах, когда б я прежде знала»), состояла из сочинений, которые она пела впервые: мотет Вивальди, романсы Глинки («Победитель», «Как сладко с тобою мне быть», «Адель», «Я помню чудное мгновенье», «К ней», «Попутная песня»), «Аделаида» Бетховена, «Сельские песни» Пуленка, три концертные арии А. Хачатуряна. Таков принцип, который стал законом исполнительской деятельности певицы: неуклонно идти вперед, к новым непокоренным вершинам.

В юбилейном концерте Долухановой слушателей ожидало немало интересных открытий. Одним из самых ярких было ее прочтение малоизвестных у нас «Сельских песен» Пуленка на стихи Мориса Фомбера, которые все присутствовавшие в зале сразу же расценили как крупное художественное достижение певицы.

Песни, составляющие вокальный цикл Пуленка, — это мастерски выполненные зарисовки из сельской жизни, полные поэзии и нежности, задумчивой грусти, приподнятости чувства и мягкой улыбки. Удивительно тонко почувствовала Долуханова их колорит, эмоциональное своеобразие, предложив вниманию аудитории галерею рельефных, филигранно выписанных, тонко расцвеченных вокальных картинок. Жива, стремительна, пластична и изящна «Песенка при блеске факелов», упоительна в своей мягкой задумчивости, светлой мечтательности песня «Эта прекрасная весна». И рядом — песня мужественного, эпического склада «Жан Мартен», в которой и голос певицы звучит по-иному: страстно, насыщенно, пламенно. И снова контраст — легкая, «порхающая», очаровательная в своей непосредственности «Песенка веселой девушки»...

Большой интерес представила интерпретация Долухановой и трех концертных арий Хачатуряна, которые

сравнительно недавно стали известны слушателям. Артистка спела их по-оперному выпукло, выявив прежде всего романтическую порывистость, свойственную этой музыке. В ее трактовке концертные арии представили настоящими вокальными фресками, исполненными большого эмоционального размаха и яркой экспрессии: взволнованно-проникновенная, трепетная «Поэма», драматически-возвышенная «Легенда», мечтательно-восторженный «Дифирамб».

В поле зрения певицы неизменно находятся все новинки советской вокальной литературы. Ее выступления за последние годы редко обходятся без новых работ в советском репертуаре. Интересным в этом отношении был, в частности, сольный концерт Долухановой в сезоне 1972/73 года, когда певица впервые вынесла на суд слушателей вокальный цикл молодого композитора Марка Минкова на стихи Гарсиа Лорки, — сочинение, тонко претворяющее национальный колорит и образный строй поэзии великого испанского мастера.

Итак, во всем и всегда у Долухановой — вдохновенный труд, творческое горение и радость новых открытий.

## ИВАН ПЕТРОВ

Осенью 1964 года на сцене миланского театра «Ла Скала» проходили гастролы Большого театра Союза ССР. Итальянская аудитория знакомилась с шедеврами русской оперной классики в исполнении советских артистов. Впервые за почти двухсотлетнюю историю Большой театр выезжал за рубеж таким большим коллективом. Миланцам были показаны «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Садко», «Война и мир» — постановки, вписавшие яркие страницы в летопись нашего музыкального театра. Лучшие артистические силы Большого театра принимали участие в гастролях.

Гастроли открылись спектаклем «Борис Годунов» с Иваном Петровым в заглавной роли. Волнующие мгновения первой встречи с незнакомой аудиторией. Сначала, как часто бывает в таких случаях, в зале царил

некоторая настороженная сдержанность, но уже вторая картина пролога — сцена коронации Бориса — вызвала бурные аплодисменты. Спектакль итальянская публика приняла триумфально — и в этом была немалая заслуга исполнителя центральной партии, Ивана Петрова.

Наступило 16 ноября — день, который особенно запомнился артисту в этой гастрольной поездке. Вот как описывал его певец в своем «Миланском дневнике», опубликованном в журнале «Музыкальная жизнь» (1965, № 3).

«Утром позвонила синьора Тосканини:

— Будете сегодня в театре? Вас хочет видеть одна дама. Если не возражаете, я передам ей трубку.

— Пожалуйста.

Слышу русскую речь:

— Иван Иванович, здравствуйте. С нами говорит Шаляпина Марина Федоровна. В Риме, где я живу, видела и слышала вас в «Годунове» по телевизору. Узнала, что сегодня в «Скала» «Годунов», и приехала. Оказалось, вы сегодня не поете. Но мне бы очень хотелось вас повидать. Если можно, увидимся в театре в первом антракте, в ложе дирекции. Хорошо?

— Спасибо. Конечно, я приду.

Мы встретились. Очень симпатичная, статная, Марина Федоровна напоминает общим обликом своего отца...

— Вот что я вам привезла, — говорит Марина Федоровна. — Надеюсь, что мой подарок будет вам не только приятен, но и дорог.

Открываю протянутый ею футляр. Старинное кольцо. Вещь, сделанная для сцены искуснейшим бутафором по подлинным древним русским образцам...

— Неужели?!

— Да, да, вы угадали! С этим кольцом отец пел Годунова. Теперь я хочу подарить его вам...»

Рассказанный артистом эпизод глубоко символичен. Действительно, шаляпинская традиция исполнения роли Бориса Годунова имеет в лице Ивана Петрова достойного продолжателя. Конечно, в наше время каждый артист, выступающий в партии Бориса Годунова, в той или иной мере испытывает влияние Шаляпина, но несмотря на общность «генетических» истоков совре-



И. Петров  
в роли Бориса Годунова  
(«Борис Годунов»  
М. Мусоргского)

менных исполнительских трактовок этой роли, подлинно выдающийся интерпретатор привносит в шляпинскую традицию неповторимые, индивидуальные черты, отражающие свое художественное видение этого образа.

Иван Петров впервые спел партию Бориса Годунова на сцене Большого театра в 1953 году. Он подготовил ее с А. Ш. Мелик-Пашаевым и режиссером Л. В. Баратовым. Непосредственными предшественниками артиста в этой партии были М. О. Рейзен и А. С. Пирогов. Каждый из них создал свой, глубоко индивидуальный вокально-сценический портрет Годунова. Величаво-строгим, сдержанно-сосредоточенным был Борис у Рейзена, Пирогов захватывал слушателей большим эмоциональным накалом, могучим темпераментом, стихией чувства.

Нелегкая задача стояла перед молодым певцом — не копируя знаменитых коллег, найти свой путь к постижению «сердцевины» образа, сказать свое слово в художественном прочтении роли. Московская публика очень тепло приняла нового исполнителя, увидев в пев-

це самобытную артистическую личность. Петров не повторил хорошо знакомые ему образцы интерпретации этой партии, хотя в целом певцу оказалось несколько ближе «рейзеновское», нежели «пирововское» начало.

Первое же появление на сцене Петрова — Бориса оставляет впечатление суровой эпичности, величавости, свойственной всему облику царя. Плотный, сильный и красивый голос певца в сцене коронации звучит ярко и сочно в верхнем регистре, насыщенно и мягко — в середине, наполняя весь зал. Нежно и проникновенно обращается Борис к дочери: «Дитя мое! Моя голубка! Беседой теплою с подругами в светлице рассей свой ум от дум тяжелых!» В монологе певец менее всего стремится к драматизации повествования, но слушатель все же ощущает большой внутренний темперамент Годунова, скрытый за внешним спокойствием, суровым величием. Этот темперамент «выплескивается», пожалуй, лишь в сцене с Шуйским, где экспрессивные фразы Бориса, исполненные большой силы чувства, надолго остаются в памяти. В эпизоде с курантами у певца нет и тени мелодраматизма — он проводит его строго, сдержанно: даже в эти мгновения тяжелого душевного расстройства перед слушателями предстает фигура недюжинной воли.

И, наконец, сцена прощания с сыном и смерть Бориса... Здесь Петров также интересно, по-своему расставляет эмоционально-психологические акценты. Темп в этой сцене несколько сдвинут в сторону убыстрения: в ожидании близкого конца Борис как бы торопится высказать все, что в эти минуты кажется ему особенно важным. В его предсмертном обращении к сыну проступает трепетная взволнованность, хотя и завуалированная мягкими, пастельными вокальными красками.

С горней неприступной высоты  
Пролей ты благодатный свет  
На чад моих невинных, кротких, чистых...  
Силы небесные! Стражи трона предвечного!  
Крылами светлыми вы охраните  
Мое дитя родное от бед и зол,  
От искушений...

Эпизод смерти Бориса выполнен артистом с большой экспрессией, но это — последний эмоциональный

взрыв уже духовно сломленного человека, истерзанного тяжкими муками совести.

Таким предстает образ Бориса Годунова в интерпретации замечательного советского певца. Весной 1954 года Иван Петров впервые пел эту партию в парижском театре «Гранд Опера» — это был дебют артиста во французской столице, принесший ему европейскую известность. После Ф. И. Шаляпина Петров был первым русским актером, выступившим в партии Бориса на сцене «Гранд Опера». Критик Рене Дюмениль вскоре после спектакля писал: «За свою жизнь я слышал не менее двадцати различных исполнителей роли царя Бориса и запомнил достоинства примерно шести из них. Но никто не произвел на меня более яркого впечатления, чем Иван Петров... В каждой картине он был объектом восторженных оваций, которые непрерывно усиливались до самой последней сцены. Петров — действительно выдающийся артист, обладающий всеми данными, чтобы создать впечатляющий образ царя правдивым и незабываемым... У певца богатый голос теплого тембра со множеством оттенков, подчеркивающих необычайную выразительность певучего русского языка с его нежными, ласкающими или грозными интонациями».

Парижская постановка «Бориса», в которой участвовали также известные французские певцы Жан Жиродо — Шуйский, Ксавье Депра — Пимен, Сюзанна Сарокка — Марина Мнишек (дирижировал Георг Себастьян), осталась яркой страницей в послевоенной истории «Гранд Опера». В дальнейшем певец неоднократно выступал в этом театре — свидетельством высокого признания французской музыкальной общественностью выдающегося таланта советского певца явилось присвоение ему звания почетного члена театра «Гранд Опера».

Годы 1953—1954 были вообще необычайно плодотворными для артиста. В Большом театре он впервые спел Сусанина и создал роль Бестужева на премьере оперы Шапорина «Декабристы». Рецензируя этот спектакль на страницах журнала «Советская музыка» (1953, № 8), Е. А. Грошева подчеркивала, что «если в образах Рылеева и Пестеля как бы олицетворены разум и воля тайного общества декабристов, то образ Бестужева воплощает огромную эмоциональную силу их патриоти-

ческого порыва. Особенно хорошо это передает И. Петров. В его исполнении столько тепла и искренности, так горячо звучит сго боевая призывная песня, что Бестужев глубоко запоминается как один из самых ярких персонажей всего спектакля».

«Оперным университетом для певца» назвал Петров роль Ивана Сусанина. Артист добивается предельно искренней художественной передачи всей гаммы чувств и переживаний своего героя. Сусанин у Петрова — натура необыкновенно богатая духовно, щедрая на тепло и ласку (как нежно и трепетно звучит голос певца в сцене прощания с Антонидой!), но главной лейттемой образа является волевая решимость и мужественность, составляющие неотъемлемую черту характера героя.

В лирических и напряженно-драматических эпизодах оперы слушателя не покидает ощущение величавой простоты, высокого душевного благородства, присущего Сусанину — Петрову. И когда в первом действии Сусанин на просьбу любимой дочери и Собинина разрешить им сыграть свадьбу отвечает отказом: «Нет, не до свадеб нам в это безвременье! Нивы затоптаны, села разгромлены, Русь изошла в слезах!» — перед слушателями Сусанин предстает прежде всего человеком высокого гражданского долга, горячим патриотом. Уже в этой сцене Петровым дан ключ к постижению характера героя — его решение заманить врагов в непроходимую лесную чащу, пожертвовать своей жизнью логически вытекает из всего строя его мыслей, чувств и суждений...

Мужественность и благородство отличают исполнительскую трактовку Петровым героя и другой глинканской оперы — Руслана. Мастерски выявляет певец эмоциональные контрасты в знаменитой арии Руслана из третьей картины второго действия оперы. Мягко, задумчиво, очень проникновенно звучит у певца элегическая первая часть арии («О поле, поле»). Нежные вокальные краски, красивые, полетные пиано замечательно передают глубокую сосредоточенность горестных раздумий Руслана. Во второй части арии («Дай, Перун, булатный меч мне по руке») артист словно преображается: голос его звучит с настоящим мужественным пафосом, яркой экспрессией, и вдруг... снова удивительный по искренности, задушевности лирический «островок» — воспоминание о Людмиле («О Людмила, Лель

сулил мне радость»). На таких тонко выполненных сопоставлениях героики и лирики, мужественности и сердечной теплоты построен у Петрова исполнительский план роли. Глубоко впечатляет артист в финале четвертого действия. Как мощно, «окрыленно» звучит голос певца, оповещающий о поражении Черномора («Победа, победа, Людмила!»), и тотчас же, по контрасту — какая выразительность и трогательная нежность, пленительная мягкость в словах, обращенных к охваченной непробудным сном Людмиле: «О, жизни отрада, молодая супруга!»

\* \* \*

Иван Петров родился в Иркутске 29 февраля 1920 года. Детство будущего певца прошло среди величественной, суровой природы Прибайкалья. В 1936 году семья переехала в Москву.

«Увлечаться музыкой, — рассказывает певец, — я начал лет с двенадцати. Мои братья и сестры занимались пением. И я поневоле слушал все арии, песни и романсы, которые они исполняли. Меня это в какой-то степени тоже интересовало. Но я больше увлекался спортом — играл в футбол, баскетбол, волейбол и даже думал стать настоящим спортсменом. Но судьба сложилась иначе.

Как-то шел я по школьному коридору и напевал одну из арий. Кажется, Гремина. Иду и пою: «Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...» Вдруг чувствую, кто-то взял меня за руку. Оглядываюсь — оказывается, это педагог, который преподавал пение в школе.

— Слушай-ка, у тебя хороший слух. И, кажется, неплохой голос. Давай попробуем что-нибудь спеть?

Достали ноты, я спел ему все ту же арию Гремина. Тогда он сказал:

— Ты обязательно должен выступать на школьных вечерах.

Так впервые в жизни я вышел на сцену. И первыми произведениями, которые я исполнил, были арии Гремина и Руслана...»

Однажды пение юноши услышал известный тенор Сергей Петрович Юдин. Он настойчиво порекомендовал

молодому человеку обратить серьезное внимание на свой голос. В 1938 году Иван Петров держит экзамены в Московское музыкально-театральное училище имени Глазунова и проходит по конкурсу.

Для будущего артиста началась новая жизнь, полная напряженных занятий, удач, огорчений, счастливых находок. Педагог молодого певца, Анатолий Константинович Минеев, внимательно и чутко направлял развитие дарования юноши. Хотя голос у Петрова был поставлен от природы, первоначально диапазон его был невелик. Верхние ноты давались ему с трудом, да и в нижнем регистре голос звучал тускло. Много труда, энергии, настойчивости приложил начинающий певец, чтобы преодолеть эти недостатки. Петров занимался не только дома и в училище — на прогулке, в часы отдыха мысль певца пытливо искала решения волновавших его вокальных проблем.

Результаты упорных занятий, непрестанных поисков не замедлили сказаться: вскоре голос Петрова гораздо свободнее и увереннее «пошел вверх», а низкие ноты обрели сочность и полноту тона. Уже к концу первого курса Петров пел сложнейшие арии басового репертуара — дона Базилио из «Севильского цирюльника» и Филиппа из «Дона Карлоса».

В 1939 году в училище готовилась к постановке «Царская невеста». Ставивший оперу С. М. Остроумов долгое время не мог найти исполнителя на мимическую роль Ивана Грозного. Наконец выбор остановили на второкурснике Иване Петрове. Петров выполнил поставленную задачу — пройти по сцене и смерить внимательным взглядом Марфу, как бы выделяя ее среди других девушек, — довольно выразительно. Остроумов захотел послушать юношу. А когда тот спел арию Филиппа, решительно сказал:

— Вам обязательно надо попробоваться в Ансамбль оперы к Козловскому! (Остроумов был режиссером этого коллектива).

Проба, на которой Петров спел арию Филиппа, прошла успешно. Так студент училища стал артистом. Ансамбль оперы Московской филармонии, созданный в 1938 году по инициативе И. С. Козловского, ставил в концертном исполнении оперные произведения, редко идущие на сценах московских театров («Орфей и Эври-

дика» Глюка, «Вертер» Массне, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Паяцы» Леонкавалло и другие). Козловский стремился в рамках концертного показа оперы сохранить напряженность действия и сюжетного развития. Выдающийся артист сразу распознал в девятнадцатилетнем юноше дарование настоящего певца; работа в ансамбле обогатила Петрова первым ценным артистическим опытом.

Здесь он пел небольшие партии — Иоганна в «Вертере», Симона в «Джанни Скикки» — и уже начал готовить роль Сальери, которая для начинающего артиста была серьезным испытанием. Осуществить свое намерение певцу не пришлось: война прервала существование этого самобытного коллектива.

Одновременно с работой в Ансамбле оперы Петров принимает участие и в концертах, организуемых Московской филармонией. Несколько лет он успешно совмещал учебу с артистической деятельностью. Конечно, в студенческие годы Петров был постоянным посетителем Большого театра. Артист вспоминает: «Там, на галерке, я тоже проходил настоящие вокальные «университеты» — внимательно изучал творчество таких замечательных мастеров, как А. С. Пирогов, М. О. Рейзен, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, Н. С. Ханаев, В. А. Давыдова...»

Великая Отечественная война круто изменила жизненные и творческие планы начинающего певца. Вместе со старшими товарищами по искусству Иван Петров поет на призывных пунктах перед новобранцами, солдатами, уходящими на фронт, по несколько раз в день. Затем коллектив Московской филармонии эвакуировался в город Фрунзе. Там, в столице Советской Киргизии, Петров много выступает с Государственным симфоническим оркестром Союза ССР, участвует в исполнении произведений ораториально-кантатного жанра, приобретая значительный опыт концертного певца.

В октябре 1942 года Петров в составе бригады артистов выезжает на фронт. В землянках, редко в каких-нибудь маленьких клубах, а чаще всего прямо на открытом воздухе, на опушке леса выступали артисты перед защитниками Родины. Шесть месяцев продолжалась эта незабываемая поездка. Каждый день — переезды на санях, на подводах по двадцать — тридцать ки-

лометров. Около трехсот концертов было на счету бригады, обслуживавшей передовые позиции Брянского и Волховского фронтов.

Еще перед отъездом на фронт, во время недолгого пребывания в столице, артист пришел на пробу в Большой театр. Перед комиссией, куда входили главный дирижер С. А. Самосуд, Н. С. Ханаев, В. В. Барсова, В. М. Политковский и другие замечательные певцы, выступал худенький, высокий молодой человек и пел арию Сусанина «Чуют правду». Проба прошла успешно — певец был принят в труппу первого оперного театра страны. По возвращении из фронтовой поездки Иван Петров начал выступать на сцене Большого театра. Сначала он пел эпизодические партии — Анжелотти в «Тоске», Старого слуги в «Демоне», Монтероне в «Риголетто», затем молодому артисту стали поручать более ответственные роли: Гремина, короля Рене в «Иоланте». Под руководством крупнейших мастеров сцены он овладевает всеми профессиональными «секретами» вокально-сценического искусства. Каждая новая спетая им партия несла с собой что-то свое, неизведенное и очень важное. Упорный труд, постоянный поиск, проверка себя и своих возможностей способствовали творческому росту молодого певца. И надо сказать, уже первые исполненные им партии позволили художественному руководству театра увидеть в Петрове артиста большой перспективы. Певец вспоминал, что после того как он спел роль Монтероне, С. А. Самосуд заговорил с ним уже о партии Сусанина...

В 1947 году Иван Петров вместе с группой молодых артистов Большого театра едет на Первый Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Прагу, где участвует в международном конкурсе вокалистов и становится его победителем — вместе с Вероникой Борисенко и Ириной Масленниковой. Через два года на Втором фестивале — в Будапеште — он повторил свой большой успех, на этот раз разделив первое место с Зарой Долухановой, Евгенией Смоленской и Верой Фирсовой.

Интересные и значительные партии были подготовлены певцом в это время в театре. В 1947 году была поставлена редко исполняемая опера Серова «Вражья сила». Очень насыщенную эмоционально и драматически роль Еремки Петров исполнил с блеском, а песня

«Широкая масленица» стала украшением концертного репертуара артиста. На рубеже 40-х и 50-х годов Петров спел также Нилакantu в «Лакме» Делиба и дона Базилио.

Роль Нилаканти любили исполнять многие выдающиеся русские басы, включая Шаляпина и Григория Пирогова. Очень тепло и проникновенно звучал голос Петрова в знаменитых стансах, в которых артист покорял удивительно мягкой, выразительной фразировкой, красивой кантиленой, передавая глубокое чувство отца, стремящегося уберечь дочь от горестей и невзгод. Но в целом образ индийского брамина решен у артиста отнюдь не в элегическом ключе. Л. В. Полякова в книге «Молодежь Большого театра» (1952) отмечала, что «артист подчеркивает силу и глубину переживаний этого человека, приходящего через большие личные страдания, через гибель любимой дочери Лакме к полному осознанию неизбежности борьбы [с английскими завоевателями]. Поэтому так убедительно и мощно звучат у И. Петрова слова, заключающие оперу:

За годы скорби и невзгод,  
За все заплатит вам народ!»

Как большое творческое достижение Петрова были расценены музыкальной общественностью созданные им образы Кочубея в «Мазепе» Чайковского (1949) и Досифея в «Хованщине» (1950) в историческом спектакле, осуществленном Н. С. Головановым. Обе эти работы певца были отмечены Государственными премиями СССР.

Роль Досифея, безусловно, одно из самых значительных достижений певца. Его герой — отнюдь не отрешенный от всего земного старец, глухой к человеческим страстям и сердечным порывам. Это энергичный и волевой государственный деятель, гораздо более дальновидный и прозорливый, чем Иван Хованский, Голицын и другие враги Петра I из высшего боярства. Дальновидный — но не менее яростный противник петровских преобразований. Сцена в кабинете Голицына дает артисту широкий простор для выявления действенно-драматического, активного начала в образе Досифея, и Петров блестяще реализует эти возможности. Артист убедительно показывает, что под монашеским одеянием

скрывается опытный и расчетливый политик, хорошо понимающий невозможность бороться против обновления России в одиночку.

И в то же время в сценах с Марфой — какой теплотой и задушевностью, искренним сочувствием полно каждое слово, обращенное к молодой раскольнице! Своим исполнением артист как бы просветляет мрачный колорит, сгущающийся над фигурой Досифея, снимает налет фанатичной одержимости, оттеняя при этом человеческую сущность и внутреннюю противоречивость образа вождя староверов, идущую, с одной стороны, от недюжинности характера и с другой — от исторической обреченности дела, которому служит Досифей.

Ярок и выпукло обрисован Петровым Кочубей — могучий духом, своей верой в конечное торжество справедливости, в то, что предательские замыслы Мазепы рухнут, а самого изменника постигнет суровая кара. В исполнении певца Кочубей выступает настоящим обличителем Мазепы, а не просто несчастной жертвой жестокости гетмана.

Многие критики специально отмечали сцену в темнице из второго действия оперы, которую Петров проводил с подлинно захватывающей силой. В его голосе, внешнем облике — мужественная решимость, настоящая величавость гордого, стойкого человека, не сломленного унижениями и физическими страданиями. И напряженная сцена с посланцем гетмана, Орликом, воспринималась как победа Кочубея — патриота, предпочитающего смерть соглашательству с изменником Мазепой.

И рядом — по контрасту — совсем другой образ, который впоследствии, наряду с Борисом Годуновым, стал, пожалуй, наиболее известным созданием певца. Это — Мефистофель в опере Гунно «Фауст» (впервые Иван Петров спел эту партию в 1949 году). Его Мефистофель изыскан и насмешлив, по-своему грациозен, элегантен и изящен — в нем нет никакой демонической суровости, никакого мистицизма. Нотками иронии, сарказма, издевки над людскими заботами, печальями и радостями буквально «насыщен» этот образ в трактовке певца. Впрочем, его Мефистофель не только скепичен и ироничен: он может быть по-настоящему страш-

ным и грозным в своей зловещей «Песне о золотом тельце», ядовитой «Серенаде»...

С 1950 года Иван Петров регулярно концертирует вместе со своим постоянным партнером — пианистом С. К. Стучевским. Концертный репертуар певца насчитывает свыше двухсот произведений. Здесь и сочинения зарубежных композиторов-классиков Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, Грига, и романсы и песни Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича, Кабалевского, Мясковского, Свиридова, Хренникова, Лизера. Иногда певец дает монографические концерты — до сих пор в памяти многих любителей вокального искусства сохранились впечатления от программы, с которой выступил артист в зале Института имени Гнесиных в апреле 1959 года. Вся она была посвящена вокальной лирике Бетховена. Для большинства слушателей этот концерт стал едва ли не единственной возможностью за долгие годы услышать с концертной эстрады вокальную музыку великого композитора, к которой крайне редко обращаются наши певцы.

Для каждой бетховенской песни, включенной в программу концерта, Петров сумел найти верный и точно отвечающий эмоциональному содержанию произведения исполнительский план. Певец убедительно передал благородство и возвышенность («К возлюбленной», «Лейтесь вновь»), приподнятую героичность («Прощание воина», «Походная песня») и насмешливую ироничность («Песня о блохе») бетховенских песен.

Однако гораздо чаще Петров выступает с программами, композиционно построенными более свободно, куда входят и популярные оперные арии, и романсы композиторов-классиков и советских авторов, и народные песни. Советская музыка всегда занимает в камерном репертуаре певца значительное место — к числу несомненных удач Петрова надо отнести его исполнение романсов Шостаковича из вокального цикла на стихи Долматовского, а также сонетов Шекспира, положенных на музыку Кабалевским, — «Бог Купидон», «Люблю, но реже говорю об этом», «Когда на суд».

Артист наделен способностью как бы заново открывать слушателям произведения, знакомые им в деталях. Взять хотя бы русскую народную песню в обра-

ботке Кенемана «Эй, ухнем!». Кажется, уж настолько хорошо она всем известна, что певцу необычайно трудно захватить аудиторию своим исполнением. Петрову это удастся в полной мере. Яркий динамический рисунок, тонко продуманная нюансировка, богатая палитра тембровых красок — и как бы зримо перед слушателями предстает рельефный, убедительный художественный образ, покоряющий своей чисто русской широтой! Мы сослались на пример с песней «Эй, ухнем!» как наиболее показательный. Трактовам артиста вообще не свойственна какая-либо трафаретность исполнительских решений.

С успехом выступает Петров и в произведениях ораториально-кантатного жанра: «На поле Куликовом» и «Сказание о битве за Русскую землю» Шапорина, «Песнь о лесах» Шостаковича. Говоря о концертной деятельности артиста, нельзя специально не отметить его выступлений с оркестром русских народных инструментов, главным образом с оркестром имени Николая Осипова. Как исполнителя русских песен Петрова восторженно встречала аудитория во многих странах мира — в Англии, ФРГ, Австрии, Соединенных Штатах Америки, Австралии, Новой Зеландии...

Самой значительной работой Ивана Петрова — оперного певца в 60-х годах стала партия короля Филиппа в «Доне Карлосе» Верди. Когда-то ария Филиппа послужила своего рода аттестацией будущего артиста. В 1963 году Петрову, певцу с мировым именем, предстояло воплотить на сцене образ испанского монарха — один из сложнейших в мировой оперной литературе.

На московской сцене «Дон Карлос» до того времени не имел традиций исполнения, если не считать отдельных спектаклей, которые давали гастролировавшие в столице коллективы. Большой театр ставил оперу лишь однажды — в феврале 1917 года, и то по настоянию Шаляпина. Через сорок шесть лет замечательная вердиевская партитура получила художественное воплощение на сцене первого оперного театра страны. Спектакль этот стал настоящим событием московской музыкальной жизни, прежде всего благодаря верному постижению духа произведения, впечатляющей и цельной музыкально-драматургической концепции. Немалую роль здесь,

естественно, сыграл и сильный исполнительский состав, который по праву возглавил Иван Петров.

Созданный им образ Филиппа покоряет глубиной и силой переживания. Артист особенно акцентирует в характере своего героя одну черту — благородную скорбь. Удивительно тепло, с большой внутренней экспрессией поет артист знаменитый монолог Филиппа. Внешне его король строг и сдержан, но тем сильнее ощущает слушатель за величавым спокойствием остроту душевного конфликта, всю сложную гамму противоборствующих чувств, которые терзают сердце Филиппа. Все эти годы продолжала расширяться «география» зарубежных поездок певца. В составе труппы Большого театра он выезжал на гастроли в Милан и Монреаль на Всемирную выставку ЭКСПО-67, где выступал в своей коронной партии — Бориса Годунова. Эту же роль он пел в Ницце, Тулузе, Загребе, Клуже, Бухаресте, Копенгагене... Маршруты гастрольных поездок певца проходили по городам Польши, ГДР, Чехословакии, Финляндии, Швеции, Испании (интересно, что Петров был первым советским певцом, выступившим на испанской оперной сцене за последние несколько десятилетий: он пел Мефистофеля в «Фаусте» в барселонском театре «Лисео» в сезоне 1966/67 года). В сезоне 1965/66 года Петров совершил первое концертное турне по США.

Много сил и энергии отдает артист работе в студии грамзаписи. Его дискография обширна, она включает многие важнейшие работы Ивана Петрова — оперного и концертного певца. С его участием записаны целиком оперы «Борис Годунов», «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Дон Карлос», «Аида», «Евгений «Онегин», «Мазепа», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Сказка о царе Салтане», «Декабристы», Девятая симфония Бетховена, «Реквием» Верди (дирижер — Игорь Маркевич), оратории «Сказание о битве за Русскую землю» Шапорина и «Песнь о лесах» Шостаковича. Обстоятельно представлен в грамзаписи Петров — камерный певец: песнями и романсами Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Грига, Брамса, Бизе. Большой интерес любителей вокального искусства вызывают записи арий из опер, в которых Петрову никогда не приходилось выступать на сцене («Эрнани», «Сицилий-

ская вечерня», «Набукко» и «Макбет» Верди, «Волшебная флейта» и «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Тангейзер» и «Валькирия» Вагнера). Любопытно, что в студии грамзаписи певец обращается к партиям, предназначенным скорее для баса-баритона (Фигаро и Вотан), и к такой типично баритоновой роли, как Вольфрам. Вокально эта художественная трансформация несомненно удалась певцу — голос его в верхнем регистре звучит мягко и красиво, а басовая насыщенность, глубина и плотность придает оттенок мужественной величавости арии Вольфрама, не говоря уже о том, что «фактура» голоса Петрова великолепно соответствует партии Вотана, судя по сцене прощания с Брунгильдой.

Артиста влекут к себе и другие сферы творческой деятельности — в частности, оперная режиссура и вокальная педагогика. Певец говорит о том, что есть оперы, в которых ему особенно хотелось бы попробовать свои силы как постановщику, — «Фауст», «Мазепа». В 1970 году артист оставил оперную сцену, целиком сосредоточив свое внимание на концертной деятельности.

В 1973 году на наши экраны вышла кинокартина (снятая на студии «Ленфильм») «Всадник без головы», в которой одну из главных ролей — старого охотника Зеба Стампа — сыграл Иван Петров. Эта новая сфера приложения творческих сил выдающегося певца доставила глубокое удовлетворение многочисленным поклонникам его таланта. Артист создал яркий, запоминающийся образ, который убедительно свидетельствует о том, что и на этом поприще от такого многогранного художника, как И. Петров, можно ожидать интересных, самобытных актерских работ и новых больших художественных свершений.

#### ЛАУРИЦ МЕЛЬХИОР

Оперное творчество Рихарда Вагнера, явившееся кульминационным пунктом развития немецкого музыкального театра XIX века, выдвинуло плеяду исполнителей-певцов, за которыми — правда, уже позднее, в начале нынешнего столетия, — закрепилось название



Л. Мельхиор  
в роли Зигфрида  
(«Кольцо нибелунга»  
Р. Вагнера)

вагнеровских. Выделение их, по существу, в особую стилистическую категорию нетрудно объяснить — к этому побуждала сама специфика трактовки вокального начала в операх Вагнера.

Огромная выразительная роль оркестра, когда вокальная партия вплетается в общую музыкальную ткань произведения на равных правах с оркестровой, необыкновенная чуткость композитора к воспроизведению речевых интонаций, поразительное многообразие эмоционально-художественных оттенков — от полуразговорных фраз на нежнейшем пиано до экстатических кульминаций огромной взрывчатой силы, вокальный стиль, требующий то настоящего итальянского бельканто и «бесконечного дыхания», то характерных скандирующих интонаций и энергичной декламации, — все это поставило перед вокалистами большие творческие проблемы. Ко всему необходимо добавить, что мощь, яркость и блеск вагнеровского оркестра при значительной протяженности центральных ролей в его операх требовали от певцов большой силы звука и немалого

напряжения физических сил, невиданной прежде выносливости.

Естественно, когорта вагнеровских певцов сложилась не сразу — она сформировалась в процессе растущей популярности творчества композитора. Основы вагнеровского исполнительского стиля закладывали уже в 60-х годах прошлого столетия такие выдающиеся певцы, как баритон Аугуст Киндерман, первый исполнитель роли Вотана на премьерах «Золота Рейна» и «Валькирии» в Мюнхене, Людвиг Шнорр фон Карольсфельд — первый Тристан — или даже еще раньше, например Йозеф Алоис Тихачек — Риенци и Тангейзер в премьерах одноименных опер в Дрездене. Когда вагнеровские оперы прочно утвердились в репертуаре в конце прошлого столетия, немецкая вокальная школа располагала замечательными певцами, многие из которых проходили партии в вагнеровских операх под руководством самого композитора. Назовем в этой связи лишь несколько имен, составивших цвет вагнеровской школы XIX столетия: тенора Генрих Гюдеус, Альберт Ниман (Зигмунд в «Валькирии»), Герман Винкельман (первый Парсифаль), баритоны Эуген Гура (Курвенал в «Тристане» и Амфортас в «Парсифале»), Франц Бетц (Вотан в первой Байрёйтской постановке «Кольца нибелунга» в 1876 году), сопрано Лилли Леман, Марианна Брандт, Амалия Матерна (первая Кундри в «Парсифале» и Брунгильда в «Зигфриде» и «Гибели богов»), Тереза Мальтен, Роза Зухер. С их участием проходили премьеры многих опер Вагнера на сценах крупнейших театров мира. Именно в искусстве этих певцов получили свое законченное воплощение принципы вагнеровского исполнительства, традиции которого, преломленные через призму творческой индивидуальности тех или иных артистов вагнеровской ориентации, живут и в наши дни.

Понятие «вагнеровский певец» у современного слушателя ассоциируется с вполне определенными типами голосов — это драматическое сопрано и героический тенор (Heldentenor), в несколько меньшей степени драматический баритон. Несомненно, что на роли, исполняемые, как правило, драматическим сопрано и героическим тенором, ложится в операх Вагнера зрелого периода (и прежде всего в «Кольце нибелунга», «Три-

стане», «Парсифале») основная драматургическая нагрузка. Брунгильда и Зигфрид, Зигмунд и Зиглинда, Парсифаль и Кундри, Тристан и Изольда — их взаимоотношения составляют эмоциональный стержень действия и являются двигателем событий. Поэтому прежде всего к этим двум типам голосов и предъявлял Вагнер в рамках своей оперной эстетики наиболее высокие требования, создав, по сути дела, новые вокальные амплуа.

Именно вагнеровская оперная школа способствовала формированию в вокальном искусстве самих категорий — драматическое сопрано и героический тенор, со столь характерными для этих голосов широтой диапазона, яркостью, блеском, большой физической силой звучания, способностью выдерживать нагрузки, которые ранее для певцов считались фантастическими и невероятными (известно, что «Тристан» в Вене был даже объявлен неисполнимым произведением).

Вагнеровская школа, много давшая певцам в отношении выразительности, психологической тонкости исполнения, глубокой осмысленности произносимого слова, раздвинувшая границы возможностей человеческого голоса, в свою очередь потребовала от вокалистов истинно вагнеровского плана определенной артистической «жертвы», заключающейся в том, что приобщение к высотам вагнеровского искусства почти неизбежно означало резкое сужение их репертуара. Из этого не следует, конечно, что певцы, посвятившие себя вагнеровскому творчеству, не выступали в операх других композиторов. Но, пожалуй, никакая другая вокальная школа в силу самой своей специфики, комплекса выразительных приемов и средств не требовала от артистов столь полной отдачи всех душевных и физических сил без остатка и потому не накладывала таких жестких стилистических ограничений на своих последователей, как вагнеровская.

В истории вокального искусства единичны примеры, когда артистические создания знаменитых вагнеровских певцов в другом репертуаре могли бы быть сопоставимы по значимости и художественной яркости с ролями в операх байрёйтского мастера. Когда мы произносим такие имена, как Оливе Фремстад, Лиллиан Нордика, Фелия Литвин, Кирстен Флагстад, Фрида Лейдер, Фло-

ренс Остраль, Ганс Хоттер, Фридрих Шорр, Генрих Кноте, Макс Лоренц, Лауриц Мельхиор, Вольфганг Виндгассен, Сет Свангольм, то прежде всего в нашем сознании возникают их вагнеровские персонажи, хотя почти у всех этих выдающихся художников были интересные и талантливые работы в операх других композиторов. Не исключена возможность, что и у самой разносторонней вагнеровской певицы нашего времени, Биргит Нильссон, из ее обширного невагнеровского художественного наследия сохранят свое значение, может быть, лишь пуччиниевская Турандот и штраусовская Электра, опять-таки благодаря их несомненной близости художественным образам творца «Тристана»...



Крупнейшим героическим тенором второй четверти нашего столетия был датский певец Лауриц Мельхиор. Популярность его была поистине огромной; более того, для многих любителей музыки, даже хорошо знакомых с исполнительским творчеством самых знаменитых соперников Мельхиора по оперной сцене: Макса Лоренца, Сета Свангольма или ведущего героического тенора недавнего прошлого Вольфганга Виндгассена, — он остается идеалом вагнеровского певца.

И нетрудно понять, почему. Мельхиор обладал голосом редкой красоты, удивительной сочности и наполненности звучания на всех участках диапазона. Ему были присущи характерная баритоновая окраска, бархатистость тона и необычайная мягкость, теплота. Но дело не только в природном вокальном материале певца. Глубокий отклик в сердцах слушателей находила его трактовка вагнеровских ролей.

Здесь следует, очевидно, иметь в виду, что по традиции героический тенор должен был воплощать прежде всего героическое начало вагнеровских персонажей, риторический пафос которых порой превращал их в фигуры, удаленные от всего земного, возвышающиеся над радостями и печалью, над страстями простых людей. Такая концепция вагнеровского героического тенора имела немало приверженцев среди исполнителей, но не разделялась Мельхиором, хотя при своем блестящем сильном голосе он обладал внешними данными — высо-

кой величественной фигурой с подлинно атлетическим телосложением, — идеально подходящими для ролей Зигмунда, Зигфрида, Тристана или Парсифаля в их традиционном понимании. Вот, казалось, герой, который может добиться исполнения своих желаний, полагаясь в основном на силу своего меча!

В то же время в центре вагнеровских трактовок Мельхиора неизменно оказывалась глубокая человечность и искренность переживания. В каждой фразе, произносимой певцом, ощущался трепет чувства и горячая взволнованность, не оставляющая места для велеречивой рассудительности или внешнего, ходульного патетизма. Вагнеровские герои у Мельхиора всегда были живыми людьми, представляли ли они закованными в военные доспехи, как Лознгрин, или облаченными в медвежью шкуру, как юный Зигфрид.

Правда, некоторым критикам казалось, что в своем стремлении к человеческой достоверности переживания и простоте певец допускал известное смещение стилистических акцентов. Находили, в частности, что его героям свойственна больше экспрессия итальянского типа, чем вагнеровского, а в эпизодах, полных вагнеровской эпической лирики, у артиста вдруг проскальзывали чувствительные интонации, уместные разве что в «Лючии» или «Тоске».

Слушая сейчас записи Мельхиора, едва ли можно признать подобные упреки по адресу артиста справедливыми. Однако становятся ясными их истоки. Лауриц Мельхиор не был, если можно так выразиться, ортодоксальным вагнеровским певцом, с явной приверженностью к пафосу, титаническому героизму. В свое исполнение он стремился привнести больше оттенков, красок, большую тонкость динамических нюансов. Голос его звучал в операх Вагнера не только призывно, мужественно, страстно — Мельхиор был одним из немногих героических теноров, кто мог спеть вагнеровскую мелодию с покоряющей задушевностью. Вот в чем некоторые приверженцы «чистоты вагнеровского стиля» усматривали итальянские влияния! Они почему-то считали, что задушевность может быть свойственна музыке Верди или Пуччини, но не Вагнера. Искусство Мельхиора опровергало этот ошибочный тезис, еще имеющий хождение среди любителей пения.

Партию Зигмунда в первом акте «Валькирии» можно по праву считать визитной карточкой героического тенора. И, конечно, многие из них стремились зафиксировать в грамзаписи свою трактовку этой роли. Из всей тетралогии наибольшее количество записанных фрагментов с участием вагнеровских теноров приходится именно на первое действие «Валькирии». С Мельхиором записаны два первых акта «Валькирии» (дирижеры Бруно Вальтер и Бруно Зейдлер-Винклер) и целиком опера «Зигфрид» — правда, с купюрами, составленная из фрагментов, записывавшихся в разное время с разными исполнителями других ролей и дирижерами.

Очень цельное и гармоничное впечатление оставляет певец в исторической записи первого действия «Валькирии», выполненной в 1935 году, когда Мельхиор был в расцвете дарования. В известной степени она может считаться квинтэссенцией его исполнительского стиля. Запись «Зигфрида», фрагментов из «Мейстерзингеров», «Тристана» или «Парсифаля» (большая сцена с Кундри из второго действия) не добавляет к его артистическому облику никаких принципиально новых черт.

Образ Зигмунда исполнен у Мельхиора подлинно романтической взволнованности и трогательности чувства. Голос артиста звучит тепло и проникновенно — никакой жесткости фразировки, резкости акцентов, его декламация энергична, но лишена характерного для некоторых героических теноров известного однообразия красок, каждая фраза певца в кантиленных эпизодах распета с удивительной лирической красотой. Мельхиор не упускает возможности блеснуть эффектами вагнеровского героического тенора — тесситурно очень сложные знаменитые восклицания Зигмунда в его монологе: «Вельзе! Вельзе!» — когда в трудную минуту жизни он взывает к памяти своего отца, звучат у артиста с редкой насыщенностью и блеском, пламенно и страстно, без малейшего напряжения. Пожалуй, лишь Макс Лоренц умел придать им еще большую экспрессивность и подлинно стихийную мощь.

По искренности и сердечности исполнение Лаурица Мельхиора и сейчас может служить образцом для многих героических теноров. Рассказ Зигмунда о сражении с врагами, о том, что привело его, безоружного, в жилище сурового и угрюмого воина Хундинга, певец про-

водил с огромным эмоциональным накалом и настоящей душевной открытостью. Слушая Мельхиора, ощущаешь, что каждая спетая им фраза выстрадана, внутренне пережита, прочувствована всем сердцем — и за этими драматическими взлетами и ниспадающими скорбными интонациями, нежнейшими пианиссимо, плавными линиями легато и мягкой задумчивой кантиленой вырисовывалась рельефная художественная картина, складывался эмоциональный портрет юного Зигмунда, который вызывал горячее сочувствие слушателей.

Запись сохранила для нас живое звучание безусловно лучшего вагнеровского дуэта нашего времени: Кирстен Флагстад — Лауриц Мельхиор. Как исполнителей их многое роднило в плане самого подхода к интерпретации музыки Вагнера: искусству Флагстад также в высшей степени была свойственна глубокая человечность. Единый душевный настрой, удивительно чуткий отклик на эмоциональную окраску фразы у партнера, неповторимый звуковой колорит, создававшийся сочетанием голосов артистов, не говоря уже о владении ими всем арсеналом средств вокальной выразительности, снискали этому дуэту мировую славу. И когда в любовной сцене Тристана и Изольды голоса певцов сливались в идеальной гармонии, слушателей не покидало ощущение того, что здесь происходит погружение в самые сокровенные глубины вагнеровской бесконечной мелодии...

Говоря о замечательном даровании Мельхиора-лирика, нельзя не упомянуть еще об одном интересном звуковом памятнике его искусства, на этот раз уже не связанном с вагнеровскими концепциями артиста. В годы второй мировой войны Мельхиор, живя и работая в США, записал на грампластинки широко известные на родине певца, в Дании, песни и романсы. Выход в свет этого небольшого альбома в период, когда над страной нависли черные тучи фашистской оккупации и произведения национальной культуры фактически находились под запретом, был отнюдь не случайным. Песнями, любимыми в народе, которые говорили о красоте родного края, о любви к родине, артист обращался к своим соотечественникам в годину тяжелых испытаний, выпавших на их долю. Как человек и художник

он верил в неомраченное будущее своего народа, в его силу духа.

В исполняемой Мельхиором песне композитора Педера Арнольда Гейзе есть такие проникновенные строки, которые можно было бы поставить эпиграфом ко всему альбому:

Тебя я в песне прославляю,  
Страна любимая.  
Ты можешь одарить  
И лаской нежною,  
И силой богатырской...  
Лишь здесь покой я обретаю  
И полной грудью вновь могу дышать.  
Лети, моя песня, на крыльях мечты,  
Воздай хвалу земле моих отцов.  
Пусть пронесется она по полям и долинам  
И радостью наши сердца напоит!

Почти все эти песни отличает мягкая, сдержанная «северная» лирика с заметным отпечатком светлой элегичности, которая окрашивает в свои характерные тона и исполнение Мельхиора. Он поет их в удивительно трогательной непринужденной манере, со всей непосредственностью и искренностью чувства. Большой голос певца звучит по-настоящему прозрачно, светло, и сам стиль исполнения совершенно лишен какой-либо оперной масштабности. При полном отсутствии эффектов, внешне выраженной эмоциональности замечательна та лирическая просветленность, поэтическая мечтательность, романтический настрой, которые привносит в свою трактовку Мельхиор. И в воображении слушателя предстают поэтические картины северного края, где «зоркие ястребы парят в поднебесье, кукушки притаились в чаще лесной, где осенний ветер водит хороводы из опавших листьев на холмах, стерегущих покой спящих викингов».

\* \*  
\*

Лауриц Мельхиор родился в столице Дании Копенгагене 20 марта 1890 года. Он рано приобщился к миру музыки — его отец был руководителем церковного хора, в котором мальчик часто выступал. Сестра Лаурица (кроме него, в семье было еще пятеро детей) страстно любила оперное искусство и часто посещала

Королевский оперный театр. С детских лет к театру пристрастился и будущий певец. Слушая спектакли, он мысленно представлял себя на оперной сцене, и мечта стать певцом вскоре захватила юношу целиком. В восемнадцатилетнем возрасте он начал заниматься пением у Пауля Банга в родном городе, а через четыре года поступил в Королевскую оперную школу. У молодого Мельхиора находили прекрасный баритон, очень звучный, красивый по тембру. 2 апреля 1913 года сбылась мечта Мельхиора — он дебютирует в оперном театре; его первой ролью был Сильвио в «Паяцах». Публика встретила нового артиста очень тепло, и успех первого выступления побудил дирекцию Копенгагенской оперы пригласить его в труппу. На протяжении нескольких лет Мельхиор выступал здесь в баритоновых партиях, главным образом итальянского репертуара. Однажды он совершил гастрольную поездку по Швеции (это было в годы первой мировой войны), причем с особым успехом пел графа ди Луна в «Трубадуре». Казалось, артистическая судьба певца определилась. И здесь случается непредвиденное: импрессарио оперной труппы, в составе которой Мельхиор гастролировал по Швеции, бывшая певица, начала убеждать артиста в том, что его голос по характеру отнюдь не баритон, а тенор! Ряд упражнений, показанных певицей, обнаружил у Мельхиора, к его удивлению, настоящие теноровые верхние ноты. Это открытие озадачило артиста. Стоит ли рисковать, отказаться от уже достигнутого, овладеть новым репертуаром? Вместе с тем он понимал, что теноровый репертуар откроет перед ним более широкие, заманчивые творческие перспективы. Память об этом переломном моменте в его карьере сохранилась у певца на всю жизнь (почти полвека спустя Мельхиор учредил специальный фонд, в задачу которого входит оказание материальной помощи молодым артистам со сходной творческой судьбой на время вынужденного перерыва, неизбежного в процессе артистической перекалификации с баритона на тенор).

Итак, Мельхиор решил оставить сцену и целиком отдаться занятиям, изучению тенорового репертуара, и здесь в области его художественных интересов произошел важный сдвиг: молодой артист отказался от своих прежних итальянских симпатий и обратил особое

внимание на вагнеровскую музыкальную драму, которая и принесла певцу в дальнейшем мировую славу. 8 октября 1918 года состоялся «второй дебют» Мельхиора на сцене того же Копенгагенского оперного театра в теноровой партии Тангейзера в одноименной опере Вагнера. Уже в следующем году певца приглашают в Лондон для участия в концерте с оркестром «Куинзхолл» под управлением Генри Вуда. В 1920 году вместе со знаменитой певицей Нелли Мельбой Мельхиор поет в первом радиоконцерте, передававшемся экспериментальной лондонской радиостанцией.

Все эти годы Мельхиор не переставал упорно совершенствовать свое мастерство. Он занимается у лучших вокальных педагогов Европы — Виктора Бейгеля в Лондоне, Эрнста Гренцебаха в Берлине и у прославленной вагнеровской певицы Анны Бар-Мильденбург в Мюнхене. Напряженному периоду учебы подвел своеобразный итог дебют артиста в лондонском театре «Ковент Гарден» (14 мая 1924 года), после которого о Мельхиоре заговорили как о певце мирового класса. Мельхиор выступил в партии Зигмунда в «Валькирии», и хотя он еще имел мало опыта как вагнеровский певец, его интерпретация произвела огромное впечатление на слушателей. После первого акта Б. Вальтер, дирижировавший спектаклем, первым ринулся за кулисы и горячо поздравил артиста с большой творческой победой.

Успешный дебют Мельхиора в «Ковент Гарден» повлек за собой приглашение в Германию. Летом того же года артист спел партию Зигмунда на Байрёйтском фестивале, а в 1925 году выступил здесь в роли Парсифаля, подготовив эту партию под руководством Карла Мука, одного из самых замечательных интерпретаторов последнего вагнеровского творения за всю его сценическую историю. Мельхиор регулярно возвращался в Байрёйт в течение ряда лет; лишь когда к власти в Германии пришли фашисты, артист прекратил все связи с немецкими оперными сценами, включая и Байрёйт.

Успешные выступления Мельхиора в Лондоне и на Байрёйтском фестивале 1924 года повлекли за собой приглашение в Гамбургскую государственную оперу. Два года он был солистом этого театра, где помимо вагнеровских ролей обращался также и к другим пар-

тиям (Иоани в «Пророке» Мейербера, Радамес в «Аиде», Канио в «Паяцах»).

Сохранившиеся записи — правда, очень немногочисленные — позволяют составить о Мельхиоре некоторое представление как о драматическом теноре «итальянского типа». Пластика и мягкость его фразировки, красота кантилены, несомненно, производили большое впечатление и в итальянских ролях. Мельхиор не стремился копировать исполнительские приемы, характерные для певцов итальянской школы, — в его вокализации, например, отсутствовала традиционная итальянская пафосность, но ощущалась огромная внутренняя драматическая напряженность. Итальянская оперная классика для Мельхиора — вагнеровского певца (как, например, и для другого знаменитого героического тенора 30-х годов, Франца Фёлькера) не представляла сложной стилистической проблемы. Хотя в голосе Мельхиора не было характерной итальянской сладости, искусству певца были определено близки художественные принципы итальянского бельканто со многими его отличительными чертами: эластичностью звуковедения, замечательным мастерством пения легато, виртуозной свободой владения голосом.

Вагнеровское бельканто, несомненно, родственно итальянскому своей красотой, пленительной поэтичностью, зачарованностью звучания при всей их, казалось бы, несхожести, если иметь в виду энергичную размашистость, импульсивность скандирующей декламации, чеканную «твердую» фразировку, столь свойственную вагнеровской вокальной школе. Но когда слушаешь Кирстен Флагстад, Лаурица Мельхиора, Фридриха Шорра или Лотту Леман, познаешь само существо понятия «вагнеровское бельканто». И может быть, стоит напомнить, что уже в наши дни, в конце 60-х годов, Герберт фон Караян, осуществляя на весенних Зальцбургских фестивалях постановки вагнеровских опер, требовал от певцов прежде всего итальянской кантилены и мягкости полутонов. Вот еще один ракурс вопроса об «итальянских влияниях» в искусстве Мельхиора!

17 февраля 1926 года певец дебютировал в роли Тангейзера на сцене нью-йоркской «Метрополитен-опера» — театра, которому затем отдал почти четверть века своей исполнительской деятельности. Любопытно только,

что первое выступление Мельхиора перед американской аудиторией прошло фактически незамеченным. Артист пел в дневном спектакле, а внимание всех любителей вокального искусства было приковано к вечернему представлению «Риголетто», в котором должен был состояться дебют молодой американской певицы Марион Таллей. Вокруг этого имени в американской прессе еще задолго до дебюта была поднята сенсационная шумиха. Таллей называли новой Зембрих, Тетрацини и Галли-Курчи, ей прочили великое будущее и мировую славу. Все это привело в вечер ее дебюта в зрительный зал «Метрополитен» музыкальных критиков едва ли не всех ведущих американских газет. В такой обстановке на выступление Мельхиора просто не обратили внимания.

Что же касается Таллей, то голос у нее — если судить по сохранившимся грампластинкам — был действительно замечательным, но ее артистическая судьба лишней раз подтвердила ту неоспоримую истину, что даже самый благодатный природный материал еще не является гарантией длительного и прочного успеха певца у слушателей. Через несколько лет имя Таллей бесследно исчезло и ныне известно, пожалуй, лишь специалистам, а рассказ о том, как ей удалось «на один вечер» затмить прославленного артиста, пополнил собрание любопытных курьезов, которыми так богата история певческого искусства.

Итак, с февраля 1926 года Лауриц Мельхиор стал солистом «Метрополитен-опера». В течение многих лет он не имел соперников в вагнеровском репертуаре. Продолжалась широкая гастрольная деятельность артиста: он пел в Берлине, Гамбурге, Вене, Париже, Гааге. После своего знаменательного дебюта в театре «Ковент Гарден» Мельхиор посещал Лондон почти каждый год до начала второй мировой войны. Помимо вагнеровских ролей артист выступал здесь также в вердиевском «Отелло» в 1933 году (дирижировал спектаклем Антонио Вотто). На следующий год он повторил свой большой успех в партии Отелло — за дирижерским пультом на этот раз стоял замечательный интерпретатор вердиевской партитуры Томас Бичем. Большим событием лондонской музыкальной жизни была постановка тетралогии «Кольцо нибелунга», осуществленная под

художественным руководством Вильгельма Фуртвенглера в театре «Ковент Гарден» в 1937 году. Великий дирижер пригласил Лаурица Мельхиора на роль Зигфрида (в двух последних частях тетралогии).

Очень часто имя певца можно было встретить и на афишах буэнос-айресского театра «Колон», с которым Мельхиор также поддерживал тесные творческие связи. Впервые он выступил на его сцене в 1931 году, исполнив партию Тристана, и впоследствии регулярно выступал перед аргентинской публикой в течение почти двух десятилетий.

Начиная с 1935 года на протяжении шести лет Лауриц Мельхиор являлся почти постоянным партнером Кирстен Флагстад во многих вагнеровских спектаклях театра «Метрополитен-опера»: в «Тристане», «Зигфриде», «Гибели богов», «Парсифале», «Тангейзере», «Лоэнгрине». Фрагменты некоторых из них запечатлены в записи и составляют неоценимый вклад в современную исполнительскую вагнериану. Когда в 1941 году Флагстад покинула «Метрополитен-опера», ее преемницей стала Елена Траубель, певица, в голосе которой было много «флагстадовской» теплоты и лучезарности тона.

С этого времени на сцене «Метрополитен» оперы Вагнера неизменно идут с участием Мельхиора и Траубель. В феврале 1941 года Артуро Tosканини пригласил обоих артистов выступить с оркестром нью-йоркской Национальной радиовещательной компании в большой вагнеровской программе. В этом концерте Мельхиор и Траубель исполнили сцену Зигмунда и Зиглинды из первого действия «Валькирии» и сцену Брунгильды и Зигфрида из «Гибели богов».

В феврале 1938 года на сцене «Метрополитен» Мельхиор спел сотый спектакль «Зигфрида», а в сезоне 1944/45 года — двухсотого «Тристана». Сто шесть раз он выступал в роли Лоэнгрина, сто сорок четыре раза — в партии Тангейзера, сто восемьдесят три раза — Зигмунда, сто двадцать восемь раз пел Зигфрида в «Гибели богов». Еще ни один героический тенор до Мельхиора не имел в своем активе столь большого количества выступлений в вагнеровских ролях (так, известный исполнитель роли Тристана в прошлом столетии, знаменитый польский тенор Ян Решке спел эту

роль менее пятидесяти раз). Артист сохранил свой голос в полном объеме до весьма преклонного артистического возраста — Мельхиор простился с оперной сценой накануне своего шестидесятилетия. Последний спектакль с участием артиста состоялся в «Метрополитен» 2 февраля 1950 года. В этот вечер шел «Лоэнгрин». Партнерами певца были артисты, с которыми он особенно часто выступал в последние годы: Елена Траубель, Александр Швед, Бланш Тибом. За дирижерским пультом стоял Фриц Штидри...

Однако артистическая деятельность Мельхиора на этом не прекратилась. Еще в 1945 году он начал работать в кино. Первый фильм с его участием, «Волнующий роман», повлек за собой приглашения на новые съемки: певец снимался в фильмах «Две сестры из Бостона» (1946), «Навсегда» (1947), «Роскошный лайнер» (1948). Последняя лента, запечатлевшая искусство Мельхиора, «Звезды поют», была отснята, когда артист уже оставил оперный театр, — в 1953 году. В 50-е годы певец вместе с выдающимся итальянским басом Эцио Пинца, к этому времени также прекратившим выступать в опере, пианистом Хосе Итурби и другими любимцами публики часто принимал участие в своеобразных шоу с исполнением произведений, создававшихся в традициях легкой классической музыки. Эти шоу имели большой успех у публики.

Хорошая артистическая форма позволила Мельхиору в семидесятитрехлетнем возрасте выступить на вечере в Нью-Йорке, посвященном его золотому юбилею — пятидесятилетию со дня дебюта на оперной сцене, — и спеть в сопровождении оркестра монолог Зигмунда!

Знаменитый певец скончался в Санта Моника (США) 19 марта 1973 года.

В памяти современников Лауриц Мельхиор остался одним из корифеев вокального искусства первой половины XX столетия. И сейчас уже новое поколение слушателей убеждается в том, что его артистическое наследие имеет непреходящую художественную ценность, — оно, в частности, продолжает оказывать большое влияние на формирование взглядов современной аудитории на принципы вагнеровского исполнительства, в историю которого Мельхиором вписана поистине замечательная страница.

## КИРСТЕН ФЛАГСТАД

Начало сезона 1934/35 года в нью-йоркском театре «Метрополитен-опера», казалось, не предвещало никаких художественных сенсаций. По намеченному графику выпускались спектакли, делались вводы в исполнительские составы, шла интенсивная репетиционная работа. На один из январских дней была назначена репетиция вагнеровской «Валькирии» — обычная, рядовая репетиция, если не считать того, что артистам театра впервые предстояло встретиться с норвежской певицей Крестен Флагстад, приглашенной дирекцией для участия в вагнеровских спектаклях. Однако никто не придавал большого значения этому новому знакомству — имя артистки никому не было известно; говорили, что она вообще почти не выступала за пределами своей родины. К тому же ей было уже сорок лет, а в таком возрасте, как известно, начинать международную артистическую карьеру весьма непросто.

«Если она действительно интересная певица, то почему дирекция не пригласила ее раньше, хотя бы пять лет назад?» — этот вопрос невольно возникал у певцов и артистов оркестра, собравшихся на репетицию. Наверное, многие из них были уверены в том, что пройдет сезон, гостя из далекой Норвегии споет обусловленное контрактом количество спектаклей и навсегда расстанется с «Метрополитен», не вызвав особых эмоций ни у публики, ни у прессы. Сколько таких певцов — «односезонников» — перевидели старожилы театра на своем веку! Во всяком случае того, что произошло в действительности, никто из артистов — даже наделенных самой богатой фантазией — не мог ожидать. Когда началась репетиция, певцов и оркестрантов сразу же охватило глубокое волнение. Флагстад пела в полный голос, который заполнял зал, покоряя своей удивительной ласковой теплотой, мягкостью, искристостью и, казалось, беспредельной широтой. Эффект был подобен электрическому разряду: от неожиданности и удивления дирижер Артур Боданцкий, знавший едва ли не всех знаменитых вагнеровских певцов своего времени, выронил палочку из рук, а партнер певицы, известный тенор Пол Олтхаус (он пел партию Зигмунда), сла-



вившийся своей безупречной точностью и аккуратностью, словно замороженный, внимая новой Зиглинде, пропустил свое вступление!

Все присутствовавшие на репетиции были едины в своем мнении: такой певицы в «Метрополитен» не слышали уже многие десятилетия. А вскоре в этом смогли убедиться и широкая аудитория, и музыкальная критика: дебют Кирстен Флагстад 2 февраля 1935 года в роли Зиглинды принес артистке настоящий триумф. На следующее утро газеты извещали читателей о рождении величайшей вагнеровской певицы XX столетия. Авторитетнейший критик, горячий почитатель музыки Вагнера, Лоуренс Гильман писал в «Нью-Йорк геральд трибюн», что это был один из тех редких случаев, когда, очевидно, сам композитор был бы счастлив, если бы услышал такое художественное воплощение своей Зиглинды.

Слушателей покорила не только голос Флагстад, хотя уже само звучание его не могло не вызвать восторга. Публику пленила и удивительная непосредственность,

человечность исполнения артистки. С первых же спектаклей нью-йоркской аудитории открылась эта отличительная черта художественного облика Флагстад, может быть, особенно ценная у певцов вагнеровской ориентации. Здесь знали вагнеровских исполнителей, у которых эпическое, монументальное подчас преобладало над истинно человеческим. Героини Флагстад были словно озарены солнечным светом, согреты трогательным, искренним чувством. Она была художником романтического плана, но ее романтизм слушатели отождествляли не столько с высоким драматическим пафосом, склонностью к яркой патетике, сколько с удивительной возвышенной красотой и поэтической гармонией, тем трепетным лиризмом, которым был наполнен ее голос.

Вслед за Зиглиндой Флагстад спела в «Метрополитен» Брунгильду в «Валькирии» и «Гибели богов», Изольду, Елизавету в «Тангейзере», Эльзу в «Лоэнгрине», Кундри в «Парсифале». Партии Брунгильды и Кундри она пела впервые в жизни — причем роль Кундри артистка разучила за восемнадцать дней. Интерес слушателей к выступлениям Флагстад был огромен — все спектакли с ее участием шли при переполненном зале и постоянных аншлагах. Театр «Метрополитен» — единственный постоянно работающий в США полный сезон оперный коллектив — существует, как известно, на средства меценатов и периодически переживает серьезные финансовые затруднения. Так было и в середине 30-х годов. И вот можно сказать, что успешному их разрешению тогда во многом способствовали гастроль Флагстад. Например, только девять спектаклей «Тристана» с участием артистки принесли театру невиданный прежде доход более чем в сто пятьдесят тысяч долларов!

На сцене «Метрополитен» Кирстен Флагстад нашла идеального партнера по вагнеровским спектаклям — Лаурица Мельхиора, артиста, родственного ей по духу, полностью отвечавшего ее представлениям о вагнеровском исполнителе. Вокруг этих двух выдающихся певцов сложился в «Метрополитен» в конце 30-х годов замечательный коллектив вокалистов вагнеровского плана: сопрано Марджори Лоуренс и Елена Траубель, тенор Рене Мэзон, баритоны Фридрих Шорр и Герберт

Янссен, меццо-сопрано Керстин Торборг и Карин Бранцелль, бас Эмануэль Лист. В эти же годы в вагнеровском репертуаре периодически выступала лучшая лирическая певица немецкой сцены Лотта Леман — в ролях Зиглинды, Елизаветы, Эльзы...

По составу исполнителей с вагнеровскими спектаклями «Метрополитен» нелегко было конкурировать даже постановкам Байрёйтского фестиваля, Берлинской или Венской оперы. Душой ансамбля была Флагстад. Для нее дирекция «Метрополитен» дважды нарушала обычай начинать новый сезон, как правило, с популярной итальянской оперы, который соблюдался на протяжении тридцати пяти лет! Сезон 1936/37 года открылся «Валькирией», а 1937/38 года — «Тристаном».

Позже знаменитая примадонна «Метрополитен», Фрэнсиз Альда, выступавшая почти со всеми крупнейшими мастерами мировой оперной сцены, человек, весьма скептически оценивавший состояние современной вокальной культуры, говорила: «После Энрико Карузо я знала только один истинно великий голос в опере наших дней — это Кирстен Флагстад».

\* \* \*

Родина знаменитой певицы — город Хамар, к северу от Осло. Там 12 июля 1895 года в семье дирижера Михаила Флагстада появилась на свет девочка, которой дали имя Кирстен. Мать ее была довольно известной пианисткой и концертмейстером в Национальном театре Осло. С раннего возраста Кирстен начала учиться игре на фортепиано и пению у своей матери; занятия продвигались настолько успешно, что уже шести лет она пела песни Шуберта, удивляя своих первых немногочисленных слушателей — друзей и знакомых отца и матери. В тринадцать лет она знала партии Аиды и Эльзы, а через два года начала брать уроки у известного в Осло вокального педагога Эллен Шитт-Якобсен. Занятия продолжались в течение трех лет, пока преподавательница Флагстад не решила, что ее ученица готова для выступления на оперной сцене. Дебют состоялся 12 декабря 1913 года в Осло — юная артистка исполнила роль Нури в чрезвычайно популярной в те годы опере Э. д'Альбера «Долина». Дебютантка понравилась

публике. Группа богатых меценатов, субсидировавших оперные спектакли Национального театра, даже решила учредить ей стипендию, чтобы Флагстад смогла продолжить вокальное образование. Полная радужных планов, артистка едет в Стокгольм, где занимается с Альбертом Вествангом и Гиллисом Браттом. Вернувшись на родину в 1917 году, она начинает регулярно выступать в оперных спектаклях Национального театра уже как профессиональная певица.

Можно было ожидать, что, при несомненной талантливости молодой певицы, она сравнительно быстро сможет занять видное место в вокальном мире. Но этого не произошло. В течение двадцати лет Флагстад оставалась рядовой, скромной артисткой, которая охотно бралась за любые предлагавшиеся ей роли, причем не только в опере, но и в оперетте, ревю, музыкальных комедиях. Были на то, конечно, объективные причины, но многое можно объяснить характером самой Флагстад, которой был абсолютно чужд дух «премьерства» и артистическое честолюбие. Она была большой труженицей, меньше всего думавшей о личной выгоде «для себя» в искусстве.

В 1919 году Флагстад вышла замуж и вскоре после этого вынуждена была оставить сцену: перед рождением дочери у певицы пропал голос. Необычайно тяжело было свыкнуться с мыслью, что придется расставаться с любимым искусством. К счастью, все обошлось благополучно. И когда после родов артистка почувствовала, как голос ее вновь обретает прежнюю силу и блеск, молодая певица некоторое время, из-за опасения вокальных перегрузок, отдавала предпочтение «легким ролям» в опереттах.

В 1921 году Флагстад становится солисткой театра «Майоль» в Осло, затем переходит в театр «Казино», где поет во многих классических и современных опереттах, а также в разного рода музыкальных обзорах. Все эти годы она стремится по возможности расширять и свой оперный репертуар. В то время в норвежской столице не было постоянной труппы, оперные спектакли давались эпизодически, и Флагстад всегда стремилась принять в них участие. В 1928 году пришло приглашение из шведского города Гётеборга — Флагстад предложили стать солисткой театра «Стура». В течение

нескольких лет она поет здесь почти весь основной репертуар лирико-драматического сопрано.

В то время едва ли кто мог предположить, что в дальнейшем певица будет специализироваться исключительно на вагнеровских ролях: она казалась типично «универсальной исполнительницей». Тридцать восемь ролей в операх и тридцать в опереттах говорят сами за себя. Вот далеко не полный перечень спетых ею крупных партий: Мими («Богема»), Тоска, Чио-Чио-Сан, Аида, Дездемона, Микаэла («Кармен»), Недда («Паяцы»), Минни («Девушка с Запада» Пуччини), Эврианта, Агата («Эврианта» и «Волшебный стрелок» Вебера), Маргарита («Фауст»), Роделинда в одноименной опере Генделя, Эвридика («Орфей» Глюка), Дорота («Волынщик Шванда» чешского композитора Я. Вейнбергера). Из вагнеровских партий в ее репертуаре в то время были только Эльза и Елизавета.

Что же предопределило будущее Флагстад как вагнеровской исполнительницы? Во многом стечение обстоятельств, ибо артистка имела все данные для того, чтобы стать, например, не менее выдающейся «итальянской» певицей. Тому, кто знает ее записи, очень легко представить себе, как звучал бы голос Флагстад в итальянской опере, в той же «Аиде» или «Тоске», как впечатляли бы здесь эти мягкие парящие фразы легато, пластика вокализации, которые так завораживали слушателей в ее Брунгильде или Изольде. Кстати, именно в «Тоске» услышал Флагстад в 1929 году один из видных американских театральных деятелей и порекомендовал руководству «Метрополитен» немедленно связаться с артисткой, которая, по его мнению, могла успешно соперничать с лучшими итальянскими певицами тех лет. Вскоре из Нью-Йорка на имя Флагстад было послано письмо, в котором администрация «Метрополитен» просила артистку предоставить театру информацию о своей карьере, прислать перечень спетых ролей, отзывы местной прессы и т. д. Вероятно, всякая другая певица обрадовалась бы запросу, пришедшему из такого театра, как «Метрополитен», и быстро переслала бы весь необходимый материал. Флагстад же довольно скептически отнеслась к этой просьбе, не веря, что за ней кроются какие-либо реальные перспективы. Письмо осталось без ответа. А случись все иначе, кто знает, как бы сло-

жила творческая жизнь артистки в дальнейшем и какими путями пошло бы развитие ее таланта.

Между тем в 1932 году в Осло готовилась к постановке музыкальная драма Вагнера «Тристан и Изольда» с интернациональным составом исполнителей. Роль Изольды была поручена известной вагнеровской певице Нанни Ларсен-Тодсен, выступавшей в этой партии на Байрёйтских фестивалях. Когда до премьеры оставалось совсем немного времени, неожиданная болезнь Ларсен-Тодсен поставила руководителей постановки в крайне затруднительное положение. И здесь вспомнили о Флагстад — правда, прежде ей не приходилось выступать в этой роли, никогда не пела она и по-немецки, что в данном случае было особенно важно, ибо опера исполнялась на языке оригинала. Но все знали ее трудолюбие, отличную память, музыкальность и верили, что она сможет спасти спектакль.

Эти надежды она полностью оправдала. Совершенно пленен был новой Изольдой знаменитый бас Александр Кипнис, исполнявший роль короля Марка (впоследствии он был партнером певицы по ряду спектаклей в «Метрополитен»). Кипнис говорил артистке, что ее место — в Байрёйте, там талант певицы сможет раскрыться во всей полноте, что ее будущее как вагнеровской исполнительницы представляется ему исключительно многообещающим. По рекомендации Кипниса Флагстад едет в Байрёйт. Прослушав артистку, там решили, что надо сначала предложить ей второстепенные партии; летом 1933 года на очередном фестивале она спела Ортлинду в «Валькирии» и Третью норну в «Гибели богов». «Экзамен» прошел успешно, и уже на фестивале следующего года Флагстад выступает в ролях Зиглинды и Гутруны. В спектаклях «Кольца нибелунга», которыми дирижировал Карл Эльмендорф, участвовали выдающиеся вагнеровские певцы: Макс Лоренц — Зигфрид, Франц Фелькер — Зигмунд, Рудольф Бокельман — Вотан, Фрида Лейдер — Брунгильда. В этом великолепном ансамбле пресса заметила и оценила новую исполнительницу — Кирстен Флагстад, проводшую свои партии на художественном уровне, достойном ее знаменитых коллег.

На спектаклях Байрёйтского фестиваля присутствовал Эрик Симон, представитель администрации «Метро-

политен-опера», которая как раз в это время нуждалась в вагнеровском сопрано. Услышав Флагстад в роли Зиглинды, Симон тут же предложил ей встречу с директором театра Джулио Гатти-Казацца и главным дирижером, который вел немецкий репертуар, Артуром Боданцким. На этот раз Флагстад согласилась и после окончания спектаклей в Байрёйте поехала в швейцарский город Сент-Мориц, где ее уже ожидали Гатти-Казацца и Боданцкий.

Здесь, в номере местного отеля, летом 1934 года два ветерана «Метрополитен» слушали Флагстад. Трудно сказать — может быть, певица была не в лучшей форме или акустические условия не позволили составить о голосе артистки достаточно полного представления, но ни у Гатти-Казацца, ни у Боданцкого пение Флагстад не вызвало большого энтузиазма. Они признали, однако, что артистка может представить интерес для «Метрополитен», и пригласили ее на сезон 1934/35 года. Никто из них, конечно, не представлял себе тогда, что этот контракт открывает миру одну из величайших вагнеровских певиц.

Дальнейшее читателю известно. Триумф Флагстад в «Метрополитен» открыл ей двери крупнейших оперных театров. 18 мая 1936 года состоялся дебют певицы в лондонском «Ковент Гарден» в «Тристане». В спектакле были заняты также Л. Мельхиор, Э. Лист, Г. Янсен. Дирижировал Фриц Рейнер. Слушатели встретили Флагстад бурной овацией, и весь спектакль носил торжественный, праздничный характер. После Изольды артистка спела здесь три Брунгильды — в «Валькирии», «Зигфриде» и «Гибели богов». На следующий год она вернулась в английскую столицу и добавила к своему лондонскому репертуару еще партию Сенты в «Летучем голландце».

2 сентября 1936 года Флагстад впервые поет в Венской государственной опере Изольду в спектакле, которым дирижировал Феликс Вейнгартнер. После окончания оперы аудитория вызывала певицу тридцать раз! В этой же роли артистка впервые предстала и перед французской публикой — в 1938 году на сцене парижского театра «Гранд Опера». В том же году она совершила концертную поездку по Австралии.

На протяжении шести лет Флагстад регулярно

выступала на сцене «Метрополитен-опера» исключительно в вагнеровском репертуаре. Единственной невагнеровской ролью, которую она спела здесь, была Леонора в «Фиделио» Бетховена. Особенно памятным был спектакль, осуществленный под художественным руководством Бруно Вальтера. Премьера этой постановки, прошедшая 14 февраля 1941 года, ознаменовалась первым появлением за дирижерским пультом «Метрополитен» великого музыканта.

В мае 1939 года Флагстад была одной из центральных фигур музыкального фестиваля, проходившего в рамках Всемирной выставки в Нью-Йорке. «Метрополитен-опера» показала тогда цикл опер Вагнера, в которых выступил весь цвет вагнеровского ансамбля театра во главе с Флагстад и Мельхиором.

Весной 1941 года, вернувшись на родину, певица фактически прекращает артистическую деятельность. В тяжелые военные годы она лишь дважды выезжает за пределы Норвегии для участия в Цюрихском музыкальном фестивале, где поет Леонору («Фиделио»), Рецию («Оберон» Вебера) и Альцесту в одноименной опере Глюка. Только после окончания второй мировой войны Флагстад возвращается на оперную сцену и концертную эстраду. В 1947 году она приезжает в Лондон — здесь на протяжении четырех сезонов артистка поет в театре «Ковент Гарден» ведущие вагнеровские партии, исполняет на английском языке роль Брунгильды в постановке «Кольца нибелунга». Флагстад было уже за пятьдесят лет, но голос ее, казалось, не был подвластен времени — он звучал так же свежо, наполненно, сочно и ярко, как и в памятный год первого знакомства лондонцев с певицей. Легко выносил он и огромные нагрузки, которые могли бы оказаться непосильными и для гораздо более молодой певицы. Так, в 1949 году она в течение недели выступила в роли Брунгильды в трех спектаклях: «Валькирии», «Зигфриде» и «Гибели богов».

На сцене «Ковент Гарден» в послевоенных вагнеровских спектаклях сложился еще один замечательный дуэт. Частым партнером Кирстен Флагстад становится шведский тенор Сет Свангольм, который явился, таким образом, преемником Мельхиора. Голос Свангольма покорила слушателей мужественностью и теплотой, яр-

костью лирической экспрессии; искусству певца были присущи драматическая порывистость и высокий эмоциональный накал. Восторженно встречала аудитория ансамбль Флагстад — Свангольм в «Тристане», «Зигфриде», «Гибели богов». С участием артистов запечатлены в грамзаписи фрагменты из первых двух опер, а заключительная часть тетралогии «Кольцо нибелунга» — целиком.

В ноябре 1946 года в Чикагском оперном театре состоялось памятное исполнение «Тристана» (дирижировал Артур Родзинский), которым ознаменовалось возвращение Флагстад на американский континент, а весной следующего года певица совершила свою первую послевоенную концертную поездку по городам США — она пела в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Бостоне. В 1949 и 1950 годах Флагстад выступает в роли Леоноры («Фиделио») на Зальцбургском фестивале. Спектаклями дирижирует Вильгельм Фуртвенглер. В 1950 году певица встречается с прославленным дирижером в миланском театре «Ла Скала», где участвует в постановке «Кольца нибелунга», осуществленной Фуртвенглером. Большими творческими результатами отмечено сотрудничество певицы и дирижера на концертной эстраде — они были первыми исполнителями «Четырех последних песен» Рихарда Штрауса (лондонский зал «Альберт-холл», 1949) — и в студии звукозаписи: выполненная летом 1952 года запись «Тристана» принадлежит к числу величайших достижений современного искусства художественной интерпретации.

22 января 1951 года певица возвращается на сцену «Метрополитен». После десятилетнего перерыва нью-йоркская аудитория вновь услышала артистку в «Тристане», «Валькирии», «Зигфриде», «Гибели богов», «Фиделио». На этих спектаклях Флагстад встретилась с некоторыми из своих старых друзей: дирижерами Фрицем Рейнером и Бруно Вальтером, певцами Гербертом Янссеном и Карин Бранцелль. Впервые нью-йоркцы смогли познакомиться тогда с дуэтом Флагстад — Свангольм; причем не только в вагнеровских операх, но и в «Фиделио» (этот спектакль, как и десять лет назад, шел под управлением Бруно Вальтера).

На пороге своего шестидесятилетия Флагстад принимает решение в ближайшем будущем оставить сцену.

Первое из серии ее прощальных выступлений состоялось 1 апреля 1952 года в «Метрополитен». Артистка пела заглавную партию в «Альцесте» Глюка. Спектакль вылился в волнующую демонстрацию любви публики к знаменитой певице и остался памятным событием в истории театра. Овациям, казалось, не будет конца — но вот на сцену поднялся председатель директорского совета «Метрополитен» Джордж Слоан и преподнес Флагстад на подносе серебряный кубок, где были выгравированы названия всех ролей, которые артистка исполняла в ста девяносто трех спектаклях «Метрополитен». Речь Слоана была очень короткой. От имени тысяч любителей музыки он поблагодарил певицу за те минуты высокого художественного наслаждения, которым она одаривала слушателей, но как только Слоан сказал, что в этот вечер в театре «Метрополитен» артистка выступала в последний раз, весь зал стал скандировать «Нет! Нет! Нет!». В течение получаса слушатели вызывали певицу — лишь когда в зале погасили свет, публика начала медленно расходиться...

В 1952—1953 годах Флагстад с огромным успехом поет в лондонской постановке оперы Пёрселла «Дидона и Эней» (в течение 1953 года она исполнила роль Дидоны двадцать семь раз!), 24 ноября 1953 года последний раз выступает перед французской аудиторией на сцене парижской «Гранд Опера» (за два года до этого Флагстад пела здесь Брунгильду в «Гибели богов»), а 12 декабря того же года концертом в Национальном театре Осло отмечает сорокалетие своей артистической деятельности.

После этого ее публичные выступления носят лишь эпизодический характер. Так, в марте 1955 года она дает два концерта в нью-йоркском зале «Карнеги-холл» с оркестром «Симфония в эфире» (бывший оркестр Национальной радиовещательной компании, которым руководил Тосканини). Дирижировал ее частый партнер по студии грамзаписи, концертной эстраде и оперному театру Эдвин Макартур. Как далекое воспоминание о дебюте в Нью-Йорке двадцать лет назад, звучали две арии Зиглинды из первого действия «Валькирии». Флагстад исполняла также финальные сцены из «Тристана» и «Гибели богов», спела пять песен Вагнера на стихи Матильды Везендонк. В том же го-

ду она выступила с вагнеровской программой и в театре «Ла Скала». Окончательно Кирстен Флагстад простилась с публикой 7 сентября 1957 года концертом в лондонском зале «Альберт-холл». Певица появилась на сцене в норвежском национальном костюме, что было, конечно, полной неожиданностью для слушателей. В своем последнем концерте она пела песни Грига...

Но интенсивная артистическая деятельность Флагстад на этом не закончилась. Несмотря на преклонный возраст, певица находилась в отличной вокальной форме, что позволило ей осуществить ряд интереснейших записей на грампластинки. В первой полной записи «Золота Рейна» она поет партию Фрики (дирижер — Георг Шолти), с ее участием записываются первое и третье действия «Валькирии» (дирижеры — Ганс Кнаппертсбуш и Шолти). В феврале 1959 года в Лондоне она напела на пластинку большую программу из произведений норвежских композиторов (Э. Грига, Э. Альнеса, А. Эггена, Г. Ли), а в 1961 году — цикл песен Хуго Вольфа, которому суждено было стать последней исполнительской работой певицы в студии. Эти поздние записи по мастерству, поразительной красоте и свободе звучания голоса мало в чем уступают ранним, сделанным в период первых американских и европейских триумфов артистки.

Много сил и энергии отдавала Флагстад в последние годы жизни созданию норвежского оперного театра. Оперное искусство до самого последнего времени оставалось наиболее отсталым участком музыкальной жизни Норвегии. Хотя первые оперные спектакли ставились в Христиании (нынешнем Осло) еще двести лет назад, все усилия норвежских музыкантов создать в столице страны театр с постоянной оперной труппой, который мог бы существовать длительное время, оставались безрезультатными. Оперы и оперетты эпизодически ставились на сценах драматических театров, но, естественно, такое положение не могло удовлетворить ни исполнителей, ни композиторов, пишущих для музыкального театра.

Лишь в 1950 году было учреждено акционерное общество «Норвежская опера», которое добилось помощи государства и муниципальных властей в деле активной

пропаганды оперного искусства. Осуществленные по инициативе общества оперные постановки в различных городах страны были с большим интересом встречены музыкальной общественностью и широкими кругами слушателей.

Наконец, в 1958 году удалось провести в жизнь решение о создании в Осло постоянного оперного театра, субсидируемого государством, городским муниципалитетом и частными лицами. Генеральным директором театра стала Кирстен Флагстад. Вновь организованная Норвежская опера открылась в торжественной обстановке 16 февраля 1959 года спектаклем «Долина» д'Альбера — оперой, в которой более сорока пяти лет назад дебютировала в Осло сама Флагстад. Дирижировал Эйвинд Фьельдстад, с которым знаменитая певица сделала целый ряд записей. Первый сезон был очень непродолжительным; театр, помимо «Долины», предлагал вниманию слушателей только две постановки: оперетту И. Штрауса «Ночь в Венеции» и «Волшебный стрелок» Вебера. И все же начало было положено.

В дальнейшем Норвежская опера начала играть все более важную роль в музыкальной жизни страны. Расширяется репертуар, в театре складывается ансамбль одаренных норвежских певцов, которые раньше были вынуждены искать себе работу за рубежом. Местная аудитория получила возможность систематически знакомиться с искусством видных оперных певцов-гастролеров: в спектаклях Норвежской оперы участвовали и советские артистки — Б. Руденко и Т. Милашкина.

Но Флагстад уже не суждено было стать свидетельницей растущей известности коллектива Норвежской оперы. Прогрессировавшая болезнь заставила ее оставить директорский пост вскоре после окончания первого сезона. Она уединяется в своем доме в Кристиансанде, построенном в свое время по проекту певицы, — двухэтажной белой вилле с колоннадой, украшающей главный вход. Скалы, сады, любимые ею цветы — живописная северная природа... Здесь прошли последние годы прославленной певицы. Хотя Флагстад была общительным человеком, интереснейшим собеседником, теперь она предпочитала тихое уединение. В доме у нее почти не бывали гости. Богатейшая коллекция грамзаписей

и обширное собрание партитур доставляли ей немало счастливых часов общения с любимым искусством.

Скончалась Кирстен Флагстад в Осло 7 декабря 1962 года.



Флагстад принадлежала к числу тех вагнеровских певцов, в основе артистических созданий которых лежало прежде всего вокальное начало. Она не обладала талантом яркой драматической актрисы, наподобие таких знаменитых вагнеровских исполнительниц, как, скажем, Анна Бар-Мильденбург, Нанни Ларсен-Тодсен или Марта Мёдль.

Но все богатство эмоциональных оттенков, чувств и настроений, всю палитру художественных красок, заключенных в музыке Вагнера, воплощала Флагстад средствами вокальной выразительности. В этом отношении певица, пожалуй, не имела соперников на вагнеровской сцене. Голосу ее были подвластны самые тонкие движения души, любые психологические нюансы, эмоциональные состояния: восторженная созерцательность и трепет страсти, драматический подъем и поэтическая окрыленность. Слушая Флагстад, аудитория приобщалась к самым сокровенным истокам вагнеровской лирики. Основой, «сердцевиной» ее трактовок вагнеровских героинь были удивительная простота, душевная открытость, внутренняя озаренность — Флагстад являлась, несомненно, одним из величайших интерпретаторов-лириков за всю историю вагнеровского исполнительства.

Искусству ее были чужды внешний пафос и эмоциональная форсировка. Несколько фраз, спетых артисткой, было достаточно, чтобы в воображении слушателя складывался ярко очерченный образ, — столько было в голосе певицы ласковой теплоты, нежности и сердечности. Вокализм Флагстад отличался редким совершенством — каждая взятая певицей нота пленяла полнотой, округлостью, красотой, а тембр голоса артистки, словно вобравший в себя характерную северную элегичность, придавал пению Флагстад невыразимое очарование. Поразительны были ее пластика вокализации, искусство пения легато, которому могли бы позавидовать самые выдающиеся представители итальянского бельканто...

В третьем действии «Валькирии» героиня обращается к разгневанному отцу, Вотану, со смиренной просьбой, что если уж суждено ей, Брунгильде, покоиться в глубоком сне до тех пор, пока не разбудит ее земной человек, то «пусть меня спящую охраняет ужас, чтобы лишь бесстрашный герой смог однажды найти меня здесь на скале». Каждая фраза у певицы глубоко западает в душу — столько в ее голосе сердечности, серебрястой лучезарности, светлой печали, а таких нежных, эфирных пиано, такой законченности звуковедения, беспредельной широты дыхания в парящих, струящихся фразах легато мы не найдем даже у Биргит Нильссон, самой выдающейся преемницы Флагстад.

Флагстад была замечательным художником-колористом, удивительно тонким «живописцем настроений». Когда во втором действии той же «Валькирии» торжественная и строгая Брунгильда, вестница неотвратимой смерти Зигмунда в будущем поединке с Хундингом, появляется перед юношей и произносит свои первые фразы: «Зигмунд! Взгляни на меня! За мной последуешь ты вскоре», — уже они придавали неповторимый эмоциональный настрой всей сцене — столько было в них величавого спокойствия, какой-то удивительной отрешенности и скорбной умиротворенности.

В знаменитом любовном дуэте Изольды и Тристана голос Флагстад передавал всю взволнованность, романтическое упоение и одухотворенность этого волшебного поэтического ноктюрна. В среднем разделе дуэта, когда Изольда повторяет вслед за Тристаном: «О ночь любви, спустись над нами...» — голос певицы, словно преисполненный неги и завораживающей ласковости, создавал картину мечтательного погружения в музыку, в стихию вагнеровского бельканто.

Значительную трудность для вагнеровских сопрано представляет заключительная сцена Брунгильды из «Гибели богов» (часто ее называют «сценой жертвоприношения»), трудность не только в плане вокальном, но прежде всего эмоциональном — она требует от певицы необычайно точной фиксации всех оттенков настроений героини, ибо вся эта двадцатиминутная сцена построена на тонких сплетениях различных душевных состояний Брунгильды. Чтобы спаять их в единое логичное целое, певица должна великолепно ощущать

динамику развития действия и быть настоящим вокальным колористом — уметь «высветить», выделить его основные эмоциональные ступени. Трижды записывала Флагстад эту сцену; последняя по времени запись (с лондонским оркестром «Филармония» под управлением В. Фуртвенглера, 1952), пожалуй, впечатляет особенно сильно. Торжественно и величаво начинает Флагстад — Брунгильда свой монолог: «Там, на Рейне, сложите вы мне у самой воды костер». Голос артистки звучит драматически насыщенно, властно, передавая всю значительность и предрешенность надвигающихся событий. Столь характерный его светлый тембр здесь несколько сгущен, как бы завуалирован, что придает вокальной фразе необычайно выразительный предвечерний, сумеречный колорит. Во всем разлито настроение торжественной скорби...

На высоком костре будет сожжено тело убитого героя — Зигфрида, ее супруга, а затем и она сама на верном коне взлетит на вершину костра, чтобы разделить славу мужа. Перед ней как бы вновь встает светлый образ Зигфрида: «Клятвой святой никто не клялся строже его, не хранил договоров честней его. Всех горячей, чище любил он». Голос Флагстад словно излучает ласковое сияние, он весь напоен теплотой и трогательной нежностью. И вот Брунгильда уже обращается к сонму богов, обитающему в их небесном жилище — Валгалле. Настроение созерцательного покоя сохраняется, певица только несколько перераспределяет колористические акценты. Густой насыщенный звук теперь приобретает матовый, бархатистый оттенок, преобладают интонации скорби, печали: «О вы, хранители вечных клятв! Склоните свой взор на горе мое... Услышь мою жалобу, великий бог!».

Следующий раздел сцены — и опять голос Флагстад меняет окраску, заметно светлеет, словно наливаются животворящими соками, как бы накапливает в себе энергию. Кольцо нибелунга, принесшее гибель Зигфриду, в огне жертвенного костра очистится от проклятья и будет возвращено его первоначальным владелицам — русалкам, дочерям Рейна. Костер разгорается. В финальном эпизоде голос певицы обретает порывистую взволнованность, яркий экспрессивный накал. Ее фразировка исполнена размашистой упругости, во всем

ощущается раскованность энергии. Брунгильда снова чувствует себя валькирией, смелой девой-воительницей, устремляющейся на верном коне Гране в свой последний полет — на вершину горящего костра.

По художественному контрасту вспоминается финал другой оперы — «Дидона и Эней» Пёрселла. Флагстад пела Дидону на сцене лондонского театра «Мермейд». Это была последняя сценическая работа певицы, так непохожая на ее вагнеровские роли. После драматических контрастов, романтической приподнятости вагнеровских партитур — скромная простота, безыскусственность, трогательная сердечность музыки великого композитора XVII века. И в этой художественной сфере (к старинной музыке Флагстад обращалась сравнительно редко) артистка достигла поразительных по силе воздействия результатов благодаря своему замечательному искусству тембровой звукописи, мастерству постижения эмоциональной сути образа.

Огромное впечатление оставляла в ее исполнении финальная ария Дидоны. В этой музыке нет ярких контрастов, бурных всплесков чувства — все проникновенное ламенто отмечено одним настроением возвышенной, глубокой скорби. Троянский герой Эней покинул свою возлюбленную — Дидоне остается лишь расстаться с жизнью. Здесь Флагстад достигает настоящих чудес вокальной выразительности, пользуясь, казалось бы, довольно скромным арсеналом художественных средств. Но какая красота разлита в каждой ноте, сколько лирической зачарованности в звучании ее голоса, в этом *mezza voce*, истаявающих пиано, сколько полетности в мягких, воздушных арках легато, сколько сердца в каждой фразе!

И еще одна невагнеровская роль артистки также имела огромный успех у слушателей — Альцеста в одноименной опере Глюка. Говоря о глубокой человечности, искренности, присущей сценическим созданиям певицы, следует подчеркнуть, что всем им были в высшей степени свойственны необыкновенное благородство, строгая возвышенная красота. Критики отмечали, например, что ее Изольда и Брунгильда — природы более гордые, чем страстные. В этом отношении показателен подход Флагстад к партии Альцесты. Никаких эффектных драматических порывов, повышенной экспрессии —

над всем доминирует классическая стройность линий, величавая простота, сдержанность эмоций. Удивительная лирическая просветленность, душевная чистота, внутренняя гармония делали ее Альцесту фигурой истинно классичной. Можно сказать, что искусство Флагстад давало слушателям интересный материал для параллелей и сопоставлений, выявляло незримые художественные нити, связывающие творения Пёрселла, Глюка и Вагнера.

Периодически выступала Флагстад и на концертной эстраде. Но, уделяя основное внимание оперной сцене, певица не рассматривала область камерного исполнительства как самостоятельную сферу своей артистической деятельности, хотя и отдавала концертам немало сил. В программы она включала главным образом произведения Бетховена, Брамса, Малера, Вольфа, Рихарда Штрауса, скандинавских композиторов (и, конечно, в первую очередь Грига).

В камерном репертуаре певицу отличали та же удивительная теплота чувства, искренность художественного высказывания, мастерство тембровой расцветки слова, чуткость к эмоциональным нюансам, что и на оперной сцене. Особое внимание артистки привлекали произведения с отчетливо выраженной лирической окраской, исполненные поэтической мечтательности, мягкой переливчатости тонов.

К числу лучших достижений Флагстад на концертной эстраде может быть отнесена ее интерпретация песен Грига. Здесь слушателей увлекала и настоящая открытость чувства («Я дарю свою песню весне»), и «весенняя», солнечная окрыленность («И я хочу иметь возлюбленную»), и трепетная взволнованность («Люблю тебя»), и романтическая экспрессия большой силы («Осенняя буря»), и сердечная трогательность, затаенность («К ней»). Ярko впечатляющим было исполнение певицей арий Баха и Генделя, вызывающее прямые ассоциации с ее Альцестой по внутренней сосредоточенности, благородству, строгости стиля.

Художественные концепции Флагстад оставили глубокий след в современной вокальной культуре, а вагнеровское исполнительство обрело в лице артистки тот идеал, на который будут равняться в своих творческих поисках еще многие поколения певцов.

## ЮССИ БЬЕРЛИНГ

Скандинавские страны дали мировому вокальному искусству немало имен, овеянных мировой славой. Кто из любителей музыки не слышал о «шведском соловье» — об одной из величайших певиц XIX века Женни Линд? Или о других знаменитых шведских артистках, сопернице Патти Христине Нильссон и ЗиGRID Арнольдсон? Или о выдающейся финской певице Альме Фострем, долгие годы выступавшей на сцене Большого театра в Москве? В нашем столетии многие певцы, выходящие из Скандинавии, снискали международную известность, но интересно, что почти все они являлись приверженцами немецкой вокальной школы, и прежде всего вагнеровской. Стоит лишь напомнить имена датчан Петера Корнелиуса и Лаурица Мельхиора, шведских артистов Биргит Нильссон, Карин Бранцелль, Сета Свангольма, Иоэля Берглунда, Нанни Ларсен-Тодсен, Керстин Торборг, норвежцев Кирстен Флагстад, Ивара Андрессена, финских певцов Мартти Тальвела, Тома Краузе... Некоторые из них учились у воспитанников немецкой школы, работавших в Копенгагене и Стокгольме, другие сами получали образование в Германии и Австрии; нельзя не принимать во внимание и того, что суровый эпос вагнеровских музыкальных драм во многом перекликается с преданиями и легендами стран Севера и потому сама эмоциональная атмосфера этих драм не могла не найти отклика в сердце человека, выросшего среди скал, озер и фиордов.

Так или иначе, но хотя другие вокальные школы и имеют в Скандинавии своих художественных представителей, лишь очень немногим из них удалось снискать широкое признание. Среди них финский бас Ким Борг — выдающийся исполнитель русского репертуара — и швед Юсси Бьёрлинг, «любимый Юсси», «Аполлон бельканто», один из самых замечательных вокалистов итальянской школы в наше время, которого критика называла единственным соперником Беньямино Джильи.

У Бьёрлинга был действительно необычайной красоты голос, причем отчетливо выраженных итальянских качеств. Его тембр покорял удивительной яркостью и теплотой, сам звук отличался редкой пластичностью,

мягкостью, гибкостью и в то же время был насыщенным, сочным, пламенным. На протяжении всего диапазона голос артиста звучал ровно и свободно — его верхние ноты были блестящими и звонкими, средний регистр пленял сладостной мягкостью. И в самой исполнительской манере певца ощущались характерная итальянская взволнованность, порывистость, сердечная открытость, хотя всякого рода эмоциональные преувеличения всегда были чужды Бьёрлингу.

Он являл собой как бы живое воплощение традиций итальянского бельканто и был вдохновенным певцом его красоты. Совершенно правы те критики, которые причисляют Бьёрлинга к плеяде знаменитых итальянских теноров (как Карузо, Джильи или Пертиле), у которых красота распева, пластика звуковедения, любовь к фразе легато были неотъемлемыми чертами исполнительского облика. Даже в произведениях веристского типа Бьёрлинг никогда не сбивался на аффектацию, мелодраматический надрыв, никогда не нарушал красоты вокальной фразы скандирующей декламацией или преувеличенными акцентами. Из всего этого вовсе не следует, что Бьёрлинг был певцом недостаточно темпераментным. С каким одушевлением и страстностью звучал его голос в ярко драматических сценах опер Верди и композиторов веристской школы — будь то финал «Трубадура» или сцена Туридду и Сантуццы из «Сельской чести»! Бьёрлинг был художником с тонко развитым ощущением пропорций, внутренней гармонии целого — и в итальянскую манеру исполнения с ее традиционно подчеркнутым накалом эмоций знаменитый шведский певец привнес большую художественную объективность, сосредоточенную повествовательность тона.

Самому голосу Бьёрлинга (как и голосу Кирстен Флагстад) был присущ своеобразный оттенок светлой элегичности, так свойственный северным пейзажам, музыке Грига и Сибелиуса... Эта мягкая элегичность придавала особую трогательность и задушевность итальянской кантилене, лирическим эпизодам, которые звучали у Бьёрлинга с завораживающей, магической красотой.

Многочисленные записи певца сохранили для любителей вокального искусства художественный облик



Юсси Бьёрлинга таким, каким его знали слушатели в течение тридцати лет блестящей артистической карьеры певца.

\* \*  
\*

Юсси Бьёрлинг родился 2 февраля 1911 года в Сто-ра Туна в музыкальной семье. Его отец, Давид Бьёрлинг, был довольно известным певцом, воспитанником Венской консерватории. В 1899 году он гастролировал в нью-йоркском театре «Метрополитен-опера». Мечтой Давида Бьёрлинга было, чтобы его сыновья (старший — Олле, Юсси — средний и младший — Еста) стали певцами. Отец был их первым педагогом и наставником. Все они действительно унаследовали его талант, и уже в детстве их голоса привлекали всеобщее внимание. Настало время, когда Давид Бьёрлинг решил вывести сыновей на концертную эстраду — он организовал семейный квартет Бьёрлингов, в котором маленький Юсси пел партию сопрано.

В 1919 году этот квартет во главе с Давидом Бьёрлингом прибыл в Нью-Йорк. Есте было тогда семь лет, Юсси — восемь, а Олле — одиннадцать. Так началась гастрольная жизнь квартета Бьёрлингов. Он выступал в шведских колониях, колледжах и церквах, объездил многие города США и пользовался немалым успехом. Эти концерты явились хорошей школой для будущих певцов — мальчики уже с раннего возраста привыкли считать себя артистами\*.

В 1926 году в возрасте пятидесяти трех лет скончался Давид Бьёрлинг. Жизнь братьев значительно осложнилась (мать они потеряли еще раньше). Много трудностей и лишений пришлось пережить в эти годы и Юсси. Денег для продолжения образования не было, и он вынужден был братья за любую работу, чтобы обеспечить себе существование. Наконец, в 1929 году Юсси сделал свои первые записи на пластинки. Уже в то время голос певца покорял теплотой и пленительной красотой тембра, и не удивительно, что выдающийся шведский баритон Юхан Форселль, директор Стокгольмского оперного театра, распознал в юноше незаурядное дарование. Так Бьёрлинг стал студентом Стокгольмской консерватории и учеником Форселля.

Юхан Форселль был замечательным педагогом, воспитавшим почти за сорок лет своей преподавательской деятельности плеяду видных шведских певцов. Яркий художник, с блеском выступавший на сценах многих оперных театров мира в немецком, итальянском, русском репертуаре, тонкий и проникновенный камерный певец, Форселль, конечно, сразу же ощутил итальянскую природу голоса своего ученика и его художественную предрасположенность к произведениям Верди и композиторов-веристов. Форселль чутко направлял развитие таланта Бьёрлинга, в то же время стремясь к тому, чтобы круг интересов молодого артиста не был стеснен какими-либо узкими репертуарными рамками. Своему воспитаннику Форселль передал и собственный бо-

---

\* Младший брат Юсси, лирический тенор Еста Бьёрлинг (1912—1957), пел ведущие роли в Стокгольмской опере, солистом которой стал в 1940 году. На путь оперного певца он вступил позже своего знаменитого брата, дебютировав на сцене в Гётеборге, когда ему было двадцать пять лет. В 1956 году с успехом гастролировал в нашей стране.

гатый опыт камерного певца. Он был знатоком вокальной лирики немецких классиков, и то большое внимание, которое уделял Бьёрлинг впоследствии немецкой Lied (факт совершенно исключительный для приверженца итальянской вокальной школы), может служить одним из примеров художественного воздействия личности Форселля на своего ученика. На всю жизнь сохранил Бьёрлинг чувство горячей признательности к педагогу, о котором неизменно говорил с искренним восхищением. Форселль умер в 1941 году, и ему удалось стать свидетелем взлета одного из самых блестящих своих учеников к вершинам мировой славы.

В 1930 году состоялось первое выступление Юсси Бьёрлинга в опере. На сцене Стокгольмского оперного театра он спел партию дона Оттавио в «Дон-Жуане» Моцарта. Дебютант имел у слушателей большой успех. Вместе с тем молодой артист продолжал занятия в Королевской оперной школе у итальянского педагога Тулио Вогера, который познакомил певца с итальянскими традициями интерпретации ведущих ролей тенорового репертуара в операх Верди, Пуччини, Леонкавалло, Джордано. Вогер был репетитором Энрико Карузо в течение его первых сезонов в «Метрополитен-опера» и, как считают критики, развил и углубил типично итальянские черты в исполнительской манере своего ученика. В 1931 году Бьёрлинг становится солистом Стокгольмского оперного театра, с коллективом которого он поддерживал постоянные творческие связи на протяжении всей своей артистической жизни. Несмотря на большую занятость по договорам и контрактам со многими театрами мира и звукозаписывающими фирмами, Бьёрлинг регулярно пел в Стокгольме, и аудитория всегда встречала своего любимого певца с большим энтузиазмом. На сцене Стокгольмской оперы состоялось и одно из последних выступлений артиста — в «Манон Леско» Пуччини.

С 1933 года слава о молодом шведском певце распространяется на многие музыкальные центры Европы. С огромным успехом проходят его гастрели в Копенгагене, Хельсинки, Осло, Праге, Вене, Дрездене, Париже, Флоренции, причем в ряде городов восторженный прием слушателей заставлял дирекцию театров увеличивать число спектаклей с участием Бьёрлинга. Артуро Тоска-

нини пригласил певца на Зальцбургский фестиваль 1937 года, где артист выступил в роли дона Оттавио. В том же году Бьёрлинг вновь приехал в США, на этот раз уже как певец с мировым именем. 28 ноября он выступил перед американской аудиторией в радиоконцерте, а четыре дня спустя спел сольную программу в городе Спрингфильде (штат Массачусетс) — отчеты об этом концерте многие газеты вынесли на первые полосы.

В конце 1937 года состоялся дебют артиста в Чикагской опере («Риголетто»), а в январе 1938 года с Бьёрлингом познакомилась нью-йоркская концертная аудитория. Наконец, 24 ноября того же года он впервые выступил на сцене «Метрополитен-опера» («Богема»). Бьёрлинг пел в ансамбле с известной итальянской певицей Мафальдой Фаверо, также в этот вечер дебютировавшей в театре. Артистов принимали с исключительной теплотой, но подлинным триумфом Бьёрлинга стал спектакль «Трубадур» 2 декабря — артист спел партию Манрико, по отзывам критиков, с такой «неповторимой красотой и блеском», что сразу же покориł американцев.

Историки театра свидетельствуют, что Бьёрлинг был самым молодым тенором, с которым «Метрополитен» когда-либо заключала контракт на выступления в ведущих партиях.

С не меньшим успехом прошел дебют Бьёрлинга на сцене лондонского театра «Ковент Гарден» в 1939 году, а сезон 1940/41 года в «Метрополитен» открылся спектаклем «Бал-маскарад», в котором артист пел партию Ричарда. По традиции администрация театра приглашает на открытие сезона певцов, пользующихся особенно большой популярностью у слушателей. Что же касается упомянутой вердиевской оперы, то она в последний раз ставилась в Нью-Йорке почти четверть века назад! В 1940 году Бьёрлинг впервые выступает на сцене оперного театра в Сан-Франциско («Бал-маскарад» и «Богема»).

Когда в 1941 году певец вернулся на родину, почти вся Европа уже была охвачена заревом военного пожара. Власти фашистской Германии запретили ему въезд в страну, откуда он вновь хотел проследовать на гастроли в США, и сорвали намечавшиеся выступления артиста в Венской государственной опере в «Богеме» и

«Риголетто». До окончания второй мировой войны Бьёрлинг пел только в Швеции. У себя на родине в эти трудные годы он дал большое число благотворительных концертов.

После 1945 года имя Бьёрлинга вновь привлекает слушателей в оперные театры и концертные залы многих городов Европы и Америки. В сезоне 1945/46 года он возвращается в «Метрополитен», гастролирует на сценах оперных театров Чикаго и Сан-Франциско. На протяжении пятнадцати лет эти американские оперные центры регулярно принимают у себя знаменитого артиста. Например, с 1945 по 1960 год в театре «Метрополитен» лишь три сезона прошли без участия Бьёрлинга. Памятными событиями в истории театра остались спектакли, в которых пел выдающийся тенор: «Ромео и Джульетта» Гуно (с Биду Сайян, 1947), «Манон Леско» Пуччини (с Дороти Кирстен и Джузеппе Вальденго, 1949), «Дон Карлос» (с Чезаре Съепи и Федорой Барбьери, дирижер Фриц Штидри, открытие сезона 1950/51 года), «Фауст» (с Викторией де Лос Анхелес и Никола Росси-Лемени, дирижер Пьер Монте, открытие сезона 1953/54 года), «Тоска» (с Ренатой Тебальди и Леонардом Уорреном, дирижер Димитри Митропулос, 1957).

Все эти годы Юсси Бьёрлинг был в блестящей артистической форме. В одной из рецензий на выступление певца в сезоне 1959/60 года («Сельская честь») критик писал, что, вероятно, самого Цезаря, возвращавшегося с победой в Рим, не встречали такой овацией, как Бьёрлинга, когда он вернулся на сцену «Метрополитен» после двухлетнего отсутствия. Уже в прологе публика была захвачена экспрессией и теплотой, с какой прозвучала «Сицилиана» Туридду, а пафос и страстная взволнованность его «Прощания с матерью» оставили незабываемое впечатление. Едва ли слушатели, находившиеся тогда в театре, думали, что они присутствуют на последних спектаклях певца.

В Америке Бьёрлинг выступал и со своей женой — певицей Анной Лизой Берг. Супруги совершили совместное турне по городам США в 1950 году (в том числе дали концерт в нью-йоркском зале «Карнеги-холл»), а в 1951 году пели в оперном театре Сан-Франциско в «Богеме».

В послевоенные годы Бьёрлинг с большим успехом гастролирует в Англии (надолго остались в памяти любителей музыки его концерты в 1951, 1952 и 1958 годах), участвует в Бергенских и Датских фестивалях, а 19 мая 1951 года поет в миланском театре «Ла Скала» на возобновлении оперы «Бал-маскарад». И все же чаще всего его слушают в эти годы в Стокгольме, Нью-Йорке, Чикаго и Сан-Франциско. В Чикаго в 1955 году он поет в «Трубадуре» с Марией Каллас и в «Бале-маскараде» — спектакле, которым началась блистательная, хотя и короткая артистическая карьера итальянской певицы Аниты Черкуэтти. Там же в 1958 году Бьёрлинг добавил к своему постоянному репертуару партию Радамеса (Аиду пела Леония Ризанек). В 1960 году, после более чем двадцатилетнего перерыва, артист вернулся на сцену лондонского театра «Ковент Гарден». Здесь 15 марта на спектакле «Богема» произошел случай, который глубоко встревожил многочисленных почитателей певца. Во время исполнения Бьёрлинг почувствовал себя плохо — симптомы тяжелого сердечного заболевания давали себя знать и раньше, но впервые недуг заставил артиста приостановить спектакль. Многие отговаривали певца от намерения продолжить свою роль — Бьёрлинг решительно настаивал на своем. После получасового перерыва занавес театра «Ковент Гарден» вновь поднялся, и артист блестяще завершил выступление. Публика стоя приветствовала великого певца. Горячая овация лондонцев была данью восхищения его искусством и личным мужеством, силой духа.

В последние годы жизни врачи рекомендовали артисту резко сократить количество выступлений, избежать излишней усталости и напряжений. Бьёрлинг по мере возможности старался следовать этим советам. Но могли ли он остаться безучастным, например, к просьбам тысяч любителей музыки, которые, не попав на его концерт, пришли, чтобы после выступления приветствовать любимого певца, как это было в дни музыкального фестиваля в Копенгагене в 1958 году? И Бьёрлинг продолжил концерт — теперь уже на открытом воздухе, под ночным небом. Велики были душевная щедрость артиста, его стремление доставлять людям радость.

Кончина Юсси Бьёрлинга 9 сентября 1960 года была тяжелой утратой для вокального искусства. Бьёр-

лингю было всего сорок девять лет, и как певец он находился в полном расцвете дарования. Осенью того же года намечалось участие артиста в возобновлении оперы Пуччини «Манон Леско» на сцене «Метрополитен». В Риме он не успел завершить свою последнюю работу в студии грамзаписи — партию Ричарда («Бал-маскарад»). Неосуществленным осталось и желание певца записать партию Ромео в опере Гуно...

\* \*

\*

Репертуар Бьёрлинга — оперного певца был достаточно обширным и насчитывал свыше сорока ролей, хотя, конечно, не все они входили в его постоянный репертуар. Лучшими и наиболее часто исполнявшимися певцом были роли в итальянских и французских операх: «Риголетто», «Трубадур», «Богема», «Тоска», «Сельская честь», «Бал-маскарад», «Манон Леско», «Фауст», «Ромео и Джульетта». Почти все они остались запечатленными в записи; кроме того, Бьёрлинг записал и такие партии, которые у современной аудитории в гораздо меньшей степени связаны с именем артиста, — Калаф («Турандот»), Канио («Паяцы»), Радамес («Аида»), Пинкертон («Мадам Баттерфляй»). Бьёрлинг участвовал также в записях фрагментов из опер, напел на грампластинки множество арий из опер и оперетт, романсов, баллад, народных песен (например, только для одной американской фирмы «Виктор» он сделал восемьдесят три записи). После смерти артиста началась работа по изданию всего фонографического наследия Бьёрлинга — уже опубликована значительная его часть, в том числе и самые ранние записи певца.

У себя на родине Бьёрлинг пел в лучших произведениях национальной оперной школы — «Невеста под венцом» Туре Рангстрёма (по А. Стриндбергу), «Энгельбрехт» Натанаэля Берга (о крестьянском восстании в Швеции), «Фаналь» Курта Аттерберга (по В. Гёте), а также выступал в опере датского композитора Карла Нильсена «Саул и Давид». Обращался певец и к немецкому репертуару — в частности, пел такую, казалось бы, находящуюся в стороне от его постоянных художественных интересов партию, как Флорестан в «Фиделио» Бетховена, — и к русской классике, причем роли Влади-

мира («Князь Игорь») и Ленского оказались несомненно близки Бьёрлингу. Известно, что в русском репертуаре приверженцы итальянской вокальной школы, как правило, терпели творческие неудачи, ибо пытались привнести в исполнение русских опер совершенно не свойственные им выразительные приемы, чужеродные художественные элементы.

Сохранившиеся записи Бьёрлинга каватины Владимира Игоревича и предсмертной арии Ленского свидетельствуют о том, что если мы и не можем в данных случаях говорить о совершенном художественном перевоплощении, то все же определенной стилиевой перестройки исполнительского мышления певцу удалось достигнуть.

Великолепно звучит у Бьёрлинга каватина Владимира: нежными, прозрачными красками, мягкими полетными пиано рисует он образ влюбленного княжича, но в самой кантилене нет итальянской чувствительности или сладостности; на первый план, в полном соответствии с характером музыки, здесь выступает лирическая созерцательность. Более сложные проблемы встают перед иностранными певцами в арии Ленского из второго действия «Евгения Онегина». Часто они трактуют эту арию неоправданно драматично, на манер второй арии Каварадосси или финальной сцены Туридду с матерью, как своего рода «прощание с жизнью» по веристскому образцу. Ясно, что такая интерпретация, даже при частных интересных находках, воспринимается как нарочитая, противоречащая эмоциональному строю музыки Чайковского и поэзии Пушкина.

Бьёрлинг был одним из лучших зарубежных исполнителей роли Ленского. Правда, у него Ленский предстает, пожалуй, не восемнадцатилетним юношей, а человеком с гораздо большим жизненным опытом, успевшим многое почувствовать и пережить, но это эмоциональное повзросление героя не затронуло самой сути образа, его внутреннего, душевного настроения. Бьёрлинг поет арию Ленского несколько более крупным звуком по сравнению со сложившимися традициями исполнения, но замечательно передает ее лиризм, задушевность и трепетную элегичность. Никакой драматизации повествования, экспрессивности акцентов, но, с другой стороны, — и сентиментальной изнеженности, меланхолии, на которую

также легко в этом случае сбиться певцу итальянской школы. Бьёрлинг очень верно почувствовал высокую поэтичность музыки Чайковского и нашел в своем голосе интонации и краски, позволившие артисту очень точно воссоздать ее мягкий, задумчивый колорит, просветленную грусть и удивительную теплоту.

На оперной сцене, по единодушным отзывам очевидцев, Бьёрлинг, как и Джилли, был всегда в гораздо большей степени певцом, чем актером, но одним голосом своим он мог поведать слушателям о чувствах, наполнявших душу его героев, об их любви, мечтах, радостях и печалях с такой яркостью, взволнованностью и искренностью, что аудитория своим воображением как бы дополняла сценический портрет, созданный артистом.

На концертной эстраде известная диспропорция между вокальным и сценическим образом, естественно, исчезала — здесь господствовали во всей своей неотразимой красоте голос замечательного певца, его мастерство в каждой спетой фразе открывать удивительный, неповторимый мир. Концерты Бьёрлинга неизменно проходили с огромным успехом; он не был сродни тем популярным певцам, сольные программы которых состоят в основном из широко известных оперных арий, неаполитанских песен и десятка — полтора классических романсов. Бьёрлинга — концертного певца отличали широта художественного диапазона, своеобразие, подчас оригинальность исполнительских решений.

Конечно, Бьёрлинг пел в своих концертах и оперные арии и неаполитанские песни, но никогда программы его не оставляли впечатления стиливого однообразия. Концертный репертуар певца включал произведения композиторов разных национальных школ и направлений — Бетховена и Грига, Шуберта и Сибелиуса, Брамса и Рахманинова, Тости и Рихарда Штрауса.

Порой его трактовки вызвали споры, но даже те слушатели, которые в душе не соглашались с артистом, не могли не отдать должного тому мастерству, той убежденности, с которой он воплощал свой замысел. По характеру дарования Бьёрлинг был прежде всего оперным певцом, причем отчетливо выраженного романтического плана, и под этим углом зрения необходимо рассматривать его интерпретации многих произведений камерного репертуара. Будучи чутким художником, Бьёрлинг

хорошо понимал, какие сочинения по своему складу и образному стилю могут выдержать эту романтическую трансформацию. И здесь, надо сказать, чувство меры и вкус почти никогда не изменяли артисту.

Показательна в этом отношении трактовка Бьёрлингом хорошо известных песен Шуберта («Вечерняя серенада», «Злой цвет» и других). Они звучат у певца почти как драматически насыщенные, страстные арии из веристских опер, очень приподнято, экспрессивно, с яркими динамическими контрастами. Безусловно, такие понятия, как «экспрессия» и «драматический пафос», причем явно оперного происхождения, отнюдь не составляют сущности шубертовского вокального стиля. Но постигая это умом, слушатель в то же время не мог не ответить на ту горячую увлеченность, с какой артист доносил до аудитории все детали своего исполнительского плана, и с этим эмоциональным переосмыслением шубертовских образов соглашался сердцем, захваченный искусством певца. Конечно, Бьёрлинг предлагал свое прочтение песен Шуберта не оттого, что не знал традиций их исполнения; он тонко ощущал ту грань, которая отделяет индивидуальное, своеобразное, пусть даже непривычное в искусстве интерпретации от субъективно-произвольного, нарочитого, и не позволял себе переступить этой грани.

Что же касается исполнительской манеры Бьёрлинга вообще, то отнюдь не всегда он мыслил обязательно крупным планом, тяготел к оперной яркости и плакатности чувств. У него есть замечательные образцы классически строгой интерпретации (например, знаменитой песни Бетховена «Аделаида»), отмеченной подлинным изяществом и тонкостью или овеянной глубоким и проникновенным лиризмом («Грезы в сумерках» Р. Штрауса, «Сон» Грига). А как мастерски пел Бьёрлинг чудесную песню Стивена Фостера «Дженни с каштановыми волосами»! Это был удивительный, «акварельный» портрет пленительной девушки, выполненный мягкими, прозрачными красками на нежнейших, полетных, истаявающих пианиссимо.

Истинно по-итальянски исполнял Бьёрлинг произведения Тости. Песни драматически взволнованные он пел страстно, с огнем, настоящей южной темпераментностью, песни же лирического, созерцательного характера —

с той теплотой и проникновенностью, редким богатством тембровой и динамической нюансировки, какую можно было найти, пожалуй, только у Джильи. А сколько сердечной трепетности вкладывал Бьёрлинг в исполнение шведских народных песен! Казалось, что в самом тембре голоса певца, в его нежной красоте, поэтической элегичности и была заключена душа шведской песни, которую слушатели во многих странах мира полюбили именно с голоса Юсси Бьёрлинга.

Непосредственность и свобода исполнительской манеры певца создавала ощущение того, что именно сейчас, в данный момент на концертной эстраде как бы импровизационно рождаются вокальные образы, зарисовки, что они — результат порыва, вдохновения, охватившего артиста. Бьёрлинг был певцом очень искренним, и его увлеченность сразу же передавалась зрительному залу. Обращенное к сердцу слушателя искусство певца вызывало у аудитории живой эмоциональный отклик. Достаточно послушать трансляционные записи Бьёрлинга, чтобы в какой-то мере ощутить ту праздничную, приподнятую атмосферу, которая царила на его концертах.

В последние годы в музыкальной прессе часто пишут о сыне знаменитого певца — Рольфе Бьёрлинге, который начал выступать еще при жизни своего отца и в последующие годы достиг значительной популярности. Правда, некоторое время многое в артистическом облике молодого артиста было неясным — Рольф Бьёрлинг увлекался опереттой, легкой музыкой, и поначалу даже трудно было сказать, какое амплуа он предпочтет. Всемирная известность имени отца при безусловной природной одаренности певца открывала перед ним большие возможности. При этом часто указывалось на сходство голосов и исполнительской манеры сына и отца. Так, в рецензии на сольный концерт Бьёрлинга-младшего в Нью-Йорке (март 1964 года) критик указывал, что в голосе Рольфа Бьёрлинга ощущается та же яркость, металлический блеск и теплота, что и у его отца, а во многих произведениях, некогда любимых Юсси Бьёрлингом, сын вызывает прямые художественные ассоциации с отцом. И далее отмечалось, что хотя у Рольфа Бьёрлинга лирический тенор исключительных природных качеств, необходим еще и кропотливый труд, чтобы

артист смог полностью реализовать свои возможности. Ныне Рольф Бьёрлинг — солист Стокгольмской оперы. Здесь он поет партии Калафа («Турандот», 1969), Пинкертона («Мадам Баттерфляй», 1970), Манрико («Трубадур», 1972) — последнюю роль критика сочла самым крупным достижением артиста. Очевидцы вспоминали, что шведская публика никого еще не принимала с таким восторгом в этой партии после Юсси Бьёрлинга. Рольф Бьёрлинг регулярно выступает на сцене Норвежской оперы, он гастролировал в Мюнхенском национальном театре, но широкая международная карьера у него, по всей видимости, еще впереди.

Годы все более отдаляют нас от того времени, когда жил и работал Юсси Бьёрлинг. И все же, подобно многим подлинно выдающимся артистическим личностям, он остается нашим современником, а его исполнительское творчество, запечатленное в записи, — фактором, неотъемлемым от окружающего нас музыкального мира, ибо искусство певца по-прежнему продолжает глубоко волновать и трогать сердца людей.

### ЭЛИЗАБЕТ ШВАРЦКОПФ

Искусство Элизабет Шварцкопф, ее путь к вершинам мастерства наглядно и очень убедительно показывают, что у певца настоящий большой успех немислим без постоянного художественного прогресса, неустанного самозабвенного труда, помогающего значительно усовершенствовать вокальный материал, дарованный артисту природой, как бы раздвинуть его рамки, расширить пределы выразительных возможностей.

История певческой культуры знает немало примеров того, как артистам с небогатыми вокальными данными удавалось достичь значительных художественных результатов в искусстве интерпретации. И все же пример со Шварцкопф представляется поистине уникальным. В прессе можно было встретить признания, подобные следующему: «Если бы в те годы, когда Элизабет Шварцкопф только начинала свой путь, кто-нибудь мне сказал, что она станет великой певицей, я бы, честно

говоря, усомнился в этом. Она добилась подлинного чуда. Теперь я твердо убежден в том, что если бы другие певцы обладали хотя бы частицей ее фантастической работоспособности, художественной чуткости, одержимости в искусстве, то у нас, очевидно, были бы целые оперные труппы, состоящие только из звезд первой величины». Так свидетельствовали очевидцы.

Впрочем, в оценке огромного артистического прогресса Шварцкопф мы можем опираться не только на свидетельства современников. Сохранились записи певицы — пусть не очень многочисленные, но достаточно показательные, относящиеся к тому времени, когда имя Шварцкопф впервые появилось на афишах оперных театров Берлина и Вены.

О чем говорят современному слушателю эти звуковые памятники? Мы знаем ранние записи Джильи, Карузо, Шаляпина, других прославленных артистов — и, слушая их, сразу же узнаём голоса этих певцов по характерной звуковой окраске, узнаём их исполнительскую манеру, хотя, конечно, кое-что звучит и иначе по сравнению с записями, сделанными в пору творческой зрелости.

Голос же молодой Шварцкопф большинству слушателей покажется просто незнакомым. Конечно, не следует впадать в преувеличения. Можно отметить известное сходство тембра, но сходство в общем довольно далекое. Так могут быть похожи голоса разных певцов, например, Каллас и Сулиотис или Флагстад и Нильссон.

У молодой Шварцкопф было типичное колоратурное сопрано — голос подвижный и гибкий, но сравнительно небольшой, что ощущается даже в записи. Видный венский музыкант Марсель Рубин писал, что голос певицы не наполнял и весьма скромного по размерам зала театра «Ан дер Вин», где в первые послевоенные годы работала Венская государственная опера. Регистры, правда, выровнены достаточно хорошо, но низкие ноты звучат у нее все же порой «пустовато». На первый взгляд это может показаться даже немного странным — ведь сначала у Шварцкопф находили меццо-сопрано. Есть интересные записи дуэтов Вебера и Лёве, в которых она выступает в ансамбле с известной финской певицей Леа Пилтти, обладавшей очень светлым, мягким колоратурным сопрано. В этих дуэтах как бы по конт-

Э. Шварцкопф  
в роли Эльвиры  
(«Дон-Жуан»  
В. Моцарта)



расту с голосом Пилтти звучит голос Шварцкопф, гораздо более темный, своей окраской напоминая меццо-сопрано... Конечно, певица прибегала к меццо-сопрановому звучанию исключительно в целях создания какого-либо колористического эффекта, ибо в то время уже пела сопрановый репертуар.

Верхние ноты у нее были звонкими и серебристыми, хотя все же «тонковатыми», середина — довольно красивой, но сам тембр мало индивидуален, если сравнивать его с тем незабываемым, чарующим «шварцкопфовским» тембром, который сейчас так хорошо знаком слушателям. Однако было бы в высшей степени несправедливо отказать в своеобразной прелести и обаянии голосу молодой артистки — легкому, «порхающему», с хорошо развитой колоратурой, великолепно подходящему для партий субреточного типа — Сюзанны в «Свадьбе Фигаро», Церлины в «Дон-Жуане», Блондхен в «Похищении из сераля».

Что же касается художественного мастерства молодой Шварцкопф, то ее ранние записи могут свидетельст-

зовать лишь, пожалуй, о наличии у певицы немалых потенциальных возможностей. В этих записях слушатель не найдет поразительного богатства тембровых красок, ее эфирных пианиссимо, пленительной кантилены... Все это пришло к артистке позже.

Прогресс Шварцкопф — певицы, художника, музыканта — затронул все стороны ее артистического облика, включая технику, исполнительскую манеру, не говоря уже о репертуаре. Теперь, очевидно, каждый любитель музыки, хорошо знакомый с искусством Шварцкопф, легко наметит себе основные пути, по которым шло становление художественной личности великой певицы.

Прежде всего, конечно, сам голос приобрел силу и полноту, звуковую насыщенность и плотность, несколько не утратив гибкости, пластичности и свежести. Исчезла некоторая неравноценность его звучания в крайних точках диапазона, в частности — «жидковатость» верхних нот и недостаточная весомость нижнего регистра. Голос стал однородным по звучанию, гламурно чистым, сочным и необыкновенно мягким. Тембр его обрел удивительную ласковость и теплоту; каждая фраза, спетая артисткой, глубоко западает в сердце слушателя благодаря особой доверительности тона, душевности интонации.

А палитра ее выразительных средств? Перспективная певица с хорошим вкусом, какой зарекомендовала она себя в начале артистического пути, выросла в выдающегося мастера, посвященного во все тайны вокального искусства.

Не менее ощутимыми были у артистки и репертуарные сдвиги, явившиеся следствием общей художественной эволюции ее исполнительского почерка. Вначале могло показаться, что Шварцкопф будет специализироваться на «легких» партиях, как это сделали, например, Эмми Лоозе, Лиза Отто или Рита Штрейх. Но певица каждый раз брала все новые и новые рубежи — в ее активе появились роли Виолетты, Евы («Мейстерзингеры»), Мими, Манон (Массне), Чио-Чио-Сан. В данном случае неважно, что они не сохранились в репертуаре артистки. В середине 50-х годов, в период наивысшего расцвета дарования, Шварцкопф уже могла подходить к своим любимым моцартовским и штраусовским ролям, обогащенная большим опытом общения с разными направлениями и стилями в вокальном искусстве, — это

позволило ей в работе над вокально-сценическими портретами своих героинь мастерски оперировать художественным материалом, отбирая только самое наисущественное, важное, основное.

Наконец, о многом может сказать и ее путь камерной исполнительницы — от первых скромных успехов на этом поприще до выдающихся творческих достижений, которые поставили имя певицы в один ряд с самыми знаменитыми интерпретаторами немецкой камерной вокальной литературы в нашем столетии — Лоттой Леман и Элизабет Шуман.

Любители музыки, критики и певцы хорошо знают, что есть партии, которые Шварцкопф сделала, что называется, «своими»: настолько полно в сознании слушателей слились исполнительница и ее коронные роли — Маршалыша в «Кавалере роз» Рихарда Штрауса, графиня Мадлен в его же опере «Каприччио», Фьордилджи в опере Моцарта «Все они таковы», Эльвира в «Дон-Жуане», Графиня в «Свадьбе Фигаро». Но, очевидно, только вокалисты могут по достоинству оценить ее работу над фразировкой, ювелирную отделку каждого динамического и звукового нюанса, ее удивительные художественные находки, которые она расточает с такой непринужденной легкостью.

В этой связи показателен случай, о котором рассказал муж певицы, английский звукорежиссер Уолтер Легг. Главными действующими лицами этой маленькой истории были Шварцкопф и Мария Каллас. Шварцкопф всегда восхищалась страстной одухотворенностью искусства Каллас. Однажды в Парме — это было в 1953 году — она услышала Каллас в «Травиате» и после этого навсегда рассталась с ролью Виолетты: ей показалось, что исполнения, свидетелем которого она стала, невозможно ни превзойти, ни даже повторить. Каллас, в свою очередь, исключительно высоко ценила выдающееся вокальное мастерство Шварцкопф.

Случай, о котором поведал Легг, произошел после одного из сеансов звукозаписи с участием Каллас. Легг обратил внимание на то, что певица часто повторяет популярную фразу из вердиевской оперы, причем у него складывалось впечатление, будто она мучительно ищет нужный ей вариант и никак не может найти. Наконец, Каллас обратилась к Леггу: «Когда сегодня будет

Шварцкопф?» Тот ответил, что они условились встретиться в ресторане, чтобы пообедать. Не успела Шварцкопф появиться в зале, как Каллас, со свойственной ей экспансивностью, бросилась навстречу и стала напевать злополучную мелодию: «Послушайте, Элизабет, как это у вас получается здесь, в этом месте, такая замирающая фраза?» Шварцкопф поначалу растерялась: «Да, но не сейчас, после, — давайте сначала пообедаем». Каллас решительно настаивала на своем: «Нет, именно сейчас, эта фраза не дает мне покоя!» Шварцкопф уступила — обед был отставлен в сторону, и здесь же, в ресторане, начался необычный урок. На следующий день, в десять часов утра, в комнате Шварцкопф раздался телефонный звонок: на другом конце провода была Каллас. «Благодарю вас, Элизабет. Вы так помогли мне вчера. Наконец-то я нашла нужное мне *diminuendo*».

\* \*  
\*

Знаменитая немецкая певица родилась в польском городке Ярочине, близ Познани, 9 декабря 1915 года. Детство ее прошло неподалеку от другого польского города — Легницы. Отец певицы был преподавателем греческого и латинского языка в мужской школе.

Легко себе представить, как были удивлены ученики этой школы, когда однажды к ним привели девочку по имени Элизабет. Но других школ, где бы дочь учителя могла получить образование, в окрестности не было, и Элизабет стала единственной девочкой в школе. Занятиям музыкой здесь уделялось большое внимание, и новая ученица быстро выделилась благодаря хорошему голосу и отличному слуху. Многие ее товарищи увлекались пением — часто силами учеников разыгрывались небольшие пьески с музыкой, а иногда коллективно сочинялись даже маленькие оперы. Конечно, Элизабет доставались все женские роли, и девочка с радостью и увлечением принимала участие в этих первых в своей жизни спектаклях. Несомненно, что уже в эти годы определилось призвание будущей певицы. Ко времени окончания школы (1932) у Элизабет не было сомнений в выборе жизненного пути. Она едет в Берлин и поступает в Высшую музыкальную школу — это лучшее музыкальное учебное заведение Германии. Ее приняла

в свой класс известная певица Лула Мыс-Гмейнер. Она склонялась к тому мнению, что у ее ученицы меццо-сопрано, и в течение двух лет занималась с ней как с будущей Кармен, Далилой, Фрикой или Азученой. Занятия продвигались не очень успешно — девушка чувствовала, что голос ей плохо повинуется, что она быстро утомляется на уроках и само пение уже не доставляет прежней радости. Где-то в глубине души начало закрадываться сомнение в своих силах, в том, сможет ли она стать певицей. Все это заставило ее обратиться за помощью и советом к другим педагогам-вокалистам. Прошло некоторое время, прежде чем было установлено, что у Шварцкопф не меццо-сопрано, а колоратурное сопрано! Голос сразу зазвучал уверенней, ярче, свободнее — и в занятиях Элизабет наметился явный сдвиг к лучшему.

В берлинской Высшей музыкальной школе Шварцкопф изучала также и теоретические предметы, пробовала свои силы в композиции, занималась как пианистка и альтистка. Острота восприятия, быстрота художественной реакции, необыкновенная музыкальность и отличная память сулили молодой девушке немалые перспективы в искусстве. Наряду с занятиями Элизабет активно овладевала практическими навыками музыканта-исполнителя. Она поет в хоре, играет в оркестре, участвует в камерных ансамблях. Так будущая певица прошла хорошую школу, получив серьезную общемузыкальную подготовку, сформировавшись как художник с широким кругом интересов. Шварцкопф и сейчас превосходно владеет фортепиано, любит слушать игру знаменитых артистов — ее близкими друзьями были великие пианисты Артур Шнабель, Дину Липатти, Вальтер Гизекинг, Эдвин Фишер. Однажды в Зальцбурге она поразила друзей, исполнив наизусть финал Пятого фортепианного концерта Бетховена, который, конечно, никогда не разучивала специально. В ее обширнейшей фонотеке, наряду с пластинками всех виднейших вокалистов наших дней, представлены и крупнейшие современные пианисты и дирижеры — с их трактовками певица знакомится подчас не менее тщательно, чем с записями вокальной музыки.

Шварцкопф окончила берлинскую Высшую музыкальную школу в 1938 году и как одна из лучших сту-

денток получила премию Лиги Наций, которая позволила ей предпринять поездку в Англию для совершенствования своих познаний в языке. Вернувшись через полгода в Берлин, Шварцкопф становится солисткой Городского оперного театра. Ее первое выступление на сцене состоялось в маленькой роли одной из волшебных дев в вагнеровском «Парсифале». Дебют был неожиданным — ей предложили спеть эту партию, когда до спектакля оставалось меньше двух дней. Шварцкопф быстро разучила роль, и ее голос уверенно звучал в ансамбле волшебных дев, пытавшихся очаровать юного Парсифала в заколдованном саду мстительного волшебника Клингзора. Начало сценической карьеры Элизабет Шварцкопф было положено.

В течение первого года работы в берлинской Городской опере она спела около двадцати маленьких партий. В среднем ей приходилось выступать четыре раза в неделю — немалая нагрузка для начинающей певицы. Уже тогда она училась экономно распределять свои силы. Среди ее первых ролей были чисто эпизодические, как, например, одна из сирот в «Кавалере роз» (двадцать лет спустя, когда критика называла Шварцкопф лучшей исполнительницей роли Маршалыши в наше время, певица вспоминала подробности своего первого контакта со штраусовской партитурой: «Я считала эту роль своим немалым достижением в те дни; на мне был совершенно неуклюжий костюм, и, поверите, с непривычки было очень нелегко отдавать поклоны Маршалыше и одновременно медленно двигаться назад, к выходу из ее покоев»), но были партии и позначительней: Лесная птичка в «Зигфриде», Первый мальчик в «Волшебной флейте», Эсмеральда в «Проданной невесте» Сметаны. Прошло два года, и в репертуаре молодой артистки появились более ответственные роли — Оскар («Бал-маскарад» Верди, Мюзетта и Лауретта («Богема» и «Джанни Скикки» Пуччини).

Первой большой партией, спетой Шварцкопф на берлинской сцене, была Цербинетта в опере Рихарда Штрауса «Ариадна на Наксосе» — роль комедийного плана с блестяще развитой колоратурой, великолепная стилизация виртуозных партий в итальянской опере XVIII столетия. О ее Цербинетте заговорили слушатели и музыканты. Очень понравилась Шварцкопф и знаме

нитой певице Марии Ифогюн, которая некогда блистала в этой партии и чье исполнение особенно высоко ценил сам автор (кстати, до Чеботари она считалась лучшей Татьяной в «Евгении Онегине» на немецкой сцене). Чуткий и вдумчивый художник, выдающаяся оперная и камерная певица, Ифогюн подметила в молодой артистке настоящее дарование. Вскоре они познакомились, и Шварцкопф стала заниматься у Марии Ифогюн. Ифогюн много работала со своей новой ученицей над шлифовкой вокальной техники, выработкой точного ощущения характера и языка, которым написано то или иное произведение, а главное — пробудила у Шварцкопф глубокий и серьезный интерес к камерному пению, подготовив с ней несколько программ. Значение этих занятий для Шварцкопф трудно переоценить; она сама впоследствии называла Ифогюн своим единственным настоящим педагогом.

Между тем молодой артисткой заинтересовалась Венская государственная опера. Шварцкопф пригласили исполнить здесь партии Блондхен в «Похищении из сераля» и, конечно, Цербинетты. А вскоре певица дала свой первый сольный концерт — он имел значительный успех, и дирекция Венской оперы тотчас же предложила Шварцкопф контракт. Так в 1942 году она вошла в состав труппы одного из лучших оперных театров мира. Однако в этом новом для себя качестве успела спеть только три роли — Блондхен, Мюзетту и Розину. Тяжелая болезнь — туберкулез — надолго оторвала ее от сцены и музыки вообще. Недуг отступал очень медленно — временами ей казалось, что всякую мысль об артистической карьере придется оставить. Лишь через полтора года силы начали возвращаться к певице и появилась надежда на возможность в скором будущем вернуться на сцену. Но к тому времени театры, концертные залы, как и почти все издательства, выставки, консерватории в Австрии и Германии, уже были закрыты. Театральные и симфонические коллективы распались — многие артисты вынуждены были отбывать трудовую повинность. Культурная жизнь замерла.

Весной 1945 года, сразу же после освобождения Вены, при активном содействии советской военной администрации, в трудных условиях началась работа по воссозданию замечательного артистического ансамбля

Государственной оперы, а 1 мая состоялся первый спектакль — была показана бессмертная моцартовская «Свадьба Фигаро». Поскольку здание Государственной оперы было разрушено, труппе были отданы помещения двух венских театров — Народной оперы и «Ан дер Вин». В это время венская аудитория по-настоящему смогла узнать и оценить Элизабет Шварцкопф. Она спела здесь партии Недды («Паяцы»), Мими, Джильды, Констанцы в «Похищении из сераля», Сюзанны в «Свадьбе Фигаро», Марцелины в «Фиделио», Лиу в «Турандот», Софи в «Кавалере роз».

Этапным стал для Шварцкопф 1947 год. Она впервые принимает участие в Зальцбургском фестивале и в сентябре с ансамблем Венской оперы и оркестром Венской филармонии выступает на сцене лондонского театра «Ковент Гарден». Это была первая ответственная зарубежная гастроль артистки, которая создала ей европейское имя. Лондонские слушатели почти ничего не знали о Шварцкопф, если не считать записей «Немецкого реквиема» Брамса и Девятой симфонии Бетховена, в исполнении которых она принимала участие. Записи эти, конечно, могли дать лишь очень ограниченное представление о певице (кстати, обоими произведениями дирижировал Герберт фон Караян, который уже тогда увидел в Шварцкопф самую большую надежду немецкой вокальной школы).

И вот артистка впервые поет на сцене театра «Ковент Гарден» в окружении своих знаменитых коллег, старых знакомых лондонцев — Пауля Шеффлера, Рихарда Таубера, Марии Чеботари, Хильды Конецни, Людвиг Вебера. За дирижерским пультом стояли Йозеф Крипс и Клеменс Краус. Спектакли австрийских артистов вызвали огромный интерес лондонских любителей музыки. И в числе самых ярких событий трехнедельных гастролей Венской оперы критика единодушно называла «открытие» нового имени — Элизабет Шварцкопф. Она пела Сюзанну, Эльвиру и Марцелину. В роли Эльвиры артистка имела особенно выдающийся успех. На долгие годы эта партия становится подлинно классической в ее репертуаре.

Необыкновенно красива, грациозна Шварцкопф — Эльвира. Невозможно не обратить на нее внимания, и в том, что даже Дон-Жуан, привлеченный ее красотой,

не сразу узнает свою покинутую возлюбленную, нет ничего удивительного. Но, конечно, как бы ни были ярко воплощены внешние приметы образа, определяющим является постижение его внутренней сущности, в конечном итоге — человеческого характера. Как часто, однако, образ Эльвиры у иных исполнительниц теряет свою индивидуальную неповторимость. Одна из многочисленных жертв любовных увлечений Дон-Жуана, некий обобщенный портрет покинутой женщины? У Шварцкопф он обретает поразительную жизненную достоверность. Ее Эльвира, при всей нежности и красоте, натура очень энергичная, исполненная настоящего динамизма, страстности. Она несколько не примирилась с потерей своего возлюбленного — такая Эльвира не будет рассчитывать на жалость или сострадание окружающих. В ее душе пылает жажда мести, и она сама готова покарать человека, обманувшего ее.

А что же Дон-Жуан? Что же побудило его оставить эту красавицу? Ведь у Моцарта он не просто беспечный соблазнитель, а своего рода философ, мечтатель, ищущий идеал вечно женственного, возвышенно прекрасного и ни в ком его не находящий. Характер, образ, созданный артисткой, помогает ответить на этот вопрос. Причиной охлаждения Дон-Жуана были наверняка импульсивность и порывистость чувства Эльвиры. Ему, не привыкшему связывать себя какими-либо обязательствами, оказались в тягость и ее привязанность, и требовательность женского сердца... Так рождается конкретное художественное видение персонажа, возникает живой человеческий портрет героини.

Шварцкопф поет с большой драматической экспрессией, ее фразировка чеканна и энергична, в то же время вокализация певицы, при всей приподнятости тона, сохраняет характерную моцартовскую легкость и эластичность, патетические акценты несколько не «утяжеляют» звуковой линии, в которой каждая нота пленяет своей чарующей красотой.

Почему же именно в музыке Моцарта Шварцкопф впервые заявила о себе как артистка высокого класса? Стечение обстоятельств? Может быть. Но вот один из критиков как-то обронил замечание о моцартовском начале в искусстве певицы. Можно себе довольно отчетливо представить, что он при этом имел в виду. Моцар-

товская грация, внутренняя гармония, простота, искренность и глубокая человечность, обаяние, тончайший вкус, природное изящество — все это действительно присуще Шварцкопф-артистке. И в не меньшей мере — моцартовская точность и глубина в обрисовке индивидуального художественного явления. Об этой черте моцартовского гения говорят как-то значительно реже. И исполнители, обращаясь к сочинениям композитора, стремятся подчас прежде всего к выявлению тех элементов его стиля, которые так прочно укоренились в сознании слушателей с понятием моцартовского в музыке: прозрачности и ясности фактуры, идеальной соразмерности всех частей целого, гармонической стройности архитектурной конструкции, гибкости и пленительной мягкости фразировки, изящества, законченности и эластичности каждого штриха. Но как часто, однако, в этом типичном, характерном (без чего, конечно, невозможно говорить о постижении духа Моцарта) как бы растворяется то индивидуальное, неповторимое, что лежит в основе моцартовских образов.

И Эльвира — Шварцкопф явилась откровением для лондонской аудитории потому, что публика увидела в ней не просто моцартовскую героиню «вообще» — в меру непосредственную, лирическую, обаятельную, — а психологически тонко осмысленный характер.

Из моцартовских персонажей, помимо Эльвиры, Графиня и Фьордилиджи принесли Шварцкопф славу одной из лучших моцартовских певиц нашего времени (Сюзанну она пела только в начале своей международной карьеры, а Памина не стала ее репертуарной ролью). Партия Фьордилиджи предъявляет исключительно высокие требования с точки зрения вокальной техники. Все виртуозные украшения артистка выполняет с поразительной легкостью и непринужденностью, однако никогда стихия вокала не заслоняет у нее характера изображаемого персонажа. Ведь самые эффектные виртуозные пассажи, не одухотворенные мыслью, чувством, неизбежно становятся самоцелью, выставкой блестящих нот.

Фьордилиджи у Шварцкопф — жизненный, реальный персонаж, и эти колоратуры неотъемлемы от самого его существа, они — как бы дополнительный штрих к портрету героини. Это очень красивая девушка, правда, до-

вольно легкомысленная и кокетливая, но в ее кокетстве столько грации и изящества! Ее упрекают в непостоянстве, но это совсем не так. Она просто увлекающаяся натура и любит искренно; вся беда в том, что чувства ее неглубоки, а потому и недолговечны. Совсем недавно ей казалось, что сердце ее отдано Гульельмо, но возлюбленный сейчас далеко в походе, а здесь появился какой-то чужестранец, который так пылко говорит о своей любви. Конечно, поначалу она и не думает отвечать взаимностью, но постепенно сила ее сопротивления слабеет — не может она бесконечно отвергать такого горячего поклонника, когда сама уверена в своей действительной неотразимости и красоте!

Графиня — Шварцкопф в «Свадьбе Фигаро» — это воплощение элегичности, томной неги, элегантности, хотя ей не чужд и пафос чувства; правда, пафос этот все же несколько рефлекторно-созерцательного свойства. Графиня глубоко переживает охлаждение супруга, это ранит ее сердце, но не вызывает активного протеста, а настраивает на грустно-мечтательный лад. Все же в глубине души графиня Альмавива остается прежней темпераментной Розиной, и слушатель ощущает это хотя бы в коротком речитативе перед знаменитой арией из третьего действия. У иных певиц он подчас играет роль своего рода художественно нейтрального придатка к арии, в которой можно блеснуть кантиленой. У Шварцкопф в этом речитативе слышны драматические нотки, отчетливо проступают экспрессивные акценты, они — как вспышка, на миг показавшая нам героиню в ином эмоциональном ракурсе, а потом... снова жемчужная вязь нот, серебристые линии легато в арии.

Эта, казалось бы, маленькая деталь, привносящая интересный психологический контраст, делающая образ более «объемным», глубоким (а на таких очень верно подмеченных художественных штрихах слушатель постоянно фиксирует свое внимание в каждой исполнительской работе Шварцкопф), — свидетельство мастерского владения артисткой всеми тонкостями вокальной декламации, ее умения каждой фразе, будь то в арии, речитативе или романсе, придать редкую эмоциональную насыщенность и рельефность.

На первый взгляд может показаться даже несколько неожиданным, что свойственная искусству Шварцкопф

как представительницы немецкой вокальной школы декламационная выразительность ярко проступает уже в музыке Моцарта и в особенности в его песнях. Многие певцы до сих пор выражают сомнение в том, нужно ли делать акцент на декламационную выразительность при исполнении произведений Моцарта. То, что она необходима, скажем, в песнях композиторов-романтиков, где продиктована самим характером музыкальной речи, никто не подвергает сомнению. Но Моцарт... Не пострадает ли при этом красота мелодической линии, не нарушится ли эмоциональный строй его вокальных сочинений?

Шварцкопф не делает принципиальных различий в своем подходе к песням Моцарта, с одной стороны, и Шуберта, Шумана, Брамса или Рихарда Штрауса — с другой. Она как бы подчеркивает тем самым единство стилевых истоков, на которых покоится немецкая вокальная лирика. Для нее главное у Моцарта, как и у Шуберта или Брамса, — опять-таки характер, индивидуальный образ, и только он определяет выбор ею художественных средств.

Что же касается ее интерпретации моцартовских песен, то звучащее слово, декламационная выразительность у Шварцкопф нигде не идет в ущерб свободно льющейся мелодии, не нарушает естественного течения фразы. Наоборот, благодаря искусству звуковой расцветки спетого слова музыкальный образ становится зримее, ярче, рельефнее и в конечном итоге многограннее. Но и само понятие декламационной выразительности получает у артистки широкое толкование, полностью исключая какие-либо элементы схематизма.

Есть песни, в которых певица добивается предельно выпуклой, прямо-таки чеканной фразировки, демонстрируя виртуозное мастерство тембровой окраски слова: «Старушка», где Шварцкопф рисует комический портрет своей героини, уверяющей, что в «ее времена» все было не так, или шаловливо-грациозная песня «Кудесник», где каждое слово как бы «пружинит», «порхает», озаренное лукавой улыбкой. А в других песнях артистка выдвигает на первый план кантиленное, распевное начало, и декламационные акценты здесь лишь эмоционально «ретушируют» образ, сгущая настроение, колорит, как, например, в прекрасной драматически глубокой «Песне

разлуки». В исполнительском подходе певицы к песням Моцарта слушатель усматривает ключ к разрешению стилизованных проблем интерпретации немецкой Lied, художественный принцип, последовательно и убежденно осуществлявшийся артисткой в ее трактовках песен Шуберта, Шумана, Брамса, Рихарда Штрауса и нашедший свое высшее выражение в песнях Хуго Вольфа, многие из которых сам композитор называл «стихотворениями».

Конечно, в среде своего рода музыкальных «пуристов», ревнителей академической чистоты моцартовского стиля трактовка Шварцкопф не встретила одобрения. Некоторым из них речевая рельефность спетой фразы у артистки даже в песнях Шуберта казалась чрезмерной — ее манеру находили вполне оправданной лишь в произведениях Вольфа. Но шло время... Художественная яркость, сила и убедительность ее концепций с каждым новым выступлением, каждой новой ее записью увеличивала лагерь сторонников и горячих почитателей Шварцкопф. И вот уже Моцартовское общество в Зальцбурге — а едва ли кто-нибудь мог сомневаться в том, что здесь были особенно устойчивы академические традиции в понимании творчества великого композитора, — присуждает артистке медаль Лилли Леман, одной из величайших моцартовских певиц XIX столетия.

Моцартовское начало в искусстве Шварцкопф... Оно проступает во многих ее созданиях, и, может быть, прежде всего — в таких выдающихся ролях штраусовского репертуара певицы, как Маршалыша («Кавалер роз») и графиня Мадлен («Каприччио»). Впрочем, это и не удивительно — «Кавалер роз», например, явился, как известно, именно тем сочинением, которое ознаменовало переход композитора от экспрессионистской напряженности, присущей его операм «Электра» и «Саломея», к прозрачности письма, солнечной напоенности звучания, мелодическому изяществу, акварельной тонкости красок — ознаменовало своего рода поворот к неоклассицизму. Влияние его существенно сказалось в оперных произведениях последующих лет — «Ариадне на Наксосе», с удивительно тонкой стилизацией оперных форм XVIII столетия, лирической комедии «Арабелла», опере-буффа «Молчаливая женщина», наконец, последней опере композитора, «Каприччио», явившейся логи-

ческим завершением неоклассической линии в оперном творчестве Рихарда Штрауса (Шварцкопф, помимо Маршалши и Мадлен, пела также Ариадну и Арабеллу). Исполнение певицы, кажется, еще в большей степени раскрывает моцартовские истоки, питавшие художественное воображение Штрауса.

Подлинно классическим созданием современного музыкального театра стала ее Маршалша — знатная дама венского общества середины XVIII века. Некоторые режиссеры «Кавалера роз» при этом считали необходимым добавить: «Женщина уже увядающая, у которой прошла не только первая, но и вторая молодость». И вот эта женщина любит и любима юношей Октавианом. Какой, казалось бы, простор для того, чтобы как можно трогательнее и проникновеннее воплотить на сцене драму стареющей Маршалши! Но Шварцкопф не пошла по этому пути (вернее было бы сказать, только по этому пути), предложив свое видение образа, в котором аудиторию пленила именно тонкая передача всех психологических, эмоциональных оттенков в сложной гамме переживаний героини.

Она упоительно прекрасна, полна трепетной нежности и истинного очарования. Слушатели сразу же вспоминали ее графиню Альмавиву в «Свадьбе Фигаро». И хотя основная эмоциональная тональность образа Маршалши уже иная, — моцартовский лиризм, грациозность, тонкое изящество оставались его основной чертой.

С мягкой задумчивостью смотрит Маршалша в зеркало, и пока ее прической занимается парикмахер, она вглядывается в свое отражение со смешанным чувством удивления и печали... Что это, драма женщины, провожающей свою молодость? И да, и нет. Октавиан — не первая и, конечно, не последняя любовь Маршалши. А все-таки пройдет еще несколько лет, и ей уже, наверное, не удастся воспламенить сердце семнадцатилетнего юноши — такого, как Октавиан. И от этого становится грустно, но через мгновение мягкая улыбка чуть трогает ее уста — власть ее красоты и обаяния кончится еще не скоро... Шварцкопф рисует свою героиню в полном соответствии с указаниями композитора: «Это молодая, красивая женщина, в возрасте не более тридцати двух лет. В минуты плохого настроения она хочет показаться семнадцатилетнему Октавиану стареющей женщиной.

С чисто венской грацией она может позволить, чтобы окружающие подумали, будто глаза ее повлажнели, но на самом деле они должны оставаться сухими».

Маршальша расстается с Октавианом, понимая, что ей не удержать пылкого юношу, и сама устраивает его счастье с молоденькой Софи. Здесь нет какого-либо конфликта, внутренней борьбы — она не то что покоряется своей судьбе, она по-своему реалист и воспринимает действительность такой, какая она есть; в знаменитом финальном терците (Маршальша, Октавиан, Софи) ее голос парит, напоенный ласковым теплом, красотой и сердечной пламенностью.

Один из критиков писал, что Шварцкопф открыла в своей героине множество тонких граней человеческих переживаний. Это поразительный в своей психологической мотивированности «эмоциональный сплав» душевной открытости и мягкого юмора, легкой иронии и пафоса, нежности и элегантности. Ее вокализм безупречен — поразительны пластика звуковедения, богатство динамических градаций, отделка фразы. Создается впечатление, что все это — непосредственный, в данный момент рождающийся живой отклик на те мысли и чувства, которые волнуют героиню.

Немало сходных черт с Маршальшей у графини Мадлен — героини оперы «Каприччио». И опять-таки эта общность имеет своим истоком моцартовское начало. Мадлен — женщина пленительного обаяния, лукавого кокетства, непосредственности, подкупающей искренности. Она почти современница Маршальши, только не венка, а француженка: действие оперы «Каприччио» происходит в замке близ Парижа в 70-х годах XVIII столетия. Мы ничего не знаем о художественных (и в частности музыкальных) симпатиях Маршальши — впрочем, по тому, как во время утреннего туалета слух красавицы услаждает итальянский певец, можно догадаться, что она не безразлична к музыке. Мадлен отличает высокий художественный вкус, она горячая почитательница одерного творчества Глюка, тонкий ценитель поэзии, театра и музыки. Именно в ее уста Р. Штраус вложил полные глубокого смысла фразы, в которых легко угадывается кредо самого композитора, отдавшего музыкальному театру полвека жизни: «Сцена раскрывает нам тайну действительности. Как в волшебном зеркале,

видим мы на ней самих себя. Театр — захватывающий слепок жизни».

В Мадлен страстно влюблены поэт Оливье и музыкант Фламман, которые ведут спор о том, какой из видов искусств — музыка или поэзия — обладает большей силой воздействия на человеческие сердца. Каждый из соперников старается добиться расположения графини, посвящая ей свои произведения. Таким образом, выбор Мадлен одновременно разрешил бы и спор музыканта и поэта. Но молодая женщина не может сделать этого выбора — союз музыки и поэзии для нее нерасторжим, как в том сонете, который написал для нее Фламман на стихи Оливье.

В партии Мадлен (как и Маршалльши) мало развернутых мелодических построений, почти вся она речитативного склада, и вот здесь выступает замечательное мастерство Шварцкопф подчас короткой репликой передать настроение, высветить грани образа... Произнесенная артисткой фраза становится зеркалом души героини — в спетом слове как бы отражается и ее ласковая улыбка, и мечтательная задумчивость, и сердечная трепетность, и тот налет игривого кокетства, за которым она пытается скрыть настоящее волнение, когда уклончиво-неопределенно отвечает на признания поэта и музыканта.

Своего рода «автопортретом» Мадлен можно, наверное, считать ее большую заключительную сцену (аналогичную художественную функцию несет и монолог Маршалльши в финале первого действия «Кавалера роз»), в которой каждый нюанс — важная черточка в познании эмоционального мира героини. В ее фразах, полных то нежной лирики и мягкой элегичности, взволнованных и проникновенных («Должна решить я, что сильнее меня волнует — стих или музыка? Их любовью опутана я, сплавом рифм и мелодий чудесных. Не могу эту сеть разорвать я!»), то порывистых и драматичных, словно опаленных страстным и глубоким чувством («О Мадлен, Мадлен! Должна между двух огней ты сгореть!»), слушателям открывается натура трогательная и пламенная, чуткая и отзывчивая на подлинно прекрасное в искусстве и жизни.

Труднее, кажется, найти моцартовское в Малере — романтике высоких сфер, поднимающем проблемы все-

ленского, общечеловеческого звучания. Но и в его произведениях есть страницы, написанные с подлинно моцартовской прозрачностью, теплотой, непосредственностью. Речь в данном случае идет не только о финале Четвертой симфонии, в котором трудно вообразить себе лучшую солистку-сопрано, чем Шварцкопф, действительно создающую своим голосом ощущение хрупкости и нереальности детской мечты, но и о песнях из вокального цикла «Чудесный рог мальчика», и о песнях на стихи Ф. Рюккерта.

С поразительной красотой, моцартовской грацией, легкостью и свободой распета, «омелодизирована» артисткой каждая фраза в малеровских песнях. Замечательны растворение, истаяние голоса в прозрачной оркестровой ткани в песне «Я потерял для мира», передающие состояние отрешенности ее героя от земных печалей и погружения в мир поэтической мечты, лирическая зачарованность и просветленность, с какой звучит у певицы песня «Вдыхая нежный аромат липы». Впечатляет трактовка артисткой прекрасной песни «Где звучат чудесные трубы?». Песне этой (содержание ее сводится к хорошо знакомой по народной поэзии теме разлуки юноши, уходящего в солдаты, со своей возлюбленной) не чужды нотки драматической экспрессии. Вот где, казалось бы, должна приобрести эмоциональную весомость спетая фраза, вот где торжествовать принципу декламационной выразительности!

Но встреча с художником такого масштаба, как Шварцкопф, лишней раз убеждает в том, что к искусству настоящего интерпретатора невозможно подходить с заранее сложившимися схемами и вариантами исполнительских решений. Артистка превращает эту песню в лирический ноктюрн, словно подернутый тонкой дымкой элегичности, где каждое слово слегатировано в незабываемой «шварцкопфовской» манере, и само звучание голоса певицы, в котором столько нежной задушевности, и вплетающиеся в мелодию отдаленные зовы трубы придают удивительный прощальный колорит этой малеровской «Nachtmusik», с ее мерцанием красок и поэтичностью атмосферы...

И уже совсем неожиданным кажется открытие моцартовских истоков в... венской и неовенской оперетте! В том, что такие связи и ассоциации все же возникают,

«повинно» целиком и полностью искусство Шварцкопф. Ее исполнение опереточной классики можно смело назвать уникальным. Хорошо известна глубокая и искренняя привязанность к оперетте многих крупнейших представителей немецкой вокальной школы: Рихарда Таубера, Марии Чеботари, Юлиуса Патцака, Хильды Гюден, Петера Андерса, Аннелиз Ротенбергер, Эриха Кунца. В этом отношении Шварцкопф не составляет исключения. И хотя певица не пела в оперетте на сцене, — в студии звукозаписи она много и охотно обращалась к произведениям классиков оперетты. Достаточно сказать, что помимо отдельных сцен с ней записаны «Цыганский барон», «Летучая мышь», «Венская кровь», «Ночь в Венеции» И. Штрауса, «Страна улыбок» и «Веселая вдова» Ф. Легара.

Удивительный мир образов открывается слушателям в этих записях. Даже такие, казалось бы, безнадежно запетые мелодии, как «Я — Христина-почтальон» из оперетты Целлера «Продавец птиц», «Мои губы целуют горячо» из «Джудитты» Легара, «Я дарю тебе свое сердце» из «Графини Дюбарри» Миллёкера или «Песня о Вилье» из «Веселой вдовы», обретают у Шварцкопф первозданную красоту, душевную утонченность и истинно моцартовскую чистоту, свежесть и непосредственность чувства. Сама музыка эта — при столь знакомых внешних очертаниях — становится совсем иной: по-настоящему прекрасной, выразительной, возвышенно-поэтичной.

Записи Шварцкопф делают беспредметными еще бытующие разговоры о том, что постижение духа оперетты требует особой исполнительской манеры, продиктованной самой спецификой опереточного жанра и потому представляющей особые сложности для артистов, выступающих в опере или на концертной эстраде.

Конечно, оперетта, как и всякий другой самостоятельный жанр, имеет свои отличительные особенности, но и принимая во внимание его специфичность, есть все основания утверждать, что стиль исполнения опереточной классики не может не включать в качестве основных компонентов высочайшую художественную культуру и совершенное вокальное мастерство — то есть то, без чего немислим настоящий оперный, а также концертный певец.

Искусство Шварцкопф — наглядное тому подтверждение. Например, она поет свою партию в знаменитом дуэте Саффи и Баринкая («Цыганский барон») с подлинно моцартовским изяществом и тонкостью, а филигранная законченность, пластика звуковедения, мягкость и прозрачность вокальных красок в «Песне о Вилье» создают пленительный романтический образ, заставляющий вспомнить, например, ее Агату в «Волшебном стрелке». С какой чарующей теплотой, нежностью и трогательностью звучат у певицы арии из «Графини Дюбарри», «Боккаччо» или «Мартина-рудокопа», расцвеченные всем богатством тембровой палитры ее голоса!

Очевидно, не будет преувеличением сказать, что многие слушатели именно благодаря записям артистки познали всю красоту, поэзию и очарование музыки классиков оперетты.

\* \*  
\*

Но все это публике только предстояло понять, почувствовать, ощутить, а в далеком 1947 году для Шварцкопф многое еще было впереди. Хотя художественный облик певицы уже тогда сформировался в основных чертах, магистральная линия в ее исполнительском творчестве не была достаточно ясно намечена. Как резонанс громкого успеха артистки в Лондоне с ансамблем Венской оперы, последовало приглашение на гастроли в «Ковент Гарден». Уже весной 1948 года она поет здесь Памину, Софи в «Кавалере роз», Виолетту (все роли были подготовлены ею на английском языке), а в сезоне 1948/49 года — Марцелину («Фиделио»), Мими, Джильду, Еву («Мейстерзингеры»). В 1950 году лондонцы услышали ее в ролях Чио-Чио-Сан и Манон (Массне).

Бетховен, Моцарт, Верди, Вагнер, Пуччини, Рихард Штраус, Массне — таков диапазон интересов молодой оперной артистки. Лишь впоследствии, тщательно отбирая и оставляя в своем репертуаре только те произведения, которые наиболее полно позволяли ей выразить свое артистическое я, Шварцкопф концентрирует внимание почти исключительно на моцартовских и штраусовских ролях.

Выйдя замуж за Уолтера Легга, певица переезжает в Лондон, который на долгие годы (вплоть до начала 60-х годов) становится ее постоянным местожительством. В это же время в Лондоне артистка знакомится с замечательным русским композитором Николаем Карловичем Метнером. В последние годы жизни (1950—1951) Метнер страдал тяжелым сердечным заболеванием — лишь короткие периоды временного облегчения он мог отдавать творчеству и работе по записи своих сочинений на пластинки. Интерес Шварцкопф к его вокальной лирике глубоко тронул композитора, тем более что тогда произведения Метнера за рубежом были известны очень ограниченному кругу музыкантов.

В ансамбле с автором Шварцкопф записала на грам-пластинку ряд романсов Метнера на стихи Гёте, Эйхендорфа, Шамиссо и Пушкина. До настоящего времени это, пожалуй, самая крупная работа певицы в русском репертуаре\*. Она тонко ощутила характер и эмоциональный строй романсов Метнера, естественно обратив внимание на определенные точки соприкосновения метнеровского вокального творчества с песенной лирикой немецких композиторов-романтиков. Исполнительская манера Шварцкопф, немецкий язык (лишь песни на стихи Пушкина она пела по-английски) еще более подчеркнули эту связь. Но несмотря на этот вполне объяснимый стилистический «крен», трактовка Шварцкопф оставляет глубокое впечатление художественной законченности и того мастерства, с каким в каждом романсе «высвечены» все грани музыкального и поэтического образа.

Как чутко передано артисткой настроение приглушенной скорби, душевной усталости в романсе «Зимняя ночь» (слова Эйхендорфа) и с какой завораживающей ласковостью, как мечта, как далекое видение, звучат слова о весне, о журчанье ручейка! Полетные линии легато в «Вальсе» и мягкие, «струящиеся» фразы в «Розе» (оба романса на пушкинские тексты) придают этим музыкальным зарисовкам особую душевную озаренность, мечтательную поэтичность. Удивительна вокализация пе-

---

\* Обращение Шварцкопф к русской музыке носит эпизодический характер. В ее камерных программах встречаются романсы Чайковского и Рахманинова. В 1967 году вышла в свет пластинка с записью сцены письма Татьяны («Евгений Онегин») в исполнении певицы.

вицы, красота *mezza voce* в романсе «Тишь на море» (стихи Гёте). И — по контрасту — в двух других «гётевских» романсах композитора — какое эффектное нарастание звуковой волны от эфирного пиано до пламенного форте в гимнической «Прелюдии», сколько игривости, подлинно «шварцкопфовой» грации, лукавства в «Песенке эльфов»!

Летом 1951 года Шварцкопф приняла участие в первом послевоенном Байрёйтском фестивале. Она пела сопрановую партию в Девятой симфонии Бетховена под управлением Вильгельма Фуртвенглера. Великий дирижер был большим почитателем таланта певицы. Впервые он познакомился с ее искусством за несколько лет до этого события, когда получил от Уолтера Легга пробные записи Шварцкопф. Прослушав их, Фуртвенглер тотчас же пригласил артистку выступить с ним в «Немецком реквиеме» Брамса на Люцернском фестивале. Традиционный вагнеровский цикл в Байрёйте открылся «Мейстерзингерами». За дирижерским пультом стоял Герберт фон Караян. Партию Евы пела Шварцкопф...

А вскоре, в сентябре 1951 года, на другом фестивале — Венецианском — артистка исполнила одну из ведущих женских ролей — Анны Трюлав на международной премьере неоклассической оперы Игоря Стравинского «Похождения повесы», созданной по мотивам гравюр английского графика, обличителя нравов XVIII столетия, Уильяма Хогарта. Дирижировал автор. В сезоне 1951/52 года опера была поставлена в миланском театре «Ла Скала», также с Элизабет Шварцкопф.

В 1952 году сцена «Ла Скала» стала свидетелем рождения одного из артистических шедевров Шварцкопф — Маршалльши. К этой партии она обратилась, уступив настойчивым просьбам Караяна, — вначале певица полагала, что эта роль не соответствует ее вокальным данным. Она еще неохотно выходила за рамки амплуа «легкого сопрано» и считала, что партия Маршалльши будет для нее трудна по тесситуре. Но уже начало работы над этой ролью убедило ее в необоснованности таких опасений.

1953 год принес еще одну международную премьеру с участием Шварцкопф — трилогию Карла Орфа «Триумфы» (состоящую из сценических кантат «Кармина Бурана», «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты»), по-

ставленную в «Ла Скала», — памятные спектакли «Дон-Жуана» и «Свадьбы Фигаро», которым руководил Фуртвенглер на Зальцбургском фестивале, и первое выступление в США — 25 октября она дебютирует в Нью-Йорке концертом в зале «Таун-холл».

В сентябре 1955 года американская аудитория познакомилась и с Шварцкопф — оперной артисткой: на сцене театра в Сан-Франциско она спела Маршалышу и Эльвиру. Обоиими спектаклями дирижировал Эрих Лейнсдорф. В том же году с триумфальным успехом проходят ее выступления в ряде городов США и в Норвегии на Бергенском фестивале.

В эти и последующие годы имя Шварцкопф чаще всего появляется на афишах театров и концертных залов в Лондоне (здесь артистка регулярно поет только в концертах, на сцене же «Ковент Гарден» выступает лишь эпизодически: в 1953 году — в «Мейстерзингерах», в 1959-м — в «Кавалере роз»), в Нью-Йорке, Сан-Франциско и Чикаго, а также, конечно, в Вене и Зальцбурге. Периодически гастролирует она и в «Ла Скала»: в 1955-м (Памина в «Волшебной флейте»), в 1956-м (Эльвира и Фьордиллиджи), в 1958-м (участие в сценической постановке оратории Генделя «Геркулес»), в 1961-м (Маршалыша), в 1963-м (Эльвира). Как одна из любимиц итальянской публики, Шварцкопф была удостоена звания «Orfeo d'Oro» («Золотой Орфей») — высшей итальянской награды, присуждаемой музыканту.

В эти годы певица концентрирует основное внимание на нескольких ролях в операх Моцарта и Рихарда Штрауса, особенно часто выступая в «Кавалере роз» и «Все они таковы». Обе эти оперы в течение десяти лет регулярно ставятся для Шварцкопф на Зальцбургских фестивалях (спектакль «Кавалер роз» был снят в 1960 году на киноленту), в оперных театрах Сан-Франциско и Чикаго. В декабре 1971 года певица оставила оперную сцену. Ее прощальные выступления состоялись в брюссельском театре «Де ля Монне» в роли Маршалыши.

С середины 50-х годов успехи Шварцкопф на концертной эстраде единодушно признаются критикой равновеликими ее достижениям на оперной сцене.

В программах Шварцкопф — камерной певицы главенствующее место занимает музыка немецких и авст-

рийских классиков: Бах, Глюк, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс, Вольф, Р. Штраус.

Огромны заслуги Шварцкопф (как и ее соотечественника Дитриха Фишера-Дискау) в популяризации вокальной лирики Хуго Вольфа. Своей исполнительской деятельностью она во многом способствовала тому большому интересу, который стали проявлять современные слушатели к творчеству композитора, прежде считавшемуся чрезвычайно сложным для восприятия и крайне невыигрышным для певцов. Сама артистка говорила, что песни Вольфа открыли ей новый, совершенно своеобразный мир музыкально-поэтических образов, потребовавший от исполнителя необычайной чуткости к слову, манере его произнесения, богатства вокальных красок, чтобы оттенить ими новый смысловой акцент, психологический нюанс, с которым тесно спаян каждый изгиб вокальной линии в произведениях композитора. Музыкальному языку Вольфа присуща ярко выраженная декламационность — среди его песен почти нет таких, которые было бы легко запомнить по чисто мелодическому рисунку. Высокую выразительность мелодики Вольфа можно постигнуть, лишь проникнувшись духом, настроением поэтического источника.

Именно поэтическая картина, образ подсказывали композитору в каждом случае свою индивидуальную форму музыкального воплощения. Отсюда — то значение, которое приобретает слово в песнях Вольфа. У него мелодия возникает как бы из внутренней музыки стиха, обусловленная поэтической мыслью.

При всей своей яркой самобытности, творчество Вольфа тесно связано с предыдущим развитием немецкой *Lied*, являясь своего рода завершающим этапом его позднеромантической ветви.

Корни же самого древа уходят вглубь. И Шварцкопф дает это почувствовать слушателям. Поэтому исполнительская манера артистки, связанная с предельно выразительной подачей звучащего слова, нашедшая наиболее полное художественное воплощение в песнях Вольфа, имеет своими истоками ее удивительные декламационные находки в произведениях Моцарта и Шуберта.

В программах Шварцкопф — камерной певицы встречаются также произведения Грига, Сибелиуса, Дворжа-

ка, Монтеверди, Кариссими. В июле 1962 года она впервые исполнила в Лондоне вокальный цикл английского композитора Уильяма Уолтона «Песни на стол лорд-мэра», написанный специально для певицы (Уолтон просил в свое время артистку спеть Крессида в международной премьере его оперы «Троил и Крессида», но пожелание композитора тогда не удалось осуществить). Название всему циклу дало стихотворение поэта XVII века Томаса Джордана, посвященное лондонскому лорд-мэру. В репертуаре Шварцкопф есть и песни Бенджамина Бриттена.

В выступлениях с симфоническими оркестрами артистка порой исполняет произведения, которые у современной аудитории не ассоциируются с художественным обликом певицы. Так, однажды на концерте в Чикаго она спела, помимо заключительной сцены из «Каприччио», также «Песню об иве» и молитву Дездемоны из «Отелло» Верди.

Иногда Элизабет Шварцкопф выступает с программами, целиком посвященными музыке классиков оперетты. С огромным успехом прошли, например, ее концерты такого рода в городах Соединенных Штатов Америки в 1963 году.

Среди наиболее памятных выступлений певицы последних лет следует отметить ее исполнение партии Эвридики в концертном исполнении в Нью-Йорке оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (с Д. Фишером-Дискау, апрель 1967 года), концерт в Лондоне с оркестром под управлением Джорджа Селла, где звучали песни из вокального цикла Малера «Чудесный рог мальчика» (март 1968 года), сольные концерты на фестивале «Пражская весна» (в 1969 и 1973 годах).

Идут годы... Все реже становятся встречи Элизабет Шварцкопф с любителями музыки и в концертных залах. Но когда появляется на эстраде эта светловолосая женщина необыкновенного изящества и обаяния, аудиторию не покидает ощущение, что артистке доступна тайна вечно длящейся творческой молодости. Вечно молодой остается в сердцах слушателей ее Маршалыша, с легкой грустью смотрящаяся в зеркало, но так и не узнающая увядания, вечно молодой остается и прекрасная Мадлен, благословляющая во имя любимого искусства союз музыки и поэзии...

ДЖУЗЕППЕ  
ДИ СТЕФАНО

Знаменитый в прошлом канадский тенор Эдуард Джонсон, директор нью-йоркского театра «Метрополитен-опера», осень 1947 года проводил в Италии. Он любил эту страну, свою вторую, «артистическую», родину: здесь он впервые появился на сцене как оперный певец, здесь родилась его мировая слава. Посещения Италии, встречи со старыми друзьями по искусству возвращали Джонсона в лоно приятных воспоминаний. И хотя на протяжении уже многих лет Джонсон выступал в новом качестве — как директор «Метрополитен-опера», — его связи с Италией продолжали крепнуть. Он познакомил нью-йоркскую публику почти со всеми крупнейшими итальянскими певцами своего времени. Не было, пожалуй, другого оперного театра в мире (за исключением, может быть, «Ла Скала» или Римской оперы), где бы цвет итальянской вокальной школы был представлен с такой поистине всеобъемлющей полнотой.

Но сейчас Джонсон приехал в Италию не для того, чтобы слушать и приглашать кого-либо в «Метрополитен». Он решительно не хотел думать о театральных делах. В конце концов сезон 1947/48 года уже «сверстан», намечены исполнители всех главных партий в предстоящих премьерах, «расписаны» составы артистов по спектаклям, отложены (до очередного сезона) постоянные разговоры об огромном дефиците театра, о неизменных финансовых трудностях, с которыми постоянно сталкивается коллектив из-за полного безразличия к его судьбе городских и федеральных властей. Джонсон хотел на время отойти от всего, что было связано с напряженной работой директора одного из крупнейших оперных театров мира. Но когда в Милане его старый товарищ, известный баритон Луиджи Монтезанто попросил прослушать одного молодого итальянского певца, Джонсон не смог отказать другу. С первых же фраз, спетых певцом, его голос приковал внимание Джонсона. Этот свежий, чистый, сочный звук, трепетный и страстный, пылкое, темпераментное исполнение покорило директора «Метрополитен-опера». Незаметно для себя он мысленно вернулся в Нью-Йорк, вспомнил, как год назад там впервые пел Ферруччо Тальявини, кото-



рого критики стали называть вторым Карузо. И вот теперь юноша — лирический тенор, каких уже давно не приходилось слышать... «Он должен петь в «Метрополитен», и непременно в этом же сезоне», — твердо решил Джонсон.

Эта встреча сыграла значительную роль в творческой судьбе молодого артиста. Уже через несколько месяцев он с огромным успехом пел на сцене «Метрополитен-опера». На страницах музыкальной прессы замелькало новое имя — Джузеппе Ди Стефано.

Ди Стефано — уроженец Сицилии. Он родился в Катании 24 июля 1921 года. Сын кадрового военного, Джузеппе первоначально думал пойти по стопам отца, тем более что долгое время он не обращал сколько-нибудь серьезного внимания на свой голос. Правда, юноша, подобно многим соотечественникам, любил петь в часы досуга популярные неаполитанские песни. В Милане, где он учился в семинарии, его случайно услышал один из товарищей по учебе, большой любитель вокального искусства, и настоял на том, чтобы Ди Стефано обратил-

ся к опытным педагогам за советом. Преподаватели-вокалисты настойчиво рекомендовали юноше обратить самое серьезное внимание на свой голос. Юноша оставил семинарию и начал заниматься вокалом. Родители, узнав о решении Джузеппе стать певцом, поддержали сына; им пришлось приложить немало сил и энергии, чтобы он смог получить всестороннюю профессиональную подготовку. Они переехали из Палермо в Милан, где Ди Стефано стал учеником Луиджи Монтезанто.

Но вскоре началась вторая мировая война, и будущий певец был призван в армию. К счастью, Ди Стефано удалось избежать отправки на фронт благодаря содействию одного из офицеров, которому очень нравился голос молодого солдата. Затем новая грозная опасность нависла над ним: осенью 1943 года немецкие войска оккупировали Италию, и воинская часть, в которой служил Ди Стефано, должна была быть передислоцирована в Германию. Тогда он решился на побег и благополучно перешел границу Швейцарии. Здесь — правда, под псевдонимом, из опасения, что фашистские агенты смогут напасть на его след, — Ди Стефано выступил с первыми в своей жизни концертами; в их программы входили популярные оперные арии и итальянские песни (некоторые из них были даже записаны на пластинки и изданы через много лет).

После окончания войны он возвратился в Милан и возобновил занятия со своим педагогом. Быстро истек период напряженной и плодотворной учебы с Монтезанто, и 21 апреля 1946 года в муниципальном театре города Реджио-Эмилия состоялось «боевое крещение» Джузеппе Ди Стефано — он дебютировал партией де Грие в опере Массне «Манон». В конце сезона 1945/46 года молодой артист предпринимает концертное турне по Швейцарии, после чего (в марте 1947 года) впервые выступает на сцене «Ла Скала», вновь в «Манон». Это было уже выдающимся достижением певца — за чрезвычайно короткий срок, всего полтора года, Ди Стефано стал одним из самых популярных итальянских теноров. Его успели узнать и полюбить в Риме, Неаполе, Венеции, Болонье, Парме, Барселоне (здесь, на сцене театра «Лицео», Ди Стефано впервые встретился с Викторией де Лос Анхелес, еще совсем молодой, малоизвестной певицей, — их совместные выступления имели огромный

успех у испанской публики, которая сразу признала в начинающих артистах будущих «светил» мирового вокального искусства). В феврале 1948 года Ди Стефано дебютировал в «Метрополитен-опера» (Герцог в «Риголетто») и стал солистом этого театра.

Искусство певца сразу же было высоко оценено американской аудиторией и критикой. Один из рецензентов отмечал, что Ди Стефано — великолепное пополнение замечательной плеяды теноров итальянской школы, которой славится театр. А эту плеяду возглавляли в то время Юсси Бьёрлинг, Ферруччо Тальявини, Жан Пирс, Ричард Такер...

Пять сезонов подряд Ди Стефано пел в Нью-Йорке, главным образом лирические партии — помимо Герцога также де Грие («Манон» Массне), Вильгельма («Миньон» Тома), Альфреда («Травиата»), Неморино («Любовный напиток»), Ринуччо («Джанни Скикки» Пуччини), Фентона (в замечательной постановке «Фальстафа», которую осуществил Фриц Рейнер в феврале 1949 года с Леонардом Уорреном в заглавной роли), Рудольфа («Богема»), графа Альмавиву («Севильский цирюльник» — в этой опере он пел с Лили Понс, Чезаре Съеппи, Сальваторе Баккалони), Фауста (Гуно), Пинкертона («Мадам Баттерфляй», где его частым партнером была Личия Альбанезе). Несколько особняком стоит эпизодическая роль итальянского певца в «Кавалере роз» Р. Штрауса — этой оперой открылся сезон «Метрополитен» 1949/50 года. Спектакль вошел в историю театра как подлинно выдающийся по составу исполнителей: помимо Ди Стефано в нем участвовали Эрна Бергер (Софи) — это был ее дебют в театре, Элинор Стибер (Маршальша), Эмануэль Лист (Окс), Риза Стивенс (Октавиан). За дирижерским пультом стоял Фриц Рейнер.

На родине в тот период Ди Стефано выступает сравнительно редко. Памятным было его участие в постановке оперы Бизе «Искатели жемчуга» на Веронском фестивале 1950 года. В Италии это произведение не считалось репертуарным. Исключительно яркое, проникновенное исполнение артистом роли Надира стало подлинным событием, открывшим многим слушателям художественные красоты лирической партитуры Бизе.

Будучи солистом «Метрополитен», Ди Стефано с

большим успехом выступал в странах Центральной и Южной Америки — спектакли с его участием в Мехико и Рио-де-Жанейро вызывали необычайный энтузиазм аудитории: в муниципальном театре бразильской столицы впервые за многие годы было нарушено правило, запрещавшее «бисы» по ходу спектакля.

Начиная с сезона 1952/53 года Ди Стефано более равномерно распределяет свое время между выступлениями в Италии и зарубежными поездками. Он возвращается в «Ла Скала», где с блеском исполняет партии Рудольфа и Энцо («Джоконда» Понкьелли). В последующие годы певец значительно укрепляет творческие связи с этим театром. В сезоне 1953/54 года он поет здесь Герцога, Эдгара («Лючия ди Ламмермур»), Ленского («Евгений Онегин»; его партнерами по спектаклю были Рената Тебальди и Этторе Бастьянини), а в сезоне 1954/55 года — шесть центральных теноровых партий, которые в то время, пожалуй, наиболее полно отражали характер его репертуарных поисков (Неморино, Хозе, Рудольф, Альваро в «Силе судьбы» Верди, Туридду в «Сельской чести» Масканьи и Альфред). Ди Стефано стремится расширить свой артистический диапазон и к партиям лирического плана добавляет роли, предназначенные для драматического тенора. На открытии в «Ла Скала» сезона 1956/57 года Ди Стефано пел Радамеса в «Аиде» с Антониеттой Стелла в заглавной роли, а первым спектаклем в сезоне 1957/58 года была опера «Бал-маскарад», в которой певец исполнил партию Ричарда (в спектакле участвовала также Мария Каллас).

В самом факте обращения Ди Стефано к партиям драматического тенора не было ничего неожиданного. Общеизвестен процесс своего рода «драматизации» голосов у ряда знаменитых теноров, которые поначалу считались преимущественно лирическими певцами. Достаточно привести в пример Карузо, Джильи, Мартинелли. Так что в этом отношении случай с Ди Стефано отнюдь не представлял собой какого-либо исключения. Надо сказать, что в то время (середина 50-х годов) никто из критиков не поднимал вопроса о правомерности или неправомерности этого процесса у Ди Стефано. Дискуссии начались позже, когда в начале 60-х годов для многих стало очевидным, что голос певца начинает утрачивать не-

которые из своих лучших качеств, в частности лирическую красоту и эластичность звука. Одни видели причину этого явления в слишком раннем обращении артиста к драматическим партиям, другие считали, что за них Ди Стефано вообще не следовало браться.

Однако едва ли можно согласиться с мнением, что голосу певца не были свойственны драматический пафос и эмоциональный подъем. В ролях драматического плана артист имел огромный успех у слушателей (Туридду, Калаф в «Турандот», Каварадосси, Хозе). В опере «Кармен» Ди Стефано ожидал подлинный триумф на сцене Венской государственной оперы (особенно памятными были спектакли 1957 и 1958 годов). Венские критики называли Ди Стефано идеальным Хозе, неподражаемым исполнителем этой роли. Один из рецензентов прямо писал, что ему представляется невероятным, как Кармен могла отвергнуть такого пламенного, нежного, пылкого и трогательного Хозе.

Конечно, возможности Ди Стефано — драматического тенора были далеко не безграничны: роли Радамеса, Отелло (театр города Пасадена, США, 1966) или Риенци в одноименной опере Вагнера («Ла Скала», 1964) остались эпизодами в его карьере. Наибольшее внимание певца привлекали партии, которые хотя и считались драматическими по своей экспрессивной напряженности, но все же заключали в себе и отчетливо выраженные лирические тенденции. Так что артистические намерения Ди Стефано едва ли противоречили природе его вокального материала. Возможно, конечно, что преждевременный «износ» голоса певца мог явиться следствием несоблюдения необходимых пропорций между лирическим и драматическим репертуаром. Начиная с сезона 1954/55 года, когда Ди Стефано стал планомерно работать над драматическими партиями, в течение нескольких лет он спел десять ответственных ролей этого плана — помимо уже упоминавшихся, также Канио в «Паяцах», де Грие в «Манон Леско» Пуччини, Манрико в «Трубадуре», Шенье в «Андре Шенье» Джордано.

В середине 50-х годов продолжались успешные гастрольные поездки Ди Стефано по городам Европы и США. Он участвовал в исторических спектаклях «Лючии ди Ламмермур» (с Каллас в заглавной роли, дирижировал Герберт фон Караян) на сцене западнобер-

линской Городской оперы (1955) и Венской государственной оперы (1956). Успех этих спектаклей во многом способствовал возрождению оперного творчества Доницетти на немецких оперных сценах (первым непосредственным откликом на гастроли итальянских артистов явилась блестящая постановка «Лючии» в Мюнхене с Эрикой Кёт в 1958 году).

В 1954 году Ди Стефано получил приглашение выступить во вновь организованном в Чикаго Лирическом театре. Здесь он поет каждый сезон на протяжении шести лет, принимает участие во многих знаменательных спектаклях. Он был партнером М. Каллас, когда она впервые пела партию Чио-Чио-Сан (1955), вместе с Р. Тебальди, Дж. Симионато и Т. Гобби пел в опере Чилеа «Адриенна Лекуврер» (1957), появившейся на афишах американского оперного театра после полувекового перерыва. В 1958 году его исполнение ролей Ка-лафа (в опере «Турандот», с Б. Нильссон) и Канио вызвало восторг чикагской аудитории, а в 1960 году здесь была дана «Тоска» с составом, который критика назвала «идеальным»: Тебальди, Ди Стефано и Гобби. Когда в том же сезоне была поставлена специально для Тебальди опера Джордано «Федора», Ди Стефано пел партию Лориса Ипанова.

В сезоне 1955/56 года знаменитый тенор возвращается на сцену «Метрополитен-опера», где поет в «Кармен», «Риголетто»-и «Тоске» (с Зинкой Милановой и Гобби — еще один блистательный состав!). Все эти годы Ди Стефано регулярно выступает в «Ла Скала» в лучших своих партиях. В сезоне 1956/57 года он пополнил свой репертуар ролью Осаки в опере Масканьи «Ирис», в сезоне 1958/59 года — партией, которая, казалось, была совсем далека от его постоянных артистических интересов: Еника в «Проданной невесте». В 1961 году артист поет здесь в международной премьере оперы Ильдебрандо Пиццетти «Серебряные башмачки», написанной по мотивам старинной итальянской легенды. Ди Стефано создал проникновенный образ поэта-скитальца Джулиано. Горячее чувство героя не разделила избранница его сердца. Более того — окружающие открыто насмеваются над неудачливым влюбленным, и тогда он решает отправиться в путь: есть, говорят, храм, где хранятся мощи, обладающие чудодейственной силой. И вот Джу-

лиано в старой церкви: в трогательной и взволнованной песне изливает поэт свою печаль. Чудо свершается: Джулиано становится обладателем сказочных серебряных башмачков, украшенных драгоценными камнями... Песня Джулиано в исполнении Ди Стефано стала одним из центральных эпизодов спектакля, который во многом благодаря участию артиста явился значительным событием в музыкальной жизни Италии.

Часто выступает певец и на сцене Римского оперного театра, где с блеском поет роли Ричарда («Бал-маскарад», открытие сезона 1959/60 года), де Грие в «Манон Леско» (с Тебальди, 1961) и Туридду (1962).

На протяжении более десяти лет Ди Стефано регулярно пел в Венской государственной опере, в том числе в спектаклях, ставившихся под управлением Дмитри Митропулоса, — в операх «Бал-маскарад» и «Сила судьбы» (роль Альваро была одной из вершин драматического репертуара певца). Венская публика имела возможность довольно широко познакомиться с искусством артиста — например, только в 1964 году он пел здесь в семи операх («Бал-маскарад», «Кармен», «Паяцы», «Мадам Баттерфляй», «Андре Шенье», «Травиата» и «Любвиный напиток»).

В 1957 году Ди Стефано вместе с труппой театра «Ла Скала» принял участие в Эдинбургском фестивале, исполнив роль Неморино, — это был дебют певца в Англии. В лондонском театре «Ковент Гарден» артист впервые выступил лишь несколько лет спустя: 18 мая 1961 года в «Тоске» (в 1963 году он вернулся в Лондон, чтобы спеть партию Рудольфа).

В январе 1965 года, после десятилетнего перерыва, Ди Стефано вновь предстал перед аудиторией «Метрополитен-опера». Он выступил в роли, которую никогда не исполнял здесь прежде, — Гофмана в «Сказках Гофмана» Оффенбаха. Однако преодолеть трудностей этой партии уже не смог — в дальнейших спектаклях Ди Стефано заменил постоянный солист театра Джон Александер...

Нечто аналогичное произошло в том же году и в буэнос-айресском театре «Колон», где артист должен был петь Каварадосси и Ричарда в опере «Бал-маскарад». Ди Стефано смог выступить только в «Тоске» — спектакли «Бала-маскарада» были вообще отменены. Ко-

нечно, в отдельных эпизодах, как сообщали рецензенты, голос певца звучал превосходно, а его волшебные пианиссимо в дуэте Марио и Тоски из третьего действия, как и прежде, вызвали восторг зрительного зала. Но такие счастливые моменты уже не могли изменить общей картины, которая была ясна и публике, и самому певцу: спад голоса артиста стал очевидным фактом. В этих условиях Ди Стефано предпринял интересный художественный эксперимент: он решил попробовать свои силы в жанре оперетты, которая раньше не привлекала его внимания.

На Всемирной 'выставке в Монреале «ЭКСПО-67» выступали многие выдающиеся оперные коллективы из разных стран мира. Гастролировала здесь и труппа «Ла Скала» — в составе ее не было Ди Стефано, но многочисленные ценители вокального искусства все же получили возможность встретиться со знаменитым певцом — в театре выставки состоялась серия спектаклей «Страны улыбок» Легара с участием Ди Стефано. Обращение артиста к оперетте в целом увенчалось успехом: в прессе отмечали, что голос певца на всем протяжении диапазона (за исключением высоких нот) звучал легко, естественно, без напряжения. В ноябре 1967 года «Страна улыбок» с Ди Стефано была поставлена на сцене венского театра «Ан дер Вин», а в мае 1971 года он спел партию Орфея в оперетте Оффенбаха «Орфей в аду» на сцене Римской оперы. В начале 1970 года, после нескольких лет перерыва, артист вернулся на интернациональную оперную сцену, исполнив партию Лориса в «Федоре» (барселонский театр «Лисео») и Рудольфа в «Богеме» (Мюнхенский национальный театр).

Настоящим событием для итальянских любителей музыки стало возвращение Ди Стефано в «Ла Скала» (сезон 1970/71 года). Знаменитый тенор пел партию Рудольфа. В зале царил праздничное настроение — публика вновь принимала своего любимца со всей сердечностью и теплотой, на которые была способна. Каждая сцена с участием Ди Стефано, даже отдельные его фразы вызывали бурю аплодисментов. Голос певца, по отзывам критиков, звучал достаточно ровно во всем диапазоне, мягко и проникновенно, а в отдельных эпизодах — «Рассказе Рудольфа» и особенно в третьем действии — артист живо напоминал прежнего Ди Стефано. Тем не

менее чувствовалось, что спектакль отнимает у певца слишком много сил, порой он терял контроль над голосом и в последнем действии выглядел значительно уставшим. Но это нисколько не отразилось на реакции аудитории. Овациям, казалось, не будет конца... В зале раздавались возгласы: «Для нас вы остаётесь первым тенором мира!»

Этот «мемориальный» спектакль со всей очевидностью показал, что слушатели помнят и знают голос Ди Стефано таким, каким он запечатлен в записях 50-х годов: в «Лючии», «Сомнамбуле», «Пуританах», «Тоске», «Сельской чести», «Паяцах», «Богеме». Артистические создания Ди Стефано поставили его имя в число крупнейших певцов современности. В 1955 году, среди первых, он был удостоен звания «Золотой Орфей», учрежденного городом Мантуя, — одним из тех центров, где зарождалось оперное искусство.

\* \*  
\*

Наряду со своими выдающимися соотечественниками — Ренатой Тебальди, Марио Дель Монако, Тито Гобби, Федорой Барбьери, Этторе Бастьянини, Чезаре Сьепи — Ди Стефано принадлежит к замечательной плеяде певцов, выдвинувшихся в послевоенный период и ставших гордостью итальянского вокального искусства наших дней. Все они в своей артистической деятельности уделяли особое внимание вердиевско-веристскому вокальному стилю, занимающему ведущее место в итальянской певческой школе XX столетия. В современном вокальном искусстве Италии это своего рода традиционное художественное направление. Оно сложилось в результате синтеза исполнительских приемов, свойственных вердиевской и веристской школам. Известно, что творчество Верди создало новое направление в итальянской вокальной культуре и соответственно нового исполнителя — так называемого вердиевского певца, необычайно чуткого к слову, эмоционально-психологическим оттенкам музыкальной речи, способного воплотить яркие драматические контрасты, заключенные в музыке великого композитора, точно фиксировать тончайшие смены настроений и душевных состояний своих героев.

В 90-х годах прошлого века в итальянской опере возникло течение, которое получило название «веризм» (от итальянского слова «вего», что означает «истинный», «правдивый»).

Композиторы-веристы (Леонкавалло, Масканьи, Чилеа, отчасти Пуччини) обращались к драматическим сюжетам из жизни простых людей — крестьян, городской бедноты, артистической богемы. Опираясь на достижения Верди в области музыкального театра, они создали свой исполнительский стиль, отличающийся повышенной экспрессией, пламенностью эмоционального высказывания, подчас граничившей, однако, с мелодраматизмом. Как самостоятельное течение в вокальном искусстве веристский стиль просуществовал недолго. Большинство певцов постепенно отказывалось от его нервно-возбужденного, взвинченного тона и по-прежнему ориентировалось на художественные принципы вердиевской школы, хотя, конечно, и восприняло некоторые завоевания веристских певцов в отношении выразительности и драматизма исполнения. Так возник вердиевско-веристский вокальный стиль, на протяжении более полувека занимающий господствующее положение в итальянском вокальном искусстве.

На сочинениях Верди и композиторов-веристов формировался исполнительский почерк многих выдающихся итальянских вокалистов. В числе лучших артистических работ Ди Стефано — вердиевские (Манрико, Альфред, Ричард) и веристские роли (Рудольф, Каварадосси, Туриду, де Грие).

Вместе с тем следует учесть, что в течение долгого времени Ди Стефано был постоянным партнером (по сцене и грамзаписям) Марии Каллас, и мастерство замечательной певицы во многом помогло артисту постигнуть красоту и своеобразие классического бельканто эпохи Беллини — Доницетти. И все же как интерпретатор сочинений этих композиторов Ди Стефано непосредственно не принадлежит к числу современных теноров, признанных мастеров классического бельканто — таких, как Цезаре Валлетти, Луиджи Альва, отчасти Ферруччо Тальявини, обладающих голосами необычайной мягкости, подвижности, легкости, звуком прозрачным и пластичным. Характер природных вокальных данных этих видных певцов определил и их подход к трактовке партий в

операх Беллини и Доницетти. Это было поистине замечательное исполнение, законченное в отношении стиля, полное изящества и утонченности, благородной красоты, но, казалось, ему все же порой недоставало огня, размаха, сверкающего блеска. Ди Стефано, с голосом гораздо более ярким, «искристым», сочным и плотным по звуку, чем у многих «белькантистов», привнес в свою интерпретацию удивительное богатство и свежесть вокальных красок, необычную интенсивность переживания и приподнятость экспрессии.

Созданные Ди Стефано образы Эдгара («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Артура и Эльвино («Пуритане» и «Сомнамбула» Беллини) снискали ему мировую известность. Здесь певец предстает во всеоружии своего мастерства: поразительно его певучее, плавное легато, выразительная скульптурная фразировка и кантилена, полная страстного чувства, спетая «темным», необычайно насыщенным, густым, бархатистым звуком. Многие историки вокального искусства находят Ди Стефано-вокалиста, например, в роли Эдгара достойным наследником великого тенора прошлого века Джованни Баттиста Рубини, создавшего незабываемый образ возлюбленного Лючии в опере Доницетти.

Один из критиков в отзыве на запись «Лючии» (с Каллас и Ди Стефано) прямо писал, что хотя имя лучшего исполнителя роли Эдгара в прошлом столетии окружено сейчас легендарной славой, как-то трудно себе представить, чтобы он мог производить на слушателей большее впечатление, чем Ди Стефано в этой записи. Нельзя не согласиться с мнением рецензента: Эдгар — Ди Стефано — действительно одна из самых замечательных страниц вокального искусства наших дней. Пожалуй, если бы артист оставил только одну эту запись, то и тогда его имя стояло бы в ряду крупнейших певцов современности.

Надо сказать, что фактически действие в «Лючии» завершается большой сценой сумасшествия героини, и в последней картине оперы, где Эдгар, узнав о смерти возлюбленной, лишает себя жизни, эмоциональный накал заметно ослабевает. Это, так сказать, постлюдия драмы, главное действующее лицо которой — Лючия. И естественно, когда такие исполнительницы этой роли, как Каллас или Сазерленд, уже не принимают участия

в дальнейшем развитии событий, надо быть большим художником, чтобы продолжать держать аудиторию в неослабном напряжении. Наша публика знает это по опыту тех немногих спектаклей «Лючии», которые давались в Москве (включая и постановку театра «Ла Скала» с Ренатой Скотто и Карло Бергонци).

Ди Стефано удалось сделать заключительную сцену Эдгара настоящей кульминацией оперы, даже имея своей партнершей Марию Каллас. Оба артиста составили совершенный художественный ансамбль. Их трактовки отличает большой эмоциональный размах. Эдгар — Ди Стефано — настоящий романтический герой, пылкий, порывистый, наделенный глубокими и пламенными чувствами. Удивительна сила и одухотворенность лирической экспрессии Ди Стефано. В роли Эдгара он достигает замечательного равновесия между пафосом и поэтической мечтательностью, драматической приподнятостью и элегической нежностью.

В итальянской романтической опере действующие лица не всегда были очерчены авторами с достаточной психологической убедительностью. Эдгар также может показаться ролью довольно одноплановой, трафаретной при исполнении, в которой отсутствует душевная окрыленность, настоящий сердечный жар. Ди Стефано делает своего героя живым, настоящим характером во плоти и крови, предельно искренним в своем чувстве к Лючии, натурой увлеченной и страстной.

Огромно впечатление от финальной сцены Эдгара, которую певец проводит с захватывающей выразительностью. Здесь голос артиста звучит с такой красотой, взволнованностью, лирической теплотой, пламенностью и драматизмом, что кажется — нет таких эмоциональных оттенков, движений человеческой души, которые были бы не подвластны этому певцу.

В операх Верди и композиторов-веристов Ди Стефано предстает перед слушателями певцом яркого темперамента, живо чувствующим и мастерски передающим все перипетии вердиевско-веристской лирической драмы, поряющим насыщенным, массивным, свободно «парящим» звуком, тонким разнообразием динамических оттенков, мощными кульминациями и «взрывами» эмоций, богатством тембровых красок. Певец славится замечательно выразительной «лепкой» фразы, вокальной линии

в операх Верди и веристов, будь то раскаленная жаром страсти лава или легкое, сладостное дуновение ветерка. Даже в таких широко популярных оперных отрывках, как, например, «Сцена у корабля» («Манон Леско» Пуччини), арии Калафа («Турандот»), заключительный дуэт с Мими из «Богемы», «Прощание с матерью» («Сельская честь»), арии Каварадосси из первого и третьего действий «Тоски», артист добивается удивительной «первозданной» свежести и взволнованности, открытости эмоций.

Многие критики считают лирико-романтическое начало определяющим в искусстве выдающегося певца. Записи Ди Стефано подтверждают справедливость этой точки зрения. В ролях Манрико и Каварадосси, Рудольфа и Ричарда артист покоряет слушателя большой силой лирической экспрессии, «очищенной» от всяких преувеличений, мелодраматизма, которые подчас накладывают свой отпечаток на исполнение даже самых известных теноров итальянской школы. Показательна в этом отношении его трактовка ролей Канио и Туридду, свободная от веристской взвинченной плакатности эмоций (роль Туридду певец вновь исполнил на сцене Римской оперы в мае 1972 года). Своих героев Ди Стефано показал прежде всего людьми большой цельности и глубины чувства. Слушая певца, убеждаешься в том, что не злобная ревность Канио и коварная измена Туридду — главные двигатели событий в этих операх, а всепоглощающая любовь, составляющая смысл жизни героев и приводящая их к трагическому концу. Конечно, в своей интерпретации Ди Стефано ярко воплотил все то, что действительно неотделимо в сознании слушателей от этих персонажей, — большой накал чувств, бурные вспышки темперамента, непреклонную страстную решимость, но само исполнение артиста отличало настоящее благородство и высокий романтический настрой (интересно, что в традициях Ди Стефано спел эти партии и замечательный итальянский тенор Карло Бергонци, с участием которого «Паяцы» и «Сельская честь» были записаны несколько лет назад).

Своеобразно претворено у Ди Стефано лирико-поэтическое начало в столь несхожих ролях, как Герцог и Неморино. Партия Герцога, в которой выступают обычно «легкие» тенора, у Ди Стефано впечатляла большей

драматической импульсивностью, разнообразием тембровых красок, приподнятым эмоциональным тонусом. Ди Стефано изображал своего героя, может быть, не столько легкомысленным искателем приключений, быстро меняющим свои привязанности, сколько человеком, способным на сильное и искреннее увлечение. В записи его партнершей была Мария Каллас — порывистая, пылкая, поэтично-мечтательная Джильда, далекая от привычных представлений о хрупкости, инфантильности этого характера, — и искусство выдающихся певцов открыло перед слушателями новые глубины в этих, казалось бы, безнадежно «запетых» вердиевских персонажах.

К числу значительнейших художественных созданий Ди Стефано критик относит роль Неморино. Образ молодого крестьянина, решившего завоевать сердце красавицы Адины с помощью «любовного напитка», в трактовке певца отмечен поэтической мечтательностью, мягким лиризмом. Сколько нежности и сердечного тепла вкладывает артист в свое исполнение знаменитого романса «Una furtiva lagrима»!

А в сценах с Адиной перед слушателями предстает пылкий влюбленный, горячо и проникновенно говорящий о своем чувстве. И сама вокальная партия Неморино расцвечена певцом множеством тонких, подчас совершенно камерных оттенков.

Романтическая линия в искусстве Ди Стефано получила не менее яркое выражение и в ролях французского репертуара, среди которых Надир, де Грие, Вильгельм Мейстер и Хозе (правда, ни одна из этих партий не была записана артистом на пластинки) принесли певцу широкое признание аудитории. Известная певица Тотти Даль Монте вспоминала, что не могла удержаться от слез, когда слушала Ди Стефано на сцене «Ла Скала» в «Миньон», — настолько трогательным и одухотворенным было исполнение артиста.

Ди Стефано знают во всем мире главным образом как оперного певца, но иногда он появлялся и на концертной эстраде. С одним из таких выступлений связаны у него особенно дорогие воспоминания: 27 января 1951 года в нью-йоркском зале «Карнеги-холл» Ди Стефано пел теноровую партию в «Реквиеме» Верди под управлением Тосканини.

Подобно другим известным итальянским певцам, Ди Стефано с увлечением поет неаполитанские песни, многие из которых записаны им на пластинки: четыре альбома — целая антология, включающая сочинения почти тридцати композиторов!

Критика любит причислять Джузеппе Ди Стефано к певцам, продолжающим в итальянском вокальном искусстве традиции Беньямино Джильи. Показательно, что почти все лучшие роли Джильи в «белькантистском», французском и вердиевско-веристском репертуаре стали и самыми значительными сценическими созданиями Ди Стефано. И это — не простое совпадение. Искусство певца дало любителям музыки все основания считать его преемником замечательной плеяды лирико-драматических теноров прошлого.

### ВИКТОРИЯ ДЕ ЛОС АНХЕЛЕС

Среди исконно оперных европейских «держав» Испания никогда не занимала сколько-нибудь значительного места, хотя истоки испанского музыкального театра восходят еще к XVI веку, когда были созданы первые образцы светских произведений с пением и танцами.

В дальнейшем в Испании выкристаллизовались такие типично национальные музыкально-театральные формы, как сарсуэла (лирическая пьеса или комедия, в которой пение и танцы чередовались с разговорным диалогом) и тонадилья — своего рода комическая опера, черпавшая сюжеты из повседневной жизни. Широко известным автором тонадиллий был знаменитый тенор Мануэль Гарсиа-старший, первый исполнитель роли графа Альмавивы в «Севильском цирюльнике» Россини, часто совмещавший в одном лице и певца и композитора. Однако, несмотря на большую популярность, сарсуэлы и тонадиллии остались явлением чисто местным. Авторам их не доставало глубины художественных обобщений, умения создавать образы, которые переросли бы узко конкретные рамки той или иной сценической ситуации и песни бы в себе типические, неповторимые черты национального характера. Поэтому сочинения испанских ком-

В. де Лос Анхелес  
в роли Чио-Чио-Сан  
«Мадам Баттерфляй»  
(Дж. Пуччини)



позиторов для музыкального театра не имели сколько-нибудь значительного художественного резонанса в музыкальном мире. Первая испанская опера, стоящая на уровне лучших мировых образцов этого жанра, — «Короткая жизнь» Мануэля де Фальи — увидела свет рампы в 1913 году. Она вошла в сокровищницу оперной литературы XX века и завоевала сцены крупнейших театров Европы и Америки. Фалья возвысил значение испанских традиционных форм до уровня общеевропейского, мирового художественного явления. Но дело, начатое композитором — создание национальной оперной классики, — не получило дальнейших стимулов для своего развития.

Прежде всего следует отметить, что в стране нет ни одного оперного театра с постоянной испанской труппой. Единственный регулярно работающий оперный театр — несколько месяцев в году — театр «Лисео» в Барселоне. Но и он является, по сути дела, лишь площадкой для гастрольных выступлений итальянских, немецких и французских трупп. Испанских певцов, особен-

но молодежь, занимают преимущественно во второстепенных партиях. На таких же началах строятся и непродолжительные оперные сезоны в Мадриде, где все ключевые позиции также отданы иностранным артистам.

В этих условиях испанские композиторы предпочитают не обращаться в своем творчестве к оперному жанру, поскольку не видят возможностей для реализации своих художественных замыслов. Испанская музыка, как правило, не представлена в программах мадридских и барселонских оперных сезонов, если не считать эпизодических постановок произведений Фальи. Что же касается знаменитых испанских певцов нашего времени, то все они обязаны своей известностью выступлениям за рубежом и приезжают время от времени на родину в качестве гастролеров на несколько спектаклей...

Это — общий момент в биографиях крупнейших испанских вокалистов XX века, среди которых первое место по праву занимает Виктория де Лос Анхелес.

Ее настоящая фамилия — Гомес Сима. Она родилась в Барселоне 1 ноября 1923 года в семье, где любили музыку, а мать к тому же обладала хорошим голосом. Виктория с ранних лет училась петь и играть на гитаре. Часами могла она разучивать песни, аккомпанируя себе на своем любимом инструменте; друзья ласково называли ее «наш соловей». В семнадцатилетнем возрасте она стала студенткой Барселонской консерватории, где занималась пением у Долорес Фрау. Яркая музыкальная одаренность, исключительная работоспособность, великолепная память позволили девушке пройти консерваторский курс за три года. В 1943 году она получила диплом об окончании консерватории и вскоре после этого начала артистическую деятельность — сначала как концертная певица — выступлениями в родном городе. В январе 1945 года Лос Анхелес дебютирует на оперной сцене в роли Графини («Свадьба Фигаро») в барселонском театре «Лисео». Здесь же она впоследствии поет и другие партии, уже в начале своего пути обнаружив редкую широту артистических интересов.

Впервые имя Лос Анхелес стало известно широким кругам любителей музыки в 1947 году, когда молодая певица уверенно заняла первое место на труднейшем Международном конкурсе вокалистов в Женеве, где соревновались сто двадцать певцов из разных стран мира.

Вернувшись на родину, Лос Анхелес поет в Барселоне с Беньямино Джильи в «Богеме» и «Мапон» Массне, исполняет ведущие партии лирического сопрано в немецких операх: Эльзу в «Лозингрине», Еву в «Мейстерзингерах», Елизавету в «Тангейзере», Агату в «Волшебном стрелке» Вебера. Артистке недолго пришлось ожидать интересных предложений от ведущих театрално-концертных агентств, сразу же обративших внимание на молодую певицу после ее громкого успеха на Женевском конкурсе. Лос Анхелес уже была сформировавшимся художником, разносторонней артисткой с большим репертуаром, охватывающим произведения различных стилевых направлений.

В 1948 году она спела партию Салуд в лондонской радиопостановке оперы Фальи «Короткая жизнь» и произвела глубокое впечатление на слушателей. Глава английских музыкальных критиков Эрнест Ньюмен в рецензии на страницах газеты «Санди Таймс» с большой похвалой отозвался об исполнении Лос Анхелес. С этого времени имя артистки регулярно появляется на афишах крупнейших оперных театров и концертных залов во многих странах мира. 17 ноября 1949 года она дает свой первый концерт в Милане, а полгода спустя дебютирует на сцене театра «Ла Скала», исполнив партию Ариадны в опере Рихарда Штрауса «Ариадна на Наксосе», которой дирижировал в тот вечер выдающийся русский музыкант Исай Добровейн.

1950 год принес Лос Анхелес дебюты еще в двух ведущих мировых оперных центрах — парижской «Гранд Опера» («Фауст») и лондонском «Ковент Гарден» («Богема»). Осенью того же года она совершила первое концертное турне по США. Ее выступление в нью-йоркском зале «Карнеги-холл» вызвало неслыханный энтузиазм публики и прессы. Уже тогда была достигнута договоренность о ее дебюте в следующем году на сцене «Метрополитен-опера». Он состоялся 17 марта 1951 года в «Фаусте». Слушатели с интересом ожидали этого спектакля. В «Метрополитен», как театре премьеров, привыкли к тому, что многие молодые певцы, к тому же дебютанты, стремясь лучше зарекомендовать себя, подчас уделяют основное внимание не столько раскрытию художественного образа, созданию правдивого, жизненно достоверного характера на сцене,

постижению драматической ситуации, сколько как можно более выигрышному показу своих вокальных и актерских данных. Но Виктории де Лос Анхелес подчеркнутая «демонстрация» своей артистической индивидуальности была органически чужда, и это великолепно поняли все, кто находился в зале «Метрополитен». На следующий день газеты писали о блестящей вокализации молодой артистки, о ее лирическом сопрано большого диапазона, голосе очень подвижном, мягком и необычайно красивом, о яркости и блеске ее верхних нот и теплоте медиума. И при этом единодушно отмечали, что аудитория была удивлена, услышав столь стилистически законченное, проникновенное исполнение, удивлена тем, что дебютантка совершенно не стремилась обязательно «показать голос», и тем, как тонко, умно, изящно вела она свою роль, избегая внешних эффектов.

Впечатление, произведенное Лос Анхелес на американских слушателей, было поистине громадным. Певица становится настоящей любимицей местной публики и на долгие годы связывает свою артистическую судьбу с «Метрополитен». Здесь она спела многие ведущие роли: помимо уже упоминавшейся Маргариты в «Фаусте», также Виолетту, Чио-Чио-Сан, Мими в «Богеме», Розину в «Севильском цирюльнике», Графиню в «Свадьбе Фигаро» (она пела эту партию в спектакле, которым отмечался в театре моцартовский юбилей в 1956 году), донну Анну в «Дон-Жуане», Елизавету в «Тангейзере», Еву в «Мейстерзингерах», Мелизанду в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси, Микаэлу в «Кармен», леди Гарриет в «Марте» Флотова, Манон (Массне), Дездемону в «Отелло» Верди.

Длительное сотрудничество Лос Анхелес с «Метрополитен» не ослабило, однако, размаха ее гастрольной деятельности в других странах мира. В 1952 году она дебютирует на сцене буэнос-айресского театра «Колон», куда возвращается затем неоднократно в последующие годы (в 1962 году она пела здесь Мелизанду в спектакле, дававшемся в честь столетия со дня рождения Дебюсси, а в 1964 году — Графиню в «Свадьбе Фигаро» и Эльзу в «Лоэнгрине»). Часто выступает артистка и на сценах итальянских оперных театров — в Римской опере, театре «Массимо» в Палермо, неаполитанском

«Сан-Карло» и, конечно, в «Ла Скала», где она участвовала в спектаклях «Дон-Жуан» (1951), «Волшебный стрелок» (1955), «Севильский цирюльник» (1956) и в возобновлении оперы Алессандро Скарлатти «Митридат Евпатор» в мае 1956 года.

В эти же годы любители музыки хорошо узнали Лос Анхелес и как камерную певицу — тонкого интерпретатора вокальной лирики немецких, французских, итальянских композиторов. С редким совершенством поет она в своих концертах сочинения испанских авторов — Гранадоса, Турини, Родриго, Фальи, народные песни. В свой репертуар она включает произведения различных эпох и художественных стилей. Так, в программах ее сольных вечеров соседствуют Монтеверди и Брамс, Гендель и Респиги, Вивальди и Дебюсси, Равель и Шуман. Рецензенты писали, что мало кто из концертирующих ныне певцов может держать слушателей в состоянии такого восторженного ожидания — ожидания художественных открытий в каждом исполняемом певицей произведении, — как это делает Лос Анхелес. Уже одно появление ее на сцене способно превратить любой, самый большой концертный зал в уютную маленькую гостиную, а с первых же спетых артисткой номеров многочисленная аудитория словно становится кругом ее близких, добрых друзей, которым она поверяет свои думы и сердце.

Очень хорошо знакома с искусством Лос Анхелес — оперной и концертной певицы — лондонская публика. Каждое выступление певицы на сцене театра «Ковент Гарден» в партиях Манон, Чио-Чио-Сан или Мими приобретает характер большого музыкального события. Пожалуй, особенное восхищение лондонцев Лос Анхелес вызывала в «Богеме» — ее Мими стала своего рода образцом, с которым критики часто сравнивали других исполнительниц этой партии. Из лондонских выступлений певицы последних лет должен быть особо отмечен концерт в зале «Фестиваль-холл» 20 февраля 1967 года, которым протиснулся с публикой выдающийся пианист-аккомпаниатор Джеральд Мур. Три артиста, с которыми Мура связывали особенно тесные узы творческой дружбы — Элизабет Шварцкопф, Виктория де Лос Анхелес и Дитрих Фишер-Дискау, — выступили в этом концерте. Обширная программа, состоявшая из три-

дцати шести произведений Моцарта, Гайдна, Шуберта, Россини, Брамса, Шумана, Вольфа, Мендельсона, включала, помимо сольных номеров, исполнявшихся каждым из певцов, также дуэты и трио. Интерес к концерту был исключительно велик — всдь никогда еще столь прославленные певцы не пели в ансамбле перед публикой. Грампзапись увековечила для любителей вокального искусства тот незабываемый вечер.

В эти годы Лос Анхелес лишь эпизодически выступает на родине. 24 ноября 1961 года в барселонском театре «Лисео» состоялась международная премьера, на которую съехались музыковеды и критики из разных стран мира: впервые прозвучала (в концертном исполнении) опера Мануэля де Фальи «Атлантида». Над этим произведением композитор работал два последних десятилетия своей жизни, но опера осталась неоконченной. Ее завершил по сохранившимся наброскам ученик Фальи, Эрнесто Альфтер. Действие оперы происходит в легендарные времена, когда, согласно преданию, Испания была частью огромного острова — Атлантиды, которую поглотила разбушевавшаяся морская стихия. Как одну из лучших исполнительниц музыки композитора, Викторию де Лос Анхелес пригласили участвовать в премьере. Она исполнила партию Изабеллы, вложив в эту работу все свое мастерство и горячую любовь к творчеству Фальи. А следующего спектакля с Лос Анхелес барселонской аудитории пришлось ожидать почти шесть лет! Лишь в январе 1967 года певица вновь выступила в театре «Лисео», на этот раз в «Манон»...

Огромное внимание Лос Анхелес уделяет записи своего оперного и концертного репертуара на грампластинки. Она записала свои коронные роли: Мими, Чио-Чио-Сан, Мелизанду, Салуд, Розину, Маргариту, Виолетту, а также партии, которые она либо вообще не исполняла на сцене оперного театра, либо пела лишь эпизодически — Недду («Паяцы»), Дидону («Дидона и Эней» Пёрселла), Кармен, Анджелику («Сестра Анджелика» Пуччини), Антонию («Сказки Гофмана» Оффенбаха), и множество концертных программ.

Слушая записи Лос Анхелес, утверждаешься в мнении, что артистка менее всего стремится заострить внимание слушателей на том, как она исполняет то или

иное произведение, как она переосмысливает, трансформирует его образный и эмоциональный строй. Кажется, что совсем не в этом ее задача. Высшей целью артистки является не утверждение своего я, а прежде всего раскрытие в каждом произведении тех неповторимых, только ему свойственных черт, которые позволяют говорить о нем как о явлении в искусстве, дать почувствовать слушателю его красоту и своеобразие, быть посредником автора, тонким выразителем намерений, мыслей и чувств композитора. Эта высшая объективность необычайно характерна для Лос Анхелес, является неотъемлемой чертой ее исполнительского стиля.

Но индивидуальность, специфика восприятия мира каждого большого, даже самого «объективного» артиста неизменно проступает в его исполнительских концепциях. Это закон искусства интерпретации. И в лучших артистических созданиях Лос Анхелес на оперной сцене и концертной эстраде аудитория узнавала то характерное, сокровенное, главное, что присуще ей как певице, художнику и, в конечном итоге, личности — чарующий трепетный лиризм, поэтическая одухотворенность.

Само звучание голоса певицы, кажется, способно передать благоухающую красоту южной природы — столько в нем нежности, пленительной мягкости, тепла. Когда Лос Анхелес поет столь близкие ее сердцу произведения испанских композиторов, как, например, «Семь народных песен» Мануэля де Фальи или песни Энрике Гранадоса, то у слушателя возникает ощущение, что певица тонкими вокальными штрихами создает настоящие художественные зарисовки, образные, ярко живописные сценки, увиденные по-своему, индивидуально.

Так, в ее трактовке знаменитого песенного цикла Фальи преобладает именно это художественно-образительное начало, в отличие от драматической контрастности чувства, которая была присуща исполнению, например, Луиз Маршалл, столь хорошо знакомому нашей аудитории. Героиня Лос Анхелес гораздо лиричнее, мечтательнее, и даже финальное «Поло», которое у Маршалл воспринималось как крик израненного сердца, лишено какой-либо экспрессивной взрывчатости.

Но какое поразительное богатство красок обнаруживает Лос Анхелес в рамках своей трактовки при общем светлом лирическом настрое, свойственном всему исполнительскому решению артистки!

Вокальный рисунок «Астурианы» выписывается певицей с филигранной законченностью, удивительно мягким, прозрачным звуком, тонкими линиями кантабиле, с настоящим *dolcezza*, «Хота» полна мягкой задумчивости и томности, а «Нана» — завораживающей неги.

Более романтизированы исполнительницей песни Гранадоса — их скрытая страстность и взволнованность проступают отчетливее, рельефней. Меняется и вокальный спектр голоса певицы — после пленительно-ласкового, но чисто сопранового звучания в песнях Фальи здесь вступает в свои права нижний регистр с его бархатистыми меццо-сопрановыми нотами. И сама вокальная фраза стала более «многоцветной», а звук — более плотным и насыщенным...

Одна из лучших оперных партий Лос Анхелес — Салуд в «Короткой жизни». У современного слушателя этот образ неизменно ассоциируется с именем знаменитой испанской певицы. Дважды она записала эту партию на грампластинки, сначала с дирижером Эрнесто Альфтером — в начале своей международной карьеры, в 1953 году, затем — десять лет спустя, с Рафаэлем Фрюбек де Бургосом. Салуд, может быть, самое трогательное ее создание в испанском репертуаре. Обаятельный образ юной девушки, обманутой своим ветреным возлюбленным, в чем-то родственной Сантуцце из «Сельской чести» Масканьи, решен артисткой опять-таки больше в плане лирико-поэтическом, нежели драматически-экспрессивном. Ее Салуд — создание, во многом близкое героине «Семи испанских народных песен» по общему эмоциональному настрою, образ, удивительный в своей трогательности и простоте, какой-то хрупкости, душевной чистоте.

Известная аналогия с циклом испанских песен возникает у слушателя уже после первой сцены Салуд — те же мягкие, пленительные краски, та же порхающая легкость звука, тот же светлый, поэтический колорит. Конечно, оперная партия эмоционально многоплановее, более развита и сложна в техническом отношении. И все же у Лос Анхелес доминирует прежде всего лирическое

начало с оттенком мягкой элегичности. Ее Салуд нежна, доверчива, мечтательна и очень искренна.

Но лирика Лос Анхелес, как и, скажем, лирика Лотты Леман, Элизабет Шварцкопф или Хильды Шеппан, — понятие широкоохватное. Оно включает в себя не только трепетную нежность, светлую поэтичность, но и интенсивность переживания, яркие всплески чувства. В этом аудитория лишней раз могла убедиться, слушая певицу в веристском репертуаре. Для Лос Анхелес — веристской исполнительницы — очень показательным был вечер в лондонском театре «Ковент Гарден» (июнь 1961 года), когда она впервые в своей жизни спела две центральные партии веристского репертуара: Недду в «Паяцах» и Сантуццу в «Сельской чести». Хотя оперы эти почти всегда ставятся вместе, редко случается, чтобы одна и та же певица выступала в ролях Недды и Сантуццы, — каждая из них достаточно напряженна и требует предельной артистической отдачи. Во всяком случае, лондонская сцена знала лишь однажды прецедент подобного рода: более полувека назад, также в один вечер, в «Паяцах» и «Сельской чести» пела знаменитая чешская певица Эмма Дестинова.

Лос Анхелес имела особенно выдающийся успех в роли Недды. В прессе ее исполнение называли «идеальным» (многим любителям музыки оно было уже хорошо известно по грамзаписи). Образ героини, созданный Лос Анхелес, привлекал прежде всего своей лирической теплотой. Она совершенно сняла с него характерный веристский пафос с сильной долей чувствительности. Главное, на чем сконцентрировано внимание певицы, — это на непосредственности переживаний, пленительной трогательности, увлеченности своей героини. Словно зачарованная, с упоением, светлым восторженным чувством поет она знаменитую балладу в первом действии.

В следующей затем напряженной драматической сцене с Тонио Недда гонит прочь незадачливого поклонника, осмелившегося в отсутствие Канию открыть красавице свое сердце. Никакого внешнего «пафоса негодования», взвинченности экспрессии — только голос певицы словно становится более сочным и плотным, а меццо-сопрановые ноты придают ему «весомость», густоту, сообщая каждой фразе непреклонную решимость. И так же, как в песнях Гранадоса по сравнению с ис-

панскими народными песнями Фальи, на первый взгляд — лишь несколько новых вокальных «мазков», но как сразу меняется эмоциональная окраска образа!

Роль Сантуццы в трактовке Лос Анхелес не вызвала у критиков единодушия в оценках. Сама эта партия издавна считается наиболее показательной для драматических сопрано и имеет уже достаточно устойчивые традиции исполнения. Лос Анхелес и здесь стремилась внести в сложившиеся представления свои художественные коррективы, представить этот столь хорошо известный персонаж в несколько ином свете, углубить и расширить понимание образа как лирического по существу, тем более что попытки такого рода предпринимались и до Лос Анхелес, например немецкой певицей Хильдой Шеппан. Возможно, что если бы Лос Анхелес продолжала выступать в этой партии и впоследствии, то она сумела бы убедить в своей правоте и самых горячих приверженцев веристской музыкальной драмы, может быть, даже создать новую традицию исполнения, но «Сельская честь» в Лондоне с участием испанской певицы осталась лишь интересным художественным экспериментом (правда, артистка записала эту партию на грампластинки с коллективом Римской оперы).

Огромное впечатление оставляет ее исполнение роли Мими, и прежде всего мастерское воссоздание артисткой динамики образа. Когда она появлялась на сцене в третьем и в четвертом действиях оперы, слушатели, конечно, узнавали в ней ту девушку, которая впервые переступила порог мансарды с погасшей свечой в руке, и в то же время во многом это был уже совсем иной образ. В первом действии ее Мими была вполне традиционной — хрупкой, нежной, робкой вышивальщицей цветов. То же и в плане вокальном — мягкие полутона, неяркие, пастельные краски; душевной затаенностью и мечтательностью исполнен ее рассказ «Да, зовут меня Мими». Но как часто у иных певиц эта верно найденная эмоциональная сердцевина образа в дальнейшем не получает интересной художественной разработки, «обогащаясь» лишь мелодраматическими или натуралистическими потками.

Лос Анхелес углубляет, замечательно оттеняет контрастность эмоциональных состояний своей героини.

В третьем действии Мими у Лос Анхелес была так же нежна и трогательна, но представляла уже духовно зрелой женщиной. Наивная застенчивость сменялась сильным и глубоким чувством. Печальная и ослабевшая, она горела «внутренним огнем», который придавал всему ее облику возвышенность и одухотворенность, а голосу — пылкость и порывистость сердца. Отсюда уже протягивалась логичная эмоциональная арка к ее Мими в четвертом действии.

Вновь она появлялась в мансарде, теперь уже для того, чтобы навсегда проститься с Рудольфом, с жизнью. Перед слушателями возникала фигура, исполненная неотразимого пафоса, только пафос этот был не внешним, не сродни мелодраматической аффектации, а говорил нам о последнем порыве человеческого сердца, о порыве к свету и любви, теплу и ласке, который мог угаснуть только вместе с жизнью...

«Пафос сердца» — эти слова приходят на память, когда знакомишься и с художественным прочтением Лос Анхелес роли Анджелики — героини оперы Пуччини «Сестра Анджелика». Это, очевидно, одна из самых экспрессивных ролей артистки, но как поразительно тонко чувствует она грань, за которой экспрессия превращается в натуралистичность, надрыв, и нигде не позволяет себе ее перейти!

Поначалу кажется, что смирение и покорность судьбе — и есть найденная артисткой «лейттема» образа. И вот центральная сцена Анджелики и княгини (ее роль в полной записи этой оперы великолепно исполняет Федора Барбьери)... Мощные наплывы звуковой волны у Барбьери, жгучие, яркие тона ее голоса, властная, требовательная интонация — и прозрачные, пастельные краски, которыми словно завуалирована вокальная линия у Лос Анхелес. Анджелика безучастна к обвинениям княгини — ее волнует только судьба малыша. И когда она узнаёт, что мальчик умер, маска смирения и покорности спадает с ее лица, ее облика. Этот эмоциональный сдвиг в развитии образа мастерски передан Лос Анхелес. Теперь она — уже не отрешенная от всего земного «сестра» — словно открываются тайники ее сердца, в котором столько нежности, тепла и пламенности чувства. Как бы во весь рост поднимается героиня, прекрасная в своем скорбном пафосе. «Раскованы» во-

кальные ресурсы артистки — ослепительной яркости звук, экспрессивные, взрывчатые форте, «пылающие огнем» фразы и тут же эфирные, мягкие пиано — все это создает удивительно рельефный образ героини, как бы вознесенный над мрачной, опустошающей душу монастырской средой. Лос Анхелес раскрывает в своей Анджелике силу человеческого характера. И слушатель понимает, что смиренный покой сестры Анджелики был не более чем внешней оболочкой, скрывавшей натуру порывистую и страстную, в глубине души по-прежнему живущую земными радостями и заботами, воплощенными в образе ее сына, который незримо всегда был рядом с ней. Когда же эта единственная нить, связывавшая героиню с внешним миром, обрывается, жизнь для Анджелики теряет смысл. И вот что характерно. Анджелика у Лос Анхелес уходит из жизни не сломленной, не примиренной со своим горем, а страстно протестующей против зла и несправедливости. Этот важный эмоциональный аспект драмы героини воплощен певицей с потрясающей художественной силой.

Некоторые критики находили, что роль Анджелики стоит где-то в стороне от основных артистических симпатий Лос Анхелес, что это блистательно выполненный, но не имевший непосредственного продолжения опыт художественной характеристики. Что ж, в известной мере они, возможно, и правы. Такая Анджелика, вероятно, могла бы стать прообразом ее Тоски, пуччиниевской Манон Леско, Мадлен в «Андре Шенье» или Минни в «Девушке с Запада», — могла, но не стала... Однако так ли необходимо было Лос Анхелес выступать в этих ролях? Возьмет ли кто-нибудь на себя смелость утверждать, что они способствовали бы выявлению в ее артистическом облике новых, неизвестных нам черт, изменили бы наше представление о ней как о певице, интерпретаторе?

Лос Анхелес — Виолетта... С огромным интересом ожидали любители музыки полной записи «Травиаты» (вышедшей в свет в 1960 году) с участием знаменитой певицы. Она записала эту партию (как и партию Анджелики) с ансамблем Римского оперного театра под управлением «патриарха» итальянских оперных дирижеров — Туллио Серафина. Лос Анхелес не повторила в своей интерпретации ни одну из известных в оперном

мире Виолетт. Ее Виолетта — сама непосредственность, обаяние, лирическая элегантность. Слово «элегантность» в данном случае отнюдь не означает какой-либо склонности к внешней красивости или самолюбванию. Элегантность Виолетты — Лос Анхелес сродни природному изяществу и совершенной искренности, которые отличают чувства и поступки этой пленительной женщины. Элегантность как бы вуалировала экспрессивные порывы и взлеты чувства героини. В ее Виолетте не было ничего подчеркнуто драматического, патетического — она покоряла прежде всего благородством, душевной чуткостью и красотой, только не яркой, броской, а словно излучающей тепло и нежность.

Такой представала Виолетта — Лос Анхелес в первом действии. Какая легкость вокализации, искрящийся блеск, прозрачность и чистота звука, какое изящество фразировки! Во втором акте Лос Анхелес также женственна и обаятельна, но «спектр чувств» здесь уже иной... Артистка избегает пафоса, страстной приподнятости тона, но сколько в интонациях ее голоса неизбывной печали и в то же время искренности, сердечности!

А в напряженно-драматичном третьем действии как тонко расцвечена певицей известная фраза Виолетты в эпизоде карточной игры Альфреда и барона: «Ах, зачем я здесь, о боже, о, сжался, сжался ты надо мной!» Трижды произносит героиня эти слова, и каждый раз они звучат у Лос Анхелес по-иному. Сначала с душевным смятением, робкой неуверенностью, затем более возбужденно и порывисто, наконец, в третьем своем проведении эта фраза словно озаряется ярким пламенем!

В четвертом акте, где иные исполнительницы так часто прибегают к драматическим преувеличениям, артистка обнаруживает поразительное богатство красок, филигранную тонкость художественной нюансировки, а разнообразие ее тембровой палитры позволяет певице найти для каждого движения души героини свое неповторимое выражение. В звучании ее бархатистого, мягкого голоса, то эфирном, как бы бесплотном, то, казалось, обретающем былую наполненность и сочность, открывается перед слушателями панорама чувств Виолетты, ее всплески призрачных надежд, ее тихая скорбь по несбывшимся мечтам о счастье.

Интересно, что у многих слушателей Виолетта — Лос Анхелес в четвертом действии даже вызывала определенные ассоциации с другим замечательным созданием певицы — Мелизандой в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси. На первый взгляд, такое сравнение может показаться лишенным художественной логики. Как далеки друг от друга эти сочинения, как не похожи образы героинь — земной, реальной Виолетты и загадочной лесной девы Мелизанды. Но вот неожиданно слушателю представлялось, что мягкий лиризм угасающей Виолетты и трогательная поэтичность Мелизанды словно связаны единой эмоциональной аркой, общностью колорита. Такова сила художественного мастерства Лос Анхелес — вокального живописца, акварелиста, нашедшего свое ярчайшее воплощение в четвертом акте «Травиаты» и в партии Мелизанды. В последнем случае это обусловлено самой спецификой вокальной декламации Дебюсси. Здесь беспредельно господствует речитатив, игра звуковых красок — преимущественно прозрачных, пастельных, приглушенных. И образ Мелизанды, хрупкий, нежный, словно весь сотканный из полутонов, наполовину сказочный, фантастический, благодаря мастерской гравировке вокальной фразы «светотенью» обретает у Лос Анхелес эмоциональную многоплановость, становится художественным созданием во плоти и крови.

К числу наиболее значительных достижений Лос Анхелес — концертной певицы принадлежит исполнение «Шехеразады» Равеля — трех арий для голоса с оркестром. Это произведение, сюжетно связанное с образами Востока, стилистически продолжает линию «Пеллеаса»: те же мерцающие полутона, мягкая переливчатость красок, богатство колористических нюансов, отсутствие ярко выраженных темповых и динамических сдвигов. Артистка подлинно виртуозно владеет речитативом, открывая в каждой фразе какую-либо новую грань образа, новый оттенок настроения. Голос, на тихо колышущемся оркестровом фоне, ведет свой неторопливый рассказ о странах Востока, о причудливом мире легенд и таинственных видений — он исполнен тепла и ласки, в нем завораживающая мягкость и нега, он сладостно парит, порой истаявая в звучании оркестра, напоенный трепетным и нежным чувством.

Едва ли можно найти в современном вокальном искусстве другую певицу, в репертуаре которой были бы, помимо ведущих партий лирического сопрано, такие роли, как Кармен, Золушка или Розина в оригинальной меццо-сопрановой редакции. Конечно, голос Лос Анхелес едва ли можно назвать настоящим меццо-сопрано, но мягкость, красота и сочность звучания нот нижнего регистра позволили ей успешно выступать в меццо-сопрановом репертуаре, хотя эти выступления и не носили систематического характера.

Розина и Кармен... Обе они у певицы были прежде всего уроженками Испании — искренними, прямыми, увлекающимися натурами. Лос Анхелес наделила своих героинь к тому же тонким лирическим обаянием, углубив их эмоциональный мир. В этом отношении особенно показателен ее подход к партии Кармен. Сама артистка как-то сказала, что на оперной сцене принято изображать Кармен женщиной очень экспансивной, подчас грубоватой, иногда даже с оттенком вульгарности, она же эту «традицию» не приемлет. Конечно, в жилах героини Бизе течет цыганская кровь, но певице Кармен представляется в гораздо большей мере испанкой — горячей и порывистой и вместе с тем внешне сдержанной в проявлении своих чувств. Поэтому и в Кармен, по мнению Лос Анхелес, не следует подчеркивать ничего броского, рассчитанного на показ, бьющего на эффект. Эти мысли певицы, может быть, служат своего рода ключом к ее интерпретации роли Кармен.

Критика нашла Кармен, — Лос Анхелес созданием, по существу не имеющим прецедента в современной исполнительской практике, стоящим особняком в обширной галерее артистических портретов бессмертной героини Бизе.

Начиная с середины 60-х годов артистка значительно сокращает число своих выступлений. Все реже стало появляться ее имя на афишах оперных театров и концертных залов; в то же время в студии она осуществила запись на пластинки партии Шарлотты в «Вертере» (1969). Недавно внимание любителей музыки привлек интересный ансамбль Лос Анхелес и известной испанской пианистки Алисии де Ларроча. Он сложился в самое последнее время, хотя обе артистки хорошо знали друг друга еще с юношеской поры. Их концерт в Нью-

Йорке в ноябре 1971 года был очень тепло принят критикой.

Влияние художественной личности Виктории де Лос Анхелес испытали на себе певицы подчас различной творческой ориентации, разных школ, не говоря уже о ее коллегах-соотечественницах, включая Терезу Берганса и Монсеррат Кабалле. Фонографическое наследие знаменитой артистки остается для слушателей и исполнителей живительным источником красоты, гармонического совершенства и поэтической чистоты, заключенных в искусстве пения.

### ДЖОАН САЗЕРЛЕНД

История мирового вокального искусства знает немало примеров, когда с первых же выступлений на оперной сцене артист приковывает к себе внимание слушателей и каждая его новая работа, новая роль встречается аудиторией со все возрастающим интересом. Но очень часто творческий рост певца идет гораздо менее стремительными темпами: от партии к партии, постепенно совершенствуется, обогащается его искусство. Порой слушатели уже склонны считать, что он достиг своего «артистического потолка», но наступает момент, когда одна спетая партия, один спектакль внезапно открывает публике художника, музыканта, которого они ранее, оказывается, просто знали недостаточно хорошо, обнаруживает всю силу и масштаб его дарования, возносит артиста на вершину мировой славы. Именно так случилось с солисткой лондонского театра «Ковент Гарден» Джоан Сазерленд.

В начале 60-х годов художественная критика во многих странах мира единодушно признала Сазерленд одной из крупнейших певиц современности. В статьях и рецензиях фамилия артистки стала часто заменяться звучным итальянским словом «La Stupenda» («Изумительная»). Этот, на первый взгляд, совершенно незначительный штрих сразу же приобретает особый смысл, если вспомнить, что подобный обычай распространяется только на самых знаменитых певиц. В наши дни

такой чести удостоивались лишь Мария Каллас, которую называли не иначе, как «La Superba» («Великолепная»), и Рената Тебальди, чье имя нередко заменялось эпитетом «La Divina» («Божественная»). Но если за ростом мастерства Каллас и Тебальди слушатели с интересом наблюдали с их первых шагов на сцене, то быстрый артистический взлет Сазерленд явился для подавляющего большинства любителей музыки полной неожиданностью. А ведь Джоан Сазерленд была отнюдь не новичком в вокальном искусстве.

...Все началось с возобновления после более чем тридцатилетнего перерыва оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур» в театре «Ковент Гарден» 17 февраля 1959 года. Эта опера, некогда услаждавшая слух меломанов всей Европы, в 50-х годах нашего столетия за пределами Италии исполнялась очень редко. Трудно сказать, чем именно был продиктован выбор дирекции театра, но во всяком случае желание познакомить публику с малоизвестным произведением не могло не вызвать интереса — тем более, что постановочной частью спектакля руководил выдающийся режиссер Франко Дзеффирелли, а музыкальной — знаменитый Туллио Серафин. Главную роль поручили Джоан Сазерленд, которая, как считало художественное руководство театра, может хорошо справиться с этой трудной партией.

Уже после первых репетиций стало ясно, что премьера оперы будет событием в театральной жизни английской столицы. Пение и игра Джоан Сазерленд поразили режиссера и дирижера. Серафин, знавший лучших исполнительниц этой партии на протяжении более полувека, был растроган до слез: впервые для него мелодраматичная и сентиментальная история несчастной любви ламмермурской невесты прозвучала как высокая жизненная трагедия. Стремясь к предельной выразительности каждого эпизода, окрашивая каждую фразу, каждое слово глубоким и неподдельным чувством, артистка не пожертвовала ни одним вокальным эффектом, которыми так богата партитура оперы. Совершенство техники, легкость и непринужденность ее пения вызывали ассоциации с непревзойденным искусством прославленных мастеров итальянского бельканто. Премьера «Лючии ди Ламмермур» стала подлинным триумфом



Дж. Сазерленд  
в роли Люции  
(«Лючия ди Ламмермур»  
Г. Доницетти)

певицы. Видный английский музыковед Гарольд Розенталь назвал исполнение Сазерленд «откровением», а трактовку роли — потрясающей по эмоциональной силе. На генеральной репетиции «Люции» в зале находилась Мария Каллас, которая сердечно поздравила Сазерленд с замечательным достижением, выдвинувшим скромную солистку «Ковент Гарден» в ряды вокалистов мирового класса.

\* \*  
\*

Джоан Сазерленд родилась в Австралии, в Сиднее, 7 ноября 1926 года. Мать будущей певицы обладала прекрасным меццо-сопрано (лишь сопротивление родителей помешало ей в свое время избрать артистический путь), и Джоан, подражая ей, усердно упражнялась в пении вокализов Мануэля Гарсиа и Матильды Маркези. В юности девушка развивала главным образом низкий и средний регистры своего голоса и до девятнадцати лет была убеждена, что у нее также меццо-сопрано. Многие значила для Джоан встреча с сиднейским

вокальным педагогом Аидой Диккенс, которая открыла у своей воспитанницы настоящее драматическое сопрано.

Сазерленд получила образование в Сиднейской консерватории; еще будучи студенткой, она начала выступать с небольшими концертами в ряде городов страны. Почти постоянным партнером начинающей певицы стал ее товарищ по консерватории, пианист Ричард Бониндж. Так уже в те годы было положено начало художественному ансамблю Сазерленд и Бонинджа, который ныне хорошо известен любителям музыки во многих странах мира.

С 1947 года имя певицы регулярно появляется на афишах. В том же году она спела свою первую оперную партию — Дидону в опере Пёрселла «Дидона и Эней», дававшейся в концертном исполнении в сиднейском зале «Таун-холл». В течение двух лет Джоан выступала в концертах, пела сольные партии в ораториях, а затем дважды (в 1949 и 1950 годах) принимала участие во всеавстралийских конкурсах вокалистов. Ее исполнение арии Аиды «С победой возвратись» на первом конкурсе и арий Сантуццы из «Сельской чести» и Елизаветы из «Тангейзера» на втором принесло молодой певице заслуженный успех. Оба раза она уверенно занимает первые места. В 1950 году в Сиднее состоялось и ее первое выступление на театральной сцене в опере «Юдифь» современного английского композитора и дирижера Юджина Гуссенса.

Тем временем Ричард Бониндж переехал в Лондон. Вскоре (в 1951 году) и Джоан удается собрать необходимую сумму, чтобы проделать путь от Сиднея до английской столицы. Начался период напряженных занятий — Сазерленд и Бониндж много времени проводили за инструментом, шлифуя каждую вокальную фразу в поисках пути к раскрытию сути художественного образа. Год занималась Джоан в Лондонском королевском музыкальном колледже у Клайва Кэри. Она мечтала стать солисткой театра «Ковент Гарден».

Три раза пела Сазерленд перед руководством театра, которое, таким образом, сумело получить полное представление о характере дарования и репертуаре молодой певицы: ведь на этих прослушиваниях в ее исполнении прозвучало тринадцать оперных арий! Дирекция слушала, кое-что одобряла, кое-что — нет, но

решение выносила всегда одно: певица в профессиональном отношении еще недостаточно подготовлена для «Ковент Гарден». Однако Джоан не отчаивалась. Ее упорство, энергия и стремление достичь своей цели принесли желанные плоды — в октябре 1952 года она, наконец, получает дебют в ведущем театре Англии: поет маленькую партию Первой дамы в «Волшебной флейте» Моцарта.

Вскоре ей поручили эпизодическую роль Клотильды в «Норме» Беллини. Этот спектакль запомнился артистке на всю жизнь — заглавную роль исполняла Мария Каллас, дебютировавшая тогда в Лондоне. Могла ли в то время предположить молодая певица, что пройдут годы и театр будет возобновлять «Норму», теперь уже специально для Джоан Сазерленд?

Первый же ее сезон в «Ковент Гарден» принес артистке немало творческих удач. С успехом выступила она, заменив внезапно заболевшую немецкую певицу Елену Верт, в ответственной партии Амелии («Бал-маскарад» Верди), которую исполнила без репетиций. Руководство театра поверило в способности Сазерленд — в том же сезоне ей поручаются роли Графини («Свадьба Фигаро») и Пенелопы Рич- в опере Бриттена «Глориана». В 1954 году она поет уже Аиду, Агату в новой постановке «Волшебного стрелка» Вебера, а также участвует в исполнении вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга», которой дирижировал Фриц Штидри. Сазерленд пела, правда, второстепенные партии — Первой норны в «Гибели богов» и Лесной птички в «Зигфриде», но тем не менее была отмечена знаменитым дирижером. Штидри говорил, что никогда не слышал ни у одной исполнительницы роли Птички таких поразительно ярких, чистых и звонких высоких нот (много лет спустя, уже будучи знаменитой певицей, Сазерленд приняла участие в полной записи «Зигфрида», повторив свой прежний успех). В том же году артистку приглашают на радио исполнить заглавную роль в постановке веберовской «Эврианты». Наконец, 1954 год ознаменовался важным событием и в личной жизни Сазерленд — она выходит замуж за Ричарда Бонинджа. Большой знаток вокального искусства, проявляющий глубокий интерес к оперной музыке XVIII—XIX веков, он стал ориентировать Сазерленд на лирико-колоратурные партии, считая, что

они более всего отвечают характеру ее дарования.

Сама певица не была твердо в этом уверена — ей казалось, что голос ее еще недостаточно легок и подвижен. Но вот в 1955 году она спела три роли: колоратурную — Олимпии, лирико-колоратурную — Джульетты и лирическую — Антонии в комической опере Оффенбаха «Сказки Гофмана», и слушатели сразу же смогли составить представление о широте исполнительского диапазона Сазерленд. А затем последовала очень трудная в техническом отношении партия Дженифер в опере современного английского композитора Майкла Типпетта «Свадьба в середине лета».

В 1956 году репертуар Сазерленд пополняется партиями Микаэлы («Кармен») и Памины («Волшебная флейта»), она впервые участвует в Глайндборнском фестивале, одном из самых авторитетных оперных фестивалей в Англии, где поет Графиню в «Свадьбе Фигаро». 1957 год прибавил к артистическому портрету Сазерленд новые важные штрихи, которые позволили некоторым дальновидным критикам предвосхитить направление будущих художественных поисков певицы: с Генделевским оперным обществом в Лондоне она пела заглавную роль в «Альцине». Рецензенты отмечали, что уже многие десятилетия здесь не слышали такой совершенной вокализации, красоты фразировки, законченности виртуозного мастерства. «Выдающаяся генделевская певица нашего времени», — писали в прессе о Сазерленд. В «Ковент Гарден» она выступает в ролях Джильды, Евы («Мейстерзингеры») и Дездемоны («Отелло» Верди), вновь поет на Глайндборнском фестивале — на этот раз партию мадам Герц в зингшпиле Моцарта «Директор театра».

1958 год принес певице первые зарубежные гастроли — на Голландском фестивале она поет сопрановую партию в «Реквиеме» Верди и на Ванкуверском фестивале, в Канаде, принимает участие в постановке «Дон-Жуана», в которой были заняты также Джордж Лондон, Леопольд Симоно, Пьеретта Алари. В том же году на сцене «Ковент Гарден» прошла английская премьера оперы Пуленка «Диалоги кармелиток». Спектакль собрал первоклассный состав исполнителей — в главных ролях были заняты Эльзи Моррисон, Сильвия Фишер, Моника Синклер и Джоан Сазерленд, которую критика

называла теперь одной из ведущих солисток лондонского театра.

Казалось бы, артистический путь певицы окончательно определился. В ней видели прежде всего хорошую исполнительницу лирических партий — правда, поразившая лондонцев генделевская «Альцина» убедительно показала, что Сазерленд может с блеском петь и колоратурный репертуар, но многие слушатели были склонны считать обращение к музыке Генделя своего рода эпизодом в артистической жизни певицы.

Сама же Сазерленд теперь думала совсем иначе. Успех в опере Генделя окрылил ее. Все увереннее шла она к своей цели — посвятить себя прежде всего оперному творчеству композиторов эпохи расцвета итальянского бельканто (и особенно Россини, Беллини, Доницетти). Она была уверена, что именно здесь сможет полностью «раскрыться» как певица и актриса. Внимательно и глубоко изучает Сазерленд стиль и традиции бельканто, слушает записи выдающихся вокалистов прошлого. Ее любимой певицей была А. Галли-Курчи, но менее всего думала артистка о копировании чье-либо исполнительской манеры. Конечно, трудно было избежать подражаний, соблазна следовать уже известным образцам. Обогащенная опытом выступлений в произведениях разных стилевых направлений, она стремится прийти к своему идеалу художественной выразительности, который сочетал бы высокую драматическую одухотворенность исполнения с совершенством вокальной техники.

Роль Лючии, которую поручили певице в новой постановке оперы Доницетти на сцене «Ковент Гарден», должна была стать первой пробой сил Сазерленд в произведении, требующем безупречного владения стилем классического бельканто. Артистка уже решила для себя, что если этот опыт удастся, то она откажется почти от всех ролей, спетых ею ранее (за исключением, может быть, донны Анны или Альцины), и сконцентрирует внимание на лирико-колоратурных партиях, главным образом в итальянской опере прошлого столетия.

Образом, оказавшимся наиболее созвучным таланту Сазерленд, стала доницеттиевская Лючия ди Ламмермур. В эту роль она вложила всю душу и страсть художника, все накопленное годами мастерство. И эта

увлеченность артистки, ее самозабвенный труд были по достоинству поняты и оценены публикой. Громовые раскаты оваций лондонцев эхом отозвались в крупнейших музыкальных столицах Запада. Двери лучших театров Европы и Америки широко распахнулись перед Джоан Сазерленд.

В сентябре 1959 года она отправилась в Вену для участия в постановке на сцене Государственной оперы «Дон-Жуана» Моцарта. Публика приняла певицу восторженно, и дирекция театра предложила Сазерленд выступить перед венской публикой в партиях Виолетты («Травиата») и Дездемоны. В феврале 1960 года состоялся итальянский дебют артистки в опере Генделя «Альцина» в венецианском театре «Ла Фениче». Из Венеции Сазерленд отправилась в Палермо для выступлений в «Лючии», вновь под управлением Серафина. Руководители многих европейских оперных театров, виднейшие музыкальные критики приехали в Палермо, чтобы услышать новую восходящую звезду вокального искусства...

В апреле 1960 года артистке предстояло выдержать еще один серьезнейший творческий экзамен, на этот раз в Париже, на сцене прославленной «Гранд Опера», дирекция которой включила в репертуар театра «Лючию ди Ламмермур» (так же, как и в Лондоне, опера здесь не ставилась на протяжении многих лет) специально для гастролей Сазерленд. Надо сказать, что у определенной части публики и критики сам факт возобновления «Лючии» не вызывал особого энтузиазма. Во-первых, оперу эту знали в Париже, пожалуй, даже меньше, чем в Лондоне; большинством авторитетных музыкантов она почиталась за произведение архаичное и едва ли интересное для современного слушателя. Во-вторых — и это уже касалось исполнительницы главной партии, — имя Сазерленд пока мало что говорило всегдашним парижской оперы. Ко всему прочему парижская публика еще жила воспоминаниями от вдохновенной интерпретации Ренатой Тебальди роли Аиды на сцене той же «Гранд Опера» год назад. Словом, в музыкальных кругах складывалось мнение, что как спектакль «Лючия» не выдержит сравнения с постановкой «Аиды» — кульминацией прошедшего сезона... И тем убедительней был триумф Сазерленд. «Если

бы кто-нибудь сказал мне всего неделю назад, что я буду слушать «Лючию» не только не испытывая ни малейшей скуки, но с чувством, которое пробуждается, когда наслаждаешься шедевром, великим сочинением, написанным для лирической сцены, я был бы несказанно удивлен», — отмечал в рецензии французский критик Марк Пеншерль.

Любители музыки, конечно, знали, что партия Лючии — это прежде всего эффектные виртуозные пассажи, россыпь колоратурных украшений. На этом же спектакле они поняли и душу героини. Сазерленд, казалось, не исполняла роль Лючии — она была ею, жила ее жизнью, ее чувствами. Венцом всего спектакля, как и следовало ожидать, стала сцена сумасшествия, проведенная артисткой словно на одном дыхании. Всей сцене, с момента появления героини среди гостей, собравшихся отпраздновать свадьбу Лючии, певица сообщила редкую динамичность и действенность. Медленным, неуверенным шагом спускается потерявшая рассудок Лючия по ступеням широкой лестницы: она в забытьи, во всем ее облике, взгляде — отрешенность от мира. В мыслях Лючия далека от разыгравшейся трагедии, ей кажется, что она снова будет счастлива с любимым Эдгаром, и в голосе ее слушатели ощущали эту нежность, мягкую задумчивость, мечтательность и окрыленность, взволнованность, порывистость. Никто не думал в этот момент о технике исполнения — зал замер, потрясенный разворачивающейся драмой; после арии с флейтой даже не было традиционных аплодисментов, лишь после того как упал занавес и скрыл фигуру распластавшейся замертво Лючии, публика оправилась от оцепенения: в едином порыве слушатели поднялись со своих мест и устроили Сазерленд овацию, какой, по свидетельству многоопытных хроникеров музыкальной жизни французской столицы, Париж не знал на протяжении десятилетий.

Вернувшись в Англию, Сазерленд приняла участие в Глайндборнском фестивале, с огромным успехом исполнив роль Эльвиры в опере Беллини «Пуритане», не шедшей на профессиональных сценах Англии с 1887 года. Осенью 1960 года певицу приглашают открыть сезон в «Ковент Гарден», по случаю чего ставится еще одна опера Беллини — «Сомнамбула».

В ноябре артистка впервые отправилась в гастрольное турне по США. В Далласе (штат Техас), где в оперных спектаклях участвуют многие крупнейшие вокалисты современности, Сазерленд поет в «Альцине» и «Дон-Жуане». В феврале 1961 года певица предстает перед нью-йоркскими слушателями в опере Беллини «Беатриче ди Тенда», которая из-за фантастической трудности главной сопрановой партии уже давно исчезла из репертуара оперных театров. Наконец, 14 апреля 1961 года артистка впервые появляется на сцене миланского «Ла Скала» в «Лючии ди Ламмермур». В день первого спектакля зрительный зал театра был украшен цветами, что возвело дебют певицы в ранг исключительного события. Тридцать раз выходила в этот вечер артистка на вызовы восторженной аудитории «Ла Скала». Осенью того же года Сазерленд дебютировала на сценах трех крупнейших американских оперных театров: Сан-Франциско, Чикаго и нью-йоркской «Метрополитен-опера». И в этих городах по случаю дебюта певицы ставилась «Лючия», которая теперь, уже благодаря Сазерленд, вновь начинает звучать в европейских и американских музыкальных центрах. После выступлений в «Метрополитен» критика назвала певицу лучшей Лючией, которую приходилось здесь когда-либо слышать, а сам дебют артистки был признан одним из ярчайших событий музыкальной жизни страны последних десятилетий. Так совершился блистательный взлет Джоан Сазерленд.

С этого времени имя артистки неизменно украшает афиши многих оперных театров Европы и США. Каждый последующий год в артистической биографии Сазерленд оставляет свои памятные вехи.

В 1962 году на сцене «Ковент Гарден» ставится для певицы «Альцина», в этом же театре она поет партию Царицы ночи в «Волшебной флейте» Моцарта под управлением Отто Клемперера. В «Ла Скала» с ее участием идут «Сомнамбула», «Гугеноты» Мейербера и «Семирамида» Россини (в двух последних операх Сазерленд выступала впервые). С грандиозным успехом прошли концерты артистки на открытых эстрадах в рамках музыкальных фестивалей в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, где число слушателей на каждом ее концерте превышало двадцать тысяч человек! В Лос-Анд-

железе после завершения программы (все выступления Сазерленд проходили в сопровождении симфонического оркестра) публика отказывалась покинуть свои места, настойчиво требуя «бисов», и чтобы удовлетворить желание слушателей, поскольку «бисы» с оркестром не были заранее подготовлены, пришлось выкатить на сцену фортепиано...

С начала 60-х годов Сазерленд почти постоянно выступает в ансамбле с Ричардом Бонинджем. Любители музыки узнали его не только как пианиста, но и как дирижера: под его управлением идут спектакли с участием Сазерленд в Нью-Йорке, Вене, Лондоне и Мельбурне. Этот ансамбль запечатлен и в грамзаписи: подавляющее большинство произведений оперного и концертного репертуара певицы записано с Бонинджем — пианистом и дирижером.

1963 год принес Сазерленд исполнение ее давней мечты: она впервые поет Норму на сцене театра в Ванкувере. «Метрополитен» специально для артистки возобновляет «Сомнамбулу», которая в последний раз ставилась здесь двадцатью восемью годами ранее с Лили Понс в роли Амины. В этой же опере она выступает и в Сан-Франциско. В том же году американская оперная аудитория — сначала в Филадельфии, а затем и в «Метрополитен» — знакомится с ее трактовкой партии Виолетты.

В 1964 году «Ковент Гарден» осуществляет постановку оперы «Пуритане», в которой Сазерленд поет Эльвиру. Американское оперное общество в Нью-Йорке показывает в концертном исполнении «Семирамиду» Россини, и Сазерленд, как два года назад в Милане, вновь поражает слушателей виртуозностью, стилистической законченностью и мастерством художественного воплощения образа героини.

1965 год ознаменовался событием, которое наверняка надолго останется в памяти певицы и ее многочисленных почитателей. Впервые после четырнадцатилетнего отсутствия она возвращается в Австралию. Для трехмесячных гастролей по стране артистка организовала оперную труппу, в которую вошли известные певцы Моника Синклер, Жозеф Руло, Джон Александер, Лучано Паваротти, Элизабет Харвуд. Большинство спектаклей дирижировал Ричард Бониндж.

Приезд труппы Сазерленд явился настоящим праздником для любителей вокального искусства в Австралии, отнюдь не избалованных оперными постановками высокого исполнительского уровня. В репертуаре труппы были «Лючия», «Травиата», «Семирамида», «Фауст», «Сомнамбула», «Евгений Онегин», «Любовный напиток» (в двух последних операх Сазерленд не участвовала). Спектакли восторженно принимались аудиторией, а местная пресса уделила гастролям певицы особое внимание.

О сцене безумия Лючии в исполнении Сазерленд, например, писали, что это одно из самых значительных явлений, свидетелем которого можно стать в современном оперном театре. Все рецензенты отмечали удивительную легкость, красоту и совершенство вокализации певицы в «Травиате». Единодушный восторг вызвала Сазерленд в «Семирамиде». В прессе подчеркивали, что певица неопишима в своей стихии бельканто, это феноменальный виртуоз, возможности которого фактически беспредельны.

Последний спектакль Сазерленд в Мельбурне («Сомнамбула») закончился настоящей демонстрацией — беспрецедентной в истории музыкальной жизни Австралии. Заключительная овация продолжалась сорок минут, сцена была буквально усыпана цветами, а затем весь зал стоя начал скандировать: «Home, sweet, home», — название популярной песни Бишопа «Дом, мой милый дом», которую в свое время любили петь Патти Мельба, Галли-Курчи. Наконец, Сазерленд вынуждена была уступить — на сцене появилось фортепиано, и под аккомпанемент Бонинджа певица спела требуемое слушателями «Home, sweet, home»...

И в последующие годы с неослабевающим интересом следят любители музыки за успехами Сазерленд, за ее новыми исполнительскими работами. В июне 1966 года в театре «Ковент Гарден» она впервые выступает в роли Марии в чрезвычайно редко идущей на современной сцене опере Доницетти «Дочь полка». Эта опера была поставлена для Сазерленд и в Нью-Йорке в феврале 1972 года. В ноябре 1967 года в Лондоне артистка поет в «Норме» заглавную партию — в этой же роли певица предстает перед нью-йоркскими слушателями на сцене «Метрополитен» в сезонах 1969/70 и 1970/71 годов.

На венском фестивале 1967 года Сазерленд принимает участие в постановке малоизвестной оперы Гайдна «Орфей». Огромный успех певицы в партии Эвридики побудил показать этот спектакль и Американское оперное общество (февраль 1968 года). Все эти годы артистка регулярно выступает на сцене «Метрополитен» (за исключением сезона 1965/66 года), где ее Лючия и донна Анна были особенно высоко оценены критикой.

В апреле 1967 года в Сياتле (США) она впервые спела заглавную роль в опере Делиба «Лакме». Аудитория, привыкшая слушать у исполнительниц этой партии главным образом каскады эффектных нот, была удивлена, как бы заново открыв для себя образ Лакме, овеянный трепетной и нежной лирикой, полный трогательной непосредственности. В этом же городе в ноябре 1970 года артистка исполнила все четыре женские роли в комической опере Оффенбаха «Сказки Гофмана». Критика отнесла эту работу Сазерленд к числу ее лучших художественных достижений последних лет.

Музыкальный мир увидел в Джоан Сазерленд одну из самых замечательных представительниц современного вокального искусства. Еще не раз слушатели и пресса будут говорить о новых успехах певицы, но уже сейчас можно попытаться обрисовать творческий облик артистки, определить, в чем своеобразие и сила ее искусства.



До появления Джоан Сазерленд многие исследователи находили перспективы итальянского колоратурного пения безрадостными. Более того, считалось, что его былой блеск и слава навсегда ушли в прошлое. Пальма первенства прочно принадлежала школе драматического пения, основы которой сложились в эпоху Верди и композиторов-веристов. Действительно, за прошедшие несколько десятилетий Италия выдвинула плеяду выдающихся драматических сопрано, однако итальянским колоратурным певицам не удавалось добиться признания, каким пользовались их знаменитые предшественницы. Сохранилась, правда, блестящая вокальная техника, позволяющая с необыкновенной легкостью

«парить» в верхнем регистре и без труда брать крайне высокие, «птичьи» ноты, но, при всей исключительной виртуозности исполнения, пение стало несколько однообразным, одноплановым — оно не западало глубоко в душу, не трогало по-настоящему сердца слушателей. Многие музыканты пришли к убеждению, что тайны классического бельканто безвозвратно утеряны, что сочинения, например, Беллини и Доницетти маловыразительны и неинтересны для современной аудитории. Затем появилась Мария Каллас, и произведения этих композиторов обрели свое второе рождение: публика с удивлением обнаруживала в них необычные нюансы, поразительное богатство чувств, яркую экспрессию, наконец, живые человеческие характеры. Но Каллас, создававшей потрясающие по реализму и психологической тонкости вокально-драматические портреты Нормы, Лючии, Амины и Эльвиры, далеко не всегда удавалось успешно передать виртуозный блеск музыки Беллини и Доницетти.

Искусство Сазерленд явилось результатом своеобразного синтеза вокально-драматической экспрессии Каллас и феноменальной техники. Певица доказала, что подлинная красота бельканто — в слиянии драматичности и глубокой осмысленности пения с высоким виртуозным мастерством. А ведь как раз этого слияния, единства и не могла добиться на протяжении полувека ни одна колоратурная певица! Недаром миланская пресса писала, что все истинно великие традиции итальянского пения заключены сейчас в искусстве Сазерленд.

Живым воплощением таких традиций стала интерпретация певицей роли Лючии. При несомненной близости романтической трактовке Каллас, исполнение Сазерленд приобрело ярко индивидуальные черты и, как считают многие критики, больше соответствует самому эмоциональному строю музыки Доницетти. Дело отнюдь не в том, что в плане чисто виртуозном английская певица оставляет большее впечатление, чем Каллас. «La Superba» существенно трансформировала художественный образ героини. Тяготая к высокому пафосу чувства, Каллас приносила в трактовку роли Лючии размах и пламенность экспрессии: ее героиня отнюдь не была натурой слабой, беззащитной, она не покоря-

лась судьбе, а боролась с нею, и драматический финал казался логическим завершением борьбы.

Образ, созданный Сазерленд, лиричнее, мягче. Как писал один из рецензентов, с самого начала оперы было ясно, что эта высокая, с гордой осанкой девушка, словно нежный цветок, неминуемо должна была погибнуть в ледящей атмосфере корысти и эгоизма. Вместе с тем в самом подходе к интерпретации музыки Доницетти и Каллас и Сазерленд стоят на одних творческих позициях. Наглядным подтверждением подобной общности может служить исполнение сцены сумасшествия Лючии, по традиции считавшейся виртуозно-блестящей вокальной пьесой концертного плана. Мария Каллас, первая в наше время, открыла изумленной аудитории глубокий внутренний драматизм этой сцены.

И когда слушатели, затаив дыхание, внимают Сазерленд — Лючии, они также восхищаются не только великолепным голосом певицы, ее законченным мастерством — они видят перед собой образ героини, словно сошедший со страниц романа Вальтера Скотта и партитуры Доницетти, — настоящий человеческий характер.

Сцене безумия исполнение Сазерленд сообщает удивительную гармоничность и нерасторжимую целостность. Здесь нет ни одной фразы, которая не была бы согрета горячим человеческим чувством. Голос певицы звучит гораздо ярче, насыщеннее, сочнее, чем у любой типично колоратурной певицы (сказался, конечно, ее опыт выступлений в лирико-драматическом репертуаре), вся гамма эмоций — от мечтательной элегичности, тихих просветов радости до всплесков отчаяния — получила у артистки необыкновенно впечатляющее воплощение. Безмятежным покоем, созерцательностью чувства исполнена «ария с флейтой», изобилующая сложнейшими виртуозными узорами (великолепное дыхание и совершенный художественный контроль позволяли артистке исполнять некоторые из этих пассажей, находясь, по ходу действия, спиной к публике и даже лежа на ступеньках лестницы лицом вниз, — ничего подобного практика современного вокального искусства еще не знала). Лючии кажется, что она вновь с Эдгаром, что к ней вернулись дни любви, и вот уже с радостной просветленностью певица как бы утверждает иллюзорное счастье безумной Лючии! Вся эта сцена — подлин-

ный триумф Сазерленд — художника, вокалистки и музыканта.

В трактовке певицей роли Лючии нашел наиболее полное выражение тот синтез калласовской экспрессии и виртуозного мастерства колоратурных сопрано старой школы, о котором речь шла выше. В той или иной мере он свойствен и всем другим артистическим созданиям Сазерленд, хотя во многих работах отчетливо сказывается прежде всего лирическая природа дарования английской певицы. Женственны, трогательны, непосредственны ее Амина («Сомнамбула») и Эльвира («Пуритане»), полна задора, кипучей темпераментности Мария («Дочь полка»). Совершенно необычной и неожиданной для подавляющего большинства слушателей оказалась лирическая трансформация, которую претерпела у Сазерленд, может быть, наиболее патетико-романтическая партия Каллас — беллиниевская Норма. Интерпретация Сазерленд вызвала в среде музыкантов и любителей вокального искусства немало споров. Поначалу было даже трудно представить себе, чтобы образ этой жрицы-воительницы, который с таким потрясающим драматизмом воплощала Каллас, мог предстать в каком-либо ином эмоциональном ракурсе!

В своей трактовке Сазерленд сделала главный акцент на мягкую элегичность, поэтическую созерцательность. В ней не было почти ничего от героической порывистости Каллас. Конечно, в первую очередь все лирические, мечтательно-просветленные эпизоды в партии Нормы — и прежде всего молитва «Casta Diva» — прозвучали у Сазерленд исключительно впечатляюще. Однако нельзя не согласиться с мнением тех критиков, которые указывали на то, что подобное переосмысление роли Нормы, оттенив поэтическую красоту музыки Беллини, все же в целом, объективно, обеднило характер, созданный композитором. Впрочем, рецензенты далеки от того, чтобы считать работу певицы над художественным воплощением образа Нормы законченной, поэтому возникающий у многих музыкантов вопрос: «Не сможет ли трактовка Сазерленд способствовать появлению новой концепции роли Нормы?» — отнюдь не лишен актуальности.

Хотя Сазерленд никогда не училась в Италии и среди ее педагогов не было вокалистов-итальянцев, артист-

ка составила себе имя прежде всего своей выдающейся интерпретацией ролей в итальянских операх XIX века. Даже в самом голосе Сазерленд — редком, необыкновенном по красоте и разнообразию тембровых красок инструменте — критики находят характерные итальянские качества: искристость, солнечную яркость, сочность, сверкающий блеск. Звуки его верхнего регистра, чистые, прозрачные и серебристые, напоминают флейту, средний регистр своей теплотой и наполненностью производит впечатление задушевного пения гобоя, а мягкие и бархатистые низкие ноты словно исходят от виолончели. Столь богатая гамма звуковых оттенков — результат того, что в течение продолжительного времени Сазерленд выступала сначала в роли меццо-сопрано, затем — драматического сопрано и, наконец, колоратурного. Это помогло певице до конца познать все возможности своего голоса; особое внимание уделяла она верхнему регистру, поскольку первоначально пределом ее возможностей было до третьей октавы; теперь она легко и свободно берет *фа*.

Сазерленд владеет голосом как законченный виртуоз своим инструментом. Но для нее никогда не существует техники ради показа самой техники; все ее филигранно выполненные сложнейшие фиоритуры вписываются в общий эмоциональный строй роли, в общий музыкальный рисунок как его неотъемлемая составная часть.

Если на оперной сцене Сазерленд выступает в основном в операх Генделя, Моцарта, Россини, Беллини и Доницетти, то в студии грамзаписи ее репертуар неизмеримо обширнее и разнообразнее, хотя, конечно, и он ограничен главным образом произведениями композиторов XVIII и XIX веков. Артистка записала фрагменты из опер Арна, Пиччинни, Вебера, Флотова, Бальфа, Массне, Обера, Гуно, Тома, Делиба, не говоря уже о ее коронных ролях — Лючии, Амине, Эльвире, донне Анне.

Слушатель, хорошо знающий Сазерленд, например, только в колоратурном репертуаре, не может не удивиться высокому мастерству перевоплощения певицы, скажем, в героиню оперы Вебера или веристской драмы. Голос ее при этом, кажется, поразительно легко трансформируется в мягкое, сочное, необычайно теп-

лое по звуку лирическое сопрано (Недда в «Паяцах») или приобретает даже драматическую окраску, экспрессивную взрывчатость (Реция в «Обероне»).

Трактовка Сазерленд порой буквально преобразует «запетые» оперные отрывки, в деталях знакомые каждому любителю музыки. Кому неизвестна, например, «Ария с колокольчиками» из «Лакме» Делиба? В большинстве исполнительских вариантов — это просто блестящая, изящная, виртуозная сцена. Певица привнесла в нее смешанное чувство страха и надежды, и, в полном соответствии с замыслом композитора, в легенде индийской девушки послышались настороженность, скрытая тревога за судьбу возлюбленного. А какого слушателя оставит равнодушным исполнение Сазерленд знаменитой «Арии с жемчугом» («Фауст» Гуно)? До сих пор казалось, что эта ария Маргариты полна только радостного, ликующего чувства. Артистка открыла в ней, на первый взгляд, совершенно неожиданные оттенки настроения, быстро сменяющие друг друга, но в целом создающие удивительно цельную и впечатляющую картину: здесь и испуг, и недоумение, и восторг. И всё естественно, просто, непритязательно, истинно художественно! И так почти в каждой партии обнаруживается творческий подход Сазерленд к произведению, ее индивидуальность, вкус, оригинальность мышления. Все это позволило любителям вокального искусства и музыкальным критикам поставить имя Джоан Сазерленд наравне с именами самых блестящих артистов.

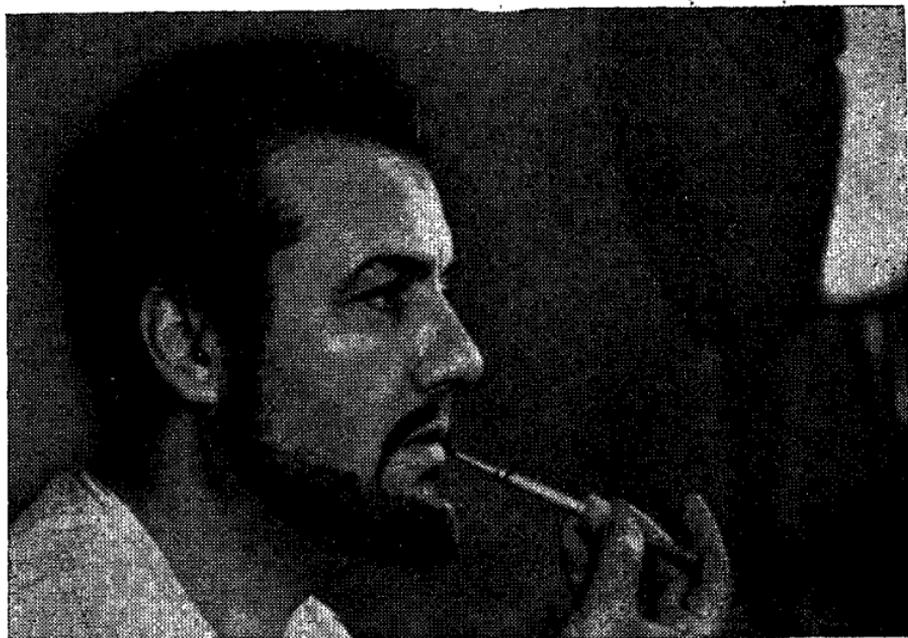
## НИКОЛАЙ ГЯУРОВ

Если в разговоре с музыкальным критиком или даже просто с любителем музыки вы попросите собеседника назвать вокалистов, выдвинувшихся за последнее десятилетие в ряды исполнителей международного класса, то среди пяти-шести имен вы обязательно услышите имя Николая Гяурова. Наша аудитория по праву считает знаменитого болгарского певца своим старым знакомым — ведь именно в Москве Гяуров начал свой

артистический путь. Советские любители музыки сразу же получили возможность оценить выдающийся талант артиста. Но то, что казалось само собой разумеющимся, скажем, для москвичей, стало настоящей сенсацией для широкой международной музыкальной общественности, ибо во многих странах Европы и Америки не знали певца ранее и, следовательно, не имели возможности следить за его творческим ростом.

Николай Гяуров родился 13 сентября 1929 года в Велинграде, там же провел детство и юность. Нелегкими были эти годы. В дни войны старший брат Николая ушел к партизанам, и вся семья бедного пономаря Гяурова жила в постоянной тревоге — за их домом пристально наблюдали фашисты. Затем пришло 9 сентября 1944 года — день освобождения Болгарии Советской Армией. Николай Гяуров заканчивает гимназию и вскоре призывается на военную службу. Здесь сразу же обратили внимание на незаурядный голос юноши, на его яркую музыкальную одаренность. После того как он выступил на художественном смотре армейской самодеятельности, судьба Николая Гяурова окончательно определилась. В 1949 году, блестяще выдержав приемные экзамены, он поступает в Софийскую консерваторию, в класс замечательного болгарского певца и педагога Христо Брымбарова, а через год болгарское правительство посылает будущего певца совершенствоваться в Советский Союз. Сначала Гяуров занимался в Ленинградской консерватории, затем переехал в Москву, где продолжил учебу. Московскую консерваторию он окончил с отличием по классу Р. Я. Альперт-Хасиной в 1955 году. На выпускном вечере он пел арию короля Филиппа из «Дона Карлоса». А дипломной его работой была партия дона Базилио, которой он дебютировал в Большом театре. Так началась сценическая деятельность артиста.

В год окончания консерватории Николай Гяуров участвует в Международном конкурсе вокалистов на Варшавском фестивале молодежи и студентов и награждается золотой медалью. Вскоре он удостоивается еще одной премии — Большого приза города Парижа. С той поры Гяуров много гастролирует по всему миру. В сезоне 1959/60 года он получил приглашение в «Ла Скала». Первую партию, которую болгарский артист



Н. Гяуров

исполнил в Милане (Варлаам в «Борисе Годунове»), он тщательно подготовил со своими друзьями в Москве — дирижером А. Ш. Мелик-Пашаевым, режиссером Б. А. Покровским и певцом А. Ф. Кривченей. После гастролей «Ла Скала» в Москве, в которых Гяуров принимал участие, он говорил: «...«Ла Скала» дала мне многое, но ничуть не больше того, что дала советская музыкальная культура. Именно она направила меня к сияющим высотам искусства. Я — Гяуров из «Ла Скала», но в то же время Гяуров — воспитанник Московской консерватории». На протяжении вот уже более десяти лет он является одним из ведущих солистов «Ла Скала». Артист принимал участие во многих памятных спектаклях театра: «Аида» с Б. Нильссон (1960), «Дон Карлос», где он пел Великого инквизитора в ансамбле с Б. Христовым и Дж. Симионато (1961), «Медея» Керубини с М. Каллас (1961), «Гугеноты» Мейербера, где наряду с Гяуровым были заняты Дж. Сазерленд и Ф. Корелли (1962). В «Ла Скала» он пел также Мефистофеля в операх Гуно (в том числе

в 1966 и 1967 годах с М. Френи) и Бойто, Дон-Жуана в одноименной опере Моцарта, Фиеско в опере Верди «Симон Бокканегра» и Моисея в одноименной опере Россини (1965), принял от Б. Христова роль Филиппа Второго в «Донс Карлосе», создал незабываемого дона Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини. В этой опере москвичи снова слышали певца во время гастролей «Ла Скала» осенью 1964 года в столице.

На открытии сезона 1965/66 года Гяуров поет партию падре Гуардиано в «Силе судьбы» Верди, вызвав единодушный восторг миланской аудитории удивительной человечностью и высоким благородством исполнения. В 1967 году певец участвует в постановках на сцене «Ла Скала» двух оперных шедевров Мусоргского — «Бориса Годунова» (в спектакле принимали участие солисты Большого театра И. Архипова — Марина Мнишек и Л. Никитина — Хозяйка корчмы) и «Хованщины», где Гяуров выступил в роли Ивана Хованского; в составе исполнителей были также советские певцы М. Решетин (Досифей) и И. Архипова (Марфа). «Хованщина» была возобновлена в «Ла Скала» в сезоне 1970/71 года, вновь с участием Н. Гяурова и И. Архиповой.

Произведения Мусоргского занимают видное место в репертуаре певца, а оперы композитора регулярно ставятся на сценах зарубежных оперных театров с участием Гяурова. Так, в 1969 году, когда в Чикагской опере, впервые в США на русском языке, прозвучала «Хованщина» (в редакции Римского-Корсакова), партию Ивана Хованского пел болгарский певец. Это была первая за два десятилетия полноценная в художественном отношении интерпретация оперы на американской сцене. В ансамбле с Гяуровым пели его соотечественник Любомир Бодуров (Голицын), советский певец Борис Штоколов (Досифей) — это был дебют артиста в США, югославская певица Ружа Поспиш (Марфа). Опера имела у аудитории подлинно триумфальный успех, а все исполнители главных партий заслужили исключительно высокую оценку критики.

Гастроли Николая Гяурова неизменно становятся выдающимися событиями в музыкальной жизни тех городов и стран, в которых приходится петь замечательному артисту. Еще на пороге мировой славы певца,

когда Гяуров выступил в своей первой партии на сцене «Ла Скала», пресса расценивала созданный им образ как явление, исполненное огромной художественной силы. В октябре 1962 года Гяуров блестяще дебютировал на сцене лондонского театра «Ковент Гарден» в «Силе судьбы». Успеху не могли помешать ни вызвавшая нарекание публики и прессы работа постановщика, ни громкий провал исполнительницы роли Леоноры, итальянской певицы Флорианы Кавалли, создавший вокруг спектакля атмосферу крайней нервозности. В следующем году исполнение Гяуровым роли Филиппа было встречено лондонской публикой с огромным энтузиазмом. Среди других замечательных работ певца в вердиевском репертуаре — Сильва в «Эрнани» («Ла Скала», 1969) и Фиеско в «Симоне Бокканегра» («Ла Скала», 1971). В новой постановке «Аиды», также на сцене «Ла Скала» в апреле 1972 года, Гяуров выступил в роли Рамфиса.

Летом 1964 года на фестивале «Веронская арена» Гяуров спел Мефистофеля в одноименной опере Бойто. Можно сказать, что Италия признавала лишь двух выдающихся исполнителей этой роли — Шаляпина и Надзарено Де Анджелиса, знаменитого итальянского баса, выдвинувшегося в 20—30-х годах нашего столетия. О том, как отнеслась итальянская публика к интерпретации Гяурова, наглядно свидетельствует факт награждения певца золотой медалью за исполнение роли Мефистофеля.

И, наконец, — эпохальное событие в артистической жизни Николая Гяурова — выступление в августе 1965 года на Зальцбургском фестивале в роли Бориса Годунова. Артист пел эту партию — по его признанию, самую любимую — впервые. Постановка была осуществлена Гербертом фон Караяном. Вот отзыв критика венской газеты «Ди Прессе»: «Голос Гяурова неописуемо красив, полнота звучания его не имеет границ. Он обладает способностью такой нюансировки, что заставляет слушателей плакать от радости и волнения». Сразу же после Зальцбурга Гяуров выступил в роли Бориса Годунова на сцене Софийского оперного театра, а затем с его интерпретацией этой партии познакомились слушатели в Чикаго (Лирический театр, 1966), Милане («Ла Скала», 1967) и Москве (Большой театр, 1967).

В Зальцбурге постановка «Бориса Годунова» возобновлялась на фестивалях 1966 и 1967 годов, каждый раз вызывая исключительный интерес слушателей. Борис Годунов стал этапной работой Гяурова, которая ознаменовала собой уверенное восхождение артиста к вершинам художественного мастерства. Конечно, эта партия принадлежит к числу тех, над которыми певцы работают всю жизнь, каждый раз выверяя и уточняя найденные детали, углубляя свое видение образа, сообщая ему те индивидуальные черты, то своеобразие характера, которые и позволяют говорить об исполнительской неповторимости вокально-сценического создания того или иного артиста. Но уже на первых выступлениях Гяурова в роли Бориса Годунова слушатели были покорены эмоциональной многогранностью образа и богатейшей палитрой выразительных средств — вокальных и драматических, — с помощью которых певец мастерски обрисовал впечатляющий портрет Годунова.

В этом отношении кажется особенно показательным второй акт оперы — в царских покоях. Каким должен предстать Борис Годунов, например, в эпизоде с Ксенией и Феодором? Этим диктуется и логика дальнейшего поведения артиста, и эмоциональная «амплитуда» образа.

Вот он появляется, беседует с дочерью и сыном; во всем его облике, в самом тоне беседы — спокойствие, сердечность и задушевность, искренность, теплота и благородство. Не ощущает слушатель душевного надлома, какой-либо подавленности или смятения в Борисе. — Гяурове и в знаменитом монологе «Достиг я высшей власти». Содеянное преступление, конечно, угнетает его, мрачные, тяжелые мысли не покидают Бориса ни днем, ни ночью, но в нем еще достаточно сил, чтобы победить тревожные предчувствия, оставаться повелителем, властелином. Эта «линия поведения» Бориса — Гяурова ярко обнаруживается и в последующей сцене с Шуйским.

Зная, что Шуйский плетет сети заговоров и интриг, царь встречает хитрого и льстивого князя не вспышкой бурной ярости и гнева. Нет, в голосе его пренебрежительная усмешка, легкая ирония и вместе с тем властная решимость, чувство неоспоримого превосходства

над своим тайным врагом. Упоминание Шуйским имени царевича Дмитрия вносит перелом в тон беседы и служит отправной точкой для новой фазы душевных терзаний Бориса — Гяурова. Но и здесь он еще пытается совладать с собой — приступом сатанинского саркастического смеха встречает Борис известие о появлении Лжедмитрия; кажется, еще мгновение — и он перенесет и этот удар, уготованный ему судьбой, но силы медленно покидают его — рассказ Шуйского о мертвом царевиче служит как бы последней каплей, переполнившей чашу душевных страданий царя. И отсюда как бы сама логика развития событий подводит к остро экспрессивно выполненной Гяуровым «Сцене с курантами», венчающей едва ли не самый значительный по протяженности и эмоциональной насыщенности эпизод в партии Бориса Годунова.

Итак, в рамках одной картины — сколько найденных артистом тонких психологических нюансов, какая панорама чувств, настроений предстает перед слушателями! Да, у певца Борис — фигура психологически очень сложная, многогранная, причем эта сложность, многогранность, так сказать, не декларативная, априорная, — она выявляется в процессе живого контакта с искусством артиста.

Начало второй картины четвертого действия всегда воспринимается как логическое продолжение заключительного эпизода картины в царских покоях.

Галлюцинации преследуют Бориса и в сцене боярской думы. Царь уже потерял власть над собой, рассказ Пимена о чуде на могиле Дмитрия приводит к заключительному этапу развертывающейся драмы. И вот финал, где, казалось, иной исполнитель раскрыл бы полный «выход» эмоциям, Николай Гяуров проводит в неожиданно спокойных, умиротворенных тонах. Мягкие, пастельные краски преобладают в эпизоде прощания с сыном, фигура артиста неподвижна, взгляд словно устремлен вдаль, в самой позе — светлая успокоенность, отрешенность от всего земного. И эпизод смерти Бориса выполнен певцом без тени какого-либо натуралистического нажима — только короткий подъем, вспышка чувства, но уже без жгучей пламенности эмоций, без отчаянной борьбы за жизнь, экспрессивного надрыва — и тихий конец...

Таков в самых общих чертах исполнительский план артиста. И хотя шлифовка деталей, расстановка необходимых эмоциональных акцентов в тех или иных эпизодах действия в работе Гяурова над ролью еще далеко не завершена, уже сейчас вокально-сценический портрет Годунова можно отнести к числу самых значительных достижений болгарского артиста. Вокальный и драматический образ слит у Гяурова неразрывно, гармония между звучащим словом и его пластическим выражением полнейшая. Гяуров, как настоящий вокалист-художник, умеет окрасить каждое слово, в зависимости от заключенного в нем эмоционального подтекста, в свои неповторимые тона, и насколько же щедро и богата используемая им палитра вокальных красок, где есть любые возможные сочетания звуковых тонов — от нежных, эфирно-прозрачных до матовых, мрачно приглушенных, густых и темных. Удивительно интонационное богатство его музыкальной речи — от патетической декламации и до трагического полупшепота.

Сейчас можно с уверенностью сказать, что Николай Гяуров стоит в ряду лучших басов современной оперной сцены. Музыкальная пресса разных стран мира считает его прямым наследником великого Шаляпина и другого замечательного артиста первой половины XX столетия — итальянского баса Эцио Пинцы.

Когда Гяуров пел в Чикагской опере в 1963 году партию Мефистофеля в «Фаусте» Гуно, то критики писали, что после Эцио Пинцы, которого местная публика еще хорошо помнит, не приходилось встречаться с такой захватывающей интерпретацией. А в одном отзыве можно было прочесть, что выступление Гяурова стало самым крупным оперным событием после дебюта Марии Каллас.

С лучшими артистическими работами Гяурова за последние годы познакомились любители музыки во многих музыкальных центрах Европы и Америки. Помимо «Ла Скала» он регулярно поет на сцене Венской государственной оперы, где популярность артиста исключительно велика. Оперы «Фауст» и «Дон Карлос» здесь почти неизменно идут с участием болгарского певца, и его исполнение ролей Мефистофеля и Филиппа причислялось критикой к наиболее замечательным событиям венской музыкальной жизни последнего десятилетия.

Восторженно принимала Гяурова аудитория парижской «Гранд Опера», где его Филипп Второй произвел неизгладимое впечатление. Надо сказать, что за пределами Италии самыми репертуарными партиями Гяурова являются Борис Годунов, Мефистофель (в операх Гуно и Бойто) и Филипп. Как некогда Шаляпин возродил интерес к «Мефистофелю» Бойто, так и в наши дни эта опера возобновляется часто для Николая Гяурова. В Чикагской опере (1965) он пел Мефистофеля, создав, как отмечали в прессе, «образ, исполненный гипнотической силы»; в спектакле участвовали также Рената Тебальди и молодая греческая певица Елена Сулиотис, которая делала тогда свои первые шаги в оперном искусстве.

В том же году филладельфийская Лирическая опера включила в репертуар оперу Бойто, которая не исполнялась здесь с 1923 года, когда в заглавной роли выступал Шаляпин. Теперь благодаря Гяурову филладельфийцы вновь смогли услышать это произведение, успеху которого способствовал прежде всего замечательный по художественной силе образ, созданный болгарским певцом.

На следующий год Американское оперное общество в Нью-Йорке, выступающее в роли активного пропагандиста редко звучащих оперных произведений, поставило «Мефистофеля» в концертном исполнении; Гяуров вновь пел заглавную партию. В том же 1966 году Американское оперное общество возобновило оперу Россини «Моисей» с Гяуровым в главной роли, и эта постановка вылилась в триумф болгарского певца.

В ноябре 1965 года Гяуров дебютировал на сцене «Метрополитен-опера» в «Фаусте», а через три дня спел здесь Филиппа в «Доне Карлосе». О впечатлении, которое произвел артист на взыскательную публику «Метрополитен», может многое сказать короткая фраза, принадлежащая знаменитому американскому тенору Ричарду Такеру: «Гяуров — один из величайших басов за всю историю оперы».

Но, может быть, нигде не встречают Николая Гяурова с таким радушием, сердечностью и теплотой, как в Москве — городе, который открыл ему дорогу в большое искусство. Здесь артист систематически выступает — в последние годы он пел у нас Мефистофеля в «Фаусте»,

Базилио в «Севильском цирюльнике» (с труппой «Ла Скала»), затем в 1965 году — Филиппа на сцене Кремлевского Дворца съездов. Через два года он впервые выступил перед москвичами в роли Бориса Годунова. Надолго останутся в памяти любителей вокального искусства гастроль артиста, состоявшаяся летом 1969 года. Гяуров вместе со своими коллегами по Софийскому оперному театру — Ю. Винер, А. Стаменовой, Л. Бодуровым, Н. Васильевым — пел в двух спектаклях «Дона Карлоса». Их по праву можно было назвать совместными спектаклями советских и болгарских артистов, и оба вечера под сводами величественного Кремлевского Дворца съездов долго не смолкали овации восторженных слушателей. Делясь впечатлениями от этих гастролей, Гяуров говорил, что прием москвичей взволновал его до глубины души и что ему не приходилось быть свидетелем чего-либо подобного за всю свою артистическую жизнь.

В апреле 1973 года Гяуров познакомил москвичей со своей трактовкой роли Ивана Хованского, приняв участие в спектакле Большого театра.

Многие считают эту партию в «Хованщине» эпизодической, отдавая — вполне естественно — явное предпочтение роли Досифея, в которой обычно выступает «первый бас». Но театральная практика знает немало примеров, когда искусство выдающегося певца перемещает в представлении слушателей партию второго положения на первый план. Именно так и произошло с ролью Ивана Хованского в исполнении Гяурова: его герой выдвинулся в число ведущих персонажей оперы. Яркое колоритная фигура старого Хованского стала большой актерской удачей болгарского певца. В партии Хованского, как известно, нет сколько-нибудь значительных сольных эпизодов. Диалогическая сцена с Голицыным и Досифеем и сцена в палате Хованского — вот наиболее важные, ключевые моменты в развитии этого характера. Его Хованский горяч и заносчив, он, правда, начинает сознавать, что быллой власти его приходит конец, но еще полон сил и энергии, которая теперь уже не находит выхода.

Очень большое впечатление производит короткое появление старого Хованского перед стрельцами на крыльце своего дома (второе действие). В протяжен-

ных фразах Хованского столько тоски, безысходности, растерянности, какого-то оцепенения: «Страшен царь Петр!» Могучий, полнокровный, бархатистый голос певца здесь становится словно бесплотным, бестелесным, угасающим, как будто он лишился жизненных соков. Даже если бы в опере у него был только один названный эпизод, то и тогда стоило Гяурову братья за эту роль!

\* \* \*

Николай Гяуров — подлинный певец-актер на оперной сцене. Дарование его, сценическое и вокальное, трудно вместить в рамки одного ампула. Великолепный голос, поразительная сценическая пластичность, острое чувство характерного и в то же время умение передавать глубину сильных, трагических эмоций соединяются у него с тяготением к тонкой отделке мельчайших частностей.

Гяуров — настоящий художник-психолог, фиксирующий в своем исполнении каждый эмоциональный оттенок, заключенный в музыкальной ткани произведения. Его трактовка роли Бориса Годунова убедительно подтверждает это положение. И еще один не менее поразительный пример — король Филипп в «Доне Карлосе». Филипп у Гяурова (таким же он изображен и у Верди) — не только мрачный властолюбец, но и глубоко страдающий человек. Немногим артистам одинаково впечатляюще удавалось передать эту «двуплановость» образа испанского короля. Часто исполнители делали акцент на жестокости и коварстве Филиппа, оставляя в стороне другой эмоциональный аспект этой роли, который также весьма существен. Гяуров показывает Филиппа — человека, терзаемого сомнениями, тревогами, душевными бурями.

Уже в первых двух действиях Гяуров с помощью богатейшей гаммы вокальных красок, выразительнейшего драматического рисунка роли углубил и по-новому представил многие ее аспекты, буквально «вылепив» фигуру грозного испанского монарха. В сцене с Родриго (финал первого действия) за мощными, экспрессивными акцентами, исполненными решительности и силы, энергичной, чеканной фразировкой, за всем тем, что

обнаруживало в Филиппе натуру непреклонную и суровую, проскальзывали нотки сомнения, горечи и разочарования. Артист виртуозно менял окраску голоса, делая ее то более густой и мрачной, то словно «облегчая» ее светлыми тонами, каждый раз добиваясь необходимого эмоционального эффекта...

Богатый «спектр» чувств и настроений у артиста в этой сцене подготавливает слушателя к восприятию сцены в кабинете Филиппа — центральной для исполнителя партии короля. Вот он появляется в своем огромном кабинете — седовласый, слегка сгорбленный старец с канделябром в руке. На всем облике его, кажется, лежит печать усталости и скорби. Знаменитая ария Филиппа в исполнении Гяурова — образец глубочайшей вокально-драматической выразительности, подлинно творческого развития шалыпинских традиций. Это как бы вокальный портрет, выполненный с размахом и одновременно с подлинно «камерной» чуткостью, внимательностью к деталям, штрихам, к каждой краске. Образ Филиппа — Гяурова, терзаемого подозрительностью и недоверием, но по-прежнему страстно желающего «читать мысли в сердцах людей», быть властителем их судеб, — незабываем.

В драматической сцене с Елизаветой артист несколькими фразами, порой совершенно неожиданными интонационными находками как бы «высвечивает» человеческие порывы этого жестокого тирана. Шкатулка Елизаветы с портретом Карлоса — в руках короля: он пытается уличить супругу в неверности. Многие певцы проводят этот эпизод с необычайной взрывчатостью экспрессии; очевидцы рассказывали, например, как потрясала своим эмоциональным накалом фраза Филиппа: «Здесь инфанта портрет!» — у знаменитого австрийского баса Георга Ханна.

Можно легко себе представить, каким подлинным откровением для многих слушателей явились вопрошающие, умоляюще-скорбные интонации голоса Гяурова в этой сцене. Вместо бурной вспышки гнева — растерянность, острая душевная боль, которая на какие-то мгновенья словно сковала могучую фигуру Филиппа. Ничего не потеряв в своей мрачной неприступности, образ этот предстал как бы немного в ином ракурсе, более сложно духовно организованным, а в конечном

итоге — эмоционально многогранным, истинно человеческим.

Дон Базилио... Эта роль Гяурова переносит слушателя в совершенно иную художественную атмосферу. Здесь у артиста все в высшей степени гротескно, сатирично — эта высокая, тощая, нескладная фигура, подпоясанная широченным ремнем, выражение лица (богатейшая мимика!), необычайно выразительная жестикуляция, комментирующая каждое слово. И вместе с тем во всем, что делает на сцене Гяуров, нет ни грама нарочитого шаржирования, ни тени какой-либо «игры на публику». Этот образ отмечен подлинной реалистичностью. Смотришь на артиста и веришь — да, наверное, действительно существовал на свете такой вот хитрый, трусливый и продажный интриган и сплетник.

У любителей вокального искусства большой популярностью пользуются грамзаписи выдающегося певца. Так же, как и его сценические создания, эти записи наглядно демонстрируют зрелость его художественной мысли.

Все мы хорошо знаем Гяурова как великолепнейшего баса кантанта, удивительного по красоте тембра, насыщенности, теплоте, мягкости и сочности звука. Но вот в песне Варяжского гостя из оперы Римского-Корсакова «Садко» перед нами предстает подлинный бас профундо; восхищают его мощные крешендо, глубина звучания и массивная плотность нижнего регистра.

Его Пимен... Гяуров записал на пластинку не широко известный монолог «Еще одно последнее сказанье», а рассказ Пимена из последнего действия оперы. Выполненный в светлых, прозрачных, нарочито безмятежных тонах, он звучит вкрадчиво-ласково и проникновенно, но именно эта проникновенность, мягкая задушевность жестоко ранят истерзанную душу царя... Здесь вновь обнаруживается замечательная способность артиста подчинить богатство тембровой палитры голоса психологически тонкому раскрытию содержания образа, стремление к «объемному» мышлению, при котором каждый мельчайший штрих рассматривается певцом не сам по себе, а в логическом и эмоциональном единстве с ведущей драматургической линией развития действия.

Главным образом благодаря грамзаписи слушатели смогли познакомиться с Гяуровым и как с «моцартов-

ским» певцом, ибо в качестве интерпретатора музыки Моцарта Гяуров известен в гораздо меньшей степени, чем как «русский» или «итальянский» певец. Правда, в 1963 году в «Ла Скала» Гяуров пел в «Дон-Жуане» заглавную роль с Леонтиной Прайс (донна Анна) и Элизабет Шварцкопф (донна Эльвира), а в 1966 году — с Джоан Сазерленд (донна Анна). Кроме того, на Зальцбургских фестивалях 1968—1970 годов Гяуров исполнял роль Дон-Жуана в спектаклях, которые шли под управлением Караяна. Но все же выступления в моцартовском репертуаре носят у артиста эпизодический характер. В относительно ранней записи знаменитой арии Лепорелло «Вот извольте! Каталог всех красавиц!» из «Дон-Жуана» артист обнаруживает хорошее чувство стиля и создает убедительный, яркий, выпуклый образ. Позднее Гяуров записал партию Дон-Жуана в ансамбле с интернациональным составом солистов (Клер Ватсон, Криста Людвиг, Николай Гедда, Мирелла Френи, Вальтер Берри, дирижер Отто Клемперер).

Подход Гяурова к партии Дон-Жуана несколько отличается от широко известных исполнительских концепций этой роли, принадлежащих Дитриху Фишеру-Дискау или Чезаре Сьепи. Дон-Жуан у Гяурова, может быть, не столь утончен, элегантен и аристократичен, как у его знаменитых коллег, но есть в нем стихийная сила, темпераментность, душевная широта и открытость, которые делают этот образ по-своему привлекательным и ярко индивидуальным.

Ранняя опера Верди «Навуходоносор» («Набукко»), принесшая композитору первый триумф, редко ставится на современных оперных сценах. Но, очевидно, каждому коллективу, который возьмется за постановку этого произведения, нелегко будет найти лучшего, чем Николай Гяуров, исполнителя одной из центральных партий — Захарии. Об этом свидетельствует огромный успех, который имел Гяуров в «Ла Скала» при возобновлении «Навуходоносора» в сезоне 1966/67 года. Эта же мысль невольно возникает, когда слушаешь в его исполнении сцену из второго действия. Опера Верди, написанная под очевидным влиянием творчества Беллини и Доницетти, требует от артистов совершенного владения стилем классического бельканто. И Гяуров глубоко впечатляет широкой, пластичной кантиленой, приподнятой

патетичностью, экспрессии, гибкостью и плавностью звуковедения.

Вообще **каждый** эпизод, выполненная Гяуровым, — это очень **точно** запечатленный артистом образ, тонкая портретная характеристика, причем средствами чисто вокальной выразительности. Но такова впечатляющая сила вокализма артиста, что слушатель ясно ощущает человеческую сущность каждого оперного героя. Этого **целегко** добиться в сравнительно небольших сценах и ариях, и все же Гяуров всегда стремится к их предельной художественной индивидуализации. В записях артиста нет места выразительности «вообще», не соотнесенной с конкретным содержанием действия, сценической ситуацией.

Три арии — три образа: король Рене в «Иоланте», Галицкий и Кончак в «Князе Игоре», и какие выпуклые, рельефные характеры! В арии Рене Гяуров пленяет красотой, мягкостью и бархатистостью звучания голоса, массивного и в то же время трепетно чуткого, захватывает большой внутренней экспрессией, которая ощущается в каждой фразе, спетой артистом. И потом — Галицкий. Кажется, меняется сам звуковой «спектр» голоса певца — тембр как бы утрачивает благородную красоту, само звучание становится более простоватым, терпким — и это вместе с размашистостью вокальных мазков создает очень колоритный портрет бесшабашного волокиты и гуляки. В арии же Кончака голос Гяурова звучит «профундово», но с какой легкостью и чуткостью откликается он на все эмоциональные нюансы — то неожиданно светлеет, делается мягким, вкрадчивым, даже сладостным, то вновь обретает плотность и редкую звуковую насыщенность...

Природа вокального материала, пожалуй, вполне позволила бы Гяурову петь и некоторые популярные баритоновые партии итальянского и французского репертуара — Скарпия в «Тоске», Тонио в «Паяцах» или Эскамильо в «Кармен». Куплеты Эскамильо артист записал на грампластинку — по тембру, полетности и полноте звучания голос Гяурова здесь вполне отвечает требованиям роли. Правда, сам образ Тореадора был бы, наверное (судя по записи), решен Гяуровым в более мужественном ключе по сравнению с общепринятыми традициями исполнения.

Гяуров находится в расцвете сил. Им уже многое сделано и еще больше предстоит сделать. Сейчас еще рано подводить, пусть даже частные, итоги творческого пути артиста. Мы являемся свидетелями неуклонного стремления певца к достижению новых художественных высот в искусстве. Любители музыки во многих странах мира с нетерпением ожидают каждой новой встречи с Николаем Гяуровым, чтобы испытать радость общения с этим большим певцом, художником и музыкантом.

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА . . . . .	3
ЗАРА ДОЛУХАНОВА . . . . .	5
ИВАН ПЕТРОВ . . . . .	24
ЛАУРИЦ МЕЛЬХИОР . . . . .	39
КИРСТЕН ФЛАГСТАД . . . . .	54
ЮССИ БЪЕРЛИНГ . . . . .	72
ЭЛИЗАБЕТ ШВАРЦКОПФ . . . . .	85
ДЖУЗЕППЕ ДИ СТЕФАНО . . . . .	<b>111</b>
ВИКТОРИЯ ДЕ ЛОС АНХЕЛЕС . . . . .	126
ДЖОАН САЗЕРЛЕНД . . . . .	142
НИКОЛАЙ ГЯУРОВ . . . . .	159

**Тимохин Всеволод Васильевич**  
**Мастера вокального искусства XX века**

Редактор И. Уварова  
Художник Ю. Зелейков  
Худож. редактор И. Каледин  
Техн. редактор Г. Заблонецкая  
Корректор В. Голяковская

Подписано к печати 8/VII 1974 г. А03854  
Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub> Печ. л. 5,5  
(Усл. п. л. 9,24) Уч.-изд. л. 9,36 Тираж 10.000 экз.  
Изд. № 8885 Т. п. 1974 г. № 688 Зак. 574

Цена 63 к. на бумаге № 2  
Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете  
Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.