

БОЛЬШОЙ

ТЕАТР

ЗОЛОТЫЕ ГОЛОСА

**Людмила Дмитриевна Рыбакова
Татьяна Ивановна Маршкова
Большой театр. Золотые голоса**

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6371166

*Большой театр. Золотые голоса: Алгоритм; Москва; 2011
ISBN 978-5-6994-7640-4*

Аннотация

Большой театр всегда был и остается символом Москвы, России, русской культуры. Наша национальная реликвия, овеянная славой и духом великих, в любые времена он жил большими артистами, дирижерами, режиссерами, художниками, всецело отдающими себя творчеству, сохраняющими и продолжающими его традиции. Предлагаемая вниманию читателей книга включает имена более ста лучших певцов Большого театра, солистов оперы нескольких поколений, начиная с легендарных вершин. Иллюстрированная уникальными фотографиями, она адресована всем, кому дорого искусство музыкального театра.

Содержание

Большой всегда Большой	5
А	8
Авдеева Лариса Ивановна	8
Алексеев Александр Иванович	25
Анджапаридзе Зураб Иванович	42
Антарова Конкордия Евгеньевна	66
Антонова Елизавета Ивановна	80
Архипова Ирина Константиновна	96
Атлантов Владимир Андреевич	135
Б	159
Балановская Леонида Николаевна	159
Барсова Валерия Владимировна	174
Батурин Александр Иосифович	196
Богданович Александр Владимирович	213
Большаков Алексей Алексеевич	226
Большаков Григорий Филиппович	239
Борисенко Вероника (Вера) Ивановна	260
Конец ознакомительного фрагмента.	271

**Татьяна Маршкова,
Людмила Рыбакова
Большой театр.
Золотые голоса**

В книге использованы фотографии из личных архивов,
частных коллекций и Музея Большого театра

Большой всегда Большой

От авторов



Нет, наверное, ни одного по-настоящему талантливого певца, который не мечтал бы о сцене Большого. Большой театр всегда был и оставался эталоном, Олимпом музыкального искусства – великолепия голосов, драматических дарований, высокого вокального и сценического мастерства. Наша национальная реликвия, овеванная славой и духом великих, в любые времена он жил большими артистами, дирижерами,

режиссерами, художниками, всецело отдающими себя творчеству.

Шаляпин, Собинов, Нежданова, братья Пироговы, Лемешев, Козловский, Барсова, Обухова, Держинская, Шумская, Максакова, Давыдова, Рейзен, Нэлепп, Алексей Иванов, Иван Петров, Огневцев, Лисициан... Отечество наше испокон веков славилось исключительными певцами-личностями. Одно только присутствие этих артистов на сцене оказывало на зрителей действие магическое. По свидетельству современников, когда Шаляпин – Иван Грозный в «Псковитянке» Н.А. Римского-Корсакова появлялся верхом на белом коне, не произнося ни слова, по театру уже пробежала электрическая искра, воспламенявшая публику, и зал взрывался аплодисментами. Почтенные дирижеры, стоя за пультом, не могли сдержать слез, когда Собинов – Лоэнгрин прощался с лебедем. Выход Лемешева – Ленского в первом действии «Евгения Онегина», неизменно сопровождавшийся бурными овациями, приостанавливал спектакль... Такова была сила воздействия их искусства.

Поклоняясь великим и выдающимся предшественникам, сохраняли преемственность и традиции театра следующие поколения. Одна золотая плеяда сменяла другую. Архипова, Вишневская, Анджапаридзе, Ведерников, Милашкина, Атлантов, Образцова, Мазурок, Синявская, Нестеренко... Они были широко известны в своей стране, были кумирами публики, их голоса часто звучали в эфире. Они упрочили ми-

ровую славу русской вокальной культуры за рубежом. И сегодня есть в Большом театре прекрасные голоса, которые звучат в лучших оперных залах мира, покоряя своим искусством публику разных стран.

Мы поставили перед собой цель как можно полнее представить живые образы замечательных мастеров оперы разных эпох, потому дали слово и критикам, и коллегам по сцене, современникам – свидетелям их творческой жизни и, по возможности, самим артистам.

Было бы преувеличением утверждать, что эта книга охватывает все достойные имена прошлого и настоящего легендарной сцены. Но как однажды сказал Иван Семенович Козловский, считавший ее святыней: «Мир Большого театра – вселенная. Рассказывать об этой вселенной с беспристрастностью стороннего наблюдателя невозможно. Слишком все волнует там и тревожит душу. Раскрыть читателям мир Большого театра всей силой сердца и разума – дело настолько трудное и огромное, что, начав его, пришлось бы сесть на многие годы за стол и писать том за томом».

А

Авдеева Лариса Ивановна **меццо-сопрано** **род. 1925**

Впервые она вышла на сцену в четыре года в роли Русалочки в опере «Русалка» А.С. Даргомыжского, где ее отец пел партию Князя. Иван Алексеевич Авдеев – певец (тенор), был солистом Оперы С.И. Зимина (позднее работал в Передвижном театре эстрады).

Лариса Авдеева родилась 25 июня 1925 года в Москве. Оперная атмосфера, в которой воспитывалась девочка, дала ей возможность рано приобщиться к сцене, и она не сомневалась, что тоже станет певицей. Мать Ларисы не поддерживала этого решения, хотела для дочери более «серьезной» профессии, но, как человек музыкальный и не лишенный интереса к искусству, водила дочь в театры и музеи.



Гертруда. «Банк-Бан»

В одиннадцать лет Лариса пришла в районный Дом художественного воспитания детей. При прослушивании в хор девочка сообщила, что поет исключительно оперные арии и предложила послушать в ее исполнении арию Каварадосси из «Тоски» Дж. Пуччини. Руководителем хора был известный хормейстер К.И. Потоцкий, которого певица всегда вспоминает с особым уважением и благодарностью: «Великолепный музыкант, окончивший в свое время Синодальное училище, он относился ко мне с отцовской заботой. Клавдий Иванович занимался со мной индивидуально, знакомил с новыми произведениями, дарил клавиры, которые я бережно храню до сих пор. С удивительной чуткостью развивал он мои вокальные данные, раскрывал передо мной безбрежный мир музыки. Занятия наши были прерваны войной: несмотря на почтенный возраст, Клавдий Иванович вступил в ряды народного ополчения».

В начале войны тяжело заболела мать, и Лариса взяла на себя семейные заботы, работала грузчиком в хозяйственном управлении Западного фронта. В 1942 году, уступая желанию матери, поступила в строительный институт. Но в письмах с фронта Потоцкий постоянно напоминал ей, что она может стать очень хорошей певицей. Через 2 года Лариса ушла из института и поступила в Оперно-драматическую студию им. К.С. Станиславского. К этому времени она уже

знала немало серьезных произведений М.И. Глинки, П.И. Чайковского, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, много пела в шефских концертах.

В студии занимались напряженно – с девяти часов утра до позднего вечера. Ее музыкальной частью руководил дирижер Н.С. Голованов, драматической – актер МХАТа М.Н. Кедров. Вокальным педагогом Авдеевой была Л.Я. Шор-Плотникова, в прошлом певица, солистка частных театров, которая в свое время совершенствовалась в Париже у Д. Арто. Замечательный педагог, она не только работала над голосом, но учила передавать драматическое содержание музыки. Голованов одобрил успехи Авдеевой, и по окончании Студии в 1947 г. она была зачислена в Оперно-драматический театр им. К.С. Станиславского, где спела партию Сузуки в «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини, начала работать над оперой В.Н. Крюкова «Дмитрий Донской», но в 1948-м этот театр был расформирован.

Молодые певцы организовали передвижную труппу, исполняли сольные номера, сцены из оперетт и даже поставили в концертном исполнении оперы «Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского, «Паяцы» Р. Леонкавалло и «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини. В 1949 году Авдеева стала солисткой музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, ее дебютом была Сузуки в «Чио-Чио-сан», затем она спела несколько партий: Ольгу в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского, Варвару и Ольгу Косову в «Безрод-

ном зяте» и «В бурю» Т.Н. Хренникова, Хозяйку Медной горы в «Каменном цветке» К.В. Молчанова, а также в опереттах «Перикола» Ж. Оффенбаха, «Кето и Котэ» В.И. Долидзе. Лариса Ивановна считала работу в этом театре важным этапом своего творчества, поскольку именно тогда поняла: «Слияние драматического начала с музыкой, с содержательным пением – вот суть современной оперы... Я прошла школу истинного сценического искусства».

В 1953 году она участвовала в вокальном конкурсе IV Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Бухаресте и стала лауреатом – получила золотую медаль в группе меццо-сопрано. Незадолго до этого события Авдеева перешла в труппу Большого театра, с которым связан расцвет ее творчества и вся дальнейшая жизнь до 1983 года.

Авдеева сразу заняла место одной из ведущих солисток и исполняла весь репертуар меццо-сопрано. В операх П.И. Чайковского партии Ольги и Няни в «Евгении Онегине», Полины и Графини в «Пиковой даме», Княгини в «Чародейке», Любви в «Мазепе», Марты в «Иоланте». Первые две оперы были в ее репертуаре и в молодые, и в зрелые годы.

Певица вспоминала: «К «Пиковой даме» привела меня другая опера Чайковского. Придя однажды на репетицию новой постановки «Евгения Онегина», я увидела, что все там идет отлично, но есть одно «белое пятно» – Няня. А мне всегда нравилась эта партия. Попробовала – и теперь с удовольствием исполняю роль Няни. Она вовсе не старая, моя геро-

иня, и сколько в ней тепла, доброты, юмора, житейской мудрости! Она все понимает и, может быть, даже с некоторой иронией относится к Таниным страданиям, во всяком случае, не делает из всего этого трагедии... И вот потом я снова вернулась к мыслям о Графине. У меня не было ни малейшего желания повторять изрядно надоевшие штампы. Почему Графиня обязательно должна быть горбатой, трястись, терять палку, смотреть в лорнет и так далее? Зачем так утрировать ее старческую немощность? Мне она, наоборот, видится подтянутой женщиной, которая тщательно следит за собой. Своими соображениями я поделилась с Покровским. «Меня это устраивает, – сказал он. – Я уже не могу видеть этих донельзя надоевших графинь-развалин».



Графиня. «Пиковая дама»

В операх Н.А. Римского-Корсакова она пела партии Леля и Весны в «Снегурочке», Любаши в «Царской невесте», Любавы в «Садко». В операх М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» стала одной из лучших исполнительниц партий Марины Мнишек и Марфы. Пела Кончаковну в «Князе Игоре» А.П. Бородина и Наину в «Руслане и Людмиле» М.И. Глинки. Несколько меньше в репертуаре Авдеевой было зарубежных опер: кроме Сузуки, Эболи в «Дон Карлосе» Дж. Верди, Гертруда в «Банк-Бане» Ф. Эркеля, впервые поставленной на сцене Большого театра в 1959 году.

Одной из главных и первых ее партий была Кармен в одноименной опере Ж. Бизе. Постановщиком спектакля был балетмейстер и режиссер Р.В. Захаров. Он и дал первую оценку певицы в этой роли: «Моя первая встреча с Л. Авдеевой произошла в дни постановки оперы «Кармен». Ей была поручена ответственная и почетная не только для молодой, но и для зрелой певицы заглавная партия. Роль Кармен очень сложна. Образ этой пламенной, гордой и смелой женщины невозможно создать одними лишь средствами вокала; необходимо обладать и незаурядными актерскими способностями: выразительным лицом, четкими жестами, пластичным телом, а главное, пылким сердцем, способным почувствовать и понять музыку Ж. Бизе и воплотить ее в наполненных глубокими человеческими переживаниями сце-

нах этой музыкальной драмы.

Опера «Кармен» была прочитана в Большом театре по-новому, мы стремились изгнать штамп, укоренившийся в исполнении этой партии за многие годы и во многих странах.

Дирижера В. Небольсина и меня искренно обрадовало полное совпадение взглядов молодой исполнительницы и наших. Кармен в исполнении Л. Авдеевой – не извращенная обольстительница, а богато одаренная натура, не признающая ни хитрости, ни обмана, всегда прямая и искренняя во всех своих чувствах и поступках.

Л. Авдеева внимательно воспринимала все режиссерские указания, чутко и настороженно прислушивалась к критическим замечаниям опытных певцов. Прославленная исполнительница роли Кармен Мария Петровна Максакова своими ценными указаниями, богатым творческим опытом очень помогла молодой артистке. И Л. Авдеева выдержала трудный экзамен с честью. Серьезная и вдумчивая работа, большая требовательность к себе, настойчивость в достижении цели привели ее к успеху. Уже в первых спектаклях артистка завоевала симпатии и признание товарищей по сцене и зрителей». Один из них, Алексей Петрович Иванов, вспоминал: «Мне – многократному партнеру артистки по сцене – было всегда приятно исполнять вместе с нею партию Эскамильо. Я всегда чувствовал в Кармен – Л. Авдеевой настоящего, живого, проникновенного Человека, а не холодную, расчетливую исполнительницу этой труднейшей роли».

Не осталась певица в стороне от работы и над современным репертуаром. Она была интересна в таких партиях, как Стеша в «Декабристах» Ю.А. Шапорина, Элен Безухова и Ахросимова в «Войне и мире», Хивря в «Семене Котко», Бабуленька в «Игроке» С.С. Прокофьева, Графиня в «Октябре» В.И. Мурадели, Комиссар в «Оптимистической трагедии» А.Н. Холминова. Газета «Советский артист» писала о певице в «Игроке»: «Бабуленька в исполнении народной артистки РСФСР Л. Авдеевой – решительна, прямолинейна, говорит в глаза все, что думает. Это типичный русский характер, чем-то напоминающий Ахросимову и старого князя Болконского из «Войны и мира». Своим внезапным появлением перед генералом и Бланш с многочисленными баулами, чемоданами, с толпой носильщиков, лакеев, она как бы напоминает всем, что, кроме странного города Рулетенбурга, существует еще и Россия.

Бабуленька Л. Авдеевой с достоинством переживает свой проигрыш и удаляется на родину, хотя и с поредевшей толпой провожатых, но с такой же высоко поднятой головой».

Одна из лучших ролей артистки – Коробочка в «Мертвых душах» Р.К. Щедрина. Певица – первая исполнительница этой партии на отечественной оперной сцене. Работая над ней, певица рассказывала: «Да, мне не приходится жаловаться на свою сценическую судьбу. Иначе, как счастьем, не могу назвать и последнюю мою работу – Коробочку в «Мертвых душах» Родиона Щедрина. Я обожаю эту оперу, досконально

знаю все сцены, все партии. А ведь впервые перелистав клави-
вир, подумала: достанет ли у меня сил одолеть все это? В ре-
зультате выучила свою партию... за три урока! Тут ничего не
надо было зубрить. Летом я несколько раз перечитала поэ-
му Гоголя, а затем овладеть нотным текстом не представляло
никакого труда. Главная заслуга принадлежит в этом компо-
зитору, который нашел удивительно точные и логичные му-
зыкальные характеристики для каждого действующего лица.
Он дал богатейший материал для певца-актера. Редкое со-
четание ясности задач и актерской свободы. И я старалась
использовать эту свободу в соответствии с общей концепци-
ей спектакля, отказавшись от привычных аксессуаров дра-
матических инсценировок. Я полагаю, что актер имеет право
на активное вмешательство в постановочное решение. Что-
то режиссер может принять, а что-то, естественно, и отверг-
нуть. Если в результате обнаруживается единомыслие, то это
идет только на пользу делу. Именно так случилось в «Мерт-
вых душах». У меня нет слов, чтобы выразить композитору
мою благодарность за эту роль, за всю оперу.

Я считаю, что в опере не может быть приоритета ни режис-
сера, ни дирижера. К успеху может привести только их моно-
литное единство. Мне повезло: практически все мои работы
связаны с Борисом Александровичем Покровским. В Боль-
шом театре он даже больше, чем режиссер, он – настоящий
музыкальный руководитель, он умеет вчитаться в партитуру,
раскрыть ее богатства перед всеми участниками будущего

спектакля. Именно в партитуре ищет Покровский свои убедительные постановочные решения. На репетицию он приходит с четкой, до деталей продуманной режиссерской концепцией. Но это вовсе не значит, что предстоит только догматическое воплощение его указаний. Его работа с актерами отличается редким разнообразием: от одних он требует неукоснительного исполнения указаний, другим позволяет даже импровизировать. У него есть свои актеры, которым он доверяет.

Работать с Покровским непросто. Но суть в том, что всегда и везде на первом плане для него – музыка, которая звучит в театре, в оперном спектакле, где сливаются в гармоническом единстве (в идеале!) музыка, драматическое действие, художественное оформление. Вот этой гармонии и добивается Покровский».

Эта творческая работа певицы получила высокую оценку выдающихся музыкантов. Композитор Т.Н. Хренников: «Блистательно исполняет партию Коробочки Л. Авдеева». Дирижер К.П. Кондрашин: «Вот и на сей раз новыми гранями засверкало дарование Л. Авдеевой». Это отметил и другой дирижер – Е.Ф. Светланов. Музыкальный критик Иннокентий Попов писал: «Единение вокального и авторского начала отмечает работу почти всех солистов в спектакле. В не меньшей мере относится сказанное к Л. Авдеевой. Ее Коробочка и ограниченно-туповата, и себе на уме, и не лишена известного обаяния, как натура по-своему органически

цельная. И опять-таки Л. Авдеева показала себя виртуозным певцом-актером. Естественно и легко звучат у нее все вокальные фразы, правдива и впечатляюща во всей своей гротесковости актерская игра».



«Хованщина». Марфа – Л. Авдеева, Андрей Хованский – А. Григорьев

Л.И. Авдеева неоднократно пела на зарубежных оперных сценах и с труппой театра, и по персональному приглашению: в Финской опере, Дрезденской опере, «Театре Вельки» в Варшаве, Венгерском оперном театре, Софийской народ-

ной опере, на оперных сценах Канады, Франции, где исполняла разные партии своего репертуара.

Одно из самых ярких событий – выступление в Италии в 1963 году на фестивале «Флорентийский музыкальный май». На нем был представлен спектакль Большого театра «Хованщина» М.П. Мусоргского, поставленный Л.В. Баратовым. Шел он под управлением дирижера Б.Э. Хайкина с участием наших солистов. Л.И. Авдеева пела партию Марфы и получила блестящую оценку итальянской критики: «У Ларисы Авдеевой красивый голос (меццо-сопрано), насыщенный характером, чистый, поддержанный исполнительской экспрессией, способный для выражения страстей, тайны, тоски, стремления очиститься, что делает образ Марфы одним из лучших в опере, независимо от «длительности» ее пребывания на сцене», – писала газета «Джорнале дель Маттино».

Не менее значительно и концертное творчество певицы.

Авдеева была первой исполнительницей в Москве вокального цикла «Песни об умерших детях» Г. Малера. Участвовала в исполнении «Реквиема» Дж. Верди под управлением К.П. Кондрашина, Девятой симфонии Л. ван Бетховена под управлением немецкого дирижера Г. Абендрота (в Москве и Ленинграде). В 1967 г. в Лондоне с английским оркестром под управлением Е.Ф. Светланова исполнила сольную партию в кантате «Александр Невский» С.С. Прокофьева. В 1968 г. в Осаке (Япония) выступала с оперными ариями в

ансамбле со Светлановым (партия фортепьяно). В 1969 году в знаменитом зале Карнеги-холл в Нью-Йорке исполнила романсы П.И.Чайковского и СВ. Рахманинова в инструментовке Светланова.

Голос певицы и ее вокальное мастерство запечатлены в записях, осуществленных фирмой «Мелодия» (большая часть во время исполнения в Большом зале Московской консерватории). Среди них – симфония № 1 А.Н. Скрябина с хором и солистами, кантата «На поле Куликовом» и оратории «Сказание о битве за Русскую землю» и «Доколе коршуну кружить» ЮА. Шапорина (все с Государственным академическим симфоническим оркестром и капеллой им. А.А. Юрлова), Девятая симфония Л. ван Бетховена (с Государственным академическим симфоническим оркестром и Государственным русским хором СССР под управлением А.В. Свешникова). Записаны также вокальные циклы «Из еврейской поэзии» Д.Д. Шостаковича, «Морские картинки» английского композитора Э. Элгара (первое исполнение в России) в фортепьянном сопровождении Е.Ф. Светланова.



«Борис Годунов». Марина Мнишек – Л. Авдеева, Само-

званец – Г. Нэлепп

С участием Л. Авдеевой дважды записана опера «Евгений Онегин» – с дирижерами Б.Э. Хайкиным и М.Ф. Эрмлером; «Снегурочка» и «Садко» с дирижером Е.Ф. Светлановым; «Мертвые души» с дирижером Ю.Х. Темиркановым; также сцены и арии из опер «Кармен» Ж.Бизе, «Хованщина» и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Садко», «Царская невеста» и «Кашей Бессмертный» Н.А. Римского-Корсакова, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса.

С ее участием снят фильм-опера «Борис Годунов» (режиссер В.П. Строева, сценарий Н.С. Голованова, «Мосфильм», 1955). А в фильме-опере «Евгений Онегин» (режиссер Р.И. Тихомиров, «Ленфильм», 1958) Л.И. Авдеева поет партию Ольги (играет актриса театра и кино С.В. Немоляева).

По окончании вокальной карьеры певица была ассистентом у своего любимого режиссера Б.А. Покровского в спектаклях «Революцией призванный» Э.Л.Лазарева (1979), «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича (1980) и «Война и мир» С.С. Прокофьева (1981).

За заслуги в искусстве Лариса Ивановна Авдеева получила звание народной артистки РСФСР (1971) и награждена орденами Трудового Красного Знамени (1971, 1976).

Л.Р.

Алексеев Александр Иванович

тенор

1895–1939

«Певец, не допевший своих песен», – в этих словах Ксении Георгиевны Держинской горечь по поводу ранней смерти артиста и сожаление о том, сколько творческих замыслов осталось неосуществленными у ее товарища по сцене Александра Ивановича Алексеева.

Алексеев родился 20 октября (1 ноября) 1895 года в городе Новый Маргелан (ныне Фергана, Узбекистан). Его семья приехала туда из Вятской губернии. Отец был оружейным мастером, мать вела хозяйство, а в семье было шестеро детей. Жили нелегко, но родители заботились не только о благополучии детей, но и об их развитии и образовании.



Ромео. «Ромео и Джульетта»

В семье любили петь народные песни, городские романсы. Мать их знала множество, а отец пел приятным тенором. Любил петь и Саша, у которого был звучный голос и абсолютный слух. С 6 лет отец стал обучать его игре на скрипке. Мальчик быстро научился читать ноты.

В гимназии на его музыкальные способности обратил внимание учитель пения и регент хора. Хор был смешанный, из 150 девочек и мальчиков. Саша не только стал солистом хора, но к четырнадцати годам его дарование проявилось еще ярче, и регент доверял ему дирижировать. Он научился играть на нескольких инструментах – рояле, мандолине, гитаре, балалайке, гармонике.

Дом Алексеевых был гостеприимен и всегда полон молодежи. Пели хором народные песни, дуэты и другие фрагменты из произведений русских композиторов. Старшие товарищи, учившиеся в Москве, привозили новые песни и романсы.

В 1913 году Алексеев впервые выступил в любительской постановке оперы «Иван Сусанин» М.И. Глинки, где ему досталась маленькая роль польского воеводы. Юноша так увлекся музыкой и театром, что теперь у него была одна цель – стать певцом. И он едет в Москву, чтобы получить профессиональное образование.

Алексеева познакомили с Н.П. Миллером, известным

певцом и педагогом. «Природные данные у вас богатые, такие голоса весьма редки, – сказал он Александру, прослушав его. – Но надо проститься с мыслью, что у вас баритон, под который вы пытаетесь подделать свой голос. У вас настоящий лирический тенор легкого звучания и полного диапазона, хорошей подвижности. Вы сможете петь и более сильные партии, потому что ваш голос обладает достаточной звучностью даже в нижнем регистре». Миллер согласился заниматься и подготовить его для оперной сцены, но рекомендовал для этого своеобразный путь. «В отличие от того, что я предлагаю большинству молодых певцов, приходящих ко мне, я не настаиваю на том, чтобы вы обязательно поступили в консерваторию. Ваше музыкальное дарование, слух и память уже сейчас вполне профессионально развиты. Постановкой голоса я буду заниматься сам. Но вам необходимо получить сценическую подготовку: надо научиться владеть собой, уметь держать себя на сцене, не смущаться перед многочисленной аудиторией слушателей. И главное – надо жить на сцене, создавать образы, а вы еще не знаете даже, куда девать руки, когда поете».

Чтобы приобрести сценический опыт, Миллер советовал присмотреться к работе с актерами мастеров сцены К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. И еще совет: на случай, если вокальная карьера не сложится, получить еще одну специальность. И Александр поступил в Московское высшее техническое училище на механический факультет.

Он с одинаковым рвением слушал лекции по механике, на практике обучался слесарному и кузнечному ремеслу и занимался вокальной техникой, выступал в любительских концертах.

Три года занятий с Миллером заложили основы его профессионального вокального мастерства.

С 1917 года Алексеев уже выступал как профессиональный певец в зале Ташкентского технического училища – это было началом его широкой концертной деятельности.

В 1918 году он снова в Фергане; вступил в ряды Красной Армии, служил в пехоте, много выступал перед красноармейцами. Военное начальство поручило ему организовать художественную самодеятельность в армии, и он организует хоровые кружки и объединяет их в единый хор из шестисот человек.

При этом продолжал учиться сам: посещал народную консерваторию, окончил регентские курсы в Ташкенте. Здесь он впервые выступил в Ташкентской опере, спел партию Синодала в «Демоне» А.Г. Рубинштейна. Несмотря на успех, понимает, что сценического опыта у него мало, и с помощью управления Туркестанского фронта вновь едет в Москву.

1919 год – очень трудный для молодой советской республики, но при этом театральная жизнь Москвы была бурной. В театр пришел новый зритель.

А.И. Алексеев по конкурсу поступил в театр Музыкальной драмы имени Моссовета (бывшая Частная опера Зимин-

на). Он спел партию Трике, позднее Ленского в опере «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, Грицько в «Сорочинской ярмарке» М.П. Мусоргского и ряд других. Для накопления сценического опыта ежедневно выходил в спектаклях в качестве статиста: он опричник, житель Берендеева царства, калика переходящий в лохмотьях, вельможа в богатой одежде... Чтобы уметь соединять вокальное мастерство с артистическим для глубокого воплощения образа, в 1922 году поступил в Оперную студию, созданную при Большом театре К.С. Станиславским. Под руководством режиссера он работал над партиями Князя в «Русалке» А.С. Даргомыжского, Вертера в одноименной опере Ж. Массне, Ленского...

Именно здесь Алексеев сформировался как творческая личность, научился раскрывать идею образа и воплощать его через свою творческую индивидуальность.

В 1924 году певец перешел в Музыкальный театр, который создал В.И. Немирович-Данченко на основе Студии Московского Художественного театра. Здесь он освоил жанр музыкальной комедии и оперетты, требующий легкости и быстроты движения, четкости сценического ритма, конкретности жеста. Выступал в опереттах «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока и «Перикола» Ж. Оффенбаха.

Наконец, Алексеев решает участвовать в конкурсе в Большой театр, и в начале 1925 года становится солистом его труппы.

Он оказывается в созвездии блистательных мастеров –

А.В. Неждановой, Е.А. Степановой, Е.К. Катульской, К.Г. Держинской, Л.В. Собинова, В.Р. Петрова, С.И. Мигая, Н.Н. Озерова и др. Но вокально-сценическое мастерство, которым уже владел Алексеев, позволило ему войти в их число. Певец стремительно осваивает репертуар: за три года исполняет семнадцать партий, а за весь период работы в Большом споет сорок четыре партии.

Из монографии об А.И. Алексееве, написанной музыковедом Е.А. Грошевой: «Когда думаешь об Александре Ивановиче как о певце, прежде всего в памяти возникает воспоминание о его голосе – чистейшем лирическом теноре. Голос Александра Ивановича обладал значительным диапазоном и разнообразными вокальными красками. Алексеев владел не только прекрасным, всегда выразительно звучавшим *piano* и *pianissimo*, но и полноценным, звучным *forte* – явление более редкое для лирических голосов. В рецензиях не раз отмечались полнозвучность и сила верхнего регистра голоса Алексеева, дававшие ему возможность петь и партии, требующие значительной звуковой насыщенности и драматической экспрессии. Таковы, например, одна из самых любимых его партий – партия Владимира Дубровского, затем партия Рудольфа из оперы Пуччини «Богема» и особенно партия принца Калафа из «Турандот» Пуччини.

Во всех оценках голоса Алексеева всегда подчеркивается лирическое обаяние его тембра голоса и особая задушевность и искренность звучания.

Скромность и простота, полное отсутствие какой-либо аффектации и преувеличенности характеризуют и сценические образы Алексеева, и его вокальный дар. Открытое и непосредственное чувство, мягкая ласковость голоса, искренность и естественность пения придавали образам Александра Ивановича обаяние на сцене.



Ленский. «Евгений Онегин»

Только в русской опере лирический тенор получает более широкую и разнообразную галерею образов. Седой певец русской славы – Баян у Глинки, восторженный поклон-

ник природы – старый Берендей у Римского-Корсакова, его хитрый Звездочет, француз Трике в «Онегине» или школьный учитель в «Черевичках» Чайковского и, наконец, трагическая фигура Юродивого в «Борисе Годунове» – не имеют себе подобных в западноевропейской опере, редко выходявшей за рамки условных традиций амплуа.

Алексеев был хорош и в таких партиях, хотя и не всегда острохарактерен. Он умело проводил грани между Ленским и Дубровским, Альфредом и Вильгельмом Meisterом, Вертером и де Грие, Фаустом и Ромео, прежде всего чутко вслушиваясь в их музыкальные образы, находя их ведущие психологические и музыкальные интонации. Он был скромным и нежным любовником бедной обитательницы Монмартра Мими («Богема»), бессердечным обольстителем – герцогом Мантуанским, находчивым и остроумным графом Альмавива. Он находил краски и для восточной лирики партии Синодала, и для хитрого, льстивого ашуга из «Алмаст» Спендиарова. Но при всем этом Алексеев стремился приблизить эти образы к себе, к своей индивидуальности, искренно ощущать себя на месте своего героя, жить и чувствовать за него. Поэтому он неизменно во всех своих лучших ролях волновал искренностью и непосредственностью исполнения».

Один из лучших образов, созданных Алексеевым, – Ленский.

Из упомянутой выше монографии: «Подлинная художественная правда, отличающая образы, созданные Собино-

вым, явилась той основой, той почвой, на которой выросло мастерство новых советских певцов.

Здесь, конечно, не может идти речь о внешнем подражании, механическом копировании образов, созданных Собиновым. Алексеев нашел свой путь к Ленскому; по-своему пережил и перечувствовал его радости и страдания, по-своему донес их до слушателя. В памяти сохранился его Ленский, привлекательный в своей почти детской наивности и ясности чувств. Артист рисовал Ленского на заре его юности, полурбенком, немного капризным, обидчивым и вспыльчивым, но очень чистым и непосредственным во всех своих чувствах, во всем своем отношении к действительности».

Только на сцене Большого театра Алексеев спел эту партию девяносто два раза.

Певец был интересен и в других партиях. Джеральда из «Лакме» он спел восемьдесят пять раз.

«Алексеев не только прекрасно справлялся со всеми вокальными трудностями партии Джеральда, но и оживлял его сценический образ теплотой и искренностью, силой своего воображения, – писала Е.А. Грошева. – Недостаточность сценического материала не пугала певца, потому что он умел заполнять несущественные места роли своими переживаниями, а пел Джеральда так легко и свободно, что трудности партии и ее тесситура были незаметны для слушателя. В этом сказались и значительный профессионализм певца, и его артистизм.

К любимым партиям Алексеева относится партия князя из «Русалки» Даргомыжского. Конечно, певец был далек от раскрытия темы социального неравенства, поставленной композитором. Алексеев не показывал противоречивости образа князя – его измену чувству ради сословных предрассудков, измену погубившую Наташу. Но Алексеев был очарован вокальной красотой партии, той чудесной теплотой лирической грусти русского человека, которой напоена музыка Даргомыжского».



Лоэнгрин. «Лоэнгрин»

Алексеев продолжил собиновскую традицию и в образе Лоэнгрина; это была одна из самых любимых им партий.

Из монографии Е.А. Грошевой: «В воспоминании оживает его хрупкая, изящная фигура в жемчужных латах со щитом, украшенным изображением белого лебедя. Длинные белокурые локоны, ниспадающие на плечи, нежные очертания лица, плавная сдержанность движений придавали всему облику юного рыцаря обаяние чистоты и мягкости, женственное очарование. Теплым лиризмом были проникнуты и прощание Лоэнгрин с лебедем, и его любовный дуэт с Эльзой, и знаменитый рассказ о Граале».

Критика отмечала полное совпадение сценического образа Алексеева с музыкальным, цельность и тонкость интерпретации партии, ее лирическое, мягкое и задушевное звучание. Так же и зарубежные рецензенты сразу отметили новизну трактовки роли Лоэнгрин, ее глубокую человечность. Лоэнгрин в трактовке Алексеева, по свидетельству печати, более близок сердцу человека, нежели дух белого рыцаря.

Лучше всего Алексееву удавались образы в русских операх, которым особенно близко отвечал и тембр его голоса, мягкий и ласковый, и его русская натура. К.Г. Держинская, партнером которой Алексеев не раз был в «Русалке», «Сказании о невидимом граде Китеже», «Фаусте», «Лоэнгрине» и других операх, вспоминает, что одним из самых ярких впе-

чатлений осталось ее выступление с Алексеевым в «Сказке о царе Салтане»: «Большая мягкость, ласковость поведения Алексеева в роли царевича Гвидона сочетались с очень искренним пением, что создавало большую цельность вокально-драматического образа».

Такая же цельность была свойственна и образам Моцарта, Индийского гостя, Владимира Игоревича, Левко, Альмавивы... И для каждого Алексеев находил свои вокальные и сценические краски.

А.И. Алексеев был широко известным концертным певцом. Он объездил с концертами множество городов Советского Союза, пел в больших и малых залах, перед любой публикой; дал немало благотворительных концертов в пользу студенчества, испанских детей, шефских.

Такой размах концертной деятельности требовал большого разнообразного репертуара. Певец исполнял арии из опер, романсы многих русских и зарубежных композиторов, включал в концертные программы многие советские песни. Среди них были очень популярные: «Орленок» В.А. Белого, «Полюшко», «Казачья песня» И.И. Держинского, «Отъезд партизана» А.Г. Новикова, песни И.О. Дунаевского, А.А. Спендиарова, М.И. Блантера, С.И. Потоцкого...

Участвовал в исполнении Девятой симфонии Л. ван Бетховена, «Реквиема» Дж. Верди.

Пел с оркестром народных инструментов, с оркестровыми ансамблями.

Алексеев с успехом гастролировал за рубежом: пел Ленского, Лоэнгрина. Критики единодушно признали его высокие вокальные достоинства, выразительную декламацию, взволнованность исполнения, глубину проникновения в образ.

Человек широких взглядов, Александр Иванович много занимался и общественной работой: шефствовал над коллективами художественной самодеятельности воинских частей, средних школ, организовывал выездные спектакли и концерты, участвовал во встречах с рабочими и колхозниками.

Но больше всего он был занят в театре. Не только пел все свои спектакли, но нередко заменял заболевших коллег. Иногда имел двадцать пять-двадцать шесть спектаклей в месяц; мог петь по два спектакля в день, например, утром «Лакме», вечером «Севильский цирюльник». Александр Иванович был сильным и выносливым человеком: с молодости увлекался спортом – занимался теннисом, стрельбой, велосипедом, любил пешие прогулки в горы. Позднее также увлекался охотой, рыбной ловлей и автомобильным спортом. Казалось, энергия этого человека неисчислима. Но нагрузки были слишком велики.

За десять дней до своей смерти А.И. Алексеев написал письмо коллегам по сцене: «Дорогие мои! Мне всегда казалось, что я обладаю неисчерпаемым запасом энергии и творческих сил. Хотелось всегда больше, лучше петь, и в этом

я испытывал только радость, наполнявшую меня законной гордостью, при сознании, что огромные массы нашей цветущей родины слушают мое пение. И для меня служение нашему народу было и всегда останется великой честью».

Он умер 20 июня 1939 года.

Голос певца остался на грампластинках. Фирма «Мелодия» издала некоторые его записи, выпустив два диска: «Поет А.И. Алексеев» и «А.И. Алексеев, В.В. Барсова, В.Р. Сливинский». Певец исполняет произведения М.И. Глинки, П.И. Чайковского, А.Г. Рубинштейна, С.В. Рахманинова, Дж. Верди...

На Новодевичьем кладбище на могиле певца – памятник, созданный скульптором А.А. Мануйловым: А.И. Алексеев в образе Ленского. Это не только напоминание об одном из лучших сценических созданий певца на оперной сцене, но и символ его безвременной кончины.

Л.Р.

Анджапаридзе Зураб Иванович

тенор

1928–1997

«В течение одиннадцати лет его деятельности на сцене Большого театра Союза ССР он был... лучшим Германом, лучшим Радамесом, лучшим Хозе. Все, за что брался певец, он создавал – создавал тщательно, неторопливо, с ощущением громадной ответственности и собственного артистического достоинства.

Лирическая окраска звука придает голосу Анджапаридзе с его волевыми, мужественными интонациями особую теплоту, а широкая палитра красок – от мягкой поэтичности до насыщенности острейшим драматизмом – позволяет певцу блестяще раскрывать самые противоречивые, контрастные моменты душевного состояния героя... Отвергая броские эффекты, Анджапаридзе проникает в самую сердцевину роли, с мастерством артиста-психолога прослеживает потаенные стороны души героя.

Работать с Зурабом всегда радостно, петь и играть с ним – истинное творческое наслаждение. Редкий, прекрасный партнер, он верный, преданный и надежный товарищ, друг в самом глубоком, истинном значении этого слова. А его чуткость, отзывчивость, человеческая доброта известны, ду-

маю, всем, кому... посчастливилось с ним работать», – таким предстает перед нами по описанию Ирины Константиновны Архиповой один из лучших лирико-драматических теноров второй половины XX столетия Зураб Анджапаридзе.



Уроженец солнечного Кутаиси, Зураб любил петь с раннего детства. Он родился в патриархальной грузинской семье 12 апреля 1928 года. Его мать великолепно пела грузинские народные песни, не уступал ей и сын. Первый публичный успех пришел к нему на выпускном вечере в тбилисской средней школе, когда по просьбе друзей Зураб по слуху исполнил монолог Канио из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы». Преподаватели Тбилисской консерватории, присутствовавшие на вечере, порекомендовали юноше всерьез заняться пением, хотя он и собирался выбрать профессию врача. Уверенно сдав экзамены в Тбилисскую консерваторию, он попадает в класс Давида Ясоновича Андгуладзе, в то время ведущего солиста Тбилисской оперы. Сам Андгуладзе учился в Италии, занимался и у знаменитого грузинского тенора Вано Сараджишвили, который тоже имел итальянскую школу. У своего педагога Зураб перенимал технику бельканто. Однако был момент, когда пришлось положиться на судьбу. На втором курсе решался вопрос: баритон у него или тенор? «Если тенор, – загадал тогда Зураб, – буду учиться дальше, а баритоном быть не хочу». Но ему суждено было покорить теноровый олимп.

В 1952 году, по окончании консерватории, Анджапаридзе был принят в труппу Тбилисского театра оперы и балета, где начал артистическую карьеру с партии Абесаломы в пре-

мьере оперы «Абесалом и Этери» основоположника грузинской музыки Захария Палиашвили. Создав глубоко национальный образ и сразу завоевав успех и признание, он буквально наутро проснется знаменитым. В честь героини оперы Этери назовет и свою дочь, которая станет известной пианисткой.

Большинство партий за семь сезонов работы на тбилисской оперной сцене артист подготовил с главным дирижером театра Одиссеем Ахиллесовичем Димитриади. Среди них: Малхаз в опере «Даиси» З. Палиашвили, Молодой цыган в «Алеко» С.В. Рахманинова, теноровые вершины – Хозе, Герман, Самозванец, Радамес. В 1957 году уже имевший большой оперный репертур молодой певец стал лауреатом VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (2-я премия и серебряная медаль).

С внезапной кончиной в 1957 году Георгия Нэлеппа Большой лишился премьера-драмтенора. И театр был заинтересован в его равноценной замене. На прославленную сцену Зураб Анджапаридзе был приглашен в 1959 году после блестящего дебюта в партии Хозе («Кармен» Ж. Бизе). «Дату первого выступления на сцене Большого театра Союза ССР – 3 июня 1957 года – я запомнил на всю жизнь, – скажет позже певец. – Шла опера Бизе «Кармен». Я пел Хозе. Непосредственным толчком к этому почетному приглашению явился мой успех на конкурсе вокалистов, проводившемся в рамках Всемирного фестиваля молодежи в Москве. Дебют про-

шел успешно. В течение двух лет я постоянно получал предложения петь в спектаклях («Пиковая дама», «Кармен»), а осенью 1959 года меня пригласили в труппу этого всемирно прославленного театра...» К тому времени зрелый мастер, он сразу займет здесь положение первого драматического тенора и оставит в истории театра след ослепительной кометы.

В 1959–1970 годы – ведущий солист Большого театра, Анджапаридзе исполнял основной теноровый репертуар: Водемон («Иоланта» П.И. Чайковского), Альфред («Травиата» Дж. Верди), Радамес («Аида» Верди), Герцог («Риголетто» Верди), Фауст («Фауст» Ш.Гуно), Дон Карлос («Дон Карлос» Верди), Самозванец («Борис Годунов» М.П. Мусоргского), Каварадосси («Тоска» Дж. Пуччини).

После премьеры в 1963 году «Дон Карлоса» на сцене КДС (Кремлевского Дворца съездов) Никандр Сергеевич Ханаев дал справедливую оценку тенору-преемнику, высказав и пожелание: «Прекрасно звучит голос у З. Анджапаридзе. Его Дон Карлос очень эмоционален, искренен, прост и правдив. Вообще хочу сказать, что З. Анджапаридзе стал высокопрофессиональным оперным артистом. Его пение и игра, органически слитые воедино, его активное отношение к своим героям позволяют говорить о З. Анджапаридзе как об одном из лучших наших артистов. Что касается образа Дон Карлоса, то хочется одного – чтобы молодой З. Анджапаридзе выглядел молодо в роли молодого Дон Карлоса. А сейчас грим его старит, что идет вразрез с образом».

Партнершами певца в спектаклях Большого театра были Ирина Архипова, Галина Вишневская, Тамара Милашкина.

«Никаких случайностей с ним просто не могло быть, – свидетельствует Галина Павловна Вишневская. – Это был высочайший профессионал, артист высочайшего уровня. Когда Зураб Анджапаридзе выходил на сцену, это всегда становилось большим событием».



Карлос. «Дон Карлос»

«Зураб вообще был необыкновенно талантлив. Как говорится, «с божьей искрой». Темперамент необычайный. Он в некоторых сценах так энергично двигался, так горячо играл и пел, что я боялась, как бы ненароком не столкнул меня в оркестровую яму, – таким Хозе – Анджапаридзе остался в глазах Архиповой–Кармен. – Таким Зураб был в спектаклях. Таким он был и на репетициях. Не просто выдающийся певец, но и настоящий большой драматический артист».

Высшим творческим достижением З. Анджапаридзе общепризнанно считается Герман в «Пиковой даме» Чайковского. Созданный им образ стал эталонным для последующих поколений оперных певцов. Герман в исполнении артиста, предельно близкий замыслу П.И. Чайковского, вызывал сострадание, был живым, реальным человеком, жертвой не алчности, а любви, ради которой его герой был готов на все. Кульминацией этого образа, где в полную силу

раскрывался драматический дар артиста, была сцена в спальне графини, где страсти развернуты, накалены до предела.

«Этот эмоциональный, горячий, умный, нервный образ Анджапаридзе исполнял музыкально и вокально с совершенством» – так отзывалась о Германе – Анджапаридзе Ирина Архипова.

А вот какой след оставил этот образ, созданный артистом, у другой его партнерши, Валентины Левко: «Спектакль «Пиковая дама» стал одним из любимых у московской публики

и шел довольно часто. Долгое время я была единственной исполнительницей партии Графини, поэтому все спектакли с участием Зураба Анджапаридзе мы пели вместе.



«Пиковая дама». Лиза – Т. Милашкина, Герман – З. Анджапаридзе

Его Герман был особенный. Пожалуй, это одна из самых ярких его ролей. Анджапаридзе был необыкновенно органичен в этом образе. Его пение и игра захватывали и партнеров по спектаклю. Его энергетика, его феноменальная музыкальность помогали безупречно вести ансамбль. Петь с ним было настолько легко и удобно, что самые трудные сцены прохо-

дили свободно, без излишнего напряжения.

Зураб Иванович обладал не только удивительным по красоте и тембру тенором. Он в совершенстве владел прекрасной певческой школой. Его голос всегда отличался особой выразительностью и невероятной легкостью, с которой он взлетал на самые высокие теноровые «верха».

Сильнейшее впечатление производил герой Пушкина и Чайковского в исполнении Анджапаридзе на Владимира Атлантова, который стал его преемником на сцене Большого театра: «Исполнение Зураба больше всего соответствовало моему представлению об образе Германа. Зураб был резок, быстр в своих сценических движениях. Актерски он был очень интересен, ярок, эмоционален, умен в любой партии, которую пел... Зураб держал на своих плечах Большой в течение десяти лет после смерти Нэлеппа. Он был его красой и гордостью. Своим реноме Большой во многом обязан именно Зурабу. Горячий актер, красавец-мужик, он был потрясающим Германом».

Певец озвучил роль Германа (драматический образ создан народным артистом СССР Олегом Стриженовым) в фильме-опере «Пиковая дама», снятом в 1960 году на «Ленфильме» режиссером Р.И. Тихомировым. После выхода фильма на экраны у Олега Александровича Стриженова спросили: «Как вам удалось создать столь достоверный образ? Сложилось ощущение, что вы сами поете в фильме». — «Нерв жизненного состояния Германа, переданный голосом

великого Анджапаридзе, был настолько правдоподобен, что мне не оставалось ничего иного, как жить вместе с ним, – ответил артист. – Иными словами, певческий образ Германа Зураба Анджапаридзе оказался созвучным моему представлению об этом образе». Известно, что, когда в 1990-х Пласидо Доминго работал над партией Германа, он не раз смотрел этот фильм-оперу, избрав за образец исполнение феноменального тенора.

Среди лучших партий артиста, исполненных драматического и вокального совершенства, – Хозе, Радамес, Дон Карлос. «Много лет я пропел с Зурабом Ивановичем Анджапаридзе. У него был лирико-драматический тенор, крепкий и «хлесткий», – писал в своих мемуарах «Четверть века в Большом театре» (М., 2003) прославленный бас 40-60-х годов Иван Иванович Петров. – Он исполнял одни драматические партии: Радамеса, Хозе, Германа, был очень хороший Каварадосси. Я помню и нашу совместную работу в «Дон Карлосе». В этой опере Анджапаридзе создал превосходный и убедительный образ Дон Карлоса. А ведь эта роль – одна из труднейших!»

Продолжатель традиций своих предшественников в Большом театре Н.С. Ханаева, Г.М. Нэлеппа, Г.Ф. Большакова, певец с красивым, благородным, проникновенным тембром голоса, артист зажигательного темперамента, Зураб Анджапаридзе был настоящим кумиром публики.

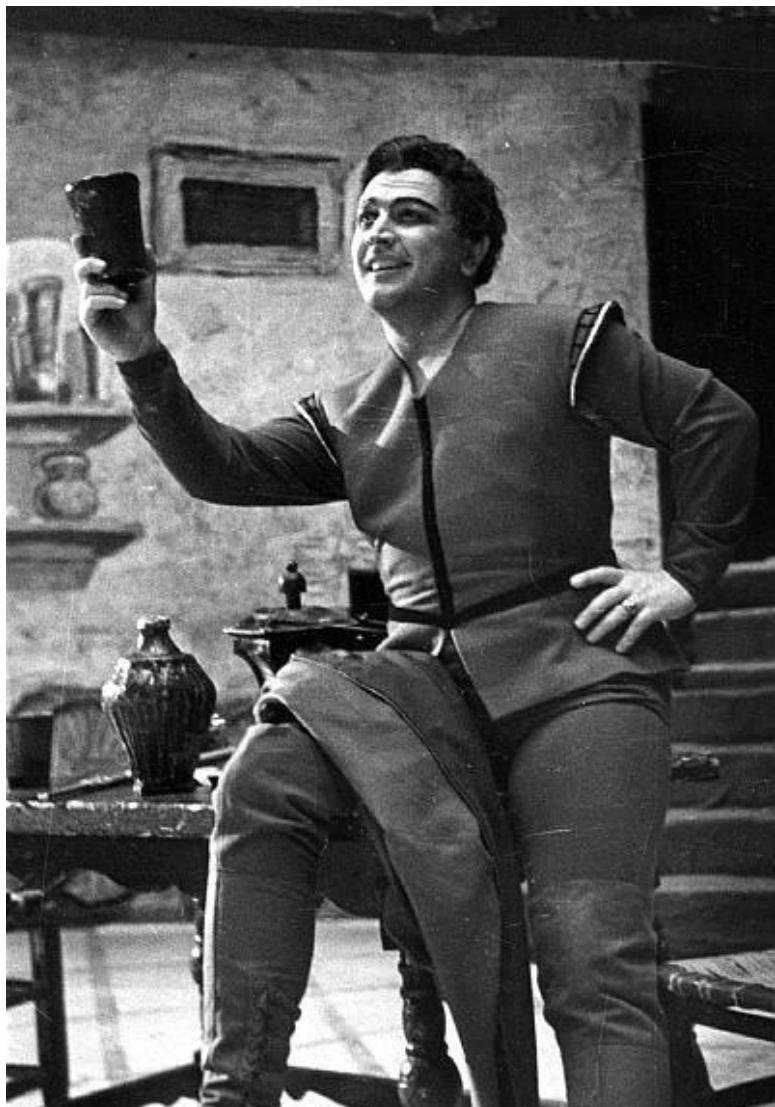
В числе вокальных достоинств блистательного певца были

яркий верхний регистр и сила звука. «Он легко, без напряжения держал сложную тесситуру, с завидной свободой взлетая в теноровое поднебесье. Звук его голоса переливался, словно радуга, всеми красками человеческих эмоций. Мужественное звучание казалось каким-то непривычным для репертуара, в который он вторгался, – ведь многие партии до этого традиционно исполнялись легкими, сладкоголосыми тенорами. Всех буквально поразили его Герцог в «Риголетто», Альфред в «Травиате», Водемон в «Иоланте». Своим появлением Зураб словно указал на новое для нас в то время направление среди теноров – мужественные эмоции, мужественные герои, мужественные, большие голоса.



Радамес. «Аида»

Московская публика все годы работы Зураба в Большом театре (1959–1970) просто валом валила на его спектакли, особенно на такие, как «Аида», «Дон Карлос», «Кармен», «Пиковая дама». Он был настолько артистичен и естественен, что даже в последние годы своей работы в Большом, уже будучи достаточно тучным человеком, с первых мгновений на сцене заставлял публику забывать о его «габаритах». Мы слышали этот удивительный голос, видели эти искрящиеся глаза – и все! Это был Герман. Вот вам и весь вопрос оперного артистизма. Правда, Зураб, несмотря на свою тучность, очень легко двигался и выполнял любые сценические задачи», – вспоминал в своей книге «Тенор. Из хроники прожитых жизней...» (М., 2002) Владислав Пьявко.



Герцог. «Риголетто»

О необыкновенном Радамесе-Анджапаридзе (эта роль признавалась вершинной в итальянском репертуаре артиста, и долгое время в Большом театре он был единственным ее исполнителем) в постановке «Аиды» Б.А. Покровским (1951 г.) можно прочесть в рецензиях тех лет: «Свободно и мощно льется голос певца, как в соло, так и в развернутых ансамблях. Отличные внешние данные, обаяние, мужественность, искренность чувств как нельзя лучше соответствуют сценическому образу персонажа». По признанию самого артиста, это был самый любимый его спектакль, особенно когда им дирижировал А.Ш. Мелик-Пашаев, который «всегда помогал певцу как можно полнее выявить свои творческие возможности».

Неповторимая красота тембра, высочайший уровень вокального мастерства артиста были по достоинству оценены итальянскими критиками во время гастролей Большого театра 1964 года в миланском Ла Скала: «Зураб Анджапаридзе явился открытием для миланской публики. Это певец с сильным, звонким и ровным голосом, способный дать фору самым почитаемым певцам итальянской оперной сцены». Это была огромная, заслуженная слава. Восхищенные итальянцы, для которых певец стал открытием, называли его «советским Франко Корелли». Восторженно принимали артиста в Чехословакии, Польше, Болгарии, Греции, Румынии, Кана-

де (гастроли Большого театра в Монреале, 1967 г.), сравнивая его с выдающимися вокалистами мира. Последний раз он выезжал на гастроли с труппой Большого театра в Париж (1969–1970 гг.). Зураб Иванович был предельно принципиален в выборе оперного репертуара, крайне ответственен и требователен к себе в работе над партиями. Когда ему предложили спеть Самозванца в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов», он никак не хотел соглашаться, считая, что сценически совсем не подходит для этой роли. Однако под давлением театрального аргумента «производственной необходимости» ему пришлось спеть несколько спектаклей, после чего от партии Самозванца он все-таки отказался.

Редкая доброта, отзывчивость и человеческое участие артиста в судьбах коллег, в театре, наверное, не знали себе равных. Елена Образцова, которой Анджапаридзе помог в ответственный момент прослушивания в сцене «Судилица» из «Аиды», когда решалась ее судьба в Большом театре, пронесла к нему чувство благодарности через всю жизнь: «Он открыл мне много секретов в нашей профессии. Он учил меня всегда петь в полную силу голоса, не щадить себя, не жалеть... И сам он из тех, кто одержим в музыке и в самоотдаче. В те годы Зураб занимал первое положение в театре, пел ведущие партии. Но в нем ничего не было от тенора-премьера, от любимца публики. Добрее и солнечнее человека, чем Зураб, я не встречала. А это редчайшее качество, тем более – в людях театра. Он меня наставлял: «Лучше с человеком

пять раз поздороваться, чем один раз его не заметить. В театре люди очень ранимые». В жизни было много тяжелых моментов, пережить которые помогло участие Зураба Анджапаридзе, о чем я узнавала спустя многие месяцы».

В 1970 году Анджапаридзе вернулся в Тбилисский оперный театр. Он был в прекрасной вокальной форме, продолжив творческую карьеру на грузинской сцене. Покорив публику своим Радамесом в «Аиде», певец впервые выступил там в коронной для драматического тенора сложнейшей партии Отелло в опере Верди. Одновременно (до 1977 г.) оставался и приглашенным солистом Большого театра, продолжая петь на его сцене любимого им самим и слушателями Германа, реже – Дон Карлоса, Хозе и Каварадосси.

«Выскажу одну, может быть, парадоксальную мысль, – делился своими ощущениями зрительного зала артист. – Актеру выгоднее и удобнее петь в Тбилиси – публика здесь эмоциональнее, и, в хорошем смысле этого слова, больше прощает нам, артистам, что имеет и хорошее воспитательное значение. Тем сложнее. Но если уж тебя приняли, то, значит, все! Сказанное не отменяет, конечно, простой истины, одинаковой и для тбилисской, и для московской публики: плохо поешь – плохо принимают, хорошо поешь – хорошо и принимают. Ведь, как правило, в оперный театр случайная публика не ходит».



«Травиата». Альфред – З. Анджапаридзе, Жермон – П. Лисициан

С 1972 года Зураб Анджапаридзе – преподаватель, профессор Тбилисской консерватории, затем заведующий кафедрой музыкальных дисциплин Тбилисского театрального института. В 1979–1982 годы – директор Тбилисского театра оперы и балета. Работал он и как режиссер в Кутаисском оперном театре (поставил оперы «Миндия» О.Тактакишвили, «Лейла» Р.Лагидзе, «Даиси» З. Палиашвили), в театрах Тбилиси и Еревана. Участвовал в создании киноверсий опер Палиашвили «Абесалом и Этери» и «Даиси».

Не часто, но любил выступать на концертной эстраде, покоряя слушателей своим солнечным, сверкающим голосом и артистическим обаянием как исполнитель романсов П.И.Чайковского, Н.А.Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, неаполитанских песен, вокальных циклов О. Тактакишвили. Был членом жюри международных конкурсов вокалистов, в том числе, на V Международном конкурсе имени П.И. Чайковского (1974 г.). Первый председатель Международного конкурса имени Д. Андгуладзе (Батуми, 1996 г.).

Человек доброжелательный, отзывчивый к настоящему таланту, Зураб Анджапаридзе в свое время дал путевку в жизнь многим певцам, в их числе солисты Большого театра Маквала Касрашвили, Зураб Соткилава, Бадри Майсурадзе. В Грузии он был гордостью нации.

Получив звание народного артиста СССР в 1966 году, к 190-летию Большого театра, впоследствии певец был удостоен нескольких высоких наград: Государственной премии Грузинской ССР им. З. Палиашвили (1971 г.); ордена Трудового Красного Знамени (1971 г.); ордена Октябрьской Революции (1981 г.).

Зураб Иванович умер в Тбилиси в день своего рождения. Похоронен в сквере Тбилисского оперного театра рядом с корифеями грузинской оперной музыки Захарием Палиашвили и Ваном Сараджишвили.

В 1960–1970-х годах фирмой «Мелодия» были изданы грамзаписи оперных сцен с Зурабом Анджапаридзе в партиях Радамеса, Германа, Хозе, Водемона, Отелло с оркестром Большого театра (дирижеры А.Ш. Мелик-Пашаев, Б.Э. Хайкин, М.Ф. Эрмлер). С участием певца фирмой грамзаписи «Мелодия» записана опера «Пиковая дама» с солистами, хором и оркестром Большого театра (1967 г., дирижер Б.Э. Хайкин).

Фондом Евгения Светланова выпущен CD с записью оперы «Тоска» 1967 г. (Государственный симфонический оркестр п/у Е.Ф. Светланова) с Т.А. Милашкиной и З.И. Анджапаридзе в главных партиях. Этот шедевр исполнительского мастерства возвращает современникам два великих голоса минувшего столетия.

В коллекции Гостелерадиофонда голос певца можно услышать также в партиях Дон Карлоса, Манрико («Дон

Карлос», «Трубадур» Дж.Верди), Неморино («Любовный напиток» Г.Доницетти), Канио («Паяцы» Р.Леонкавалло), Туридду («Сельская честь» П.Масканы), Де Грие, Калафа («Манон Леско», «Турандот» Дж.Пуччини), Абесалома, Малхаза («Абесалом и Этери», «Даиси» З.Палиашвили).

«Часто, когда сегодня слушаешь записи певцов прошлых лет, многие кумиры прошлого теряют свой ореол, – считает ведущий баритон Большого театра Владимир Редькин, участник гала-концерта памяти артиста в Тбилисском театре оперы и балета имени Палиашвили год спустя после кончины певца. – Критерии вокального мастерства, манера, стиль очень изменились, и лишь истинные таланты выдержали подобное испытание временем. Голос Зураба Анджапаридзе, его певческая индивидуальность прекрасно слушается и слышится сейчас. Легкость звуковедения, мягкий тембр, объем звука, его кантилена – все это осталось».

Память о необыкновенном теноре чтут на его родине – в Грузии. В пятую годовщину со дня смерти артиста в сквере Тбилисского оперного театра на его могиле установлен бронзовый бюст работы скульптора Отара Парулавы. На доме 31 по улице Палиашвили, где жил певец, в 1998 году открыта мемориальная доска. Учреждена премия имени Зураба Анджапаридзе, первым лауреатом которой стал грузинский тенор Т. Гугушвили. В Грузии создан фонд имени Зураба Анджапаридзе.

В 2008 году, к 80-летию Зураба Ивановича, вышла в свет

книга «Зураб Анджапаридзе» (М., сост. В. Светозаров).
Т.М.

Антарова Конкордия Евгеньевна

меццо-сопрано

1886–1959

Конкордия Евгеньевна Антарова, выдающаяся оперная и камерная певица, была хорошо известна в двадцатые-тридцатые годы XX века. Она была яркой, интересной личностью, в судьбе которой переплелись счастливые творческие достижения и горестные жизненные испытания.

Родилась певица в Варшаве 13 (25) апреля 1886 года. Отец служил в департаменте народного просвещения, мать давала уроки иностранного языка. В родне было немало деятелей-народовольцев, знаменитая Софья Перовская приходилась Антаровой двоюродной бабушкой. От предков Кора унаследовала культуру, целеустремленность и силу духа.

В одиннадцать лет девочка потеряла отца, в четырнадцать – мать. Подрабатывала частными уроками, смогла закончить гимназию. Когда стало невыносимо трудно, ушла в монастырь. Здесь научилась труду, терпению, доброте, и здесь же раскрылся ее удивительный голос – красивое глубокое контральто, и она с удовольствием пела в церковном хоре. Талант сыграл решающую роль в ее дальнейшей жизни. С благословения Иоанна Кронштадтского Антарова вернулась в мир.

В 1904 году она окончила историко-филологический факультет Высших женских курсов в Петербурге и получила приглашение на кафедру философии. Но ее неудержимо притягивал театр, она мечтала петь. Антарова брала частные уроки у профессора И.П. Прянишникова, у него же обучалась в Петербургской консерватории. На жизнь и обучение зарабатывала уроками, ночными дежурствами, учительствовала в заводской школе, упорно стремилась к желанной цели.

В 1901–1902 годах выступала в петербургском Народном доме в операх «Вакула-кузнец» Н.Ф. Соловьева в партии Солохи и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в партии Хозяйки корчмы.

В 1907 году по окончании консерватории, выдержав труднейший конкурс из ста шестидесяти претендентов, была принята в труппу Мариинского театра.

Через год перешла в московский Большой театр, где работала (с перерывом в 1930–1932 годы) до 1936 года, являясь одной из ведущих солисток в группе контральто: в тот период театр очень нуждался в таких голосах.

В репертуаре певицы была двадцать одна партия в русских и западных классических операх. Это: Ратмир в «Руслане и Людмиле» и Ваня в «Иване Сусанине» М.И. Глинки; Княгиня в «Русалке» А.С. Даргомыжского, Гений в «Демоне» А.Г. Рубинштейна, Полина и Графиня в «Пиковой даме», Ольга и Няня в «Евгении Онегине», Марта в «Иоланте» П.И. Чайковского; Кончаковна в «Князе Игоре» А.П. Бородина, Его-

ровна в «Дубровском» Э.Ф. Направника. Несколько партий в операх Н.А. Римского-Корсакова – Алконост в «Сказании о граде Китеже», Нежата и Любава в «Садко», Лель в «Снегурочке», Дуняша в «Царской невесте» (Антарова была первой исполнительницей этой партии в Большом театре).

Из зарубежных опер в репертуаре певицы были партии Швертлейты в «Валькирии», Флосхильды в «Гибели богов», Эрды в «Золоте Рейна» Р. Вагнера (первая исполнительница в Большом).



«Князь Игорь». Кончаковна – К. Антарова, Владимир Игоревич – А. Богданович

К. Антарова участвовала в первых постановках советских опер «Тупейный художник» И.П. Шишова (партия Дросиды) и «Прорыв» С.И. Потоцкого (партия Афимьи). Певица работала под руководством известных режиссеров П.И. Мельникова, А.И. Барцала, И.М. Лапицкого, Р.В. Василевского, В.А. Лосского; выдающихся дирижеров В.И. Сука, Э.А. Купера, М.М. Ипполитова-Иванова и др. Она творчески общалась с Ф.И. Шаляпиным, А.В. Неждановой, С.В. Рахманиновым, К.С. Станиславским, В.И. Качаловым...

Коллеги высоко ценили К.Е. Антарову как певицу и актрису.

«Антарова принадлежит к числу тех артистов-работников, которые не останавливаются на своих природных данных, но все время неустанно идут вперед по пути совершенствования», – так отзывался о ней выдающийся дирижер В.И. Сук, похвалу которого заслужить было нелегко.

А вот мнение Л.В. Собинова: «Она всегда обладала прекрасным голосом, выдающейся музыкальностью и артистическими данными, что дало ей возможность занять одно из первых мест в труппе Большого театра. Я был свидетелем непрерывного художественного роста артистки, ее сознательной работы над богатым от природы голосом оригинального красивого тембра и широкого диапазона».

«Кора Евгеньевна Антарова всегда занимала в труппе Большого театра по своим артистическим данным одно из первых мест», — подтверждал и М.М. Ипполитов-Иванов.

Одной из лучших партий певицы была партия Графини. О работе над нею в течение нескольких лет К. Антарова позднее писала: «Партия Графини в опере Чайковского «Пиковая дама» была моею первою ролью «старухи». Я была еще очень молода, привыкла выступать только в молодых ролях, и поэтому, когда оркестр Большого театра попросил меня спеть эту роль в его бенефисный спектакль, я была и озадачена, и смущена. Особенно страшило выступление в этом парадном спектакле, так как дирижировать им был приглашен директор Московской консерватории Сафонов, необычайно требовательный и строгий. У меня не было никакого сценического опыта. Я понятия не имела о том, как должна вставать, садиться, двигаться старуха, каким должен быть ритм ее переживаний. Эти вопросы мучили меня в продолжение всего времени, пока я учила музыкальную партию Графини, а ответа на них я не находила.



Графиня. «Пиковая дама»

Тогда я решила отыскать в Москве А.П. Крутикову, бывшую артистку Большого театра, лучшую исполнительницу роли Графини, в свое время заслужившую одобрение самого П.И. Чайковского. Крутикова старалась передать мне свое толкование образа Графини, требуя подражания. Но вряд ли этот метод дал бы плодотворные результаты... Я ездила в Третьяковскую галерею и другие музеи, где искала лица старух и изучала морщины старости для грима, искала характерные для старости позы.

Прошло несколько лет, и я встретила в художественной работе с К.С. Станиславским. Тут только я поняла, что не удовлетворяло меня в моей Графине, несмотря на хорошие отзывы и похвалы. В ней не было меня, Антаровой, моей артистической индивидуальности. Занятия с Константином Сергеевичем раскрыли мне новые задачи. Образ Графини перестал существовать для меня изолированно, вне эпохи, среды, воспитания и т. д. Константин Сергеевич научил меня раскрывать всю линию жизни человеческого тела (то есть логическую последовательность внешних физических действий), которая развивалась параллельно с линией внутренней жизни образа.

Постепенно мне не стали нужны костыли условной передачи роли. Я начинала жить естественной жизнью на сцене, так как мое воображение легко переносило меня из пышных

зал парижских дворцов в Летний сад или в скучные и угрюмые палаты самой старухи-графини.

Я нашла в своем сердце ритм пульса Графини».

К.Е. Антарова пела сольные концерты, в программе которых были произведения А.П. Бородина, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, М.П. Мусоргского, М.А. Балакирева, В.С. Калинникова, А.Т. Гречанинова, Н.К. Метнера, П.Н. Ренчицкого... В 1917–1919 годах часто выступала в шефских концертах.

Участвовала в исполнении симфонических произведений. Была первой исполнительницей в Москве вокальной партии в «Торжественной мессе» Дж. Россини в Павловском вокзале под управлением дирижера Н.В. Галкина (1892), первой исполнительницей «Строгих напевов» И. Брамса (1923).

Обладая незаурядным литературным дарованием, Антарова переводила для себя тексты романсов зарубежных авторов. Филологическое образование пригодилось Конкордии Евгеньевне и в дальнейшем. Певица работала со Станиславским в его Оперной студии, созданной для всестороннего творческого формирования певцов Большого театра. В результате написала очень нужную для профессионалов книгу «Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.». Это были почти стенографические записи занятий режиссера со студийцами.

Основную задачу, которую Станиславский ставил перед

актерами, Антарова и раскрывала в этих записях: «На своих репетициях Станиславский осуществлял то, о чем он так часто говорил: «В искусстве можно только увлекать, в нем нельзя приказывать». Он горел сам и зажигал всех студийцев любовью к труду над истинным искусством, уча искать не себя в искусстве, но искусство в себе».

Сестра Станиславского З.С. Соколова писала певице в 1938 году:

«Удивляюсь, как вы могли так дословно записать беседы и занятия брата. Изумительно! При чтении их и после у меня было такое состояние, словно действительно, вот сегодня, я слышала его и присутствовала на его занятиях. Мне даже припомнилось, где, когда, после какой репетиции говорил он записанное вами...»

Книга издавалась несколько раз, была переведена на иностранные языки. В 1946 году К. Антарова создала при Всероссийском театральном обществе Кабинет К.С. Станиславского, где проходила активная работа по пропаганде его художественного наследия. Существует еще одна ценная книга – «На одной творческой тропе», представляющая собой запись бесед певицы с В.И. Качаловым, который раскрывает для молодых артистов свои заветы в искусстве. Возможно, она тоже когда-нибудь будет опубликована.

Но и у самой Керы Евгеньевны можно поучиться истинно высокому отношению к искусству. Ее не всегда удовлетворяла атмосфера в театре. Она пишет: «Когда актер от личного

«я», которое он считает центром жизни, и от защиты своих личных эгоистических прав перейдет к перечислению и осознанию своих обязанностей перед жизнью и искусством, — тогда эта атмосфера исчезнет. Кроме культуры — нет способов борьбы».

Личная жизнь К. Антаровой была трудной. Счастье с человеком высокой духовности, близким по взглядам, трагически оборвалось: муж Кобы Евгений был репрессирован и расстрелян. Что касается ее дальнейшей судьбы, то существуют две версии. Согласно одной, сохранились свидетельства, что она по личной просьбе «освободилась от службы» в Большом театре в 1930-м и поступила сотрудником в ленинградскую библиотеку. По другой версии, творческая жизнь певицы была прервана ссылкой, а ее возвращение на сцену состоялось благодаря распоряжению И.В. Сталина, который, посетив театр, не услышал в спектакле Антарову и заинтересовался, почему она не поет.

К.Е. Антарова вернулась на сцену, в 1933 году была удостоена звания заслуженной артистки РСФСР. Однако сил на продолжение творчества оставалось все меньше.

Она немного преподавала, в годы войны оставалась в Москве, и, как выяснилось позднее, продолжала заниматься творчеством, но уже другого рода. И в этом ей снова пригодилось филологическое образование.

Несмотря на трагические обстоятельства своей жизни, К. Антарова сохранила богатым и светлым свой духовный мир,

смогла подняться над обстоятельствами, более того, у нее всегда находились силы поддерживать других и даже быть духовным учителем. Ее отношение к жизни и людям получило отражение в книге-романе «Две жизни», которую она писала в 40-е годы и для печати не предназначала. Рукопись хранилась у ее учеников. Теперь она издана. Эта удивительная книга стоит в ряду с трудами Е.И. Рерих и Н.К. Рериха, Е.П. Блаватской... Она о духовной жизни человека, о формировании его души в жизненных испытаниях, о ежедневном труде на общее благо, в чем К.Е. Антарова видела смысл существования.



Нежата. «Садко»

В 1994 году книга была опубликована, а вскоре и переиздана.

В воспоминаниях о К. Антаровой одного из ее духовных учеников – доктора искусствоведения С. Тюляева приводится последнее письмо певицы к нему, в котором выражена суть ее отношения к жизни: «...Никогда не говорю: «Не могу», а всегда твержу: «Превозмогу». Никогда не думаю: «Не знаю», но твержу – «Дойду». Любовь всегда хороша. Но вам помнить надо, что Матерь Жизни лучше нас все знает. Прошлого нет, будущее неизвестно, а жизнь – это летящее «сейчас». И человек-творец – это и есть тот, кто живет свое «сейчас».

Конкордия Евгеньевна умерла в Москве 6 февраля 1959 года. Похоронена на Новодевичьем кладбище.

Исходившую от нее духовную силу чувствовали все, кто знал Антарову. Как сказала одна из ее подруг, она «была талантлива во всем. Красива была она сама... и все вокруг нее. Знаменитое чеховское изречение нашло в Коре Евгеньевне на редкость полное воплощение».

Л.Р.

Антонова Елизавета Ивановна

меццо-сопрано, контральто

1904-1994

Необычайной красоты контральто, исполненное чистоты, силы, глубокой выразительности, характерной для русской вокальной школы, принесли Елизавете Антоновой поклонение как зрителей, так и коллег по сцене. До сих пор ее голос, к счастью, сохраненный в записях, продолжает волновать слушателей. «... Голоса, подобные контральто Антоновой, встречаются чрезвычайно редко, может быть, раз в столет, а то и реже», – считал признанный мастер оперной сцены Павел Герасимович Лисициан, многолетний партнер певицы в спектаклях Большого театра.



Княгиня. «Русалка»

Родилась Елизавета Антонова 24 апреля (7 мая) 1904 года и выросла в Самаре. Волжские просторы во все времена способствовали любви к пению. Однако окончив после революции Трудовую школу в Самаре, она работала счетоводом. Но неодолимое стремление учиться петь привело ее в Москву, куда восемнадцатилетней она приехала с подругой, ни имея там ни родных, ни знакомых. Неожиданная встреча с земляком, тогда совсем молодым, а впоследствии известным художником В.П. Ефановым, который оказывает им поддержку в чужом городе, благотворно влияет на развитие дальнейших событий. Увидев объявление о приеме в хор Большого театра, подруга уговаривает Лизу, даже не знающую нотной грамоты, попытаться счастья. Несмотря на то что в конкурсе принимают участие более четырехсот человек, в том числе с высшим музыкальным образованием, для Елизаветы Антоновой эта попытка оканчивается удачей – ее голос так поразил приемную комиссию, что ее безоговорочно зачисляют в хор. Первые партии она разучивает «с голоса» под руководством хормейстера Большого театра В.П. Степанова, который изъявил желание заниматься с начинающей певицей. Участвуя в оперных постановках Большого театра, она приобретает и сценические навыки. А потом берет уроки у знаменитой в прошлом певицы М.А. Дейши-Сионицкой, ученицы К. Эверарди, известного певца-баритона и профессора

пения, вокального наставника целой плеяды певцов, составивших цвет отечественной оперной сцены.

После пяти лет работы в хоре Большого театра (1923–1928) и плодотворных занятий с Дейшей-Сионицкой Е. Антонова едет в Ленинград, где решает попробовать свои силы в оперной труппе Малого оперного театра. Солистка оперы МАЛЕГОТа в 1928–1929 годы, она выступает там в партии Никлаус в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха, а также Чипры в оперетте И. Штрауса «Цыганский барон». А в 1930-м, вернувшись в Москву, поступает в Первый Московский музыкальный техникум, где учится в классе Т.Г. Держинской, сестры К.Г. Держинской. В это время выступает в экспериментальных театрах, концертирует. В 1933 году, окончив техникум, снова возвращается в Большой театр, но теперь уже солисткой оперной труппы.

Дебютом певицы на сцене Большого театра в июне 1933 года стала партия Княгини в «Русалке» А.С. Даргомыжского, которую впоследствии называли в ряду ее лучших работ. Достигая профессиональной зрелости, сначала она исполняет небольшие партии – Половецкую девушку в «Князе Игоре» А.П. Бородина, 2-ю Даму в «Гугенотах» Дж. Мейербергера, Нежату в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Тридцатилетней поет вначале Няню в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского, а следом Ольгу. С тех пор Елизавета Антонова исполняет в театре ведущий репертуар контральто и меццо-сопрано. Придавая огромное значение работе над сценически-

ми образами, певица, как правило, изучает не только свою партию и оперу в целом, но и литературный первоисточник. Вспоминая о своих беседах с Л.В. Собиновым и другими корифеями русского вокального искусства, а она была партнершей А.В. Неждановой, Н.А. Обуховой, А.С. Пирогова, М.О. Рейзена, Е.А. Степановой, В.В. Барсовой, С.И. Мигая, певица говорила: «Я поняла, что нужно бояться внешне эффектных поз, уходить от оперных условностей, избегать надоедливых штампов, нужно учиться у великих мастеров русской вокальной школы, которые создавали вечно живые, глубоко реалистические, жизненно-правдивые и убедительные образы, раскрывающие идейное содержание произведения». Такие же классические образы, в традициях реалистического искусства, отмеченные высокой исполнительской культурой, создавала на сцене Большого и она сама, войдя в плеяду его признанных мастеров и став явлением русского оперного театра.

Одними из совершенных вокально-сценических достижений артистки считались «мужские» роли: она осталась в истории отечественной оперы несравненной исполнительницей партий Леля в «Снегурочке» Н.А. Римского-Корсакова, Зибеля в «Фаусте» Ш. Гуно, Вани в «Иване Сусанине», Ратмира в «Руслане и Людмиле» М.И. Глинки. По словам Елизаветы Ивановны, в создании образа Ратмира как нельзя больше помогло ей чтение великой пушкинской поэмы «Руслан и Людмила». Как свидетельствовали очевидцы, ха-

зарский хан Ратмир удивительно подходил ее низкому контральто и внешним сценическим данным и был проникнут настоящим восточным колоритом. Е. Антонова участвовала в премьере постановки (дирижер-постановщик А.Ш. Мелик-Пашаев, режиссер Р.В. Захаров). Ее партнерша по спектаклю, исполнительница партии Гориславы Нина Покровская, вспоминала об этой работе и своем любимом Ратмире: «Я любила эту постановку А.Ш. Мелик-Пашаева и Р.В. Захарова. Мне до мельчайших подробностей была известна история Гориславы, взятой в плен неверными и отданной в гарем Ратмиру. Сила любви и стойкость этой русской женщины всегда восхищали меня. Подумать только, ради Людмилы Руслан выдержал столько испытаний, а моя Горислава преодолела все преграды ради Ратмира. И ее преданность, сила чувства преобразили молодого хазарского хана. В финале оперы Ратмир и Горислава были на равных с Людмилой и Русланом – обе пары заслужили высокую награду. Вот как умели любить еще в языческой Руси!



Ратмир. «Руслан и Людмила»

Красавцем Ратмиром была Е.И. Антонова. Может, потому, что для меня это был первый Ратмир, у меня до сих пор сохранился отчетливый внешний облик Ратмира – Антоновой. Высокая статная фигура, мужественные, никак не изнеженные повадки и движения, красивые черты лица. И, конечно, голос – настоящее контральто, сочное, полнозвучное, очень красивого тембра. Удивительные интонации этого голоса не жили, ласкали слух, увлекали за собой властными порывами, брали в плен. Ради спасения такого Ратмира моя Горислава готова была идти хоть на край света! Как жаль, что киноплёнка не сохранила для последующих поколений одну из лучших работ талантливой артистки!» Благо, что осталась первая полная запись оперы 1938 года с участием Е.И. Антоновой, которая была выпущена фирмой «Мелодия» на грампластинках в середине 1980-х.

Не менее впечатляла коллег и зрителей в исполнении Елизаветы Антоновой роль Вани в «Иване Сусанине», которую также относили к сценическим шедеврам. Певица вновь была участницей премьерного спектакля – первой постановки оперы с новым либретто поэта Серебряного века С.М. Городецкого в соавторстве с режиссером постановки Б.А. Мордвиновым и дирижером С.А. Самосудом. Прежде, до Октябрьской революции 1917 года, эта опера на сцене Большого театра шла в другой редакции, в основе которой лежа-

ло либретто барона Е. Розена. В рецензии на премьеру «Ивана Сусанина» в феврале 1939 года, опубликованной в газете «Правда», композитор, академик Б.В. Асафьев писал: «Е. Антонова создает замечательный образ Вани. Это большая художественная удача. И вокальная партия, и роль – труднейшие. Глинка здесь дал полную волю своим пламенным привязанностям к вокальному мастерству и своим находкам в области голосовых возможностей и перспектив для русского пения».

В разговоре с выдающимся басом М.Д. Михайловым об исполнителях главных партий в «Иване Сусанине» инспектор оперы Большого театра 1930–1950-х гг. Б.П. Иванов так характеризовал Е. Антонову – Ваню: «Антонова не остановилась на тщательной разработке сценических деталей, ее отличный голос дает возможность легко и убедительно исполнять эту партию. В четвертой картине, благодаря мощному голосу, Антонова достигает высокой патетики, увлекает слушателей. Простосердечный характер Вани Антонова несет через вокальную выразительность, в то время как Златогорова через драматизм».

Многokrатно выступавший с певицей знаменитый бас И.И. Петров в своей книге «Четверть века в Большом» (М., 2003) среди певиц с низкими голосами прежде всего выделял Елизавету Антонову и созданные ею на сцене образы: «Высокая, стройная, подтянутая, музыкальная певица, она часто играла Ваню в «Сусанине». Это был настоящий де-

ревенский мальчишка. Антонова создала также запоминающийся образ Ратмира в «Руслане», была замечательной Солохой в «Черевичках». Елизавете Ивановне удались и роли Кончаковны, Леля, она ярко выделялась в небольшой партии Нежаты в «Садко».

Обращение к гоголевскому тексту помогло певице сформировать яркую характерную роль Солохи в «Черевичках» Чайковского, которая принесла ей наибольший успех. «Работая над этой партией, – говорила Антонова, – я старалась держаться как можно ближе к образу Солохи, созданному Н.В. Гоголем, и перечитывала много раз строки из его «Ночи перед Рождеством»...» По-гоголевски, «...она была ни хороша, ни дурна собою... Однако ж так умела причаровывать к себе самых степенных казаков...». «Черевички» были поставлены в январе 1941-го главным режиссером Театра имени Евг. Вахтангова Рубеном Симоновым (дирижер-постановщик А.Ш. Мелик-Пашаев), а осенью, когда театр был эвакуирован в Куйбышев, продолжили свою сценическую жизнь в родном городе певицы. Здесь и получила в 1942 году за исполнение партии Солохи Елизавета Ивановна Антонова Сталинскую премию. В Самаре родилась и ее дочь Нина, впоследствии солистка Детского музыкального театра Н.И. Сац. Пребывание Большого театра в Куйбышеве, выступления перед земляками в годы войны были особо памятным событием в судьбе артистки.



Солоха. «Черевички»



Власьева. «Псковитянка»

В послевоенный период репертуар Е. Антоновой пополнился в основном характерными партиями в русских операх, окрашенными национальным народным колоритом: это Хозяйка корчмы в «Борисе Годунове», Хивря в «Сорочинской ярмарке» М.П. Мусоргского, Спиридоновна в опере А.Н. Серова «Вражья сила», Свояченица в «Майской ночи», Власьева в «Псковитянке» Н.А. Римского-Корсакова. Да и вообще, если рассматривать всю сценическую жизнь певицы, то ее стихией была именно русская классическая опера. Правда, пела она и в современном репертуаре, например, Сонетку в опере Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», Игнатьевну в опере Д.Б. Кабалевского «Под Москвой» («В огне»), поставленной во время Великой Отечественной войны. А самой значительной в зарубежной классике была ее Фрика в «Валькирии» Р. Вагнера, которую режиссер-постановщик спектакля, знаменитый кинорежиссер Сергей Эйзенштейн считал в исполнении Антоновой абсолютным попаданием «в десятку». В его дневнике даже есть такая запись: «Фрика – Антонова явная удача. Просто приятно глядеть. И богиня, и стерва. И монумент». Это, безусловно, свидетельство большого актерского дарования певицы. В числе ее партий на сцене Большого театра также: Полина («Пиковая дама» Чайковского), Надежда в «Псковитянке», Алконост в «Сказании о невидимом граде Китеже»,

Ткачиха в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова.

Народная артистка РСФСР (1951).

Еще в 1930-е годы Е.И. Антонова начала выступать как концертная певица. Тогда же вместе с Н.С. Ханаевым, М.О. Рейзенем и Н.Д. Шпиллер с Государственным симфоническим оркестром СССР и Государственной академической хоровой капеллой под управлением А.В. Свешникова участвовала в исполнении Девятой симфонии Л. ван Бетховена, которое вошло в сокровищницу мирового музыкального искусства. Уйдя из Большого театра в 50 лет (1954 г.), Елизавета Ивановна продолжала реализовывать себя в камерном исполнительстве. Голос Антоновой звучал по радио, в концертах. Ее обширный концертный репертуар включал произведения русских и зарубежных классиков, а также народные и современные песни.

В 1946 году Е. Антонова снялась в фильме «Глинка» в роли первой исполнительницы Вани в «Иване Сусанине» А.О. Петровой-Воробьевой (режиссер Л.О. Арнштам). В фильме Г.В. Александрова «Светлый путь» (1940) с Любовью Орловой в главной роли исполняла за кадром песню И.О. Дунаевского «Высоко, под самой тучей», имевшую в то время широкую популярность.

В 1936 году состоялась ее первая запись на граммпластинку. С Е.И. Антоновой записаны оперы: «Евгений Онегин» (Ольга, дирижер С.А. Самосуд, 1937); «Пиковая дама» (Полина, дирижер Самосуд, 1937, в настоящее время

мя эта запись выпущена рядом зарубежных фирм на CD); «Руслан и Людмила» (Ратмир, 1938, дирижер Самосуд); «Князь Игорь» (Кончаковна, 1938, дирижер Л.П. Штейнберг), «Майская ночь» (Свояченица, 1946, дирижер Н.С. Голованов), «Иван Сусанин» (Ваня, 1947, дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, в настоящее время запись выпущена на CD рядом зарубежных и отечественных фирм); «Черевички» (Солоха, 1948, дирижер Мелик-Пашаев, в настоящее время выпущена за рубежом на CD); «Садко» (Нежата, 1952, дирижер Голованов, в настоящее время выпущена на CD рядом зарубежных и отечественных фирм).

К 100-летию певицы издан компакт-диск (2004) в серии «Выдающиеся исполнители» с записями арий и сцен из опер «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Садко», «Майская ночь», «Черевички», «Князь Игорь», «Русалка», «Каменный гость», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», а также романсов А.С. Даргомыжского, А.Л. Гурилева, П.И. Чайковского в ее исполнении.

Прожила долгую жизнь – 90 лет. Но в последние годы ее постигла участь большинства певцов прошлого: она была забыта. Елизавета Ивановна умерла в Москве 5 августа 1994 года. Похоронена на Троекуровском кладбище.

В советское время, к 200-летию Большого театра (1976), была награждена орденом «Знак Почета».

Т.М.

Архипова Ирина Константиновна

меццо-сопрано

1925–2010

«Ирина Архипова – легендарная личность, гордо возвышающаяся среди величайших русских певцов XX века», – писал известный музыкальный критик Ричард Даер во время очередных гастролей певицы в Метрополитен-опера в 1996 году.

Архипова родилась 2 января 1925 года в Москве. Голос и музыкальные способности унаследовала от предков. Выдающимся певцом-самородком был ее дед – украинский крестьянин, имевший красивый баритональный бас. Он пел в церкви, слушать его приходили односельчане со всей округи. При советской власти он руководил хором, пел с ним по клубам художественной самодеятельности и завоевывал первые премии на районных и областных олимпиадах. Под старость довелось ему побывать в Москве, в Большом театре, где в тот вечер шла опера «Руслан и Людмила» М.И. Глинки. Он слушал спокойно и сосредоточенно, а потом тихо и грустно сказал дочери: «Вот где было мое место».

Музыкальны были и родители Ирины Константиновны: отец – инженер-строитель, профессор, с молодости увлекался игрой на народных инструментах и дирижировал само-

деятельным оркестром. Мать получила первоначальное педагогическое образование, недолго занималась вокалом в музыкальном училище в Воронеже, но вскоре приехала в Москву.



Кармен

Услышав, что Большой театр набирает певцов в хор, она пошла на прослушивание, и была принята, но замужество и рождение детей принесли большие семейные заботы, и пришлось из хора уйти.

В неполных девять лет Ирину отдали в музыкальную школу при Московской консерватории, которую по болезни ей вскоре пришлось оставить и некоторое время заниматься частным образом. Но, желая дать дочери всестороннее музыкальное образование, отец снова привел ее в школу, на этот раз при Гнесинском училище. Прослушала девочку сама Елена Фабиановна Гнесина и, найдя способной, приняла в школу даже в разгар учебного года. А занималась с Ириной Ольга Фабиановна, педагог очень требовательный, внушающая некоторый страх юной ученице, которую она находила несколько ленивой, поскольку та нередко отвлекалась от скучных музыкальных пассажей и больше интересовалась чтением, рисованием, лепкой, коньками... И все же Гнесина подготовила девочку к поступлению во второй класс, а в четвертом Ирина уже играла произведения для учеников старших классов, ее перевели сразу в шестой и предсказывали в будущем большие успехи. Столь же успешно она занималась на уроках сольфеджио и в детском хоре. Здесь впервые обратил внимание на ее голос педагог сольфеджио П.Г. Козлов, сказавший: «Ведь у нее голос! Может быть, она будет

знаменитой певицей».

Занятия в музыкальной школе шли параллельно с занятиями в школе общеобразовательной, но ни ту, ни другую Ирина закончить не успела – началась война.

Учеников старших классов послали на работу в подмосковный колхоз – убирать картофель и хлеб, через две недели детей срочно вернули в город: немцы приближались к Москве. Ирина записалась в санитарную дружину и стала заниматься на курсах медсестер. Но в октябре семья с институтом, где работал отец, уехала в эвакуацию в Ташкент. Здесь Ирина получила аттестат зрелости, но еще в последнем классе стала посещать подготовительное отделение Архитектурного института, тоже эвакуированного из Москвы. Профессия отца и ее собственные наклонности к живописи сыграли роль в выборе дальнейшего образования, в 1943 году она поступила в институт, получив на экзамене высшую оценку приемной комиссии за рисунок с гипсовой головы Гомера.

Но интерес к музыке остался: студенты пели и играли в своих компаниях, выступали на вечерах. Однажды выступила и Ирина с исполнением романса Полины из оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского.

Это потом Архипова–певица станет известной исполнительницей партии Полины, а в тот вечер вместо успеха был провал (она «пустила петуха» на верхней ноте), а оценкой были слова: «Ирина-то зачем вышла петь».

В 1944 году Архитектурный институт вернулся в Москву.

Появилась возможность посещать концерты, выставки, театры. Одним из них был Большой.

Из воспоминаний Архиповой: «Здание Архитектурного института находится недалеко от Большого театра, и это обстоятельство было нам на руку. Чтобы достать билеты в Большой театр, мы осуществляли настоящую операцию. Я для этого оставалась ночевать у подруг в институтском общежитии. Рано-рано, еще затемно, мы выходили на улицу Рождественку и, перебегая от подъезда к подъезду, пробирались вниз, к Кузнецкому мосту, а оттуда – к кассам Большого театра. Это было рискованно – мы могли нарваться на военные патрули: в Москве еще действовал комендантский час и ходить по ночному городу просто так было нельзя. Правда, комендантский час тогда был уже не такой строгий, как в первые годы войны, – дело шло к победе.

Такие «подвиги», щекотавшие нервы чувством опасности, возможны только в молодости. Зато после всех приключений нам удавалось проскользнуть незамеченными, и мы становились в очередь первыми. А когда покупали билеты – самые дешевые, на четвертый ярус, – были счастливы донельзя. Помню, как нам посчастливилось купить билеты на «Аиду», где в партии Амнерис выступала В.А. Давыдова – тогдашний мой кумир».

А судьба вскоре свела ее с педагогом, которому будет принадлежать отныне значительная роль в ее судьбе.

Выдающийся архитектор академик И.В. Жолтовский был

и духовным наставником института, мечтал сделать его храмом искусства. Прекрасно знавший живопись, театр, музыку, литературу, он хотел видеть молодых художников и зодчих всесторонне образованными людьми, и по его идее в институте были созданы вокальный и драматический кружки. Вокальным кружком руководила Н.М. Малышева. Ученица выдающегося пианиста К.Н. Игумнова Надежда Матвеевна Малышева несколько лет была концертмейстером в Оперной студии К.С. Станиславского и поддерживала его работу по созданию оперного театра. Она работала рядом с людьми высокой культуры, широких знаний, а теперь свои знания передавала молодым архитекторам. Она и стала первым учителем будущей певицы Ирины Архиповой.

Малышева учила не только правильному голосоведению, но помогала понимать и чувствовать музыку, поэзию, изучать историю создания написанных композиторами произведений... Вдумчивая и музыкальная ученица усвоила ее уроки быстро и навсегда. Спустя годы, уже известной певицей, Ирина Константиновна напишет в предисловии к книге своего педагога по вокальной методике: «Я не могу подходить к вокальным произведениям иначе, не освоив в них синтеза музыки и слова. Я ищу в них эмоциональный смысл, стремлюсь понять их внутренний подтекст».

Через четыре года со дня своего первого неудачного выступления Ирина снова вышла на сцену актового «Красного зала» института и на этот раз имела шумный успех.

По окончании института Ирина Архипова работала в Проектной мастерской Министерства Вооруженных сил СССР в качестве архитектора; продолжала занятия с Н.М. Малышевой, участвовала в концертах, которые устраивались в мастерской.

Услышав, что в консерватории открылось вечернее отделение на вокальном факультете, решила пойти на прослушивание. В оперном классе присутствовала комиссия – известные певцы и музыканты А.В. Нежданова, Н.Н. Озеров, Л.Ф. Савранский... Если бы тогда она знала всех в лицо, возможно, не осмелилась бы предстать перед ними. Но она спела арию Любавы из оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, романс «Обойми, поцелуй» М.А. Балакирева и «Песню Селима» А.П. Бородина.

Прошла все три тура и все-таки вызвала некоторые споры. Но Л.Ф. Савранский, которому понравился ее крепкий и свежий голос, чистое и проникновенное исполнение, изъявил желание взять ее в свой класс. Замечательный певец Леонид Филиппович Савранский следил не только за техникой пения, но учил сценическому искусству – сам яркий актер, он хорошо «показывал в образе». Находил полезным для Ирины и одновременные занятия с Малышевой.



Любаша. «Царская невеста»

С большим теплом говорит певица о своих педагогах: «Мне повезло, что встретились два человека, которые хорошо понимали друг друга и были так бескорыстны». Свои достижения она считает их общим вкладом в богатейшую сокровищницу Большого театра. Правда, Малышева скромно отрицала свои заслуги, ссылаясь на то, что занимались у нее многие, а толку из них не выходило. И Савранский никогда не напоминал о своих заслугах, но с восхищением говорил о достоинствах Архиповой: «Голос прекрасный, всепобеждающий. Теперь редки такие голоса. Она может петь все и создавать шедевры. Это настоящая певица Большого театра».

Но до Большого театра было еще далеко. Четыре года Ирина совмещала работу в мастерской с консерваторией. Ее трудолюбие поражало даже Савранского. Рано утром она распевалась в консерватории, затем бежала в мастерскую и оставалась там дольше всех, а вечером – снова в консерваторию на лекции по гармонии, теории, истории музыки... На пятом курсе начались занятия в оперной студии, она спела партии Лариной в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского, Весны и Леля в «Снегурочке» Н.А. Римского-Корсакова; в его же «Царской невесте» – партии Дуняши и Петровны, а партия Любаши стала ее дипломной работой. Для выступлений в концертах готовила камерный репертуар.

Заведующий кафедрой факультета Н.Н. Озеров задал Ирине прямой вопрос: «Ну что, будем строить или петь? Ес-

ли бы не было таланта, тогда и говорить было бы не о чем». Сделать выбор между пением и архитектурой было нелегко. Профессия строителя укоренилась в семье, к ней относились серьезно. Но любовь к пению у Ирины оказалась все же сильнее, сыграла свою роль и поддержка руководителя оперного класса П.Д. Микулина, который был уверен в большом будущем молодой певицы. Ирина Архипова перешла на дневное отделение консерватории и с присущим ей упорством отдалась работе – близился выпускной экзамен. Концерт она пела в Малом зале консерватории, отделение из девяти произведений разных жанров: арии, романсы, народные песни и получила высший балл.

Успешно спела и партию Любаши. Ей предложили остаться в аспирантуре. Но Савранский не видел в этом никакой пользы и настойчиво доказывал необходимость скорейшей сценической практики.

Дважды Архипова прослушивалась в Большой театр – и оба раза неудачно. А вскоре ее пригласила дирекция Свердловского театра оперы и балета им. А.В. Луначарского. Дебют был назначен 1 ноября 1954 года в «Царской невесте». Ирина хорошо знала партию Любаши и уже пела ее в Оперной студии, но теперь предстояло выйти на большую профессиональную сцену. «...афиша расклеена по всему городу и не дает спокойно ходить, – писала она матери. – Вчера пела оркестровую. Вообще ничего, но если была бы здорова, конечно, было бы лучше. А все убиты, говорят, что здорово,

во время репетиции сидящие в зале аплодировали».

Свидетелем этого выступления был Ю.А. Гуляев, в то время студент Свердловской консерватории и стажер театра. Он вспоминал: «...С первого же звука голоса певицы все преобразилось, ожило и заговорило. Архипова – Любаша пела. «Вот до чего я дожила, Григорий», и это был такой вздох, протяжный и щемящий, это была такая правда, что я обо всем забыл; это была исповедь и рассказ, было откровение обнаженного сердца, отравленного горечью и страданием. В ее строгости и внутренней сдержанности, в умении владеть красками голоса с помощью самых лаконичных средств жила абсолютная доверчивость, которая волновала, потрясала и удивляла. Я верил ей во всем. Слово, звук, внешность – все заговорило богатым русским языком».

Свердловский театр был во всех отношениях хорошей школой для начинающей певицы: креп и выравнивался голос, накапливалось сценическое мастерство, обогащался и духовный мир. За два года она спела партии Полины, Амнерис и Жрицы («Аида» Дж. Верди), Шамановой («Таня» Г.Г. Крейтнера).

И здесь она впервые спела «Кармен» Ж. Бизе. В возможностях певицы спеть эту партию тогда многие сомневались, и так кстати была поддержка суфлера А. Курочкина, предсказавшего вопреки всему, что это будет ее «коронная роль».

Радостная от успеха, она писала родным: «Спектакль... первый прошел прекрасно. Я сама чувствую, что эта партия

мне более по душе... На сцене мне аплодировали хор и рабочие сцены, оркестр, а о публике и говорить нечего. После спектакля я выходила более 10 раз».

Архипову уже знают и любят в Свердловске, тепло принимают в спектаклях и концертах, и «единственно, чему огорчаются, это предчувствию, что певица у них долго не задержится».

А до нее уже дошли слова Марии Петровны Максаковой, написавшей своей свердловской подруге: «Архипову я знаю, у нее красивый голос, и она большая умница. Лет через пять она будет широко известна».

После того, как она стала лауреатом и получила золотую медаль в 1955 году на конкурсе вокалистов V Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве, ее пригласили в труппу Большого театра.

Дебютировала Архипова 1 апреля 1956 года в «Кармен» Ж. Бизе. В партии Хозе с нею выступил болгарский певец Любомир Бодуров, находящийся на стажировке в театре. А вскоре партия Кармен принесла ей мировую известность.

В 1959 году на гастроли в Москву приехал знаменитый итальянский певец Марио дель Монако. Архипова была его партнершей в опере «Кармен». Из воспоминаний самой певицы: «Трудно передать словами то состояние, то чувство страха и гордости, желания и боязни, сомнения и надежды, в котором я находилась все дни перед гастрольями итальянского певца... В театр попасть невозможно, театр просто ата-

куют: конная милиция, толпы страждущих... Состояние перед спектаклем особенное, как потом напомнила мои же слова костюмерша – «Я не живу и не умираю». Зал гудел, как огромный улей, в возбуждении и ожидании. Как я пела и как звучала – этого я не помню... Акт кончился громом аплодисментов. Оркестр аплодировал стоя. Оркестранты, мои критики и друзья, кричали: «Ира, молодец, давай дальше так же». Я поняла, что чувство восхищения чужестранцем не заглушило, а, наоборот, обострило патриотическое чувство за свое, за своих артистов и в зале среди зрителей, и в оркестре, и среди многочисленных коллег, присутствовавших на спектакле. В антракте на сцену прибежала супруга Марио дель Монако и обратилась с поздравлениями ко мне. Ее похвалы были для меня неожиданностью и, конечно, радостью.

Заключительная сцена была проведена с таким трагическим накалом, что мне было очень трудно оставаться на сцене артисткой, и поэтому после занавеса я расплакалась...»



С Марио дель Монако после спектакля «Кармен»

Этот спектакль стал сенсацией не только потому, что певец с мировым именем, но и потому, что молодая певица не уступила ему ни в чем. Таково было общее мнение.

А дель Монако, пораженный открытием для себя певицы столь яркой индивидуальности, дал ей восторженную характеристику: «У Ирины Архиповой есть и темперамент, и тонкая сценическая интуиция, и обаятельная внешность. И, конечно, отличный голос – меццо-сопрано широкого диапазона, которым она в совершенстве владеет. Она – замечатель-

ная партнерша. Ее содержательная, эмоциональная актерская игра, ее правдивая, выразительная передача всей глубины образа Кармен давали мне как исполнителю Хозе все, что было нужно, для жизни моего героя на сцене. Она – по-настоящему большая актриса. Психологическая правда поведения и чувств ее героини, органически соединенная с музыкой и пением, проходя через ее индивидуальность, заполняет все ее существо.

Ирина Архипова – именно такая Кармен, как я вижу этот образ: яркая, сильная, цельная, далекая от какого бы то ни было налета вульгарности и пошлости, и человечная».

Он пригласил Архипову спеть с ним спектакли в Италии. И она стала первой советской певицей, выступившей по приглашению на итальянской сцене и открывшей ее для других наших певцов. В сезоне 1960–1961 годов в неаполитанском театре Сан-Карло и в Римской опере она с триумфом спела семь спектаклей «Кармен». Около двадцати газет откликнулись на эти выступления, высоко оценив Архипову как первоклассную певицу и блистательную актрису.

«Перед нами очаровательная артистка утонченной чувствительности и ясного ума... Какие тонкие музыкальные оттенки способен воспроизводить ее голос... Восхищение вызвала эта новая трактовка у нас, у которых музыка в крови», – писала газета «Иль Паэзе».

Газета «Иль Маттино»: «...Архипова наделена глубокой и волнующей музыкальностью, она обладает безупреч-

ной интонацией, чистой дикцией и очень хорошим итальянским произношением, для иностранки просто завидным. Голос удивительно свеж, подвижен, с широким диапазоном...

Исполнительница покоряет живым, тонким и страстным темпераментом, проявляющимся в звучании голоса и в игре... Спектакль имел триумфальный успех».

Газета «Паэзе Сера»: «Ирина Архипова владеет чудесной гаммой переходов от пианиссимо к форте, оттенками и флировкой, эти данные подкреплены чудесным исполнительским даром. Наделенная тонкой чувственностью, интеллектом и огромным мастерством, Архипова достойна того, чтобы ее имя было включено в галерею русских мастеров искусства, удививших мир».

Это был взлет новой звезды на мировом оперном небосклоне.

Она выступала в этой опере в Варшаве, Лодзи, Вроцлаве, покорила Будапешт, Софию, Бухарест... И всюду отмечали ее «великий триумф» в этой роли, где «редкой красоты голос выражает всю гамму чувств, которыми наделил свою героиню Бизе». К сожалению, Министерство культуры отклонило предложение импресарио Архиповой выступить на сцене Гранд-опера в Париже, ссылаясь на занятость певицы в своем театре.

В 1980 году Архипова спела «Кармен» снова в Италии на сцене музыкального театра в Ливорно.

В 1958 году в Большом театре чешский дирижер Зденек

Халабала поставил оперу «Ее падчерица» Л. Яначека. Работа была нелегкой, так как наши певцы впервые слышали эту оперу, образы которой в вокальном и сценическом отношении были сложные. Самые лучшие впечатления остались у выдающегося музыканта от исполнения Архиповой партии Дьячихи. После премьеры Халабала писал: «Партия одна из самых трудных: вокально она сложна своим широким диапазоном, сценически – своим психологическим драматизмом. Дьячиха – женщина, действующая сурово в суровых условиях, это страдающий человек, который мучается, борется над собой и над теми силами в деревне, которые толкнули ее на преступления.

Роль Дьячихи должна потрясти зрителя, но ни в коем случае не вызвать у него осуждения. Артистка использует все богатейшие возможности сложной партии. Она не только преодолевает трудности роли, но и покоряет ее вокально (мне кажется, что она с наслаждением исполняет именно те места, перед которыми другие певицы становятся в тупик)... Артистка создает человечески правдивый и потрясающий образ, увлекающий публику. Перед ее исполнением в восторге преклоняются знатоки музыки, перед которыми прошло много «Дьячих» – чешских и зарубежных».

На сцене Большого театра Архипова получила признание одной из лучших исполнительниц Марины Мнишек в «Борисе Годунове» и Марфы в «Хованщине» М.П. Мусоргского. Позднее она неоднократно пела их за рубежом – в Италии,

Австрии, во Франции, в Аргентине. Ирине Архиповой принадлежит большая заслуга и в утверждении русской классики на мировой сцене.

Миланская сцена Ла Скала видела «исключительный успех ее блестящей Марины Мнишек». В сезоне 1967–1968 годов она пела в «Борисе Годунове» – совместной постановке русских, польских, болгарских, итальянских певцов и постановщиков. А сезоном раньше на этой же сцене была возобновлена после 18-летнего перерыва опера «Хованщина» с Ириной Архиповой в партии Марфы. Обе партии были признаны эталоном исполнения.



Марина Мнишек. «Борис Годунов»

Из прессы разных лет.

Итальянская газета «Иль Джорно»: «У Ирины Архиповой – солистки Большого театра – тембр голоса и его звучание сочетаются с очень благородным стилем исполнения. Марфа Архиповой остается образцом воплощения этой партии».

Французская «Юманите»: «Восхитительна Марина Мнишек в исполнении Ирины Архиповой, которая благодаря этой одной роли сразу заняла место в галерее великих человеческих голосов, среди самых знаменитых певиц современности».

Австрийская «Курьер»: «Настоящим асом вечера стала Ирина Архипова в партии Марины Мнишек: женский голос такой сверкающей силы и обволакивающей красоты не часто услышишь в наши дни...».

Аргентинская «Ла Расон»: «Ирина Архипова (Марина) пела восхитительно, не знаешь, чем больше восторгаться: ее музыкальностью или богатством голоса».

Такое же признание получила певица и в операх П.И. Чайковского. Первой ее партией была Полина (в пасторали Милловзор) в «Пиковой даме». Дирижер Ю.И. Симонов говорил о своих впечатлениях: «Когда я встретился в «Пиковой даме» с Ириной Архиповой, мне еще не доводилось дирижировать этой оперой. Но слушая спектакли, я всегда по-

ражался рафинированному музыкальному вкусу певицы, совершенному и проникновенному исполнению романса и ее безупречному чувству партнера.

Участие Ирины Константиновны в данном спектакле неизменно способствовало не только более тонкому, музыкальному прочтению образа Полины, но и созданию более вдохновенной атмосферы всего спектакля, что каждый раз доставляло мне как дирижеру большую творческую радость».

Она пела эту партию на гастролях труппы Большого театра в Ла Скала в 1964 году и в Гранд-опера в 1970 году, оценки ее исполнения были неизменно высоки.

Итальянская газета «Унита»: «...Тембр бархатистый и нежный, вокализация изящная и убедительная выделили меццо-сопрано Ирину Архипову в партии подруги Лизы – Полины. Прекрасный дуэт двух актрис в начале второй сцены первого акта был одним из наиболее трогательных моментов вечера».

Французская газета «Комба»: «В эпизодической роли Полины мы имели счастье услышать великую Ирину Архипову, которая после своего дуэта с Лизой исполнила с великолепным искусством романс».

В 1990 году Архипова спела в этой опере партию Графини.

В «Советском артисте» по этому поводу И. Гусельников писал: «Перед нами явился образ мрачно-величественный,

с чертами трагической обреченности, постепенно сгущающий вокруг себя атмосферу тягостно-гнетущего ожидания страшной развязки и словно бросающий на окружающих грозный отблеск холодного пламени неподвластной человеку стихии.

Облик Графини завораживал своей неодолимой демонической притягательностью, поистине, говоря словами Германа, «наглядеться вдоволь» было невозможно. Каждое новое появление Графини усиливало впечатление, укрупняя и возвышая этот образ вплоть до последнего царственного жеста, обращенного к Герману, – «Вон!» – вместе с тем могучим крылом обороняющего ее от жалкого пистолета...

Такое понимание образа Графини, как нам кажется, сулит новые перспективы в концепции спектакля и по сути дела является драматургическим открытием.

Что сказать о вокальном мастерстве Ирины Константиновны – оно несравненно! Вокальная партия Графини небогата. Каждая нотка в ней – на вес золота. И они действительно были золотыми».

А в 1992 году ей довелось петь партию Графини в Метрополитен, и впечатление было не менее сильным.

Американские газеты писали, что «каждая фраза доносила свой выразительный вес всему огромному залу» и «что у этого легендарного русского меццо-сопрано огромный резерв артистизма».

В операх Чайковского Архипова создала также яркие во-

кально-сценические образы Любви в «Мазепе», Княгини в «Чародейке», Иоанны в «Орлеанской деве» (концертное исполнение оперы).

Архипова пела в двух постановках «Мазепы», каждый раз привлекая внимание критиков исполнением трудной партии Любви.

Позднее она спела ее за рубежом, о чем вспоминала: «Очень интересной для меня оказалась работа над партией Любви в голландской постановке «Мазепы»... После сцены Любви, в которой она молит дочь спасти отца, уговорив гетмана, ради которого Мария бросила родной дом, отменить казнь, зал встал и устроил овацию, раздавались крики «браво» – и все это несмотря на то, что опера шла на русском языке. Там, в Голландии, газеты называли меня «королевой русского вокала»...».

В операх А.Н. Римского-Корсакова, помимо Любаши в «Царской невесте», Архипова спела Весну-Красну в «Снегурочке» и Любаву в «Садко».

Музыкальный критик Ин. Попов писал: «Едва ли не самый красноречивый пример высокого мастерства лучших солистов Большого театра в спектакле «Садко» – выступление Ирины Архиповой в партии Любавы. В ее пении за последние годы, пожалуй, более всего впечатляют идеальное владение всеми регистрами голоса, ровность звуковедения, которую можно было бы назвать инструментальной, если бы это слово применительно к вокалу не употреблялось порой

в случаях облегчения тембрового звучания голоса. У Архиповой же эта «инструментальная выравненность регистров» ничуть не мешает вокальной красочности тембровой палитры, а, напротив, стимулирует ее полное и глубокое раскрытие. И, что, быть может, самое существенное, все это поставлено на службу создания цельного в своей синтетичности вокально-речевого сценического оперного образа».

Всеобщее признание получила певица и за исполнение таких партий зарубежного репертуара, как Амнерис в «Аиде», Эболи в «Дон Карлосе» и Азучена в «Трубадуре» Дж. Верди.

З.И. Анджапаридзе вспоминал: «Ирина Константиновна умеет находить различные и яркие тембровые краски для разных партий. Архипова – Амнерис в «Аиде» Верди... в сцене «Судилища» умеет подняться до высот подлинного трагизма, так она молит о спасительной любви, и так трудно устоять перед этой обволакивающей силой, и так хочется ответить ей любовью, что – пусть простят мне все боги Египта – в душе я упрекал великого Верди за то, что не разрешил он финал оперы по-иному».



Амнерис. «Аида». Ла Скала

Этот спектакль шел под управлением выдающегося дирижера А.Ш. Мелик-Пашаева и долгие годы замечательное трио – Г.П. Вишневская – Аида, З.И.Анджапаридзе – Радамес и И.К.Архипова – Амнерис сливались в едином ансамбле, потрясая зрителей совершенными вокально-сценическими образами.

Эту партию Архипова пела на сцене Финской оперы. Пресса писала: «Среди всех этих первоклассных голосов – голос медного тембра, ровного звучания, изысканного чувства, которым идеально артистично владеет Ирина Архипова – Амнерис».

В 1963 году к 130-летию со дня рождения Дж. Верди в Большом театре состоялась премьера «Дон Карлоса» под управлением болгарского дирижера Асена Найденова. Вспоминая позднее об этой работе, он говорил о сильном впечатлении, которое получил от исполнения Архиповой: «Эта партия в опере самая трудная. Во второй картине (я имею в виду нашу редакцию оперы) есть труднейшая каденция, которая повторяется дважды. Я могу назвать лишь двух певиц, которые исполняли эту каденцию точно по указаниям Верди, технически совершенно, с непринужденной легкостью и безупречным вкусом. Это – всемирно известная болгарская певица Елена Николай и Ирина Архипова. О других сложностях партии Эболи я не буду говорить. А как трудна за-

ключительная ария! Партия Эболи требует от исполнительницы большого самообладания, физической выносливости, чувства меры, актерского мастерства. Ирина Константиновна Архипова обладает не только всеми этими качествами, но и еще огромной музыкальностью, отличной памятью и ярким артистизмом».

Такое же впечатление осталось у коллег по театру. Так, А.И. Орфенов писал: «Эболи в спектакле «Дон Карлос» – большая удача и театра, и актрисы. Созданный Архиповой образ Эболи колоритен и ярок. Предельно высокая tessitura партии осваивается певицей с поразительной легкостью и свободой. С какой виртуозностью исполняет она, к примеру, «Песенку о сарацине» с традиционной для композитора каденцией! Или вспомним арию из пятой картины и трио из третьей, которые смело можно назвать труднейшими, пожалуй, во всей литературе, написанной для меццо-сопрано. И все трудности преодолеваются певицей уверенно и спокойно».

Партии Кармен, Амнерис и Эболи певица пела не только на крупнейших сценах страны – столичных оперных театров бывших советских республик. Пела абсолютно на всех европейских оперных сценах, на некоторых неоднократно, а также в США, Канаде, Аргентине, Японии...

Одним из самых ярких событий музыкальной жизни некоторых театров стало выступление русской певицы в партии Азучены в «Трубадуре» Дж. Верди. Архипова пела пар-

тию в Рижском оперном театре, во Франции в Нанси, где ее имя было занесено в «Золотую книгу» театра. Летом 1972 года приняла участие в Международном оперном фестивале в Оранже. Спектакль, в котором она пела с такими исполнителями, как Монтсеррат Кабалье, Питер Глоссоп, Людовик Шписс, имел огромный успех. Газеты были заполнены откликами на это событие.

Марсельская «Суар»: «Открытием еще одного голоса, еще одной «коронацией» ознаменовался фестиваль в Оранже. Ирина Архипова! Кто, кроме нее, мог бы сыграть Азучену и сравниться с Кабалье? Архипова, которую мы знаем как лучшее меццо Большого театра, буквально зажгла энтузиазмом публику античного театра! Какое легато! Какая непринужденность во всем диапазоне звучания! Какая теплота и сила голоса!»

Газета «Комба»: «Этот спектакль закончился триумфом двух дам! Монтсеррат Кабалье и Ирина Архипова – вне конкуренции. Они единственные и неповторимые в своем роде. Благодаря фестивалю в Оранже нам выпало счастье видеть сразу двух «священных идолов», заслуживших восторженный отклик публики». Они встретились снова в этом спектакле через три года в Лондоне в Ковент-Гардене.

За это время Архипова вошла в спектакль, поставленный в Большом театре немецким режиссером Э. Фишером, спела его в Таллине в театре «Эстония» и в Буэнос-Айресе в театре «Колон». Аргентинские газеты писали, «что она принадле-

жит к числу исполнителей, определяющих «лицо современной мировой оперы».

О своем восприятии Архиповой в образе Азучены вспоминал Ю.А. Мазурок: «Мне посчастливилось не только неоднократно выступать с Ириной Константиновной в этой опере на сцене Большого театра, но и участвовать с ней в постановках «Трубадура» в Женеве и Висбадене.

Эта партия справедливо считается одной из сложнейших в оперном репертуаре меццо-сопрано. Она очень трудна вокально и крайне эмоционально насыщена.

Слушая Архипову, не замечаешь этих трудностей. Музыкальный рисунок партии воспроизводится певицей абсолютно точно, не нарушается ни одной ложной интонацией, вызванной стремлением к большей эффектности.

Со многими певцами приходилось мне петь в «Трубадуре», но по глубине проникновения в замысел автора и точности его воспроизведения Ирину Константиновну я могу назвать идеальной, а по благородству, корректности, строгости – подлинной классической Азученой».

Говоря о репертуаре Архиповой, можно назвать еще партии Лауры в «Каменном госте» А.С. Даргомыжского (концертное исполнение оперы); Шарлотты в «Вертере» Ж. Масне, Мэг Педж в «Фальстафе» и Ульрики в «Бале-маскараде» Дж. Верди, Фрикки в «Золоте Рейна» Р. Вагнера, Клитемнестры в «Ифигении в Авлиде» К. Глюка.

Газета «Советская культура» писала: «Победа последних

лет – образ Клитемнестры (матери Ифигении), воплощенный Ириной Архиповой. Она – великолепный мастер оперной сцены, прославленный во всем мире, – вряд ли нуждается в рекомендациях, эпитетах в превосходных степенях, в рассказе о том, какой вклад внесен ею в современное оперное искусство. Но здесь даже самых ярых своих поклонников артистка потрясла высочайшей сценической и музыкальной культурой, великолепием, яркостью и тембровой выровненностью звучания голоса при абсолютной свободе пения и, безусловно, необычной глубиной интерпретации образа. Скорбная ария-мольба Клитемнестры о спасении дочери (из второго акта) без преувеличения заставила многих в зале со слезами сопереживать трагические события».

Певица была приглашена для участия в постановках оперы П. Дюка «Ариана и Синяя Борода» в Гранд-опера, где она пела партию Нурис, и оперы «Сельская честь» П. Масканьи в Ливорно в театре Гольдони, где исполнила партию Сантуццы.

В Большом театре участвовала в постановках опер современных композиторов: «Не только любовь» Р.К. Щедрина, «Оптимистическая трагедия» А.Н. Холминова, «Повесть о настоящем человеке» и «Война и мир» С.С. Прокофьева и других. В «Войне и мире» Архипова с успехом пела партию Элен Безуховой не только в своем театре, но и во время его гастролей за рубежом.

Ирина Архипова, признанная во всем мире певица, бле-

стояще владела концертным стилем исполнения. Необычайная музыкальная чуткость, большая культура в подходе к поэтическому тексту, всегда интересная трактовка произведения, ювелирная техника и актерская выразительность привлекала любителей вокального искусства на ее концерты. Концертный репертуар ее включал свыше тысячи произведений. Здесь известные и редко исполняемые шедевры мировой классики, музыка разных эпох, стилей и жанров. Ее концертные программы содержательны и оригинальны. Певица исполнила всю «Антологию русского романса»; программы ее органичных вечеров состояли из старинных произведений итальянских и немецких композиторов, есть циклы произведений советских композиторов. Она пела в «Реквиеме» Дж. Верди, Девятой симфонии Л. Бетховена, в «Александр Невском» С.С. Прокофьева, «Глории» А. Вивальди, «Альт-рапсодии» И. Брамса, «Stabat mater» Дж. Перголези. Выступала с концертами на всех музыкальных сценах страны, не раз совершала большие концертные туры по зарубежным странам. Еще в 50-е годы, в начале своего творческого пути, она объездила Австрию, все девять провинций, а городов – вдвое больше; затем выступила в шести городах Финляндии; в 60-е годы в Японии за сорок дней дала четырнадцать сольных концертов в одиннадцати городах. Японцев, бельгийцев, американцев она знакомила с произведениями русских композиторов. Ее первое турне 1965 года по штатам США – Мичиган, Колумбия, Вашингтон, Вирджиния,

Северная Каролина – увенчалось триумфальным выступлением в Нью-Йорке в Карнеги-холле.

Зал Карнеги – 2500 мест, здесь выступают самые известные музыканты и певцы. Концерт Ирины Архиповой был признан «победой выдающейся певицы». Американская публика и критика признали, «что певица заворожила зал тонким артистизмом, сильным и чистым голосом, значительностью исполняемых произведений, большой экспрессией и богатством нюансов в передаче их мыслей и чувств, показав себя не только талантливой законченной артисткой, но умным человеком с большой душой».

Уже заголовки в газетах говорят об огромном успехе ее выступлений: «Архипова потрясает аудиторию!», «Ее приветствует Карнеги-холл», «Звезда Большого театра срывает овацию за овацией», «Оценка – триумф!», «Неправдоподобный блеск совершенства! Ее пение сметает все языковые барьеры!»

Во вторую поездку, в 1966-м, она посетила еще целый ряд штатов и имела такой же громкий успех.

Газета «Чикаго Сан-Таймс»: «Событием вечера был чикагский дебют великого русского меццо-сопрано, и мы попали под обаяние огромного искусства... Голос звучал ровно и звучно, верхние ноты были великолепны, в низких голос прекрасно резонировал».

Газета «Колумбас Ситизен Джэнрел»: «Каждый романс в ее исполнении был подобен жемчужине. Трудноописуемое

великолепие многокрасочного голоса окутывало его величественной мантией... Своей тонкой музыкальностью Ирина Архипова доводила исполнение каждого произведения до уровня самой высокой артистичности».

Выступления Архиповой по стране и за рубежом имели поистине большой размах, поражали своей напряженностью.

Вот короткие записи: «Этот сезон у меня был нелегким и предстоящий тоже. После Конкурса имени Чайковского – Загреб, Зальцбург, Любляна, Дубровник». «Прошедший год был совсем даже неплохим!!! Эти мои поездки – 2 раза Англия, 2 раза – Югославия, 2 раза – Греция, Италия, Австрия... Не успела написать из Парижа, где была занята с утра до вечера каждый день, и после премьеры «Снегурочки» сразу улетела. Ну, так пишу из Смоленска, где в грандиозном соборе пишу с камерным хором удивительной красоты музыку...»

Певица пела в крупнейших концертных залах – Плейель, «Вигмор-холл», «Куин Элизабет», «Фестивал-холл», Атенеум, Домском соборе, на крупнейших Международных фестивалях камерной музыки в Туре, Дивоне, Лионе, Савонлинне, Зальцбурге, Оранже, Вероне.

Она выступала с лучшими оркестрами, с выдающимися дирижерами: А.Ш. Мелик-Пашаевым, Г.Н. Рождественским, Е.Ф. Светлановым, Л. Стоковским, И. Маркевичем, Г. фон Караяном, Д. Сантини, Д. Гавадзени, З. Мета, Р. Мути, А. Найденовым, З. Халабала...

Работа с каждым из них – это целый период подлинного творчества. «Я храню прекрасное воспоминание о моем сотрудничестве с Ириной Архиповой, – напишет И. Маркевич. – Я познакомился с ней перед исполнением «Рапсодии» Брамса... В то время у Архиповой еще не было случая петь это произведение, и я был поражен, с какой легкостью она освоила этот совершенно оригинальный стиль. Это исполнение осталось моим наилучшим воспоминанием, и я счастлив, что имеется запись». Запись получила в Париже «Гран при».

Она была первой исполнительницей на русской сцене произведения «Любовь-волшебница» М. де Фальи с дирижером Л. Стоковским.

С Р. Мути она выступала в Лондоне и Глазго, Неаполе и Берлине.

Осенью 1986 года лондонская пресса писала: «Слушая ее пассажи танеевского зловещего «Менуэта – Танца смерти с видом гильотины» или суровые октавы свиридовского «Силуэта», переживаешь впечатления, сравнимые со слушанием Шекспира в исполнении превосходнейших актеров: пропорции, высота тона – все значимо, все в меру, все трепетно и живо в этом искусстве переживания, мыслей и чувств».

А вот что можно было прочесть на страницах французских газет о концертном исполнении во Франции оперы «Орлеанская дева» П.И. Чайковского: «Впервые во Франции в концертном исполнении прозвучала одна из самых гран-

диозных опер Чайковского, сюжет которой прямо касается Франции... Ирина Архипова, великая советская артистка, доказывает справедливость извлечения этой оперы из забвения. Ее Жанна потрясает простотой своей выразительности. Роль трудная, но мы ни разу не почувствовали усилия: Ирина Архипова целиком захвачена своим персонажем, живет целиком его жизнью».

Высокие оценки певица получала во всех странах, где выступала.

Еще в Свердловске Ирине Архиповой предлагали место преподавателя сольного пения в консерватории, позднее неоднократно приглашали в Гнесинский институт, но, поглощенная творчеством и общественными делами (в 1962 году певица была избрана депутатом Верховного Совета СССР), она могла лишь понемногу заниматься с певцами стажерской группы Большого театра. А с 1976-го стала преподавать в Московской консерватории (с 1982 г. – профессор). При ее поддержке состоялась артистическая карьера целого ряда видных оперных певцов, среди них – Т.И. Синявская, В.И. Пьявко, Д.А. Хворостовский, П. Бурчуладзе, А.Г. Абдразаков, Л.В. Нам, Е.А. Манистина.

На протяжении многих лет Ирина Константиновна принимает участие в работе вокальных конкурсов: с 1974 года (кроме 1994 г.) она президент Международного конкурса вокалистов имени П.И. Чайковского, с 1968 г. – постоянный председатель Всесоюзного (с 1991 года он Междуна-

родный) конкурса вокалистов имени М.И. Глинки; являлась членом жюри конкурсов в Вербье, Мюнхене, Буссето («Вердиевские голоса»), имени Марии Каллас в Афинах, оперных певцов им. Ф.И. Шаляпина в Казани и других. По ее инициативе проводятся фестивали «Ирина Архипова представляет» (по городам России), «Певческие биеннале» (Москва, С.-Петербург), Фестиваль И. Архиповой – В. Гергиева (с участием отечественных певцов, работающих за рубежом), «Музыкальное лето Селигера», «Музыкальные гостинные».

Труд Ирины Архиповой как певицы и общественного деятеля можно назвать поистине титаническим. «Феноменом энергии» назвали ее однажды коллеги. Она же объясняла это проще: «Когда труд в радость – усталость не одолеет». Но к радости ведет тернистый путь – исключительное напряжение ума и воли, великое терпение и огромная отдача души.

Без души в искусстве нельзя. «Нужно быть такой актрисой, – говорила Ирина Константиновна, – когда тебе верят, с тобой плачут или смеются, ненавидят или любят. Артист должен уметь разбудить чужую душу. Иначе незачем идти на сцену».

Из двадцати двух полностью записанных опер с участием певицы выделяются записи, сделанные с оркестром под управлением А.Ш. Мелик-Пашаева: «Кармен», «Аида», «Фальстаф», «Борис Годунов», «Война и мир». Певица записала также 54 сольные грампластинки; 12 грамзаписей включают ее выступления в вокально-симфонических про-

изведениях. Снялась в документальном фильме «Песни России» (1963, режиссер Е. Учитель), в телефильмах «Ирина Архипова. Избранное» (1974, т/о «Экран»), «Посвящение Ирине Архиповой» (1980, режиссер Н. Субботин, т/о «Экран»). В художественном фильме «Чайковский» (1970, режиссер И. Таланкин) звучит романс в исполнении Архиповой; в фильме «Ты мой восторг, мое мученье...» (1984, режиссеры В. Пьявко и Ю. Рогов) использована запись сцены из оперы «Кармен» с участием Архиповой.

У Ирины Архиповой немало публикаций в печати, где она затрагивает проблемы современного искусства, воспитания молодых певцов, музыкального образования.

Умерла 11 февраля 2010 года. Похоронена на Новодевичьем кладбище.

Ирина Константиновна имела много отечественных и зарубежных званий и наград. Среди них:

- народная артистка СССР (1966);
- лауреат Ленинской премии (1978);
- Герой Социалистического Труда (1983);
- кавалер трех орденов Ленина (1972, 1976, 1985);
- кавалер ордена Трудового Красного Знамени (1971);
- лауреат Государственной премии России (1997);
- лауреат Российской оперной премии «Casta Diva» (1999);
- Президент Международного Союза Музыкальных Деятелей;
- Президент Фонда Ирины Архиповой;

Лауреат премии имени С.В. Рахманинова;

Человек года (титул Русского Биографического института, 1993);

Человек столетия (титул Биографического Центра Кембриджа, 1993);

титул «Богиня искусств» и Всемирный приз искусств «Бриллиантовая лира» (1995);

кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени (2000);

кавалер ордена Равноапостольной Великой Княгини Ольги II степени (2000)

Л.Р.

Атлантов Владимир Андреевич

тенор

род. 1939

«Мне не приходилось еще встречать драматического тенора такой красоты, выразительности, мощи, экспрессии. Перед этим певцом открыто огромное будущее, у него есть все возможности стать крупным артистом», – пророчествовал Владимиру Атлантову классик XX века композитор Г.В. Свиридов, услышав его впервые на Третьем международном конкурсе имени П.И. Чайковского в 1966 году. Так и случилось. В истории мирового вокала имя певца в одном ряду с Пласидо Доминго, Лючано Паваротти, Хосе Каррерасом. Его таланту поклонялись лучшие оперные театры мира – Ла Скала и Метрополитен-опера, Ковент-Гарден и Венская государственная опера... Но в полную силу раскрылся он на сцене Большого театра.



Ленский. «Евгений Онегин»

Сын оперных артистов, солистов Ленинградского малого оперного театра (МАЛЕГОТа) и Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова Марии Александровны Елизаровой и Андрея Петровича Атлантова (эту фамилию выбрал один из предков, когда его производили во дворянство), он родился в Ленинграде 19 февраля 1939 года. У мамы будущего знаменитого тенора было лирическое сопрано, у отца – бас, и нет ничего удивительного в том, что ребенок с самых ранних лет попал в мир театра и музыки. «Моя мама исполняла в Кировском театре ведущие роли, а потом была в том же театре главным вокальным консультантом. Она рассказывала мне о своей карьере, о том, как пела с Шаляпиным, Алчевским, Ершовым, Нэлеппом. С раннего детства я проводил все дни в театре, за кулисами, в бутафорской – играл саблями, кинжалами, кольчугами. Моя жизнь была предрешена...»

В шестилетнем возрасте его отдадут учиться в Ленинградскую академическую капеллу. Но это произойдет в 1945 году. А сначала было блокадное детство. «Блокадный Ленинград, морозный, голодный. Город потонул в черных от пыли и копоти сугробах... По утоптанному тротуару шагают двое – мужчина и женщина. Они тащат за собой маленькие детские салазки, на которых полусидит-полулежит что-то закутанное, завернутое в одеяло... Сейчас они оба работают

в единственно действующем во время блокады театре – Театре музыкальной комедии – и спешат туда, боясь опоздать на репетицию, а в санках их сынишка Володя, завернутый в одеяло так, что торчит только красный от мороза носишко» (А.И. Орфенов. В.Атлантов // «Война и музыка». Владимир, 2005). Совсем маленьким Володя запомнит войну: «Однажды к нам прямо в квартиру залетел артиллерийский снаряд. Я помню – обвалившаяся стена и моя кровать стоит. Я помню, как люди сажали картошку. Все скверы – это были грядки. Помню, как с началом бомбежки нас всех собирали из детского сада, куда я стал ходить, когда чуть-чуть подрос, и как мы строили самолетики из лучинок в бомбоубежище. Помню мертвых людей. Сидящих и лежащих замерзших мертвых людей. И не было страшно. Мне исполнилось пять, когда блокаду сняли».

В детстве он много читал, увлекался географией, мечтал о путешествиях. Первая книга, которая произвела сильное впечатление на мальчика, – «Разгром» А.А. Фадеева. В Капелле обучали петь, игре на скрипке и фортепиано. Тут он впервые услышал, что у него заметный, необычный тембр голоса, и по окончании Капеллы (1956) с аттестатом хорового дирижера, по совету друзей, пошел на прослушивание в музыкальное училище. Ему сказали: «Подавайте заявление, мы вас зачислим». Но узнав, что при вокальном факультете Ленинградской консерватории в тот год открылось подготовительное двухгодичное отделение, куда принимают с сем-

надцати лет, решил попробовать свои силы там. «Я спел старинную арию «Caro mio bel» и романс Глинки «Жаворонок». Этого хватило, меня приняли. Поступление было для меня, как манна небесная! Подобное счастье я испытывал после, может быть, только один или два раза в жизни. Самое дерзкое, самое отчаянное мое желание осуществилось!» – рассказывал позже артист.

Подготовки, которую он получил в Капелле, по словам певца, хватило на всю жизнь. На первом курсе он сдал экстерном все музыкальные предметы. А на экзамене по фортепиано сыграл первую часть Первого концерта Рахманинова и был освобожден от занятий по фортепиано. Самым значительным приобретением в консерваторские годы Владимир Атлантов считает для себя занятия в классе педагога Алексея Николаевича Киреева, оказавшего на него самое большое влияние. «К нему вообще стремились попасть практически все студенты, потому что Киреев был не только режиссер, но и музыкант, блестящий пианист, человек необычайно широких, энциклопедических знаний, такта и неизмеримого таланта... – вспоминает студенческие годы Владимир Андреевич. – В «оперном классе» Киреева я познал азы сценического рисунка. Познакомился с тем, что такое драматургия сценическая и музыкальная. Получил на всю жизнь способ работы над образом. Это способ не только как можно глубже и шире познакомиться с образом, а представить себя в обличье того персонажа, которого тебе придется ис-

полнять».

По классу вокала певец начинал заниматься у П.Г. Тихонова, а потом был переведен в класс Н.Д. Болотиной. Среди сокурсников был Евгений Нестеренко. На другом курсе училась Елена Образцова, с которой часто встречались на занятиях сценического мастерства у А.Н.Киреева. Возникшие были проблемы с голосом, из-за которых чуть не пришлось расстаться с консерваторией, помогла решить книжка «Искусство пения и вокальная методика Карузо». К тому же, во время учебы почти все вечера проводил в Кировском театре, который стал родным домом на всю жизнь. Известность пришла на последнем курсе, когда спел на сцене Оперной студии Ленского, Альфреда и Хозе, а на II Всесоюзном конкурсе имени М.И. Глинки получил 2-ю премию (1962). Во многом благодаря этой победе в 1963 году Владимир Атлантов был принят солистом в Ленинградский театр оперы и балета им. Кирова, где его первой партией стал Ленский в «Евгении Онегине». Следующими были, как и в консерватории, Альфред и Хозе.

В это же время судьба преподнесла еще один подарок, который стал поощрением за лауреатство на конкурсе Глинки: молодой певец был направлен на стажировку в Италию, в Школу усовершенствования вокалистов при Ла Скала.

Это особая страница в биографии артиста, о которой он не может не вспоминать без волнения: «Я провел в «Скала» два сезона, по семь месяцев каждый. В первый мой заезд там

были Муслим Магомаев, Анатолий Соловьяненко, Николай Кондратюк, Янис Забер. Мы уезжали в середине или конце ноября. В Италии – самая мокрая, плохая, отчаянная погода. Но я этого не замечал. Все было как во сне...» С 1963-го по 1965 год певец совершенствовал вокальную технику у маэстро Э. Барра, подготовив с дирижером и концертмейстером Э. Пьяцца (ассистентом А. Тосканини) партии Герцога в «Риголетто», Ричарда в «Бале-маскараде» Дж. Верди, Рудольфа в «Богеме» и Каварадосси в «Тоске» Дж.Пуччини.

Вернувшись из Милана, Владимир Атлантов начал готовить труднейшую партию Альваро в «Силе судьбы» Верди для московских гастролей. Спектакль состоялся в 1965-м на сцене Кремлевского Дворца съездов – для Атлантова он был первой и самой ответственной пробой после стажировки. И одно то, что присутствовавший тогда в зале знаменитый американский импресарио Сол Юрок захотел пригласить певца на постановку «Силы судьбы» в Метрополитен, как нельзя лучше свидетельствует об уровне исполнения артиста. Но впереди было еще победное выступление на III Международном конкурсе имени П.И.Чайковского и звание золотого лауреата (1966). Это был первый конкурс вокалистов в рамках конкурса Чайковского. Высшей награды удостоило Владимира Атлантова жюри под председательством А.В. Свешникова в своем звездном составе – С.Я. Лемешев, М.П. Макасова, М.О. Рейзен, И.К. Архипова, Г.В. Свиридов...

Знаменитый певец Джордж Лондон (США) тогда не мог

сдержать своего восхищения новым открытием: «Я очень хорошо знал Марио Ланца. В. Атлантов живо напомнил мне молодого Ланца. Это первоклассный оперный голос большой силы, благородного насыщенного тембра. Такие голоса – редкий дар природы».

В тот год певцу особенно сопутствовала удача: он снялся в фильме-опере «Каменный гость» в роли Дон Жуана (режиссер В.М. Гориккер) и впервые – в 27 лет – спел одну из самых «коронных» своих партий – Германа в «Пиковой даме» П.И. Чайковского на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова в спектакле (дирижер К.А. Симеонов), который стал триумфом. А в следующем сезоне уже выступал в Большом театре, куда был приглашен ведущим солистом. В том же, 1967 году Владимир Атлантов получил 1-ю премию на Международном конкурсе молодых оперных певцов в Софии и 4-ю на Международном конкурсе вокалистов в Монреале.



Герман. Сцена из спектакля «Пиковая дама»

Впервые на сцену Большого театра артист вышел двадцатипятилетним в партии Альфреда в «Травиате» Дж. Верди, а через три дня – в партии Ленского в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского (октябрь 1964 года). Через год выступал там в отчетном концерте стажеров Ла Скала. В 1966-м спел Хозе в «Кармен» Ж.Бизе. Даже участвовал в обменных гастролях оперной труппы Большого на сцене Ла Скала. Но то были, по словам артиста, его метания между двумя театрами. Первой

ролью в статусе солиста Большого театра был его любимый Герман (январь 1968 г.) с «обнаженной, рвущейся душой», трагедией надежд. «Я сочувствую всему, что происходит с Германом. Как мне кажется, я могу даже понять его. Я искал в партии лирику. Вся жизнь Германа – это стремление быть вместе с любимой женщиной. Все, что мне удавалось в Германе, – это его отношение к Лизе. И все, что он делал, было не ради себя, а ради нее», – вот ключ к образу, благодаря которому находил объяснение поступкам своего героя сам артист.

Исключительное вокальное и драматическое дарование, благородная красота, взрывной темперамент, безупречный художественный вкус позволяли Владимиру Атлантову создавать незабываемые, яркие сценические образы. Его Ленский и Альфред были настолько исполнены драматизма, что эти лирические образы получили на оперной сцене новое прочтение. «Его трудно представить себе убитым, – писал об Атлантове – Ленском Борис Александрович Покровский. – Он собирается жить полнокровной и долгой жизнью». А в 1969 году, во время зимних парижских гастролей Большого театра, один из критиков после спектакля «Евгений Онегин» написал: «Владимир Атлантов – это, конечно, самое большое откровение. Он удивил французов больше всех. Его голос объединяет качества итальянского и славянского тенора, то есть мужество, блеск и глубину».

Высоко оценил дар артиста, сразу приняв и полюбив его,

Сергей Яковлевич Лемешев, даже в печати называя его потешески Володей. Когда в 1971 году в Большом театре состоялась премьера «Тоски» Дж. Пуччини в превосходной постановке Б.А. Покровского с Владимиром Атлантовым в партии Каварадосси, Лемешев не скрывал своей радости:

«... давно хотелось услышать В. Атлантова в такой опере, где бы его дарование раскрылось полностью. Каварадосси В.Атлантова очень хорош. Великолепно звучит голос певца, его итальянская манера подачи звука как нельзя более кстати в этой партии. Все арии и сцены с Тоской прозвучали прекрасно. Но то, как Володя Атлантов спел в третьем акте: «О эти ручки, ручки дорогие!» – вызвало у меня восхищение. Тут, пожалуй, итальянским тенорам надо у него поучиться». Похвала величайшего тенора, на искусстве которого он вырос, и его добросердечное отношение певец сохранил на всю жизнь. «Тоска» стала событием в театре, а для него самого первым наиболее ярким впечатлением от работы на сцене Большого: «Я интуитивно понимал, что это за спектакль! О нем писали и говорили по радио, по телевидению, в газетах. И для меня это стало событием. Мне говорили, что роль Каварадосси мне удалась, а мне было очень приятно, что у меня что-то получается. Было чудесное окружение. Певцы участвовали в этом спектакле замечательные. До этого «Тоска» долго не шла в Большом... Мне нравилась музыка, нравился Пуччини. Я люблю Пуччини. Что тут делать? Я – здоровый мужик, но, когда я слушаю Пуччини, всякий раз, как

когда-то в «Скала» на «Богеме», сижу и думаю: «Сейчас заплачу!» Но неловко же! Пуччини вынимает сердце, вынимает душу».



«Тоска». Тоска – Т. Милашкина, Каварадосси – В. Атлан-
ТОВ

В 1974-м дирижер Марк Эрмлер и режиссер Олег Моралев обратились к постановке оперы Чайковского «Иоланта». После премьеры в «Правде» появилась статья «Лиричностью и красотой», подписанная С.Я. Лемешевым. И вновь великий артист особенно отмечал Атлантова: «Водемон в исполнении В. Атлантова покоряет высокой романтичностью и рыцарским благородством. Природа наделила певца необыкновенным голосом, который звучит широко и сильно, до предела эмоционально. Его голос может быть ласковым и нежным, грозным и неистовым. Выступления артиста всегда волнуют, потому что он никогда не поет равнодушно. Свою труднейшую партию в «Иоланте» Атлантов исполнил с большим подъемом и мастерством, полным подлинного чувства... Переживания своего героя Атлантов передает с покоряющей правдивостью. Не могу не сказать о том, что давно мечтаю услышать Атлантова на сцене Большого театра в роли Отелло, которая, на мой взгляд, наиболее полно раскроет его богатые возможности». И в этом, как мы знаем, Сергей Яковлевич оказался прорицателем. Правда, до спектакля «Отелло» с Атлантовым в главной роли он не дожил...

Партнершами Владимира Атлантова на сцене Большого были Тамара Милашкина, Галина Вишневская, Елена Образцова... Без преувеличения, каждая певица, встречаясь на сцене с артистом, попадала под обаяние его таланта. Признавалась в этом и народная артистка России Татьяна Тугари-

нова, когда пела с Атлантовым Елизавету в «Дон Карлосе» Верди: «На сцене был красивый молодой человек, пылкий и искренний, легкодвигающийся и легкопоющий... Теплый и мужественный, волнующий тембр голоса артиста кажется созданным для исполнения драматического вердиевского репертуара. В партии Дон Карлоса немало тесситурно трудных мест, в исполнении В. Атлантова эти трудности были просто незаметны. Ярко, свободно и легко прозвучала вся партия, красивым и протяженным было труднейшее си-бе-кар в сцене на «Площади».

Красками своего голоса артист заставлял поверить слушателя-зрителя в глубину страданий своего Хозе. Это одна из лучших его партий. Он начинал готовить ее еще в студенческие годы под руководством своего учителя А.Н. Киреева, впервые встретившись тогда с Кармен – Образцовой. Их дуэт в Большом театре остался легендой. Вспоминая этот спектакль, артист откровенничал: «Мне не раз зрители говорили, что спектакль «Кармен» плох, что там на сцене висят какие-то тряпки, но стоит появиться нам с Леной Образцовой, и это становится неважным. Я говорю об этом к тому, что певческий уровень во многом определяет качество спектакля». В 1977 году режиссер В.Ф. Окунцов снял телефильм «Моя Кармен» с Еленой Образцовой и Владимиром Атлантовым в главных ролях, объединив новеллу П.Мериме и оперу Ж.Бизе. Партия Хозе в конце 1970-х принесла артисту широкое международное признание. Вот одна из характери-

стик, данных тогда Атлантову – Хозе венской прессой после его выступления в «Кармен» в Венской Staatsoper: «... мы познакомились с редкостью – с доном Хозе, поющим порусски, чье выразительное исполнение и восхитительная игра исключали малейшую возможность возникновения языкового барьера. Голос Атлантова – подлинно героический тенор. Уже первые фразы поражали силой его голосовых связей; когда же он все более «входил» в партию, зрители вновь и вновь попадали в «плен» звонкого металла его голоса. Подобное пение, «заполняющее» зал, пользуется, как известно, большой популярностью у венцев. К тому же он обладает естественным mezzo voce, основательной средней позицией, уверенной интонацией, высокомузыкальной фразировкой. Дополнительное очарование связано с необычным тембром, в котором, кажется, витает сама русская душа... В его пении, носившем столь интересную личную и национальную окраску, пылали любовь, страсть, отчаяние...»

Любил петь Владимир Атлантов и в постановках русского репертуара – «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского в постановке Л.В. Баратова, которую всегда считал шедевром Большого театра, и «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Его Самозванец, превращающий свое любовное признание Марине Мнишек в политический торг, лицемерен и умен. А отважный былинный Садко – «разойдись рука, раззудись плечо» – у артиста получился, по его словам, абсолютно нормальным человеком и был близок ему своей страстью к путешествиям.

И, конечно же, потрясал Владимир Атлантов своим Канио в «Паяцах» Р. Леонкавалло, заставляя зал будто впервые услышать о терзаниях страждущего от несчастной любви человека. Это была одна из последних работ артиста на сцене Большого театра (1985), укрепившая славу певца. Самая заветная его мечта – Отелло – сбылась еще раньше, став его «звездным часом».



Отелло

Партию Отелло Атлантов просматривал для себя еще на стажировке в Ла Скала. И, приехав из Италии, исполнил монолог Отелло на концерте в Большом театре. В тридцать лет он спел желанную партию в концертном исполнении в Боль-

шом зале Московской консерватории с Галиной Вишневской – Дездемоной. Позже (1973 г.) вышел телевизионный фильм «Где б ни был я» (режиссер В.Ф. Окунцов), посвященный Владимиру Атлантову, где молодой певец предстал во многих своих партиях, и в том числе такой труднейшей, как Отелло. «Думаю, роль Отелло – принципиальная удача Атлантова, – отзывалась Мария Петровна Максакова, посмотрев этот фильм. – Вообще исполнение этой сложнейшей драматической партии – удел подлинно зрелых певцов-артистов, умеющих контролировать эмоциональный уровень актерской интерпретации и одновременно способных вокальными средствами передать всю глубину и силу трагических переживаний героя. Очень зрело, умно говорит Атлантов о Шекспире, о том, что петь шекспировского Отелло надо с предельной внутренней наполненностью при крайней скупости жестов и движений... А потом Атлантов поет, и мы видим сцену страшных терзаний, где снедаемый ревностью герой при внешней статичности словно не находит себе места. Но вот трагедия свершилась. Отелло убил Дездемону: в полной прострации, ничего не видя вокруг, делает он последние неверные шаги. Прекрасно звучит здесь голос певца, несущий богатейшую гамму душевных движений».

Премьера «Отелло» в Большом театре состоялась в январе 1978 года. Это была грандиозная постановка двух титанов – Б.А. Покровского и Е.Ф. Светланова. И самым большим ее событием стал образ Отелло, созданный Владимиром Ат-

лантовым. Это был образ ренессансной мощи, исполненный внутреннего благородства и поражающей лавиной чувств. В 1979-м режиссер В.Ф. Окунцов снял фильм-оперу «Отелло» с участием В.Атлантова. В 1981 году артист с триумфом впервые спел Отелло в Венской опере. А через год выступал в этой вершинной партии своего творчества на сцене театра «Арена ди Верона». Этот спектакль есть в записи, и насладиться им при желании может каждый.

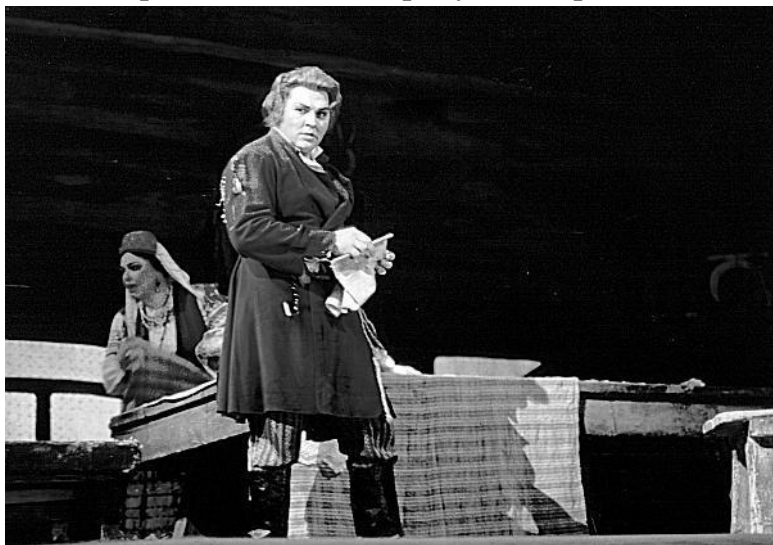
Последней премьерой Владимира Атлантова на сцене Большого театра стала опера «Мазепа» Чайковского в постановке С.Ф. Бондарчука (1986). Небольшая партия Андрея не принесла артисту особенной славы, но участие в этом спектакле, где были заняты такие солисты оперы, как Тамара Милашкина, Юрий Мазурок, Ирина Архипова, Артур Эйзен, он считал за честь.

В числе 18 партий, исполненных им на сцене Большого: Владимир Игоревич – «Князь Игорь» А.П. Бородин, Пинкертон – «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини, Паоло – «Франческа да Римини» С.В. Рахманинова, Семен – «Семен Котко» С.С. Прокофьева, Водемон – «Иоланта» П.И. Чайковского, Дон Жуан – «Каменный гость» А.С. Даргомыжского, Моцарт – «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова. А самыми любимыми остались на всю жизнь Герман, Хозе и Отелло.

В 1988 году Владимир Атлантов ушел из Большого театра, и карьера его продолжилась за рубежом. Он поселился в Вене. В 1989-м спел Андрея Хованского в «Хованщи-

не» Мусоргского с Клаудио Аббадо за дирижерским пультом, поставленной Венской государственной оперой, Самсона в «Самсоне и Далиле» К. Сен-Санса в Западном Берлине. В 1991 году после выступления артиста в опере «Самсон и Далила» в «Опера Бастиль» (Париж) французская критика отмечала: «Привыкший к ролям драматического тенора, Атлантов великолепен в партии Самсона. Его голос, с таким разнообразием оттенков, обладает редкой мощностью, что отнюдь не исключает музыкальности, мало привычной в этой тесситуре». За рубежом певец впервые исполнил также партии Луиджи в опере «Плащ» Пуччини и Ричарда в «Балле-маскараде» Верди. Наиболее часто исполняемыми партиями Владимира Атлантова оставались Герман, Канио и Отелло. В 1993-м его Отелло восторженно принимали в Метрополитен-опера: «Русский доказал, что он – один из немногих живущих сейчас теноров, физические возможности которого позволяют легко исполнять «Отелло» Верди: громкий звук, звонкие верхние ноты и бесконечная энергия. Какое наслаждение было слышать в исполнении Атлантова «Честь и слава!» и весь большой второй акт, который он великолепно исполнил». Мировая звезда первой величины, он был ангажирован лучшими оперными театрами – Ла Скала, Метрополитен-опера, Ковент-Гарден, Венская государственная опера, «Опера Бастиль» в Париже, театр «Колон» в Буэнос-Айресе, в оперных театрах Гамбурга, Штутгарта, Барселоны, Западного Берлина и других. Последний

спектакль с участием Владимира Атлантова – «Паяцы» состоялся в марте 1996 года в Дортмунде (Германия).



Самозванец. «Борис Годунов»

Оперный репертуар артиста составляли около сорока партий. Позже он сожалел, что так и не спел Радамеса в «Аиде» Дж. Верди, Калафа в «Турандот» Дж. Пуччини, Лоэнгрин в одноименной опере Р. Вагнера... Уподоблял свою певческую жизнь сумасшедшей лестнице: «Когда начинаешь взбираться по такой лестнице, оказывается, что она имеет не только ступеньки, площадки между ними, этажи. Нет! Это лестница, которая меняет крутизну своего направления. Ее

ступеньки часто ведут вниз или в сторону. Иногда так круто! Я так и не привык к этому до конца. Но, раз ступивши, надо иметь мужество, во-первых, идти, а во-вторых, держаться на ней...»

Некоторые спектакли с участием Владимира Атлантова засняты на киноплёнку. В Большом театре – это оперы «Садко» (дирижер Ю.И. Симонов, 1975) и «Пиковая дама» (дирижер М.Ф. Эрмлер, 1983), в театре «Арена ди Верона» – «Отелло» (дирижер З. Пешко, 1982), в Венской государственной опере – «Хованщина» (дирижер К. Аббадо, 1989) и «Пиковая дама» (дирижер С. Озава, 1991). Фрагмент заключительной картины «Пиковой дамы» с В. Атлантовым в роли Германа можно увидеть в художественном фильме «Чайковский» (режиссер И.И. Таланкин, 1969).

С участием Владимира Атлантова фирмой «Мелодия» были выпущены комплекты оперных пластинок: «Князь Игорь» Бородина (дирижер М.Ф. Эрмлер, 1970), «Чио-Чио-сан» Пуччини (на итальянском языке, дирижер Эрмлер, 1973), «Царская невеста» Римского-Корсакова (дирижер Ф. Ш. Мансуров, 1973), «Пиковая дама» Чайковского (дирижер Эрмлер, 1975), «Франческа да Римини» Рахманинова (дирижер Эрмлер, 1976), «Тоска» Пуччини (на итальянском языке, дирижер Эрмлер, 1977), «Иоланта» Чайковского (дирижер Эрмлер, 1977), «Каменный гость» Даргомыжского (дирижер Эрмлер, 1977), «Борис Годунов» Мусоргского (дирижер Эрмлер, 1985). Часть из них переиздана на CD. За

рубежом певец записал оперы «Евгений Онегин» (дирижер М. Ростропович, Париж, 1970), «Паяцы» (дирижер Л. Гардели), «Хованщина» (дирижер К.Аббадо, 1990), «Пиковая дама» (дирижер С. Озава, 1991). Владимир Атлантов записал также романсы Чайковского, Рахманинова, В. Абазы, П. Булахова, Б. Шереметьева, А. Гурилева, Л. Малашкина с аккомпаниатором Ф. Халиловой, а также в сопровождении секстета солистов оркестра Большого театра. В 1985–1987 годах был записан диск «Концертная серенада», куда вошли популярные песни и арии из оперетт на итальянском, испанском, немецком и английском языках.

В 1978 году певец в числе семи лучших теноров мира был приглашен выступить в концерте, посвященном 100-летию юбилею Энрико Карузо, проходившему в неаполитанском театре Сан-Карло. В 1987 году Владимир Атлантов был удостоен почетного титула «Каммерзенгера Венской государственной оперы».

В 2002 году артист участвовал в концерте «Голоса России – великому городу» в дни празднования 300-летия Петербурга. Проводил мастер-классы в Петербургской консерватории и Академии молодых оперных певцов при Мариинском театре. В 2004 году возглавлял жюри 6-го Международного конкурса молодых оперных певцов имени Н.А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге.

Владимир Андреевич Атлантов – народный артист СССР (1976), лауреат Государственной премии РСФСР имени

М.И. Глинки (1978). Награжден двумя орденами Трудового
Красного Знамени (1971, 1981).

Т.М.

Б

Балановская Леонида Николаевна **сопрано** **1883–1960**

«Рассказ о приходе Балановской на оперную сцену может показаться сказкой, – писал в своих «Записках оперного певца» С.Ю. Левик. – Почему все это могло произойти? Потому что Балановская пела с четырех лет, потому что мать ее пианистка, и девочка с малолетства купалась, так сказать, в музыке, потому что слушала хороших певцов и певиц и жила театром, еще не переступив порога...»

Леонида Балановская родилась 26 октября (7 ноября) в местечке Шпола Киевской губернии. В детстве жила в Елисаветграде. Музыкальное образование получила в Петербургской консерватории у певицы и профессора пения С.Н. Цехановской.

Дебют Балановской на оперной сцене состоялся неожиданно (и это тоже было сказкой) в 1905 году, когда она была еще студенткой.



В сезоне 1905–1906 годов в зале Петербургской консерватории частная опера А.А. Церетели открывала свои выступления оперой «Джоконда» А. Понкиелли. Ажиотаж в публике был большой. Особенно ее привлекало участие в спектакле двух выдающихся итальянских певцов Ливии Берленди в заглавной партии и Титта Руффо в партии Барнабы.

Накануне спектакля, 26 декабря, Берленди неожиданно заболела. Казалось, заменить ее некому: другой исполнительницы партии в труппе не было, из певиц Мариинского театра выступить никто не мог, в Народном доме эта опера не шла. Ситуация была отчаянной. Исполнительницу искали даже в музыкальных учебных заведениях, у частных педагогов. И исполнительница нашлась – студентка консерватории, ученица Цехановской Леонида Балановская, подающая большие надежды, с великолепным голосом и, что немаловажно, знавшая уже семь больших оперных партий, в том числе и партию Джоконды. «А партия, как назло, большая-пребольшая, а роль тяжелая-претяжелая, а репетировать некогда-некогда...» – вспоминал об этой ситуации Левик.

Балановскую ввели в спектакль с одной репетиции, немного показав мизансцены.

Неопытная певица проявила невероятную смелость, согласившись на дебют, но блестящий голос, «один из тех голо-

сов, которые все искупают», музыкальность и молодой темперамент принесли ей большой успех. Сам Т. Руффо подарил Балановской свой портрет с надписью «Блестящей Джоконде с глубоким восхищением».

1906 год был для певицы знаменателен несколькими событиями: она закончила консерваторию, спела трудную партию Кундри в концертном исполнении оперы «Парсифаль» Р. Вагнера и успешно дебютировала на сцене Мариинского театра в партии Валентины в опере «Гугеноты» Дж. Мейербера.

В сезоне 1907–1908 годов она пела в антрепризе бывшего певца С.В. Брыкина в Киеве.

А с 1908 года Л. Балановская – солистка Большого театра. Дебютировала партией Джоконды, пела на его сцене до 1919 года и после перерыва, в 1925–1926 годах.

Голос певицы широчайшего диапазона позволял ей исполнять партии драматического сопрано и меццо-сопрано. В ее репертуаре были одновременно партии Лизы и Полины в «Пиковой даме», Настасьи в «Чародейке», Марии в «Мазепе» и Ольги в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского; Наташи в «Русалке» А.С. Даргомыжского, Поппеи в «Нероне» А.Г. Рубинштейна, Франчески во «Франческе да Римини» С.В. Рахманинова и Марины Мнишек в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского. А также Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, Аиды и Амнерис в «Аиде» Дж. Верди, Маддалены в его опере «Риголетто» и легкая, для высокого голоса партия

Мюзетты в «Богеме» Дж. Пуччини...

О необычайном разнообразии вокальных возможностей певицы вспоминал Левик: «Голос Балановской был способен отразить любое чувство: от нежнейшего лиризма до потрясающего драматизма. Этот голос мог одинаково впечатлять и в предсмертной арии Марфы («Царская невеста»), и в воплях Юдифи, и в бурных сценах Изольды, и в мрачном гадаании Кармен. Но ни темперамент певицы, ни ее внутреннее артистическое состояние, ни дикция, ни отделка роли и партии никогда не достигали и половины того уровня, на котором находился ее поистине исключительный голос».

Вот что писали критики об исполнении певицей некоторых партий.

Газета «Голос Москвы»: «Вчера первый раз выступила в роли Кармен г-жа Балановская. Дебют талантливой артистки в этой партии следует признать блестяще удавшимся. Громкие вокальные данные г-жи Балановской, позволявшие ей с успехом преодолевать трудности вагнеровских партий, оказались более, нежели достаточными для того, чтобы с легкостью справиться с тесситурой партии Кармен. И сценически образ Кармен был задуман и выполнен ярко и красочно, без излишних утрировок и резкостей. Вообще Большой театр можно поздравить с «настоящей», первоклассной Кармен».

Газета «Утро России»: «...Опера «Чародейка» будет пользоваться симпатиями публики, ибо поставлена она весь-

ма недурно, имеет в общем ровный состав исполнителей, из среды которых особенно выделяются г-жа Балановская и г-н Петров. Первой немного высока тесситура партии Кумы, но она отлично поет, а в драматическом отношении ей равно удаются и сцены с оттенком кокетства, и те, в которых выявляются нравственная сила и красота...»

В репертуаре певицы было несколько опер Н.А. Римско-Горсакова, и критика отмечала прекрасное исполнение ею партий Февронии в «Сказании невидимом о граде Китеже», Ганны в «Майской ночи» (она была ее первой исполнительницей на сцене Большого театра в спектакле, поставленном в 1909 году под управлением дирижера В.И. Сука); Купавы в «Снегурочке», Оксаны в «Ночи перед Рождеством».



Милитриса. «Сказка о царе Салтане»

Газета «Раннее утро» писала: «Переходя к отдельным исполнителям, прежде всего, остановимся на... Балановской – Оксане. Все тот же изумительный голос, который, впрочем, как будто менее уверенно звучал поначалу, по всей вероятности, от понятного волнения артистки при выступлении после такого долгого перерыва. Но это только вначале, после же артистка овладела собой и пела с редким мастерством. Менее ей удался сценический образ, который, в сущности, не подходит к ее темпераменту и к ее общему стилю. Ее область – героическая Брунгильда, эпически спокойная и несколько стилизованная Милитриса». Партию Милитрисы в «Сказке о царе Салтане» критика отмечала особо. Она спела ее в Киеве. Режиссер Н.Н. Боголюбов вспоминал: «Балановская – Милитриса, красавица-женщина, при содействии своего красавца-голоса, была в «Салтане» фигурой яркой, рельефной».

А в 1913 году опера была впервые поставлена в Большом театре под руководством дирижера Э.А. Купера, певица пела премьеру, и газета «Московские ведомости» писала: «В очень хороших руках оказались все главные сольные партии. Особенно хороши были г-жи Балановская (Милитриса), Степанова (Царевна-Лебедь)... Спектакль имел большой успех».

Газета «Голос Москвы»: «Роль г-жи Балановской – Ми-

литрисы – легче, ибо в ней нет сверхъестественных элементов. Но в этой роли трудным является соединение трогательности с лубочной стилизацией изложения. Одно другому не дано мешать. Талантливая г-жа Балановская вышла с честью из этого испытания. Многое в этой глубоко трогательной и нежной партии выявляло талант артистки совершенно новый... с до сих пор неизвестной стороны».

Отметил певицу и известный критик Ю.Д. Энгель в газете «Русские ведомости»: «Балановская – Милитриса, которую привыкли слушать в Брунгильде и Ортруде, проявила неожиданные черты лиризма и мягкости, отвечающие образу».

Упомянутые партии Брунгильды и Ортруды певица пела в операх Р. Вагнера. Вагнеровские партии считались лучшими в ее репертуаре.

Брунгильду она пела во всех трех операх – «Валькирия», «Гибель богов» и «Зигфрид». И имела огромный успех. Критик Ю.С. Сахновский писал в газете «Русское слово»: «Премьера оперы «Гибель богов» Вагнера состоялась вчера. Театр, несмотря на возвышенные цены, был переполнен избранной публикой. Успех оперы можно считать более чем обеспеченным. Пальму первенства следует отдать оркестру, его дирижеру Э.А.Куперу и г-же Балановской (Брунгильда)... Из вокальных исполнителей выше всех бесспорно оказалась... Балановская. Сильные, нечеловечески, безбожно трудные написанные места она исполняла не только очень

хорошо, но как бы шутя».

Ю.Д. Энгель разделял это мнение в своей рецензии в газете «Русские ведомости»: «Первое место надо отвести Балановской. Это настоящая вагнеровская певица уже и теперь, тем более в будущем. Ее Брунгильда может быть лучшее, что артистка дала до сих пор. В большом, ровном голосе Балановской есть острые, блестящие как меч тоны героини Брунгильды, но нашлись и тоны мягкие, глухие, необходимые для любящей, падающей духом Брунгильды-женщины. Артистка верно поняла природу роли и в сценическом воплощении стремилась передать величие Валькирии, которое она сохранила и став смертной».



Брунгильда. «Валькирия»

Композитор А.Н. Скрябин, приветствуя постановку и ее успех, из исполнителей отметил Л.Н. Балановскую и И.А. Алчевского.

Партию Ортруды певица пела в «Лоэнгрине». Голос широкого диапазона и высочайшая техника дали ей возможность производить большое впечатление. Об этом писал музыковед В.Г. Михайловский в своей работе об опере, отмечая исполнение Балановской: «Голос ее прямо давил мощью и широтой размаха, не утрачивая в то же время красоты тембра. Четкая и ясная декламация, чуждая бесконечного растягивания слов, впервые дала слушателям уразуметь ход драматического действия и бесконечные изгибы души служительницы мрака».

В «Тангейзере» Балановская исполняла партию Елизаветы. Газета «Русское слово» писала: «Тангейзер», как и всякая вагнеровская опера или драма, требует от певцов немало: и достаточного голоса, и настоящего мастерства в пении, и присутствия известного драматического дарования. Полным комплексом всех этих данных обладает г-жа Балановская, которой была поручена партия Елизаветы и которая справилась с нею превосходно, хотя самый характер роли и музыки, казалось бы, не соответствовал тому облику героической или демонической девы и жены, в масках которых все привыкли видеть эту талантливую артистку... Из числа дру-

гих исполнителей никто не поднялся до г-жи Балановской».

Над сценическими образами певица работала с режиссерами Р.В. Василевским, И.М. Лапицким, А.И. Барцалом, В.А. Лосским и другими.

Она пела с Ф.И. Шаляпиным в операх «Русалка» и «Борис Годунов», вместе с Л.В. Собиновым была участницей премьеры «Богемы» в 1911 году и первой исполнительницей партии Мюзетты на сцене Большого театра.

Неоднократно участвовала в спектаклях с благотворительной целью: в пользу убежища для престарелых, в пользу детских учреждений.

Л.Н. Балановская много пела в концертах, особенно организуемых Русским музыкальным обществом. Один из них, в 1913 году, был посвящен 100-летию со дня рождения Р. Вагнера, и снова певица заслужила высокую оценку: «Талантливая г-жа Балановская – одна из лучших московских исполнительниц вагнеровского репертуара – спела пять его песен на слова Матильды Везендонк в инструментовке Мотля. Эти пять песен – один из шедевров вагнеровского лирического гения. Передача их была чрезвычайно тонка и одухотворенна. Отлично вел аккомпанемент Купер. Успех и дирижер, и солистка имели большой», – писал Л.Л. Сабанеев в газете «Голос Москвы».

В 1911–1914 годах Л.Н. Балановская с успехом гастролировала за рубежом – в Англии, Австрии, Франции, пела в вагнеровских операх.

Она могла бы появиться на мировой сцене еще в 1909 году, когда выдающийся Артур Никиш дирижировал в Большом театре оперой «Лоэнгрин» и, восхищенный голосом и сценическим мастерством певицы, предложил ей тотчас перейти на немецкую оперную сцену, но она не воспользовалась этим предложением.

Мировая война прервала гастроли русской певицы. Затем новые обстоятельства изменили ее творческую жизнь: в 1919 году она ушла из Большого театра по болезни.

В 1919–1922 гг. Балановская иногда пела на сцене Севастопольского оперного театра. В 1926–1933 гг. – в Харьковском театре оперы и балета. Но больше концертировала по всей стране. В 1925–1926 годах гастролствовала в Китае.

В 20-годы XX века Л.Н. Балановская вместе с Л.В. Собиновым участвовала в организации музыкальных заведений в Севастополе и Симферополе.

С 1924 года Леонида Николаевна начала педагогическую деятельность в Минском музыкальном техникуме. В 1927–1933 годах преподавала в Харьковском музыкально-драматическом институте; в 1933–1935 гг. заведовала кафедрой сольного пения в Бакинской консерватории; в 1935–1955 гг. преподавала в Московской консерватории (с 1941 года – профессор); в 1941–1943 гг. – в Саратове, куда была эвакуирована консерватория.

Среди ее учеников – А.Г. Соленкова, в 1955 году получившая первую премию на вокальном конкурсе V Всемир-

ного фестиваля молодежи в Варшаве, солистка оперы Большого театра в 1956–1958 годах.

Л.Н. Балановская имела большой авторитет в сфере вокальной школы, это признавали даже известные певицы и педагоги консерватории – такие, как К.Г. Держинская и Е.К. Катульская. Именно она еще в 1944–1948 годах была вокальным педагогом в хоре Большого театра, а также консультировала и молодых, и опытных солистов.

Умерла Леонида Николаевна в Москве 28 июля 1960 года. Еще в 1913 году французская фирма «Патэ» записала голос певицы на дисках «сверхгигант». Это были фрагменты из опер Дж. Верди, Н.А. Римского-Корсакова, Р. Вагнера с ее участием. К сожалению, время не сохранило эти хрупкие диски. Уцелела лишь запись «Смерти Изольды» из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Возможно, найдутся и другие, а пока можно узнать об этой блистательной певице из прессы прошлого века и воспоминаний ее современников.

Л.Р.

Барсова Валерия Владимировна

лирико-колоратурное сопрано

1892–1967

Сохранились редкие кадры кинохроники, замелькавшие в телепередачах о сталинской эпохе: энергичная, небольшого роста женщина в строгом платье, с короткой стрижкой и живыми темными глазами метко стреляет в цель из боевого оружия. «Ворошиловский стрелок» Большого театра – лучезарное сопрано Валерия Владимировна Барсова. Завидная пловчиха и ныряльщица: по рассказам очевидцев, однажды со дна морского, с немалой глубины, достала безнадежно потерянное золотое кольцо. Так что неслыханная певица была и отменной спортсменкой. И то и другое – дар природы, но еще и волевой, упорный характер, который вылепила она сама, во многом преодолевая себя.

«Волжская Венеция» – судоходная Астрахань с древним кремлем, увенчанным Успенским собором при Петре I, любившим повторять, что такого храма нет во всем государстве, родина В.К.Тредиаковского и Б.М. Кустодиева, – дала миру и отечеству и выдающихся певиц – В.В. Барсову, М.П. Максакову, Т.А. Милашкину. Для города с давними богатыми художественными традициями – консерваторией, знаменитой в свое время оперной труппой, Кустодиевской картин-

ной галереей, музеями и памятниками культуры – это неудивительно. «Знойные улицы моего родного города, широкие разливы Волги, звенящей замечательными песнями, родившимися на ее берегах, – таковы мои первые детские впечатления... – замечала впоследствии В. Барсова в своей автобиографии. – Музыка рано завладела моей душой». С детских лет ей запомнились и полюбились протяжные волжские бурлацкие песни, которые она часто пела дома с сестрами.



Царевна-Лебедь. «Сказка о царе Салтане»

Валерия Барсова – сценический псевдоним, настоящие имя и фамилия знаменитой певицы Калерия Владимировна. Калерия была третьей дочерью в семье типографского служащего. Она родилась 1 (13 по старому стилю) июня 1892 года. «Отца не помню. Мне едва исполнился год, когда он умер, – рассказывала Валерия Владимировна. – Вся наша семья перешла на иждивение моей старшей сестры. Я училась в гимназии, в музыкальном училище, выступала в любительских спектаклях и концертах...»

В Астраханском музыкальном училище (возглавлял его эстонский композитор и педагог А.Капп) будущая певица занималась по классу фортепиано. Маленькие руки, целиком не охватывающие октаву, миниатюрная фигурка с не достигающими до педалей ногами – все эти «издержки роста» подростком она сумела преодолеть благодаря незаурядной, целеустремленной натуре, жаждущей во всем совершенства и самозабвенной любви к музыке.

В детстве она мечтала преподавать русскую словесность, много читала. Но в 17 лет выпускница музыкального училища и гимназии с аттестатом «домашней учительницы» выбрала путь музыканта и, покинув родной город, поступила в Московскую консерваторию. В 1917-м она окончила ее как пианистка. По классу фортепиано занималась у А.А. Ярошевского, А.П.Островской и А.Б. Гольденвейзера. А вока-

лу первоначально обучалась у сестры – певицы, в 1911–1916 гг. солистки Мариинского театра, а позже известного педагога, профессора Московской консерватории Марии Владимировны Владимировой (1879–1965), всерьез не думая о профессиональной сцене. Затем училась на вокальном отделении Московской консерватории в классе знаменитого Умберто Мазетти, наставника А.В.Неждановой и Н.А.Обуховой (окончила в 1919 году).

В студенческие годы, оставшись без средств к существованию, при содействии директора консерватории, композитора М.М. Ипполитова-Иванова, Валерия Владимировна работала в школе учителем хорового пения.



Розина. «Севильский цирюльник»

В 1915 году фамилия Барсова впервые появилась на афише Театра-кабаре «Летучая мышь» (под руководством актера Московского художественного театра Н.Ф.Балиева), где она выступала в небольших гротесковых, сатирических ролях в юмористических миниатюрах, оперетте Ж. Оффенбаха «Свадьба при фонарях» и др. Здесь в революционном 1917-м ее заметил С.И.Зимин, пригласив в свою труппу и предложив для дебюта Джильду в «Риголетто» Дж. Верди, что и определило судьбу Барсовой как оперной певицы.

В 1917–1919 годы – она артистка театра-студии ХПСРО (Художественно-просветительского союза рабочих организаций) под руководством Ф.Ф. Комиссаржевского, где исполнила партии Констанцы в «Похищении из сераля» В.А. Моцарта, Олимпии, Джульетты и Антонии в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха, Недды в «Паяцах» Р. Леонкавалло и другие.

Летом 1919-го Валерия Барсова заменила на сцене московского театра «Эрмитаж» внезапно заболевшую А.В. Нежданову в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини с Ф.И.Шаляпиным в роли Дона Базилио. «На роль Розины всегда бери эту маленькую», – заметил тогда антрепренеру довольный спектаклем и новой партнершей Шаляпин. А еще через год, в переломное для русской культуры время, певица впервые переступила порог Большого театра, куда была

приглашена с группой молодых артистов из театра-студии ХПСРО; начала сотрудничать и с открытым тогда Государственным театром для детей.

Большой театр станет ее родным домом почти на целые тридцать лет (солистка в 1920–1948 годы). Однако начало работы на знаменитой сцене не обнадеживало: в спектаклях молодую певицу занимали редко и без охоты. Дебютировав в главных партиях – Розины («Севильский цирюльник») и Лакме («Лакме» Л.Делиба), затем стала получать небольшие роли – Мерседес («Кармен» Ж.Бизе), Прилепу («Пиковая дама» П.И.Чайковского), Мюзетту («Богема» Дж. Пуччини).

Но в силу своей творческой энергии и преданности любимому делу, Барсова, утверждая себя как певица, добилась того, что стала петь повсюду – на клубных площадках, эстрадах больших городов, в далекой провинции. И в дальнейшем она особенно любила рабочую аудиторию.

На сцене училась у Л.В.Собинова, А.В. Неждановой. Училась тому, что всегда гармонично сочетали в себе лучшие отечественные певцы. С одной стороны, это беспредельность, широкая распевность, кантилена глубоко прочувствованного звука – особенность, характерная для русской школы пения. С другой – блестящая виртуозность голосоведения, искусство бельканто, унаследованное от итальянцев. Антонина Васильевна Нежданова была для Барсовой образцом музыкального мастерства. Многие партии, украшавшие репертуар Неждановой, стали со временем художественны-

ми достижениями и Валерии Владимировны.

Большой успех принесла Барсовой роль Джульетты в опере «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно. В 1925– 1926 гг. Барсова пела Джульетту с Леонидом Витальевичем Собиновым – Ромео.

Начало работы в Большом театре Валерия Владимировна Барсова совмещала с занятиями в Оперной студии К.С. Станиславского, совершенствуя свою сценическую культуру, затем в Музыкальной студии Вл.И. Немировича-Данченко, где исполнила роль Кларетты в комической опере Ш. Лекока «Дочь Анго».

«Величайший мастер сцены, гениальный режиссер и актер русского театра учил нас строгой требовательности, сценической правде, уважению к зрителям» – так говорила Валерия Владимировна о Станиславском. Значительно позже, в 1938 году, когда она начинала готовить партию Антонины в период возобновления после двадцатилетнего перерыва «Ивана Сусанина» (дирижер-постановщик С.А. Самосуд), Барсова пришла за помощью к Станиславскому – что-то не ладилось с ролью, выходило слишком «концертно»: «Он был тогда болен... Я сидела у его постели и слушала советы... Он снова напомнил мне свое любимое наставление: «Держи глаза вовнутрь». Это значило, что нужно найти в себе те эмоции, те переживания, которые отвечали бы образу».



Людмила. «Руслан и Людмила»

С конца 1920-х имя Барсовой – одно из самых популярных среди театралов и меломанов. Годы расцвета творчества певицы в Большом театре связаны с ее лучшими созданиями на оперной сцене: Джильда в «Риголетто», Виолетта в «Травиате» Верди, Розина в «Севильском цирюльнике» Россини, Шемаханская царица в «Золотом петушке», Снегурочка в «Снегурочке», Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане», Волхова в «Садко» Римского-Корсакова, Джульетта в «Ромео и Джульетте» Гуно.

Наиболее близкими были для Барсовой партии русских

героинь и прежде всего в операх М.И. Глинки.

Настоящим шедевром мировой оперной классики, созданным Валерией Барсовой, стала ее Людмила в опере «Руслан и Людмила». Поэтично, с тонкой музыкальностью, по свидетельству современников, передавала Барсова сложный комплекс переживаний пушкинской героини. «В песне «Ах, ты, доля-долюшка», богатой очарованием русской мелодики, – писал биограф певицы Г. Поляновский о ее Людмиле, – Барсова, следуя классической традиции, созданной великой Неждановой, добивалась покоряющей напевности и сценической выразительности. А в финальной сцене оперы огромная жизненная сила все ослепительнее наполняла голос певицы. Здесь Барсова щедро расточала потоки филигранных фиоритур, сверканием своим как бы символизирующих благополучный конец, завершение страданий, победу добра и справедливости».

Филигранная техника, виртуозность голосоведения и, вместе с тем, беспредельность, широкая распевность, «сочетание итальянского бельканто с русской задушевностью, теплотой и проникновенностью» – вот чем, по мнению знаменитого баса Максима Дормидонтовича Михайлова, славилось искусство одной из крупнейших певиц нашей страны. Ее серебристый голос и вдохновенное мастерство драматической актрисы вызывали восхищение зрителей. Она всегда была украшением спектаклей, которыми дирижировали С.А. Самосуд, В.В. Небольсин, А.Ш. Мелик-Пашаев.

Истинно национальным образом русской женщины, способной на самопожертвование ради близких, блага родной земли, осталась в истории отечественной оперной сцены Антонида Барсовой. Она стала первой исполнительницей этой партии в советское время (постановка 1939 г.). Драматически гневно звучал у певицы, не ограничивающей круг переживаний своей героини только лирическими чувствами, полный душевного страдания романс «Не о том скорблю, подруженьки...» из 3-го акта оперы. «Красота и свобода, с которыми она пела каватину, легкая, бравурная грациозность рондо, глубокая скорбь в исполнении романса (предчувствие гибели отца), редкая тонкость и чистота в ансамблях – все делало ее выдающейся исполнительницей этой партии, которая всегда служила пробным камнем мастерства русских певиц» – так писала об Антониде Барсовой музыковед Елена Грошева.

«Первый раз я услышал Барсову в «Иване Сусанине», – делился впечатлениями об удивительном вокальном даре артистки Иван Иванович Петров в своей книге «Четверть века в Большом». – Меня поразила тогда ее голос, большой по объему, сила его звучания, и в то же время безупречное владение им певицей. Он то порхал, как легкий мотылек, то наполнял весь зал».

«...Валерия Владимировна Барсова – яркая, порывистая, с непревзойденным голосом», – говорил о ее Антониде Максим Дормидонтович Михайлов, не раз выступавший с певи-

цей в «Иване Сусанине».

Очень теплые воспоминания о своей партнерше, которая была для него примером строгой творческой дисциплины и придирчивого самоконтроля, оставил Сергей Яковлевич Лемешев в книге «Путь к искусству»: «...Больше всего спектаклей я спел с Валерией Владимировной Барсовой. Ведь с ней я спел свой дебютный спектакль «Лакме», так и оставшись ее почти бессменным партнером на протяжении всего довоенного десятилетия.

Затем мы часто встречались с Валерией Владимировной в «Травиате», «Севильском цирюльнике», «Риголетто», «Снегурочке», «Ромео и Джульетте», «Богеме» (Барсова пела Мюзетту). Валерия Владимировна владела всем, что необходимо первоклассной певице – великолепным по тембру, сильным и звонким голосом полного диапазона, высоким певческим профессионализмом, редкой музыкальностью, ярким сценическим темпераментом... Главное, что определяло ее как художника своего времени, – это редкое чувство правды, своеобразие индивидуального облика. В свои образы она вносила столько собственной энергии, эмоциональной силы, что все они были объединены характерностью и жизнелюбием...

Она прекрасно сама понимала, что у нее получается хорошо, а что еще требует работы. И никогда не доверялась чужому мнению, если сама была чем-нибудь недовольна. Ее упорство, настойчивость в работе и поражали, и восхищали.

Со стороны казалось, у нее все замечательно звучит, дикция отработана совершенно, образ закончен, а смотришь – Валерию Владимировну все еще что-то не удовлетворяет и она снова и снова возвращается к какой-нибудь фразе, на первый взгляд даже проходной. Но прав неписанный закон: для подлинного художника в искусстве нет ничего второстепенного – все важно, все должно быть совершенно...».

Свыше двадцати партий исполнила Валерия Владимировна Барсова на сцене Большого театра, в том числе: Микаэла («Кармен» Ж.Бизе), Церлина («Фра-Дьяволо» Д. Обера), Недда («Паяцы» Р. Леонкавалло), Чио-Чио-сан («Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини), Маргарита Валуа («Гугеноты» Дж. Мейербера) и другие. Лирико-колоратурное сопрано, она с успехом пела и драматическую партию Леоноры в опере Верди «Трубадур».



Леонора. «Трубадур»

«На премьере 22 июня 1941 года я пришел в восхищение, увидев перед собой Барсову – Джульетту, – вспоминал Лемешев, всегда гордившийся тем, что выступал с Барсовой, – так она была изящна, молода, полна вдохновения. Я знал, что за всем этим – строгий режим, самоограничение, физическая культура и работа, работа, работа; и знал также, что моей Джульетте, как и всем нам, нелегко: ведь это был первый день войны...»

В годы Великой Отечественной войны Барсова много выступала с концертными бригадами на фронте и в тылу. Она искренне любила приносить радость людям, и признание ее было без преувеличения всенародным.

В апреле 1947 года Валерия Барсова простилась с Большим театром, в последний раз исполнив на его подмостках Марфу в «Царской невесте» Римского-Корсакова – одну из самых любимых своих оперных партий. Она ушла со сцены непобежденной – среди взошедших в ту пору и восходящих новых звезд.

Оставив театральную сцену, в 1950–1953 гг. преподавала в Московской консерватории (с 1952 г. – профессор). Среди ее учениц – солистка Большого театра в 1946–1957 гг. Нина Нелина (сопрано). Много занималась камерным исполнительством. Одной из первых В. Барсова начала создавать тематические концертные программы: к примеру, ее соль-

ный концерт в Колонном зале однажды прошел под названием «Танец в вокальной музыке». Ее концертный репертуар включал более 600 произведений, среди которых были редко исполняемые и забытые в то время сочинения А.С. Аренского, Н. Метнера, С.И. Танеева, Э.Ф. Направника, К.В. Глюка, Ж.Ф. Рамо, Ж.Б. Люлли, К. Дебюсси. Барсова также обращалась и к творчеству своих современников: Н.Я. Мясковского, Р.М. Глиэра, Д.Б. Кабалевского, пела русские, украинские, чешские, норвежские, шотландские, греческие народные песни. Часто гастролировала по стране, выступала в клубах и на заводах, перед шахтерами Донбасса, металлургами Урала, моряками-подводниками Черноморского флота, с удовольствием включая в свой репертуар русские народные песни, а зрители выражали свою любовь к ней бесконечными бурными аплодисментами. В ее камерном репертуаре звучали сочинения разных веков и стилей. Она часто исполняла арии из кантат И.С. Баха, опер Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Ж.Ф. Рамо, Г. Шарпантье.

Многokrатно выезжала за рубеж – была в двенадцати странах мира, в том числе таких, как Австрия, Англия, Финляндия, Турция, Болгария, Югославия, хотя в то время и в артистической среде это было далеко не частое явление.

В 1930-х годах слава советского Большого театра настолько распространилась за рубежом, что солистам стали поступать предложения на гастрольные ангажементы. Немало выступал за границей Л.В. Собинов. В Париж приглаша-

ли М.П. Максакову. В нью-йоркскую Метрополитен-оперу – В.В. Барсову. Зарубежная поездка в Турцию в 1934 году наших лучших артистов и музыкантов – В.В. Барсовой, М.П. Максаковой, А.С. Пирогова, Л. Н. Оборина, Д.Ф. Ойстраха – вызвала бурные отклики, отмечались высочайший уровень исполнителей, их высокая музыкальная культура. С особым успехом прошли гастроли Марии Максаковой и Валерии Барсовой в Польше (1936). «Впервые за долгие годы я по-настоящему пою и играю. Такие партнерши, как Максакова – Кармен и Барсова – Розина, не могут не вдохновлять артиста», – сказал после выступления певиц на сцене Варшавского оперного театра занятый с ними в спектаклях польский баритон Чаплицкий. По свидетельству очевидцев, слушатели осаждали концертные залы, где также выступали певицы Большого театра, конечно же, всегда при полных сборах. Так пианист А. Макаров рассказывал, что на последних концертах Барсовой и Максаковой ему приходилось буквально протискиваться к роялю, так как вся эстрада была запружена рядом кресел – в зале не хватало мест... А во время гастролей Барсовой в Лондоне ее сравнивали со знаменитой в свое время итальянской певицей Тетрацини.

Четверть века (по 1958 г.) Валерия Барсова была бессменным председателем правления ЦДРИ (Центрального Дома работников искусств). Член жюри всесоюзных вокальных конкурсов им. М.П.Мусоргского и им. М.И.Глинки. Депутат Верховного Совета 1-го созыва (1938); депутат Моссовета

(1947).

С 1937 года – народная артистка СССР, Валерия Владимировна Барсова была награждена орденом Ленина (1937); Сталинской премией за выдающиеся достижения в области театрально-вокального искусства (1941); орденом «Братство и единство» (Югославия, 1945); орденом Трудового Красного Знамени (1951).

После ухода из Большого театра Валерия Владимировна жила в Сочи на своей даче, которую построила с целью открыть там оперно-вокальную школу. Занималась с молодыми певцами, в том числе из художественной самодеятельности, являлась членом худсовета Сочинской филармонии. Ее дом славился своей гостеприимностью. По воспоминаниям журналиста С.И. Моняка, лично знавшего знаменитую певицу, не было актера, композитора, писателя, которые, приехав в город, не навещали бы Барсову. Ее частыми гостями были друзья, коллеги и ученики – Г.С.Уланова, И.С.Козловский, Л.О.Утесов, Д.Б. Кабалевский, М.Л. Биешу, З.А. Долуханова.

Валерия Владимировна завещала свой дом, ныне причисленный к памятникам истории местного значения и охраняемый государством, «использовать для организации музыкальной школы одаренных детей или какого-нибудь учреждения культуры». Теперь в ее доме по улице Черноморской, 8, где в 1972 году была открыта мемориальная доска, – Дом-музей «Дача В.В.Барсовой». В 1990 г. в музее постав-

лен бюст В.Барсовой работы скульптора А.Г. Тихомирова. Экспозиция размещена в двух залах бывшего домашнего театра артистки. Там проходят музыкальные фестивали, посвященные выдающейся певице, Российский конкурс вокалистов имени В.Барсовой, в жюри которого принимают участие известные оперные исполнители.

Волшебное лирико-колоратурное сопрано Валерии Барсовой, поражающее фантастической виртуозностью и необыкновенной легкостью, можно услышать в записях фрагментов, арий из опер, романсов. Вальс Джульетты («Ромео и Джульетта»), каватина Розины («Севильский цирюльник»), ария Церлины («Фра-Дьяволо»), каватина, романс и рондо Антонины («Иван Сусанин»); «Болеро» Ц.А. Кюи, «Соловей» А. Алябьева и другие произведения в исполнении Барсовой записаны на пластинке, выпущенной в 1967 году фирмой «Мелодия». В 1968 г. изданы записи В. Барсовой 1946–1947 гг. (ария Снегурочки, колыбельная и сцена Волховы («Садко»), 2 арии Марфы из «Царской невесты»; дирижер А.И.Орлов). В 1980-м вышла пластинка из серии «Из сокровищницы мирового исполнительского искусства» с записями певицы с оркестром Большого театра под управлением С.А. Самосуда и В.В. Небольсина. Сохранившиеся записи покоряют задушевностью, теплотой, поэтической трепетностью чувства.



Большой интерес представляют музыкально-литературные передачи разных лет, посвященные творчеству В.Барсовой: «Преклоняюсь перед высоким искусством» (1993 г.), «Выдающиеся исполнители. В.Барсова» (записи 1977–1980 гг.), «Русский соловей В.Барсова» (1982 г.), «Корифеи русской оперной сцены. В.В.Барсова» (1995 г.).

Умерла певица в Сочи 13 декабря 1967 года. Похоронена на старом Сочинском кладбище. В сентябре 2007 года на могиле В.В. Барсовой установлен мемориальный памятник.

«Валерия Владимировна была художником-виртуозом, но блестящая техника исполнения никогда не превращалась в самоцель, а помогала ярче и точнее выразить характер, – писал о творческом наследии Барсовой музыковед Всеволод Тимохин. – Показательны ее работы в итальянских и французских операх: Джильда, Розина, Манон, Лакме. В них всегда подкупала правда образа, непосредственность переживания, а не виртуозные каскады высоких нот, рулады и трели, которыми прежде всего стремились поразить аудиторию многие колоратурные певицы того времени... Покинув сцену, певица осталась страстным художником-патриотом, отдавшим все силы для прославления искусства родной страны».

Т.М.

Батурин Александр Иосифович

бас-баритон

1904–1983

Александр Батурин родился 4 (17) июня 1904 года в местечке Ошмяны Виленской губернии в семье сельского учителя. Через год отец умер. Детство мальчика было тяжелым: постоянная нужда и долгое скитание по родственникам.

В 1920 году Александр окончил в Одессе Профтехшколу, работал в гараже шофером, затем помощником механика. В свободное время занимался в кружке самодеятельности в клубе транспортников; обладая большим красивым голосом, пел в концертах народные песни. Голос и исполнение Батурина производили сильное впечатление на слушателей, и было очевидно, что юноше надо учиться петь в профессиональном учебном заведении. И в 1921 году Союз транспортников командировал Александра в Петроградскую консерваторию.

В консерватории его учителями были известные певцы и педагоги – профессора И.В. Тартаков, П.З. Андреев, К.С. Исаченко. За успехи ему дали стипендию имени А.П. Бородина. Батурин проходил с педагогами партии Мельника в «Русалке» А.С. Даргомыжского, Пимена в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского и Собакина в «Царской невесте» Н.А.

Римского-Корсакова.



В опере К.В. Глюка «Альцеста». Италия

На экзамене по специальности в 1924 году Александр получил высший бал – 5 с плюсом. В выписке из протокола председательской экзаменационной комиссии было отмечено: «Превосходный голос, красивого тембра, сильный и сочный. Ярко талантлив. Ясная дикция. Пластичная декламация». Еще до окончания консерватории последовало решение о дальнейшем обучении молодого певца в Италии. Вот этот документ, подписанный ректором консерватории композитором А.К. Глазуновым:

«Р.С.Ф.С.Р.

Народный Комиссариат

По Просвещению

Ленинградская Государственная

Консерватория.

4 апреля 1925 года.

Настоящий документ выдан мною студенту Ленинградской Государственной Консерватории по Вокальному Отделу БАТУРИНУ, Александру Иосифовичу в том, что он, БАТУРИН, направляется в Италию сроком на год для совершенствования по вокальной специальности в Римскую Музыкальную Академию. Обладает выдающимся по красоте, силе и объему голосом теплого и сочного тембра, большой гибкости и выразительности. Вместе с тем БАТУРИН художественно даровит, музыкален и

быстро совершенствуется, обещая вскоре развиться в первоклассного певца.

Ректор Лен. Гос. Консерватории (А.К. Глазунов)».

На средства Наркомпроса Батури́н стажировался с октября 1925-го по июль 1926 года в консерватории «Санта Чечилия» под руководством П. ди Пьетро, пользовался консультациями у М. Баттистини и получил диплом «Licenza superiore» об окончании специального курса пения. По предложению дирижера А. Тосканини, певец выступил на сцене миланского театра Ла Скала в опере «Севильский цирюльник» Дж. Россини в партии Дона Базилио и в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в партии Пимена. Имел успех, а поскольку за это время он подготовил несколько партий, выступил в театрах Турина, Палермо, Рима, Милана с исполнением партий Дона Базилио, также Короля Филиппа в опере «Дон Карлос» Дж. Верди, Коллена в «Богеме» Дж. Пуччини, Короля в «Лоэнгрине» Р. Вагнера... Выступал в симфонических концертах, исполнял сольные партии в Девятой симфонии Л.Бетховена, Реквиеме Дж. Верди, мессах разных композиторов. За исполнение духовной музыки в Папской капелле в Ватикане получил золотую медаль.

В 1927 году по вызову директора Большого театра А.А. Бурдукова А. Батури́н вернулся в СССР и был зачислен в труппу театра. До своего дебюта Батури́н спел несколько концертов в провинциальных городах и имел у публики большой успех. Зная, что зарубежная критика давала его

выступлениям высокую оценку, журналисты стали широко писать о Батурине как о новой оперной звезде, пришедшей на смену самому Шаляпину, который навсегда покинул Россию, в результате чего решением советской власти в том же 1927 году с него было снято звание народного артиста республики.

В патриотическом запале пресса все больше восхваляла выдающийся талант молодого певца Батурина. А между тем Художественный совет Большого театра после первого прослушивания певца дал более скромную оценку его вокальным и артистическим возможностям: «Артист обладает голосом хорошего тембра, но небольшим по силе и ограниченным по диапазоны... исполнение лишено артистичности, фразировка детская, не точная интонация... Принимая во внимание молодость артиста и возможность развития голоса, как в смысле силы звука, так и диапазона, а равно и общего музыкально-артистического развития... зачислить в кадры молодежи» (Заключение от 5 июня 1927 г.).

И это было справедливо, поскольку навыки и сценический опыт, приобретенный Батуриным во время его кратковременной стажировки и выступлений на зарубежных сценах с исполнением хорошо выученных итальянских произведений, были недостаточными для исполнения ведущих партий русского репертуара. Это подтвердил и неудачный дебют Батурина в партии Мельника на сцене Большого в ноябре 1927 года.



Однако многочисленные статьи рабкоров и письма обвиняли Дирекцию театра в «затирании рабочего певца». Для опровержения этого по распоряжению Наркомпроса была создана специальная комиссия из авторитетных музыкантов для нового прослушивания А. Батурина. В комиссию вошли пианист и в то время ректор Московской консерватории К.Н. Игумнов, педагог вокала, профессор Н.Г. Райский, профессор Государственной Академии художественных наук Е.М. Браудо, председатель ЦК Рабис Ю.М. Славинский, представители газеты «Правда» и ряда других учреждений. С правом совещательного голоса – дирижер Большого театра В.И. Сук, директор театра А.А. Бурдуков. Заключение комиссии отрицало утверждение о затирании певца, как не имеющее под собою никаких оснований, и подтверждало справедливую оценку Художественного совета. Батурин смог осознать свои ошибки, обратился к серьезной работе и из года в год уже успешно исполнял партии и баритона, и баса. Вскоре певец стал признанным исполнителем ведущих и значительных партий.

В русских операх – это партии Гремина, Томского, Кочубея, Эбн-Хакиа в «Евгении Онегине», «Пиковой даме», «Мазепе», «Иоланте» П.И. Чайковского. Вот один из отзывов музыковеда Е.А. Грошевой: «Образ мавританского врача Эбн-Хакиа Батурин наделил чертами, свойственными ха-

рактору восточного мудреца, плавными, полными достоинства медлительными движениями, спокойными, убедительными интонациями красивого голоса он точно передавал ориентальную мелизматику вокальной линии».

Уже по этому репертуару видно, что вокальные возможности певца позволяли ему петь партии как для баса, так и для баритона. Батурин исполнял также басовые партии Пимена в «Борисе Годунове» и Досифея в «Хованщине» М.П. Мусоргского и наряду с ними баритоновые – Руслана в «Руслане и Людмиле» М.И. Глинки, князя Игоря и Демона в одноименных операх А.П. Бородин и А.Г. Рубинштейна.

Партию Пимена Батурин впервые спел 30 июня 1928 года – в день закрытия сезона в Большом театре. В этом спектакле партию Бориса также первый раз пел Д.Д. Головин.

Газета «Современный театр» откликнулась на это важное для молодых певцов событие. О Батурине писали: «Второй «дебютант» Батурин своим вокальным исполнением показал, что партия Пимена в нем нашла хорошего воплотителя. На редкость красиво и ровно звучал голос артиста, отличающийся прекрасным бархатным тембром и – мы бы сказали – теплотой интонаций. Недостатки фразировки, некоторая формальность, протокольность, что ли, звука, сценическая скованность в игре – без сомнения будут устранены при достаточно частом появлении на сцене. Это будет лучшей школой для многообещающего артиста».

Партия князя Игоря была одной из лучших в репертуаре

артиста. Газета «Известия» откликнулась на премьеру оперы в Большом театре в 1944 году и образе главного героя так: «А.И. Батурина в роли Князя Игоря на сцене почти «не играет», оставляя главным средством выражения образа вокал. Движения актера чрезвычайно скупы. Однако, несмотря на некоторую статичность образа, артист дает зрителю четкое представление о герое былинного эпоса. Удачные грим и костюм дополняют этот образ».

В любой партии А. Батурина отмечали «сочный красивый, льющийся широкой волной певучий бас (basso cantante)».

В зарубежных операх певец исполнял партии Лорана в «Ромео и Джульетте» и Мефистофеля в «Фаусте» Ш. Гуно, Дона Базилио в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини и Вильгельма Телля в одноименной опере композитора; Погнера в «Нюрнбергских мастерзингерах» Р. Вагнера, Нилаканты в «Лакме» Л. Делиба, Эскамильо в «Кармен» Ж. Бизе.



Вильгельм Телль

Одной из лучших в репертуаре артиста была партия Вильгельма Телля, очень трудная и в вокальном, и в сценическом отношении. Батулин создал образ яркий и внушительный, о чем свидетельствовали отзывы в печати. Газета «Вечерняя Москва»: «В главной роли Вильгельма Телля А. Батулин удачно сочетает театрально-сценическую выразительность исполнения с хорошим вокальным мастерством». А вот отзыв газеты «Труд»: «Труднейшую партию Вильгельма Телля, требующую от артиста не только вокального, но в первую очередь большого актерского мастерства, поет А. Батулин... Он верно понял сущность сурового и мужественного образа Вильгельма Телля, и хотелось бы пожелать только, чтобы в его трактовке этой партии было больше динамичности».



Кочубей. «Мазепа»

В современных операх партий, достойных особенного внимания, Батурин не спел. В числе его ролей: Лао Синь в опере «Сын Солнца» С.Н. Василенко, Старый рабочий в «Вышке Октября» Б.Л.Яворского, Фабричный в «Матери» Т.Н. Хренникова.

Над образами певец работал с режиссерами Т.Е. Шарашидзе, В.А. Лосским, Н.В. Смоличем, А.П. Петровским, Л.В. Баратовым и другими. Из дирижеров любил работать с Н.С. Головановым, В.В. Небольсиным, С.А. Самосудом. О своей работе с последним певец писал в сборнике, посвященном дирижеру: «Несмотря на то, что я считал себя по оперному репертуару учеником Голованова, работа с Самосудом дала мне очень много полезного и доставляла огромную творческую радость. Самуил Абрамович в театре был тем руководителем, который выносил огонь и тепло, воодушевлял исполнителей. Я пел с ним «Демона» несколько спектаклей, и он сам проходил со мной эту партию. Самосуд помогал мне придать образу Демона романтические черты и вместе с тем показать его могучей фигурой, соответствующей его басовой партии. Опера у Самосуда оживала, оживал в ней и Лермонтов. Я и сам получал удовольствие от участия в этом спектакле, насыщенном душой большого музыканта».

Коллеги по сцене отдавали должное голосу и мастерству А.И. Батурина. В своей книге «Записки русского тенора»

А.И. Орфенов писал: «Его мягкий певучий голос звучал собранно, округло, красиво и благородно. Актер он был не выдающийся. Уверенный и хладнокровный, он мог убеждать зрителя лишь в эпически-спокойных партиях вроде Игоря и Руслана, в которых чаще всего и выступал. Правда, его Кочубей и Телль, отмеченные премиями, были не только красиво спеты, но и отменно сыграны. Чем брал Батулин, так это мастерством владения голосом».

Александр Иосифович много внимания уделял концертной деятельности. В 1939 году участвовал в исполнении «Реквиема» Дж. Верди и кантаты «На поле Куликовом» Ю.А. Шапорина под управлением дирижера Л.П. Штейнберга. В 1942 году впервые исполнил цикл из шести романсов Д.Д. Шостаковича под аккомпанемент самого композитора в Куйбышеве, где находился вместе с театром в эвакуации. Пел с оркестром русских народных инструментов имени Н.П. Осипова. В 1951 г. участвовал в исполнении Девятой симфонии Л. Бетховена в Большом зале консерватории (дир. Г. Абендрот). Выступал во многих городах СССР, очень часто со своей супругой, артисткой оркестра Большого театра, выдающейся арфисткой В.Г. Дуловой.

С 1948 по 1983 год Александр Иосифович преподавал сольное пение в Московской консерватории; в 1962 году получил звание профессора. Среди его учеников – солисты Большого театра А.Ф. Ведерников, В.В. Нартов, Г.А. Никольский, а также зарубежные певцы – Н. Гяуров (Болгария),

Х. Пачеко (Куба), Качей (Албания), Ким Ван У (Корея).

Батурин принимал участие и в театрально-общественной деятельности. Он был председателем жюри вокального конкурса Международного фестиваля молодежи и студентов в Бухаресте (1953); вице-президентом IV Международного конкурса вокалистов Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957) и десяти конкурсов (в период 1960–1981 гг.) вокалистов имени М.И. Глинки. Был членом правления Ассоциации музыкальных деятелей СССР и Общества «СССР – Швейцария».

Певец – автор ряда методических работ, в том числе «Школы пения», которые используются в обучении молодых вокалистов.

В 1947 году Александр Иосифович Батурин получил звание народного артиста РСФСР. В 1943-м – Государственную премию СССР I степени за участие в спектакле «Вильгельм Телль» Дж. Россини. Певец был награжден двумя орденами «Знак Почета» и двумя орденами Трудового Красного Знамени.

С участием А.И. Батурина имеются записи опер «Пиковая дама» и «Иоланта» П.И. Чайковского под управлением С.А. Самосуда и «Князь Игорь» А.П. Бородина под управлением А.Ш. Мелик-Пашаева, Л.П. Штейнберга, А.И. Орлова. Было выпущено и несколько сольных пластинок с записью оперных арий, романсов, русских народных песен.

В 2009 году выпущена запись (CD) Девятой симфонии

Л. Бетховена (дир. Г. Абендрот, солисты Н.С. Ханаев, Н.Д. Шпиллер, З.А. Долуханова, А.И. Батурин. Запись 1951 г.).

Певец снялся в нескольких фильмах: «Земля» А.П. Довженко (1930), «Простой случай» В.И. Пудовкина (1932), «Концерт-вальс» Л.З. Трауберга (1941).

Александр Иосифович любил живопись, хорошо разбирался в ней. Вместе с супругой Верой Георгиевной Дуловой собирал произведения русских художников. В их коллекции были живописные работы И.К. Айвазовского, А.П. Боголюбова, К.П. Брюллова, А.М. Васнецова, С.Ю. Жуковского, К.А. Коровина, В.Е. Маковского, В.Д. Поленова, А.К. Саврасова, В.А. Серова и других. Графические работы А.Н. Бенуа, В.М. Васнецова, М.В. Добужинского, Б.М. Кустодиева, М.В. Нестерова, Н.К. Рериха, И.И. Шишкина... Эта коллекция из 58 произведений, по завещанию В.Г. Дуловой, в 2000 году была передана в дар Третьяковской галерее.

Александр Иосифович умер 30 января 1983 года. Похоронен на Кунцевском кладбище. В 1989 году вдова установила на могиле памятник работы скульптора М.К. Аникушина. Он изображает певца и арфистку, символизируя творческий и жизненный союз двух выдающихся личностей.

Л.Р.

Богданович Александр Владимирович тенор 1874–1950

«Неутомимый общественник, энтузиаст русского искусства, один из образованнейших певцов своего времени, этот «почетный артист и деятель искусств», по выражению Станиславского, прожил свою жизнь не даром» – так писал журнал «Советская музыка» об А.В. Богдановиче по случаю его 100-летнего юбилея.

Действительно, Александр Владимирович был яркой личностью, в его жизни творчество и общественная деятельность тесно переплетались от начала и до конца.

Родился Александр Богданович 22 октября (3 ноября) 1874 года в Смоленске в семье учителя. Окончив гимназию, он решает стать врачом и поступает в Московский университет на медицинский факультет.

В эти студенческие годы он интересуется общественными событиями в России, знакомится с революционными кружками, принимает участие в их работе, за что попадает на долгие годы под надзор полиции. Не раз арестовывался, сидел в Бутырской тюрьме и, конечно, был исключен из университета. Он закончит его позднее, и государственные экзамены

сдаст в Казанском университете.

А пока, в 1899 году, его высылают в Смоленск, где ему удастся избежать солдатчины, и он работает в земской больнице Смоленской губернии.

Получив диплом врача в 1900 году, Богданович возвращается в Смоленск и снова участвует в революционных кружках, собирает средства для политических ссыльных.

Частные уроки пения он начал брать еще в 1897 году у самого Л.В. Собинова, что позволило ему выступать в Смоленске в качестве певца-любителя на музыкальных вечерах. Однако целью была не вокальная карьера, а сбор средств для революционных нужд.

В 1901 году Александр Богданович переезжает в Петербург, где работает в клиническом институте. Параллельно он берет частные уроки у бывшей певицы, известного вокального педагога И.И. Онноре, посещает театры, концертные залы. Он знаком уже со многими певцами и музыкальными деятелями, которые советуют ему всерьез заняться вокальной карьерой. И когда последовал новый арест, они нанимают ему лучших адвокатов, а Л.В. Собинов идет на прием к Святополку Мирскому – влиятельному чиновнику и добивается разрешения для Богдановича продолжить музыкальное образование. «Теперь, как только Ваше здоровье придет в норму, Вам надобно приняться за пенье, – писал Собинов 26 января 1902 года Александру Владимировичу, находившемуся еще в доме предварительного заключения. – Нельзя за-

рывать того, что дала Вам природа, да еще в таком отличном виде. Будем надеяться, что по окончании Вашего дела Вы останетесь в Петербурге и начнете артистическую карьеру».

Артистическая карьера Богдановича началась в 1902 году, когда он стал выступать в симфонических концертах Шереметевского оркестра в Петербурге. В 1903 году пел в Петербургской русско-итальянской частной антрепризе у К. Гвиди, дебютировал в партии Синодала в опере «Демон» А.Г. Рубинштейна, затем спел Ленского в опере «Евгений Онегин» П.И. Чайковского и Фауста в одноименной опере Ш. Гуно. Имел большой успех.

Неожиданно в 1904 году дирекция театра посылает его совершенствоваться в Милан у педагогов А. Броджи и Ф. Валеро.



Князь. «Русалка»

По возвращении из Италии Богданович в сезоне 1904–1905 гг. работал в Тифлисской опере в антрепризе Л. Дальского; в 1905 г. – в Петербургском Народном доме; в 1905–1906 гг. – в Мариинском театре, где дебютировал партией Фауста.

Князь. «Русалка» В 1906 году он получил приглашение от Дирекции Большого театра, где и работал уже постоянно до 1936 года. Дебютировал известной ему партией Синодала и пел партии лирического тенора наряду с Л.В. Собиновым и Д.А. Смирновым. В его репертуаре было около 40 партий, среди них крупнейшие партии русской и зарубежной оперной классики. Это Баян и Финн в опере «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, Князь в «Русалке» А.С. Даргомыжского, Самозванец в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского, Владимир Игоревич в «Князе Игоре» А.П. Бородина, Владимир Дубровский в одноименной опере Э.Ф. Направника.

В операх П.И. Чайковского, помимо Ленского, пел партии Андрея в «Мазепе», Вакулы в «Черевичках», Водемона в «Иоланте».



Левко. «Майская ночь»

В операх Н.А. Римского-Корсакова – Лыкова в «Царской невесте», Левко в «Майской ночи», Берендея в «Снегурочке», Индийского гостя в «Садко»...

Богданович продолжал лирическую концепцию ролей, созданных Собиновым не только в русской, но и в зарубежной опере. Это чувствовалось в исполнении им таких партий, как Фауст в опере Ш. Гуно, Альфред в «Травиате» и Герцог в «Риголетто» Дж. Верди, Лоэнгрин в одноименной опере Р. Вагнера, Джеральд в «Лакме» Л. Делиба, НаDIR в «Искателях жемчуга» Ж. Бизе, и других.

Александр Богданович был первым исполнителем на сцене Большого театра партии Пинкертон в «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини и партии Рылеева в «Декабристах» В.А. Золотарева.

У певца был красивый голос мягкого тембра, совершенная вокальная школа (итальянское бельканто). Он хорошо чувствовал стиль любого произведения. Был сценичен, вокально и актерски выразителен. Это подтверждали и его коллеги. Н.Н. Озеров вспоминал их совместный с Богдановичем спектакль «Садко», где сам он исполнял заглавную партию: «Индийского гостя пел А.В. Богданович, культурнейший, истинный артист с голосом исключительного тембра. В его исполнении арии Индийского гостя была бездна разнообразия, гибкости, оттенков». Те же достоинства отмечались

в исполнении и других партий.

А.В. Богданович вел широкую концертную деятельность. Много выступал в концертах Керзинского кружка. Имел огромный репертуар и был первым исполнителем ряда романсов композиторов А.Т. Гречанинова, Н.Н. Черепнина, С.В. Рахманинова. Пел сольные партии в ораториях Г.Ф. Генделя, И. Гайдна, И.С. Баха, в Реквиемах В.А. Моцарта и Дж. Верди, в Девятой симфонии Л. ван Бетховена.

Пел под управлением отечественных дирижеров У.И. Авранека, М.М. Ипполитова-Иванова, Э.А. Купера, который поручил ему теноровое соло в «Те Деит» Г. Берлиоза, а Н.С. Голованов ввел его в состав исполнителей (Е.К. Катульская, Н.А. Обухова, В.Р. Петров) *Benedictus* из Реквиема В.А. Моцарта.

Из зарубежных дирижеров выступал с такими мастерами, как Г. Абендрот, Б. Вальтер, О. Клемперер, О. Фрид.

Много ездил с концертами по городам России, где выступал со своей женой, певицей Большого театра М.Г. Гуковой.

Александр Владимирович часто пел бесплатно для рабочих или давал концерты в пользу студенчества.

В годы Первой мировой войны Богданович был организатором и участником концертов в госпиталях и лазаретах. Силами артистов Большого театра организовал питательный пункт для беженцев, оказывал помощь и как врач. Организовал госпиталь на средства артистов и был его начальником. Во время революционных событий в Москве 1917 года при-

нимал раненых, оказывая им помощь.

В эти годы его шефская концертная деятельность имела особенно широкий размах. Продолжал он петь и на оперной сцене. Одновременно работал в Художественном совете театра и многих комиссиях.

В 1919 году он принимает участие в создании оперной студии при Большом театре под руководством К.С. Станиславского. И преподает в этой студии вместе с М. Гуковой вокал молодым певцам.

Станиславский высоко ценил разносторонние способности своих коллег. Об этом свидетельствуют его признания: «Я не только преподавал в оперной студии, но и сам учился, слушая уроки М.Г. Гуковой и А.В. Богдановича», – писал он в своей книге «Моя жизнь в искусстве». И еще: «Александр Владимирович был в новой студии не только инициатором, но и главным деятелем, как в художественно-педагогической, так и в административно-хозяйственной области, – вспоминал Константин Сергеевич. – С течением времени он так сроднился с ней, с нами, с новой, вступившей в наши ряды молодежью, что не покидал нас в течение самых тяжелых и трудных годов, пережитых нами, когда приходилось без денег, в холодном помещении, с голодными артистами, не получавшими никакого вознаграждения, – выковырывать и организовывать молодое театральное дело.

<...> Самая трудная пора переживалась студией и в те годы, когда я с труппой МХАТ на два года уезжал в Америку.

ку. На этот долгий срок, – вся студия была отдана на ответственность и под охрану Александра Владимировича. Если бы не его энергия, если б не его любовь к делу, – молодое учреждение погибло бы навсегда. Но Александр Владимирович сохранил студию до моего возвращения. <...> Всю эту гигантскую работу Александр Владимирович производил – безвозмездно, из любви к своему искусству и к новому в нем. Моя благодарность – по отношению к нему – велика, и потому я рад представившемуся случаю, чтоб громко рассказать о том, что Александр Владимирович, по присущей ему скромности, хранит в секрете».



Джеральд. «Лакме»

Также безвозмездно, но с полной отдачей сил работал Богданович

в Правлении Дома ученых, куда его рекомендовал Н.А. Семашко. Он организовывал концерты, привлекал в них выдающихся артистов-певцов: А.В. Нежданову, Н.А. Обухову и других, пианиста К.Н. Игумнова, скрипача Б.О. Сибора, арфистку К.А. Эрдели (последние играли в оркестре Большого театра).

Сам давал сольные концерты, пел романсы П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова; участвовал в опере «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова.

Заведовал художественной частью созданного на базе студии оперного театра им. К.С. Станиславского.

В 1925 году за заслуги в оперном искусстве и общественно-театральной деятельности А.В. Богданович был удостоен звания заслуженного артиста республики. Его общественная деятельность продолжалась долгие годы.

С 1934 года он – зав. оперной труппой Большого театра, в 1936-м оставляет этот пост по болезни. Работает в ВТО (Всероссийском театральном обществе), возглавляет кабинет музыкальных театров, и в этой должности он проявляет себя разносторонне: консультирует молодых певцов, создает студию звукозаписи, помогает художественной самодеятельности. Одновременно А. Богданович – председатель во-

кально-методической комиссии при Управлении музыкальных учреждений в Комитете по делам искусств.

В годы Великой Отечественной войны Александр Владимирович руководил фронтовым театром, организованным им самим, его артисты выступали на передовых рубежах.

Александр Владимирович Богданович скончался 6 апреля 1950 года в Москве.

Память об этом замечательном певце, общественном деятеле и человеке сохранилась в грамзаписях, сделанных в начале 1900-х годов фирмами «Колумбия» и «Пате» в Москве. Остался он и в благодарной памяти современников.

Когда в 1938 году А.В. Богданович отмечал 35-летие своей творческой деятельности, из всех поздравлений многочисленных коллег по сцене, композиторов, музыкальных и общественных деятелей ему особенно дорого было одно письмо: «Дорогой друг, горячо любимый Саша! От всей души, от всего сердца поздравляем тебя с юбилейной датой и желаем здоровья и всякого благополучия. Помни, что среди твоих многочисленных друзей есть еще два – искренно тебе преданные и искренно тебя любящие.

Москва, 1938, 4 апреля. Антонина Нежданова, Николай Голованов».

Л.Р.

Большаков Алексей Алексеевич

баритон

1914-1979

Алексей Большаков родился 15 сентября 1914 года в селе Обшаровка Самарской губернии. Время было тяжелое: шла Первая мировая война, и в день рождения ребенка в семью вошло горе – на фронте погиб его отец. Вдова осталась с двумя малолетними детьми (старшей дочке было всего 3 года); ей – батрачке, возможно, не удалось бы поднять детей, но помогли односельчане. Они же позаботились и о дальнейшей судьбе Алексея. Когда он достиг юношеского возраста, его послали учиться в Самару, в строительный техникум, по окончании которого он работал в Куйбышеве на строительстве завода, жилых домов и больницы.

Петь Алексея научила мать: у нее были хороший голос и музыкальный слух. В техникуме он занимался в художественной самодеятельности, был запевалой в хоре, выступал в концертах.

Пение было поначалу лишь удовольствием и развлечением. Однако, поступив в строительный институт, Алексей решил заняться пением серьезно и одновременно поступил на вечернее отделение музыкального училища. А вскоре он ушел из института и полностью отдался музыкальным заня-

тиям. Так определилась его дальнейшая судьба.

В 1940 году Алексея призвали в армию, и он служил в ансамбле песни и пляски Приволжского военного округа во время Великой Отечественной войны и до ее окончания.



Тонио. «Паяцы»

А. Большаков побывал с ансамблем на 2-м Украинском фронте, прошел тяжелыми военными дорогами Украину, Молдавию, Румынию, Венгрию, Чехословакию, Австрию. Оттуда ансамбль был переброшен на Дальний Восток и вместе с воинскими частями преодолел весь путь по Маньчжурии.

После войны ансамбль был расформирован.

В 1946 году Алексей Большаков недолго работал в Куйбышевском театре оперы и балета.

А с 1946-го по 1953 год – он солист Свердловского оперного театра; одновременно в 1951–1953 гг. обучался в Уральской консерватории имени М.П. Мусоргского.

К этому времени Алексей Большаков уже профессиональный и опытный исполнитель ведущих партий лирического и драматического баритона.

В январе 1953 года певец был принят в Большой театр как стажер, но вскоре стал и полноправным солистом оперной труппы. Дебютировал партией Моралеса в опере «Кармен» Ж. Бизе, а далее последовали партии более крупные.

Первый отзыв на выступления певца (в операх «Травиата» и «Садко») появился в газете Большого театра «Советский артист». Дирижер Е. Акулов писал: «Молодой певец А. Большаков спел партии Жермона и Веденецкого гостя. У певца хорошая вокальная техника, дикция, четкая фразировка. Он

свободно владеет всеми регистрами голоса. Имеет некоторый сценический опыт». Правда, в этом отзыве была не только похвала, но еще и критическое замечание, весьма полезное для певца, начинающего свою карьеру на сцене прославленного театра.

В Большом Алексей Алексеевич исполнил 26 партий. В русских операх это: Щелкалов и Рангони в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского, Елецкий в «Пиковой даме», Роберт в «Иоланте» и Мазепа в одноименной опере П.И. Чайковского; Демон в одноименной опере А.Г. Рубинштейна, Федор Поярок в «Сказании о граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова, партии в операх «Хованщина» Мусоргского, «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова... Об одной из них тот же Акулов писал: «А. Большаков – Роберт вокально хорошо справился с партией. Его голос красиво звучал и в верхней, и в нижней тесситуре. В знаменитой арии «Кто может сравниться с Матильдой моей» А. Большаков показал, что ему не страшны трудности высокой тесситуры».

Среди партий в зарубежных операх – Меркуцио в «Ромео и Джульетте» и Валентин в «Фаусте» Ш. Гуно, Фигаро в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, Шарплес в «Чио-Чио-сан» и Марсель в «Богеме» Дж. Пуччини, Тонио в «Паяцах» Р. Леонкавалло, Альберт в «Вертере» Ж. Массне, Риголетто в одноименной опере и маркиз ди Поза в «Дон Карлосе» Дж. Верди.

Алексей Большаков также много пел в современном ре-

пертуаре: Букин в «Матери» Т.Н. Хренникова, Наполеон в «Войне и мире» С.С. Прокофьева, Трубецкой в «Декабристах» Ю.А. Шапорина, Беринг в «Оптимистической трагедии» А.Н. Холминова, в опере «Судьба человека» И.И. Дзержинского пел песню «Памяти павших».

О том, каким оперным певцом был А.А. Большаков, не раз высказывались его партнеры по сцене, коллеги по творчеству. Так Вера Михайловна Фирсова вспоминала: «Голос – красивый, приятного тембра, удивительно ровно звучащий, полного диапазона и, что немаловажно, великолепно поставленный – позволяет ему исполнять партии самого разнообразного характера. И я лично не помню ни одного спектакля с участием А. Большакова, где бы у артиста что-то сбоило. У него всегда все верно и всякая нота поется».

Исполнительской манере А. Большакова свойственна в высшей степени академичность, все, что он поет, профессионально в самом хорошем смысле слова. Как артист, он не прибегает к внешним эффектам, образы, созданные им, отличаются скупыми, но весьма выразительными красками. А. Большаков убедителен и правдив на сцене. И не только в тех партиях-ролях, которые в характере его лирического баритона, но и там, где образ, ситуации, характер музыки требуют напряжения, драматизма и даже трагизма (как, например, в Риголетто).



Альберт. «Вертер»

А. Большаков – очень хороший партнер; чуткий, внимательный, корректный. Мне довелось выступать с ним в ряде спектаклей, и, кроме самых хороших слов о нем, как о певце Большого театра и как о партнере по сцене, я не могу сказать».

А. Большаков был высочайшим профессионалом, о чем свидетельствует и то, что ему не раз приходилось заменять заболевших коллег и выступать буквально день за днем. Он пел Елецкого, а на следующий день Риголетто или Фигаро и далее без перерыва Шарплеса или Валентина, следом Шарплеса, а после него Жермона. И каждый раз на высоком художественном уровне.

Большаков был также прекрасным концертным певцом. Вот один из отзывов на его выступление: «В концерте на сцене нашего театра Большаков в первую очередь показал именно мастерство оперного артиста, с большим блеском исполнив сложнейшие арии репертуара баритона. Перед нами прошли лучшие страницы оперной классики – ария Роберта («Иоланта» Чайковского), ария Риголетто, ария Алеко, ария Игоря, эпиталама Виндекса («Нерон» Рубинштейна). Кроме того, А. Большаков спел романсы Чайковского, Рахманинова, Гурилева, оставаясь и в камерном репертуаре оперным певцом, создающим музыкальные образы «крупным мазком».



Веденецкий гость. «Садко»

Участвовал в концертном исполнении оперы «Млада» (Жрец Радегаста) Н.А. Римского-Корсакова под управлением Е.Ф. Светланова в Большом зале Московской консерватории в 1961 году.

«В пении Большакова подкупает сочетание чистоты тембра, силы голоса и безукоризненности вокальной школы, позволяющей певцу одинаково выигрышно выглядеть при исполнении произведений самого различного характера», – писала газета «Советская Башкирия» после выступлений певца в Уфе в марте 1973 года.

Он гастролировал по всей стране, выступал в больших и малых городах, перед нефтяниками Татарии, на музыкальном фестивале в Казахстане, перед строителями Саяно-Шушенской ГЭС в Красноярском крае вместе с ансамблем скрипачей Большого театра.

Гастролировал на оперных сценах многих театров: в Риге пел Онегина, Демона и Мазепу; в Баку – Онегина и графа ди Луна в опере «Трубадур» Дж. Верди, в Чебоксарах – Фигаро и Канио, в Куйбышеве – Риголетто и Фигаро, во Фрунзе – Онегина и Риголетто, в Уфе – Эскамильо.

Гастроливал и за рубежом – в Австрии, Германии, Венгрии, Норвегии, Канаде, Швеции, Франции.

С 1975 года Алексей Большаков начал педагогическую деятельность, преподавал в музыкальном училище при консер-

ватории. С 1977 года руководил стажерской группой в Большом театре.

Написал ряд статей, в которых говорил о необходимости больше заниматься с молодежью дирижерам, режиссерам, более опытным певцам; смелее выдвигать молодых певцов, занимать их в спектаклях вместо гастролеров, которые не всегда являются лучшими.

Сам Алексей Алексеевич никому не отказывал в помощи – ни солистам, ни хористам. Настаивал на необходимости ежедневных вокальных упражнений. В своих замечаниях певцам по поводу их выступлений был объективен, осторожен, чтобы не ранить человека. Он был настоящим наставником, учителем молодежи.

В работе интересы театра были для него превыше всего. Как сказал А.Д. Масленников, «его отношение к театру является эталоном служения искусству, служения театру».

В 1959 г. А.А. Большаков был награжден орденом «Знак Почета».

В 1971 г. стал народным артистом РСФСР.

В 1976 году в связи с 200-летием Большого театра награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Его уважали и ценили в работе А.Ш. Мелик-Пашаев, В.В. Небольсин, Е.Ф. Светланов, Г.Н. Рождественский, Б.А. Покровский; любили партнеры, всегда с благодарностью вспоминают ученики.



Жермон. «Травиата»

14 июня 1979 года Алексей Алексеевич Большаков скончался, ему еще не исполнилось 65-ти. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

С его участием записаны оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (партия Корабельщика, дирижер В.В. Небольсин) и «Млада» (партия Всегласного жреца, дирижер Е.Ф. Светланов); опера М.П. Мусоргского «Хованщина» (партия Стрешнева, дирижер В.В. Небольсин) и поэма «Колокола» С.В. Рахманинова (дирижер К.П. Кондрашин).

Л.Р.

Большаков Григорий Филиппович

тенор

1904–1974

«Григорий Филиппович был артистом яркого и, я бы сказала, увлекательного таланта. От природы у него был прекрасный голос, красивого, волнующего тембра. Но голоса в театре были и более сильные, чем у него. А вот он умел придать своему исполнению какое-то внутреннее озарение, и тогда ему извинялись вокальные погрешности, ибо он давал то, что не мог дать самый академический певец.

Артистическое его обаяние было огромным и при этом – точное и глубокое, подчас интуитивное понимание образа. И неспроста его исполнение заражало не только публику, но и нас – его партнеров и дирижеров», – говорила Наталья Дмитриевна Шпиллер о Григории Большакове, чье имя в созвездии выдающихся оперных певцов Большого театра занимает заслуженное место.



Вакула. «Черевички»

Григорий Большаков родился 23 января (5 февраля) 1904 года в Петербурге в многодетной семье заводского рабочего. В роду Большаковых артистов не было. Но искусство здесь почитали, отец любил петь, и все шестеро его детей обладали хорошими голосами. Вот и Григорий начал петь с детства. «Был у нас граммофон, – рассказывал певец, – и я кое-что выучил на слух. Друзья, которым я много пел, говорили, что мне нужно учиться. И я решился: поступил в музыкальную школу, а потом к педагогу Нувельнорди – он учился у итальянских певцов, школа была отличная. Он очень полюбил меня, и так получилось, что он не только не брал с меня денег за уроки, а, бывало, и сам мне помогал – я ведь еще не работал». Ни бесстрашным тореадором из «Кармен», ни мятежным Демоном, чьи арии он так любил слушать в детстве с пластинок и о которых мечтал сам, ему на сцене быть не пришлось: в юности у Григория Большакова обнаружился не баритон, а тенор. Но его ждало блестящее будущее.

Уроки итальянца Р.Ф. Нувельнорди, благодаря которым Григорий приобрел навыки владения голосом (эта школа впоследствии скажется на манере звуковедения певца) подвигли его пойти на пробу в Михайловский театр. «Слушали меня Самосуд и Смолич, – вспоминал артист. – Сказали: «Ты еще зеленый для сольного пения, но в хор мы бы тебе советовали пойти – в наш оперный хор... Года два еще нужно

поработать над голосом». И он с радостью пошел в хор, рад был, по его словам, «зацепиться за театр»: «Все-таки не ахти какой, но артист». Хор Михайловского театра стал для Григория Большакова еще одной вокальной школой. Поработав там больше года, он решает продолжить свое музыкальное образование и поступает в Ленинградский музыкальный техникум, где учится в классе профессора И. Супруненко, о котором потом всегда будет тепло вспоминать. Необходимость заработка заставляет его одновременно работать на железной дороге статистом.

В 1928 году, окончив техникум, Г. Большаков станет солистом Ленинградского театра комической оперы, где первую сольную партию – Фентона в «Виндзорских проказницах» О. Николаи, которая шла на его сцене в 1920-х годах, подготовит с дирижером А.М. Пазовским. Григорий Филиппович рассказывал, какое необычайное волнение испытывал он перед первым выходом на сцену. Стоя за кулисами, он чувствовал, будто ноги его прирастают к полу. Помощнику режиссера пришлось буквально вытолкнуть его на сцену. Певец ощущал страшную скованность движений, но достаточно ему было увидеть переполненный зрительный зал, как он овладел собой. Дебют прошел с большим успехом, определив дальнейшую судьбу певца. Он не учился в консерватории, но его вокальной школе можно было только позавидовать. И тот факт, что в 1930 году молодой певец был принят по конкурсу в оперную труппу Мариинского театра,

был закономерен в его творческой биографии. Там появились его Ленский в «Евгении Онегине» и Андрей в «Мазепе» П.И. Чайковского, Синодал в «Демоне» А.Г. Рубинштейна, Андрей Хованский в «Хованщине» М.П. Мусоргского, Арнольд в «Вильгельме Телле» Дж. Россини, Принц в опере С.С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». На знаменитой сцене он впервые выступил и в партии Хозе («Кармен» Ж. Бизе). Шесть лет работы в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М. Кирова, как с 1935 г. называлась «Мариинка», принесли уверенность в своих силах, большой вокальный и сценический опыт, но, как вспоминал сам артист, «такое было нетерпение петь любимые партии, петь много, не откладывая на «потом», что я отпросился в провинцию».

В Саратовском театре оперы и балета (1937–1938) он пел все, о чем мечтал. Германа в «Пиковой даме» П.И. Чайковского, Радамеса в «Аиде» Дж. Верди, Альмавиву в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, Князя в «Русалке» А.С. Даргомыжского... Но, казалось, и это не предел.

В 1938 году был объявлен конкурс в Большом театре, он поехал на прослушивание и был принят в труппу. Для дебюта 34-летний Григорий Большаков получил партию Давыдова в недавно поставленной тогда впервые опере И.И. Держинского «Поднятая целина» (первым исполнителем этой роли на сцене Большого театра был Борис Евлахов). Через неделю была снова встреча с шолоховским героем – ввод в небольшую роль Мишука в опере Держинского «Тихий

Дон», а через месяц Г. Большаков уже вышел на сцену в партии Герцога в «Риголетто» Верди. Позже Григорий Филиппович вспоминал случай, когда ему пришлось заменить в этой партии внезапно заболевшего И.С. Козловского: «Козловский после большого перерыва пел в «Риголетто». Ну, разумеется, очень многие стремились услышать своего любимца... А Иван Семенович в первом акте плохо почувствовал себя. Поехали за мной, привезли меня в театр, но нужно ведь одеться, загримироваться... Антракт страшно затянулся, публика в волнении. Наконец, выхожу. Вы представьте, учитель, входя в «не свой» класс, волнуется: как примут. А тут после Козловского, вместо Козловского... Во мне и страх, и задор... Смотрю, немного оттаивает публика, а песенку Герцога приняли аплодисментами – хорошие были аплодисменты. От сердца...»



«Иван Сусанин». Антонида – В. Барсова, Собинин – Г. Большаков

Расцвет творчества артиста пришелся на 40–50-е годы прошлого столетия, когда на сцене Большого театра блистала целая плеяда драматических теноров – Б.М. Евлахов, Н.Н. Озеров, Н.С. Ханаев, Г.М. Нэлепп! Замечательный певец был участником многих премьер Большого театра. Во втором составе (в первом Собинина пел Ханаев) он выступил в премьерном спектакле «Иван Сусанин», поставленном после Октябрьской революции с новым либретто (1939).

В 1940 году Григорий Большаков пел в премьеры «Иоланты» в постановке Т.Е. Шарашидзе и С.А. Самосуда. В партии Водемона его считали непревзойденным. Н.Д. Шпиллер, которая познакомилась с Г. Большаковым во время постановки оперы З. Палиашвили «Абесалом и Этери», где они выступали в главных партиях, вспоминала: «Я помню, как мой покойный муж – Святослав Николаевич Кнушевицкий, игравший одно время солистом в оркестре театра, говорил мне, что каждый раз, когда Гриша в партии Водемона произносил слова: «О, боже, она слепа, несчастная!», он не мог удержаться от слез (а «Иоланту» в те годы давали на декаде по два раза). Это было так горячо и убедительно, что забыть его нельзя».

А вот что писал об «Иоланте» с участием артиста и о его образе Водемона Иван Иванович Петров: «...Великолепный состав исполнителей, начиная с очень большого мастера, дирижера С. Самосуда, который сразу же придал спектаклю особую приподнятость и своим темпераментом зажигал всех

исполнителей. Король Рене – А. Пирогов, покоряющий своим могучим голосом, темпераментом и актерским мастерством. Роберт – П. Норцов, юный, стройный, красивый, с легко и красиво звучащим голосом. Эбн-Хакиа – А. Батурин, бархатный тембр и благородная манера которого доставляли большое удовольствие. И, наконец, Г. Жуковская и Г. Большаков, составлявшие такой великолепный дуэт, что писать о нем можно очень много...

В «Иоланте» я впервые увидел Г. Большакова. В исполнение роли Водемона артист вкладывал столько искренности, юношеского пыла, темперамента и вокального блеска, что трудно себе представить лучшего Водемона». Как считала критика, «в партии Водемона проявились лучшие стороны исполнительской индивидуальности артиста – его музыкальная и сценическая культура, яркий и звонкий голос, тонкий художественный вкус, искренность и неподдельный темперамент, редкая драматическая одаренность».

До войны Григорий Большаков спел в Большом театре Германа, Фауста, Радамеса. После каждого спектакля с участием артиста слушатели были так взволнованны, что долго находились под воздействием его искусства. Вспоминает Ирина Ивановна Масленникова: «Он был очень красивым мужчиной для театра, в нем было море обаяния. Горящие глаза. Голос яркий, солнечный, очень красивый. Когда он выходил на сцену, это был настоящий герой».

Сохранились видеокадры «Пиковой дамы» с Германом –

Г. Большаковым, сцена «В спальне графини». Очевидно, это послевоенные годы. По мнению Владислава Пьявко, когда видишь артиста в образе Германа, кажется, будто все происходит сегодня: настолько современны, ощутимы эмоции, «они, как кинжалом, пронзают время». Как вспоминала одна из исполнительниц партии Лизы, солистка Большого театра Нина Ивановна Покровская, Григория Филипповича «иногда захлестывало на сцене от эмоций, но его Герман всегда бывал убедительным и очень пламенным...». Для певца, казалось, не существовало преград. Артист стихийной силы, он творил так, как ему подсказывал его большой талант.

В январе 1941-го в Большом театре прошла премьера оперы П.И. Чайковского «Черевички», поставленной главным режиссером Театра им. Евг. Вахтангова Р.Н. Симоновым и дирижером А.Ш. Мелик-Пашаевым. Для Григория Большакова это был звездный час – он был настолько органичен в партии Вакулы, что будто сошел на оперную сцену со страниц гоголевской повести «Ночь перед Рождеством». Критика тех лет хвалила его кузнеца Вакулу: «Надолго запомнили зрители этот яркий образ добродушного, сильного парубка. Чудесно звучит у артиста замечательная ария «Слышит ли, девица, сердце твое». Много искреннего чувства вкладывает певец в ариозо Вакулы «О, что мне мать»...» По свидетельству И.И. Петрова, роль Вакулы в «Черевичках» была одной из лучших в репертуаре певца: «С одной стороны, это был увалень-кузнец, а с другой – нежно любящий парубок, с

большим обаянием...» Многим зрителям артист запомнился еще и по фильму-опере «Черевички» (режиссеры Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро, «Ленфильм», 1944), который в то время имел большой зрительский успех. За роль Вакулы в «Черевичках» Григорий Большаков был удостоен Государственной премии СССР (1942). «В украинских вещах (в послевоенные годы певец исполнял и партию Левко в «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова – *Т.М.*) он был чудный», – свидетельствует Ирина Ивановна Масленникова.

Когда началась Великая Отечественная война, Григорий Филиппович сразу не уехал с Большим театром в эвакуацию в Куйбышев – пел для тех, кто остался в Москве. В декабре 1941 года он впервые спел Альфреда в «Травиате» Дж. Верди – как признавался впоследствии певец, самую любимую свою партию. А в 1942-м, уже в Куйбышеве, участвовал в премьерных спектаклях Большого театра «Севильский цирюльник» (Альмавива), «Вильгельм Телль» (Арнольд) Дж. Россини, «Евгений Онегин» П.И. Чайковского (Ленский), «Демон» А.Г. Рубинштейна (Синодал). Он также пел в премьере первой постановки оперы Д.Б. Кабалевского «Под Москвой» («В огне») партию Алексея, которая прошла в Москве, а в январе 1945-го – Князя в «Русалке» А.С. Даргомыжского в новой постановке В.А. Лосского.

Сам артист особо отличал роль Альмавивы, еще в начале своего творческого пути считая ее «великолепной школой для каждого оперного певца». После премьеры «Севильско-

го цирюльника» в Куйбышеве газета «Правда» писала: «Следует отметить артиста Г.Ф. Большакова в роли графа Альмавивы. Он показал в этой чрезвычайно трудной партии большое мастерство вокального исполнения, сумел почувствовать и верно передать характер своего героя. Его Альмавива искренен и пылок, его чувства доходят до зрителя живо и непосредственно». Значительной творческой удачей артиста считалась и партия Арнольда в опере «Вильгельм Телль».

Первой послевоенной новой работой Григория Большакова на сцене Большого театра стала партия Хозе в премьерной постановке оперы «Кармен» (1945, дирижер-постановщик А.Ш. Мелик-Пашаев, режиссер Р.Н. Симонов). По воспоминаниям очевидцев, его Хозе был страстным и порывистым, в нем кипел темперамент. Ярким был и его Ромео в «Ромео и Джульетте» Ш. Гуно – партия, которую артист исполнял «в очередь» с С.Я. Лемешевым. Работая над этим образом, по его словам, «громадной шекспировской силы, поэзии», Григорий Большаков, просмотрел массу материалов о великой трагедии, общался с искусствоведами. «Мне хочется открыть зрителю глубину его любви, его стремления к Джульетте, желания соединиться с ней в дуэтах, полных любви и нежности; в последней сцене в склепе, где любовь, вечная, торжествующая, соединяет их у гроба, – таким видел своего героя сам артист. – И в то же время Ромео не только страстный любовник – он образ трагический. Борьба двух семейств, запрещающих брак Ромео и Джульетты, навязанный

Ромео поединок с Тибальдом, убийство Ромео брата своей возлюбленной – сцены драматические, в которых я хочу показать зрителю глубину тех препятствий, с которыми героически борется Ромео и которые губят его и его возлюбленную».



Самозванец. «Борис Годунов»

Отрепетировав роль Самозванца в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского, к которой давно стремился, артист был срочно «переброшен» на роль Печорина в новой опере А.Н. Александрова «Бэла» по одноименной новелле М.Ю. Лермонтова из романа «Герой нашего времени», которую ставили на сцене филиала Большого театра режиссер Б.А. Покровский и дирижер К.П. Кондрашин (1946). Сначала Григорий Филиппович никак не мог смириться с тем, что так и не спел подготовленного Самозванца (эта мечта осуществится в конце 1948 года), но потом, вживаясь в новый образ, много читая Лермонтова и о творчестве поэта, понял, что Печорин взволновал его. Г.Ф. Большаков стал первым исполнителем этой партии. Его партнершей была Е.Д. Кругликова.

Второй Государственной премии, после «Черевичек», артист удостоился за участие в опере «Мазепа» П.И. Чайковского по поэме А.С. Пушкина «Полтава» (1950), которую поставили режиссер Л.В. Баратов и дирижер В.В. Небольсин. По отзывам многих коллег и театралов, трудно вспомнить лучшего Андрея в истории Большого театра. Исполнительница партии Марии Нина Покровская вспоминала: «В большинстве спектаклей моим партнером в этой роли был народный артист республики Г.Ф. Большаков. Это очень хороший артист – темпераментный, где надо – мягкий, лирич-

ный. Свой голос – тенор большого объема – он в первую очередь подчинял созданию выразительного музыкально-драматического образа, не увлекаясь одной вокализацией. В дополнение к своей артистической одаренности он был очень красив и отличался чудесной фигурой, а потому всегда производил большое впечатление на зрительный зал...

Недавно я была в музее им. Бахрушина на вечере памяти Григория Филипповича (очевидно, имеется в виду конец 1970-х. – *Т.М.*). Когда включили запись финала третьего действия «Мазепы» и зазвучал голос моего дорогого Андрея, я не могла удержаться от слез. Все чувства, что мы вкладывали в исполнение этой сцены, вновь всколыхнулись во мне. Это был настоящий певец Большого театра». В 2003 году вышла запись оперы «Мазепа» 1949 года на CD с участием Г.Ф. Большакова (Андрей; дирижер В.В. Небольсин, Мазепа – А.П. Иванов, Мария – Н.И. Покровская, Кочубей – И.И. Петров).

Последней партией Григория Большакова на сцене Большого театра стал Канио в «Паяцах» Р. Леонкавалло (1957). В апреле 1958 года Григорий Филиппович выступлением в этом спектакле отметил 30-летие своего служения оперному искусству. Коллеги и зрители горячо приветствовали юбиляра. От оперной труппы поздравил замечательного артиста Сергей Яковлевич Лемешев.

Поразительное воздействие оказывал певец как на зрителей, так и на своих партнеров. «Мне было особенно радостно

присутствовать на этом славном юбилее, так как творческая дружба с Григорием Филипповичем связывает меня еще с 1931 года... – писала тогда в газете «Советский артист» Евгения Матвеевна Вербицкая. – Мне приятно сознавать, что я являюсь одной из партнерш Григория Филипповича по совместным выступлениям на сцене Большого театра. Как артист Г. Большаков обладает удивительным свойством зажечь своим исполнением партнера».

Народный артист РСФСР (1951). Солист Большого театра в 1938– 1958 годах.

Среди партий, исполненных артистом на сцене Большого театра, также: Владимир («Дубровский» Э.Ф. Направника), Пинкертон («Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини), Джеральд («Лакме» Л. Делиба), Андрей Хованский, Голицын («Хованщина» М.П. Мусоргского), Владимир Игоревич («Князь Игорь» А.П. Бородина). Он много пел и в советских операх: Муртаз («Великая дружба» В.И. Мурадели), Родион («От всего сердца» Г.Л. Жуковского), Князь Щепин-Ростовский («Декабристы» Ю.А. Шапорина, первый исполнитель), Незеласов («Никита Вершинин» Д.Б. Кабалевского). По воспоминаниям коллег, Григорий Большаков всегда искал новые сценические оттенки для своих персонажей, его исполнение всегда отличалось правдивостью чувств, высоким художественным вкусом и ярким темпераментом, а вокальная сторона любой роли была окрашена ее содержанием.



«Паяцы». Недда – Т. Талахадзе, Канио – Г. Большаков

«У меня счастливая певческая судьба, – говорил Григорий Филиппович. – Я пел много и удачно. Всего я участвовал в 57 операх, а в Большом театре спел 31 парию... (на самом деле 34. – Т.М.). Много было радостных, волнующих событий за время моей работы, и с великой благодарностью вспоминаю я Большой, его замечательных дирижеров и режиссеров, его артистов – моих товарищей». Бывали такие сезоны, когда артист участвовал в шестнадцати разных спектаклях. «Невероятной, по-детски чистой и высокой была его любовь к искусству, – вспоминала Наталия Дмитриевна Шпиллер. – Я не помню, чтобы Григорий Филиппович жаловался на усталость, он всегда рвался петь спектакли. Я помню... постановку «Отелло» Верди. Григорий Филиппович попросил А. Мелик-Пашаева занять его в спектакле. «Ты же потеряешь голос», – сказал ему Александр Шамильевич. «Пусть. Спою один раз, потеряю голос, но какое это блаженство – спеть Отелло в Большом», – ответил Гриша».

Григорий Большаков не часто выезжал на гастроли. За рубежом не был вообще. Только весной 1958-го, отметив 30-летие творческой деятельности, долго гастролитировал по Союзу, и в каждом городе, где бы он ни выступал, люди восхищались его неповторимым искрящимся голосом.

Начиная с 1938 года, когда он приехал в Москву, его голос звучал по радио. И с телевидением, по словам артиста, завязал он отношения одним из первых оперных певцов. «Не

помню точно, в 38-м или 39-м году проходили первые пробные передачи телевидения. Студия была на Шаболовке, а телевизор – чуть ли не единственный в Москве – находился в Политехническом музее, – рассказывал артист. – Там собирались люди посмотреть на это новое чудо XX века... Мы показывали отрывки из «Пиковой дамы», «Фауста», «Иоланты», «Русалки»... В студии, помню, прожектора страшно слепили, жарко было. Сцену для нас отгородили у одной стены, а оркестр – на той же высоте, что и мы, располагался у другой... Поначалу странно было, а потом привык. Актер должен примеряться к любой ситуации... А радиопередачи шли тогда из помещения в Центральном телеграфе. Я участвовал в концертах и оперных спектаклях вместе с Головановым, Неждановой – какое наслаждение доставляла работа с ними!

Радиоконцерты принесли мне радость общения со слушателями. Я получал много писем...»

Сам певец относился к себе очень критично. Дружеским советом, замечаниями часто помогал молодым артистам, однако к педагогической деятельности как таковой интереса не проявлял, объясняя, когда спрашивали, почему он не преподает: «Не хватит терпения».

Умер Григорий Филиппович 3 февраля 1974 года в Москве. Похоронен на Головинском кладбище.

Голос певца, кроме упомянутой «Мазепы», можно услышать в записях опер: «Иоланта» (Водемон, дирижер С.А. Са-

мосуд, запись 1940 года), «Хованщина» (Андрей Хованский, дирижер В.В. Небольсин, запись 1951 года), а также на грам-пластинке «Поет Григорий Большаков», выпущенной фирмой «Мелодия», где записаны сцена Марфы и Андрея Хованского («Хованщина»), ариозо и ария Германа («Пиковая дама»), ариозо и песня Вакулы («Черевички»), речитатив и песня Левко («Майская ночь»), сцена Мельника, Князя и Наташи («Русалка»).

В телепередаче «Большой певец Большого театра» (2009), приуроченной к 105-летию со дня рождения артиста и показанной по каналу «Культура», солист Большого театра, народный артист России, профессор Московской консерватории Юрий Григорьев, вспоминая о Григории Филипповиче как о выдающейся творческой личности, ностальгически обобщил воздействие оперных певцов прошлого: «...От старых мастеров исходило какое-то особое излучение, они украшали искусство Большого театра». Добавим: они принесли ему немеркнущую славу.

Т.М.

Борисенко Вероника (Вера) Ивановна

меццо-сопрано

1918–1995

«За свою уже немалую творческую жизнь мне редко приходилось встречать такое меццо-сопрано. В каком-то смысле оно просто уникально... Время жестоко для нас, музыкантов. Оно уносит, подобно порывам весенне-осеннего ветра, лучшие наши достижения, о которых забывают не только слушатели, но зачастую и мы сами... Но вот искусство Вероники Борисенко никаким ветром не сдует с лица нашего прекрасного оперного искусства, не покроет мглой пыли россыпи драгоценностей, воспетых и напетых ее неподражаемым голосом. Совместная наша с ней работа – одно из самых ярких переживаний моей жизни» – так говорил Евгений Светланов о Веронике Борисенко – замечательной певице, с именем которой связано немало взлетов нашего оперного искусства.

Родилась Вероника Борисенко 16 января 1918 года в Белоруссии, в деревне Большие Немки Ветковского района Гомельской области в семье рабочего-железнодорожника и ткачихи. Отец умер, когда она была двухлетним ребенком. И хотя о профессии певицы мечтать поначалу не приходилось, пением она увлекалась со школьных лет. Ее музыкаль-

ный талант прежде всего воспитали родные песни белорусского народа. Окончив семилетку, Вероника поступила работать наборщицей в «Полеспечать». Но тяга к сцене привела ее в Театр рабочей молодежи, где она стала посещать хоровой кружок, которым руководил директор Гомельского музыкального училища. Он-то и настоял на том, что девушкам нужно серьезно заниматься пением, обратив внимание на ее редкие вокальные данные – сильный низкого тембра голос, который перекрывал звучание хора.



Ганна. «Майская ночь»

Именно в стенах Гомельского музыкального училища и началось музыкальное воспитание будущей певицы, где она училась в классе В.В. Зайцевой. Через всю свою жизнь пронесла Вероника Ивановна чувство благодарности и любви к своему первому педагогу по вокалу. «В течение первого года обучения мне не разрешалось петь ничего, кроме упражнений, которые я повторяла бесконечное количество раз, — вспоминала впоследствии певица свои занятия в училище. — И только для того, чтобы хоть несколько рассеяться и переключиться, Вера Валентиновна разрешила в первый год занятий спеть романс Даргомыжского «Мне грустно». Умение работать над собой я целиком обязана моей первой и любимой преподавательнице».

Вероника участвовала в спектаклях Театра рабочей молодежи как драматическая артистка, пела перед сеансами в кинотеатре. По окончании училища в 1938 году поступила в Минскую консерваторию, где занималась у Н.П. Бондаренко, целиком посвятив себя пению, которое окончательно стало ее призванием. Но студенткой 3-го курса ее застала война. В составе концертной бригады молодая певица отправилась на фронт и дала свой первый сольный концерт перед советскими воинами. Она пела «Песню о Сталине» М.И. Блантера, «Советский простой человек» С. Германова, романсы Ф. Шуберта. Эстрадой служила машина-трехтонка. Прямо

после концерта полк вступил в бой... Бригада артистов, в которую входила В. Борисенко, более полугода переезжала из части в часть, продвигаясь вместе с войсками Советской Армии. Вскоре командование предложило Веронике ехать в тыл, чтобы закончить музыкальное образование.

Она продолжила профессиональное обучение сначала в Свердловске, в Уральской консерватории имени М.П. Мусоргского, затем в Киевской консерватории, эвакуированной на Урал (класс Д.Г. Евтушенко), которую окончила в 1943 году, завершив образование в аспирантуре уже в столице освобожденной Украины.

В 1942-м Вероника Борисенко начинает выступать на сцене Свердловского театра оперы и балета, дебютировав в партии Ганны в «Майской ночи» Н.А. Римского-Корсакова и завораживая слушателей обширным диапазоном и красивым тембром голоса. Здесь за три театральных сезона молодая певица приобретает свой первый сценический опыт.

В 1944–1946 гг. она – солистка Киевского театра оперы и балета. Широкую известность яркое вокальное дарование певицы получило в победном 1945-м на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве, где она стала лауреатом, завоевав 3-ю премию. Жюри под председательством В.В.Барсовой и слушатели, переполнившие тогда Большой зал Всероссийского театрального общества, были захвачены исполнением Борисенко арии Вани из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин». Именно после этого конкурса певица была

приглашена в труппу Большого театра. Всем было ясно, что это явление не просто примечательное, но и многообещающее.

В 1946–1963; 1967–1977 годах Вероника Борисенко – солистка Большого театра. Она пришла в Большой вместе с первым послевоенным поколением певиц – Ириной и Леонидией Масленниковыми, Марией Звездиной, Ниной Нелиной. Имея уже значительный сценический опыт, с первых же выступлений в партии Ганны в «Майской ночи» артистка завоевала признание слушателей своим самобытным талантом, сильным, объемным, исключительно красивым по тембру меццо-сопрано. Реальной, живой, убедительной предстала перед зрителями ее Груня в постановке оперы «Вражья сила» А.Н. Серова (1947, дирижер К.П. Кондрашин, режиссер Б.А. Покровский). «Настоящая русская красавица, белокурая, с румянцем во всю щеку, смеющаяся, бойкая, жизнерадостная», – читаем об образе, созданном артисткой, в книге Л. Поляковой «Молодежь оперной сцены Большого театра». За эту роль певица была удостоена Государственной премии СССР (1948 г.). Первый сезон Борисенко в Большом театре увенчался победой на конкурсе вокалистов Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Праге, где она получила первую премию.

Стремительному успеху певицы во многом способствовали занятия с Еленой Климентьевной Катульской и Николаем Семеновичем Головановым. С их помощью, помимо

Груни во «Вражьей силе», она подготовила партии Любавы в «Садко» Римского-Корсакова и Марфы в «Хованщине» М.П. Мусоргского. Эмоционально, искренне, глубоко прочувствованно, как отмечала музыкальная критика тех лет, исполняла артистка арию Любавы в сцене ожидания Садко, а в своей Марфе особенно выделяла моменты, связанные с личной драмой героини. Сама она так говорила о своей работе в «Садко»: «Чем больше я работаю, тем яснее вижу все особенности и трудности – и сценические, и дикционные, и вокальные, которые необходимо преодолеть исполнительнице... Наши руководители и старшие товарищи – Н.С. Голованов, Б.А. Покровский, Е.К. Катульская оказывают мне большую помощь, облегчают мой труд, и я глубоко благодарна им за это...»

С каждым днем я все больше начинаю любить и понимать обаятельный образ Любавы Буслаевны – жены новгородского гусяра Садко. Кроткая, любящая, страдающая, она отражает в себе все черты искренней и простой, нежной и верной русской женщины».



«Вражья сила». Груня – В. Борисенко, Петр – А.П. Иванов

Незабываемое впечатление у современников оставила в исполнении Вероники Борисенко Кончаковна в опере «Князь Игорь» А.П. Бородина. Ее томная каватина, где проявлялось все богатство красок голоса певицы, была полна восточной неги. Один из ярких образов артистки – Весна-Красна в «Снегурочке» Римского-Корсакова. «До сих пор звучит ее прямо-таки медовый тембр голоса, когда Весна в прологе живописует «долины южных стран», или в 4-м акте в Ярилиной долине вручает Снегурочке великий дар любви», – вспоминала Борисенко в этой партии Кира Леонова.

Зажигательной, темпераментной была ее Кармен в постановке Р.В.Захарова. Запись оперы, сделанная в 1961 году, дает представление о том, какую власть над слушателями имела певица, вовлекая их в мир кипучих страстей своей героини. Среди партий западноевропейского репертуара особенно отмечали и ее Амнерис – властолюбивую и гордую и вместе с тем исполненную глубокого драматизма личных переживаний. Драматический талант артистки в полной мере раскрылся и в роли Ниловны – В.И. Борисенко была первой исполнительницей этой партии в опере Т.Н. Хренникова «Мать» в постановке Н.П.Охлопкова (дирижер-постановщик Б.Э.Хайкин).

Теплый, тембристый чарующей красоты голос певицы, ее прочувствованное и выразительное пение, как и искрен-

ность, стихийность сценического бытия, импонировали Верре Фирсовой. В своих воспоминаниях она делится тем, какой эмоциональный подъем вызывала у нее – исполнительницы Марфы в «Царской невесте» – Любаша – В. Борисенко: «С Вероникой Ивановной, придя в театр почти одновременно, мы совместно работали на протяжении многих лет. Встречаясь с ней в общих спектаклях и слушая ее из зрительного зала, я всегда восхищалась страстностью и теплотой, если допустимо так говорить, человеколюбием ее сценических образов. Даже там, где другие исполнительницы партии Любаши играют ненависть, озлобленность... Борисенко пела отчаяние... Для меня это обладает удивительной убедительностью, достоверностью и притягательностью. По моим представлениям, «роковые натуры», этикие «женщины-вамп» вообще противоестественны на оперной сцене».

Коллеги вспоминают, как Вероника Ивановна, обладавшая ярким артистизмом, великолепным голосом и вокальной техникой, с огромным увлечением работала и над другими образами в русских и зарубежных классических операх. Среди партий В.И. Борисенко на сцене Большого театра также: Полина и Графиня в «Пиковой даме», Любовь в «Мазепе», Княгиня в «Чародейке», Няня в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского, Зибель в «Фаусте» Ш. Гуно, Властьевна в «Псковитянке» Н.А. Римского-Корсакова, Марина Мнишек, Хозяйка корчмы, Мамка Ксении в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского, Ахросимова в «Войне и мире»

С.С. Прокофьева. Артистка была первой исполнительницей партий во многих советских операх: Настасья («Никита Вершинин» Д.Б. Кабалевского, 1955 г.), Старуха («Неизвестный солдат» К.В. Молчанова, 1967 г.), Бабушка («Снежная королева» М.Р. Раухвергера, 1969 г.), Хивря (Семен Котко» С.С. Прокофьева, 1970 г.).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.