

С древнейших времен люди общались друг с другом не только с помощью речи, но и посредством пения. Человек пел, желая выразить свою радость, горе, придать ритм труду или просто продолжить молчание, расцветить его внезапно возникшим чувством прекрасного. Новая книга из серии «100 великих» посвящена профессиональным вокалистам: прежде всего исполнителям оперной музыки последних трех столетий, а также вокалистам джаза, рока и поп-музыки, ставшим столь популярными в XX веке.

100 великих вокалистов

Д. К. Самин
100 великих вокалистов

Вряд ли найдется другой такой вид искусства, оказывающий столь большое эмоциональное воздействие на человека, как музыка. Сила музыки в том, что она дополняет поэзию, досказывает то, что словами нельзя или почти нельзя выразить.

Каждый век рождал замечательных композиторов — кумиров своего времени, и трудно среди них выбрать достойнейших.

Но музыку не зря называют исполнительским искусством. Только исполнитель может заставить ее зазвучать и погрузить нас в тот мир чувств, мыслей, который заложил композитор в свое произведение. Более того, исполнитель может и углубить наше впечатление своей великолепной игрой.

В этой е-книге вы найдете биографии наиболее известных композиторов, музыкантов и вокалистов.

ВВЕДЕНИЕ

С момента своего появления на земле люди пользовались естественным орудием — голосовыми связками и легкими, для того чтобы общаться друг с другом не только с помощью речи, но и посредством пения. Можно вообразить, что в первозданном состоянии песня была — и, вероятно, никогда не переставала быть — лишь продолжением слова. Человек пел, желая выразить невыразимое — свою радость, горе, придать ритм своему труду или просто-напросто продолжить молчание, расцветить его внезапно возникшим чувством прекрасного.

Первые документальные свидетельства появились лишь в тот момент, когда песня вошла в церковь. Весьма возможно, что священники многое заимствовали из народного репертуара; благодаря своей объединяющей власти церковь сильно влияла на эволюцию песни, благоприятствуя постоянному скрещиванию в ней религиозного и светского элементов.

Именно в лоне церкви появились говорящие и поющие по-латыни студенты, организовавшиеся в банды голиаров, которые, несмотря на свое монашеское одеяние, часто подрывали доверие к епископским ордонансам. Принадлежа к церковникам, они тем не менее охотно распевали по латыни о земных удовольствиях. Голиары бродяжили от Сены к Луаре, от Луары к Гаронне, воспевая на мотив «Dies irae» («День гнева») не Божью славу, не жития святых, а земные удовольствия, вино и любовь.

Первыми профессиональными певцами стали менестрели; бывшие жонглеры основали в 1331 году свою корпорацию под покровительством св. Жюльена.

"…В жонглерских школах создавались «песни о деяниях» (chansons de geste) — песни о Гийоме Оранском, о взбунтовавшихся баронах, — пишет Ги Эрисман. — Таково происхождение трубадуров и труверов, которых принято по обыкновению объединять наименованием труверов («искателей»).

Самым первым из трубадуров был Гийом IX, граф Пуатье, герцог Аквитанский. У него была репутация певца, способного вызывать слезы своим пением на литургические стихи св. Марциала Лиможского, повествующие о тяжких испытаниях Второго Крестового похода. Его творчество приходится на 27 первых лет XII века, и до нас дошли только одиннадцать его песен. Им еще далеко до изысканной тонкости Бернара де Вантадура. Гийом был циничным и грубым донжуаном, который, видя в женщине главным образом объект для наслаждения, обращался к ней на самом пошлом языке".

В XVI веке приходит время оперы. Главными исполнителями тогда были певцы-кастраты, или сопранисты. «Для них композиторы нередко писали одну мелодию, а певцы сами украшали ее по своему усмотрению трелями и пассажами, — отмечает Волков. — Положение теноров в театре того времени было незавидным. Рядом с сопранистами и примадоннами они были чем-то вроде третьего лишнего. По условиям оперной иерархии тенора ставились ниже буффо (комика), роль которого исполнял комический бас (бас-буффо). Самое большее, на что тенора могли рассчитывать, — петь пастушков или служить пажами. Это было отражением общественных требований к опере. Она должна была или услаждать, унося зрителя абонированных лож в „заоблачный ангельский мир“, или развлекать. Сопранист и бас-буффо как нельзя лучше подходили для этой цели. Но серьезные социальные изменения в тогдашнем обществе создали условия для прихода в театр нового зрителя. Он уже не хотел видеть на сцене полубогов и призраков, он хотел видеть и слушать нормальных людей, людей из жизни. „Человеком из жизни“ был тенор, лишенный тонкой „возвышенности“ сопранистов и откровенной наигранности буффо. Но сопранисты не сразу уступили тенорам. Почти двадцать лет продолжалась между ними борьба за первенство в театре. Возможно, она продолжалась бы дольше, если бы за теноров не вступились Чимароза, Моцарт и особенно Россини».

Так с окончанием XVIII столетия начался и закат певцов-кастратов. Медленно, но неуклонно уходит время изящной, услаждающей слух оперы и наступает период господства бельканто — вокального стиля, отличающегося певучестью, легкостью, красотой звучания, совершенством кантилены, изяществом, виртуозностью колоратуры.

В 30—40-е годы XIX столетия одного, даже прекрасного пения оказалось уже мало, — так представители чистого бельканто уступили место тенорам. Еще через двадцать—тридцать лет главным действующим лицом становится баритон, являвшийся до того фактически голосом-статистом.

А что такое вокальное искусство сегодня? В этом смысле характерно высказывание нашего выдающегося соотечественника Сергея Яковлевича Лемешева: «Выйдет на сцену человек, и думаешь: ах, какой чудный голос! Но вот он спел два-три романса, и становится скучно! Почему? Да потому, что нет в нем внутреннего света, сам человек неинтересен, неталантлив, а только Бог вложил ему голос. А бывает наоборот: голос у артиста вроде бы и посредственный, но вот он что-то такое произнес по-особому, по-своему, и знакомый романс вдруг засверкал, заискрился новыми интонациями. Такого певца слушаешь с удовольствием,

потому что ему есть что сказать. Это главное».

Исполнителям оперной музыки в основном посвящена первая и большая часть книги. Во вторую вошли вокалисты, выступающие в более молодых направлениях музыки — джазе, рок и поп-музыке, завоевавших популярность в прошедшем столетии.

И еще об одном хотелось сказать в заключение. В отечественной музыкальной литературе не так много серьезных работ по истории вокального искусства. Тем более следует особо отметить таких исследователей, как А.А. Гозенпуд, В.В. Тимохин, Б.А. Савченко, Г.А. Скороходова, Г.М. Шнеерсон.

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА СЕНЕЗИНО (1680—1750)

Во главе оперного театра XVII века стояли примадонна («prima donna») и кастрат («primo uomo»). Исторически следы использования кастратов в качестве певцов ведут к двум последним десятилетиям XVI столетия, а вторжение в оперу они начали около 1650 года. Впрочем, Монтеверди и Кавалли в первых своих оперных произведениях еще пользовались услугами четырех природных певческих голосов. Но настоящего расцвета искусство кастратов достигло в неаполитанской опере.

Кастрация юношей, для того чтобы сделать из них певцов, существовала, наверное, всегда. Но только с рождением полифонии и оперы в XVI и XVII веках кастраты стали необходимы и в Европе. Непосредственным поводом к этому послужил папский запрет 1588 года петь женщинам в церковных хорах, а также выступать на сценах театров в папских государствах. Для исполнения женских альтовых и сопрановых партий использовали мальчиков.

Но в возрасте, когда голос ломается, а они в это время уже становятся опытными певцами, тембр голоса теряет ясность и чистоту. Чтобы этого не происходило, в Италии, а также в Испании мальчиков кастрировали. Операция останавливала развитие гортани, сохраняя на всю жизнь настоящий голос — альт или сопрано. Тем временем грудная клетка продолжала развиваться, и даже больше, чем у обычных молодых людей, таким образом, кастраты обладали намного большим объемом выдыхаемого воздуха, чем даже женщины с голосом сопрано. Сила и чистота их голосов не идут ни в какое сравнение с нынешними, пусть даже и высокими голосами.

Операцию делали мальчикам обычно между восемью и тринадцатью годами. Поскольку такого рода операции запрещались, они делались всегда под предлогом какой-нибудь болезни или несчастного случая. Ребенка опускали в ванну с теплым молоком, дав ему дозу опиума, чтобы ослабить боль. Мужские гениталии не удалялись, как это практиковалось на Востоке, лишь надрезали и опорожняли яички. Молодые люди становились бесплодными, но при качественной операции не импотентами.

Над кастратами вдоволь издевались в литературе и главным образом в буффонной опере, изощрявшейся вовсю. Эти нападки, однако, относились не к их певческому искусству, а преимущественно к внешней манере держаться, изнеженности и становящемуся все более невыносимым

чванству. Пение кастратов, в котором идеально сочетались тембр мальчишеского голоса и сила легких взрослого мужчины, по-прежнему восхвалялось как вершина всех певческих достижений. За главными исполнителями на солидном расстоянии от них следовали артисты второго ранга: один или несколько теноров и женских голосов. Примадонна и кастрат заботились о том, чтобы эти певцы не получали слишком крупных и особенно слишком благодарных ролей. Мужские басы постепенно исчезли из серьезной оперы еще в венецианские времена.

Целый ряд итальянских оперных певцов-кастратов достигли высокого совершенства в вокально-исполнительском искусстве. Среди великих «музико» и «диво», как называли певцов-кастратов в Италии, — Каффарелли, Карестини, Гуаданьи, Паччьяротти, Роджини, Веллути, Крешентини. В числе первых надо обязательно отметить Сенезино.

Предположительная дата рождения Сенезино (настоящее имя Фратеско Бернарда) — 1680 год. Однако велика вероятность, что на самом деле он моложе. Такой вывод можно сделать из того, что его имя упоминается в списках исполнителей лишь начиная с 1714 года. Тогда в Венеции он пел в «Семирамиде» Полларолло-старшего. Начинал же обучаться пению Сенезино в Болонье.

В 1715 году импресарио Дзамбеккари пишет о манере исполнениянпевца:

"Сенезино по-прежнему ведет себя странно, он стоит неподвижно, как статуя, а если иногда и делает какой-то жест, то прямо противоположный ожидаемому. Его речитативы настолько же ужасны, насколько прекрасны были речитативы Николини, что касается арий, то их он исполняет хорошо, если ему случится быть в голосе. Но вчера вечером в лучшей арии он ушел вперед на два такта.

Казати совершенно невыносим, и из-за его скучного патетического пения, и из-за его непомерной гордыни, он объединился с Сенезино, и они не испытывают почтения ни к кому. Поэтому никто не может их видеть, и почти все неаполитанцы считают их (если о них вообще думают) парой самодовольных евнухов. Они никогда не пели у меня, в отличие от большинства оперных кастратов, выступавших в Неаполе; только этих двоих я никогда не приглашал. И теперь я могу утешаться тем, что все относятся к ним плохо".

В 1719 году Сенезино поет в придворном театре в Дрездене. Через год сюда приехал знаменитый композитор Гендель, чтобы набрать исполнителей в созданную им в Лондоне Королевскую академию музыки. Вместе с Сенезино на берега «туманного Альбиона» отправились также Беренштадт и Маргерита Дурастанти.

Сенезино надолго остался в Англии. Он пел с большим успехом в академии, исполняя ведущие партии во всех операх Бонончини, Ариости и прежде всего Генделя. Хотя справедливости ради надо сказать, что отношения певца и композитора были не самые лучшие. Сенезино стал первым исполнителем главных партий в целом ряде генделевских опер: «Оттон» и «Флавий» (1723), «Юлий Цезарь» (1724), «Роделинда» (1725), «Сципион» (1726), «Адмет» (1727), «Кир» и «Птолемей» (1728).

5 мая 1726 года состоялась премьера оперы Генделя «Александр», прошедшая с грандиозным успехом. Выступивший в заглавной роли Сенезино оказался на вершине славы. Успех разделили с ним две

примадонны — Куццони и Бордони. К сожалению, англичане образовали два лагеря непримиримых поклонников примадонн. Сенезино надоели распри певиц, и, сказавшись больным, он отправился на родину — в Италию. Уже после распада академии, в 1729 году, Гендель сам приехал к Сенезино, чтобы попросить его вернуться.

Так, несмотря на все разногласия, Сенезино начиная с 1730 года стал выступать в небольшой труппе, организованной Генделем. Он спел в двух новых сочинениях композитора — «Аэций» (1732) и «Орландо» (1733). Однако противоречия оказались слишком глубокими и в 1733 году произошел окончательный разрыв.

Как показали дальнейшие события — эта размолвка имела далеко идущие последствия. Она стала одной из главных причин того, что в противовес труппе Генделя создана «Опера знати» во главе с Н. Порпорой. Вместе с Сенезино здесь пел другой выдающийся «музико» — Фаринелли. Вопреки ожиданиям они хорошо поладили. Возможно, причина и в том, что Фаринелли — сопранист, а у Сенезино — контральто. А возможно, Сенезино просто искренне восхищался мастерством более молодого коллеги. В пользу второго говорит история, случившаяся в 1734 году на премьере оперы А. Хассе «Артаксеркс» в лондонском Королевском театре.

В этой опере Сенезино впервые пел с Фаринелли: исполнял роль разгневанного тирана, а Фаринелли — несчастного героя, закованного в цепи. Однако первой же своей арией он так тронул зачерствевшее сердце взбешенного тирана, что Сенезино, забыв свою роль, подбежал к Фаринелли и заключил его в объятия.

Вот мнение о Сенезино композитора И.-И. Кванца, слышавшего певца в Англии:

"Он обладал мощным, ясным и приятным контральто, с отличной интонацией и превосходными трелями. Его манера пения была мастерской, его выразительность не знала равных. Не перегружая украшениями адажио, он пел основные ноты с невероятной утонченностью. Его аллегро были полны огня, с четкими и быстрыми цезурами, они шли из груди, он исполнял их с хорошей артикуляцией и приятными манерами. Он хорошо вел себя на сцене, все его жесты были естественными и благородными.

Все эти качества дополнялись величественной фигурой; его внешний вид и поведение больше подходили для партии героя, чем для любовника".

Соперничество двух оперных театров завершилось крахом обоих в 1737 году. После этого Сенезино вернулся в Италию.

Самые знаменитые кастраты получали очень большие гонорары. Скажем, в 30-е годы в Неаполе известный певец получал от 600 до 800 испанских дублонов за сезон. Сумма могла намного увеличиться за счет отчислений с бенефисов. Именно 800 дублонов, или 3693 дуката, получил здесь за сезон Сенезино, певший в 1738/39 году в театре «Сан-Карло».

Удивительно, но местные слушатели отнеслись к выступлениям певца без должного пиетета. В следующем сезоне ангажемент Сенезино не возобновлен. Это вызвало удивление такого знатока музыки, как де Бросс: «Великий Сенезино исполнял главную партию, я был очарован вкусом его пения и игры. Однако я с удивлением заметил, что его соотечественники не были довольны. Они жалуются, что он поет в старинном стиле. Вот вам

доказательство того, что здесь музыкальные вкусы меняются каждые десять лет».

Из Неаполя певец возвращается в родную Тоскану. Его последние выступления, по-видимому, состоялись в двух операх Орландини — «Арсак» и «Ариадна».

Умер Сенезино в 1750 году.

ФАУСТИНА БОРДОНИ-ХАССЕ (около 1695—1781)

Голос Бордони-Хассе отличался невероятной подвижностью. Никто, кроме нее, не мог повторять один и тот же звук с такой скоростью, а с другой стороны, она умела бесконечно выдерживать ноту.

«Хассе-Бордони вошла в историю оперного театра как одна из крупнейших представительниц вокальной школы бельканто, — пишет С.М. Грищенко. — Голос певицы был сильным и гибким, исключительным по легкости и подвижности; ее пение отличалось чарующей красотой звука, колористическим многообразием тембровой палитры, необычайной выразительностью фразировки и ясностью дикции, драматической экспрессией в медленной, певучей кантилене и феноменальной виртуозностью в исполнении трелей, фиоритур, мордентов, восходящих и нисходящих пассажей… богатством динамических оттенков (от насыщенного fortissimo до нежнейшего pianissimo). Хассе-Бордони обладала тонким чувством стиля, ярким артистическим талантом, прекрасными сценическими данными, редким обаянием».

Фаустина Бордони родилась в 1695 году (по другим источникам, в 1693 или 1700 г.) в Венеции. Происходила она из знатного венецианского рода, воспитывалась в аристократическом доме И. Ренье-Ломбриа. Здесь Фаустина познакомилась с Бенедетто Марчелло и стала его ученицей. Пению девушка обучалась в Венеции, в консерватории «Пиета», у Франческо Гаспарини. Затем она совершенствовалась у известного певца-кастрата Антонио Бернакки.

На оперной сцене Бордони впервые появилась в 1716 году в венецианском театре «Сан-Джованни Кризостомо» в премьере оперы «Ариоданте» К.-Ф. Полларолло. Далее на той же сцене исполнила главные партии на премьерах опер «Эумеке» Альбинони и «Александр Север» Лотти. Уже первым выступлениям молодой певицы сопутствовал грандиозный успех. Бордони быстро прославилась, став одной из самых известных итальянских певиц. Восторженные венецианцы дали ей прозвище Новая Сирена.

Интересно, что в 1719 году в Венеции произошла первая творческая встреча певицы с Куццони. Кто бы мог подумать, что не пройдет и десяти лет, как они станут участницами знаменитой междоусобной войны в Лондоне.

В 1718—1723 годах Бордони гастролирует по всей Италии. Она выступает, в частности, в Венеции, Флоренции, Милане (театр «Дукале»), Болонье, Неаполе. В 1723 году певица побывала в Мюнхене, а в 1724/25 году пела в Вене, Венеции и Парме. Гонорары звезды баснословны — до 15 тысяч гульденов в год! Ведь Бордони не только хорошо поет, но еще красива и аристократична.

Можно понять, как нелегко было Генделю «соблазнить» такую звезду. Знаменитый композитор приехал в Вену, ко двору императора Карла VI, специально за Бордони. Его «старая» примадонна в «Кингстиэтр» Куццони родила ребенка, нужно подстраховаться. Композитору удалось заключить контракт с Бордони, предложив ей на 500 фунтов больше, чем Куццони.

И вот уже лондонские газеты полнятся слухами о новой примадонне. В 1726 году певица впервые спела на сцене Королевского театра в новой опере Генделя «Александр».

Знаменитый писатель Ромен Роллан писал позднее:

"Лондонская опера была отдана во власть кастратам и примадоннам, а также причудам их защитников. В 1726 году приехала самая известная итальянская певица того времени, знаменитая Фаустина. С этих пор лондонские представления обратились в состязания гортаней Фаустины и Куццони, соперничавших в вокализах, — состязания, сопровождаемые воплями их враждующих сторонников. Гендель должен был написать своего «Alessandro» (5 мая 1726 г.) ради артистической дуэли между этими двумя звездами труппы, исполнявшими партии двух любовниц Александра. Несмотря на все это, драматический талант Генделя проявил себя в нескольких прекрасных сценах «Admeto» (31 января 1727 г.), величие которых, казалось, захватило публику. Но соперничество артисток не только не успокоилось от этого, а стало еще более неистовым. Каждая партия держала на жалованье памфлетистов, выпускавших на противников подлые пасквили. Куццони и Фаустина дошли до такой степени бешенства, что 6 июня 1727 года на сцене вцепились друг другу в волосы и подрались под рев целой залы в присутствии принцессы Уэльской.

С этих пор все пошло вверх дном. Гендель попробовал взять в руки вожжи, но, как говорил его друг Арбетнот, «дьявол вырвался на свободу»: невозможно было снова посадить его на цепь. Дело было проиграно, несмотря на три новых произведения Генделя, в которых блещут молнии его гениальности… Маленькая стрела, пущенная Джоном Геем и Пепушем, а именно: «Beggars Opera» («Опера нищих»), докончила поражение лондонской Оперной академии…"

В Лондоне Бордони выступала в течение трех лет, принимала участие в первых постановках генделевских опер «Адмет, царь Фессалийский» (1727), «Ричард I, король Английский» (1727), «Кир, царь Персидский» (1728), «Птолемей, царь Египетский» (1728). Певица также пела в «Астианаксе» Дж.-Б. Бонончини в 1727 году.

Покинув Лондон в 1728 году, Бордони гастролировала в Париже и других городах Франции. В том же году участвовала в первой постановке оперы «Стойкость в испытании» Альбинони в миланском театре «Дукал». В сезоне 1728/29 года артистка пела в Венеции, а в 1729 году выступала в Парме и Мюнхене. После гастролей в туринском театре «Реджо» в 1730 году Бордони возвращается в Венецию. Здесь в 1730 году она знакомится с немецким композитором Иоганном Адольфом Хассе, работавшим в Венеции капельмейстером.

Хассе — один из известнейших композиторов того времени. Вот какую оценку немецкому композитору дал, в частности, Ромен Роллан: «Хассе превосходил Порпору очарованием своего мелоса, в чем с ним

сравнялся один только Моцарт, и своим даром владения оркестром, проявляющимся в его богатом инструментальном аккомпанементе, не менее мелодичном, чем само пение…»

В 1730 году певица и композитор соединились брачными узами. С этого времени Фаустина в основном исполняла главные партии в операх мужа.

"Молодая пара в 1731 году уезжает в Дрезден, ко двору курфюрста саксонского Августа II Сильного, — пишет Е. Цодоков. — Начинается немецкий период жизни и творчества знаменитой примадонны. Преуспевающий муж, хорошо овладевший искусством услаждать слух публики, пишет оперу за оперой (всего 56), жена поет в них. Данное «предприятие» приносит огромный доход (по 6000 талеров в год каждому). В 1734—1763 годах, в годы правления Августа III (сына Августа Сильного), Хассе является бессменным капельмейстером Итальянской оперы в Дрездене…

Мастерство Фаустины продолжало вызывать восхищение. В 1742 году ею восторгался Фридрих Великий".

Исполнительское мастерство певицы ценил великий Иоганн Себастьян Бах, с которым чету связывала дружба. Вот что пишет в своей книге о композиторе С.А. Морозов:

"Дружеские отношения Бах поддерживал также с дрезденским музыкальным светилом, автором опер Иоганном Адольфом Хассе…

Свободно и независимо державшийся, светски-обходительный артист, Хассе мало сохранил в себе немецкого даже во внешности. Несколько вздернутый нос под выпуклым лбом, живая по-южному мимика, чувственные губы, полный подбородок. Обладавший недюжинным дарованием, обширными знаниями музыкальной литературы, он, конечно, был рад, вдруг обнаружив в немецком органисте, капельмейстере и композиторе из провинциального все-таки Лейпцига собеседника, который отлично знает творчество итальянских и французских сочинителей музыки.

Украшала оперу жена Хассе — певица-венецианка Фаустина, урожденная Бордони. Ей было тридцать с небольшим. Отличное вокальное образование, незаурядные артистические способности, яркие внешние данные и изящество, воспитанное на сцене, быстро выдвинули ее в оперном искусстве. В свое время ей довелось участвовать в триумфе генделевской оперной музыки, теперь она познакомилась с Бахом. Единственная артистка, близко знавшая двух величайших творцов немецкой музыки.

Достоверно известно, что 13 сентября 1731 года Бах, очевидно с Фридеманом, слушал в зале Дрезденской королевской оперы премьеру — оперу Хассе «Клеофида». Фридеман, надо полагать, с большей любознательностью воспринял «дрезденские песенки». Но и Бах-отец по достоинству оценил модную итальянскую музыку, особенно Фаустина в главной роли была хороша. Что ж, они знают дело, эти Хассе. И хорошая школа. И оркестр хорош. Браво!

…Встречаясь в Дрездене с супругами Хассе, Бах с Анной Магдаленой оказывал им гостеприимство в Лейпциге. В воскресный или праздничный день столичные гости не могли не послушать очередную кантату Баха в одной из главных церквей. Они, возможно, бывали и в

концертах Музыкальной коллегии и слышали там светские сочинения, исполняемые Бахом со студентами.

И в гостиной квартиры кантора в дни приезда дрезденских артистов звучала музыка. Фаустина Хассе в знатные дома приезжала богато одетой, с открытыми плечами, с модной высокой прической, несколько отяжелявшей ее красивое лицо. В квартире кантора она появлялась одетой скромнее — сердцем она чувствовала трудность судьбы Анны Магдалены, прервавшей артистическую карьеру ради долга жены, матери.

В квартире кантора профессиональная артистка, примадонна оперы, возможно, исполняла сопрановые арии из баховских кантат или «Страстей». Звучала в эти часы итальянская и французская клавесинная музыка.

Когда же приходил Рейхе, звучали и баховские пьесы с сольными партиями для духовых.

Служанка подает ужин. Все садятся за стол — и именитые гости, и лейпцигские друзья, и домочадцы, и ученики хозяина, если они были вызваны сегодня для музицирования.

С утренним дилижансом артистическая чета отбудет в Дрезден…"

Будучи ведущей солисткой Дрезденской придворной оперы, Фаустина продолжала выступать также в Италии, Германии, Франции. В то время существовал особый этикет. Примадонна имела право на то, чтобы ее шлейф на сцене нес один паж, а если она исполняла роль княгини — два. Пажи следовали за ней по пятам. Она занимала почетное место справа от других участников спектакля, ибо, как правило, являлась наиболее знатной персоной в пьесе. Когда Фаустина Хассе в 1748 году пела в «Демофонте» Дирку, которая позднее по пьесе оказывается принцессой, она потребовала для себя более почетного места по сравнению с княгиней Креусой, настоящей аристократкой. Самому автору — композитору Метастазио — пришлось вмешаться, чтобы заставить Фаустину уступить.

В 1751 году певица, находясь в полном расцвете творческих сил, покинула сцену, посвятив себя в основном воспитанию пятерых детей. Тогда семейство Хассе и посетил один из крупнейших историков музыки того времени, композитор и органист Ч. Берни. Он писал, в частности:

"После обеда у его превосходительства монсиньора Висконти его секретарь вторично повез меня к синьору Гассе в Ландштрассе, прелестнейший из всех пригородов Вены… Мы застали все семейство дома, и наш визит прошел поистине весело и живо. Синьора Фаустина весьма словоохотлива и до сих пор любознательна ко всему, что происходит на свете. Она еще вполне сохранила для семидесяти двух лет остатки красоты, которой так славилась в юности, однако не своего прекрасного голоса!

Я попросил ее спеть. «Ah non posso! Ho perduto tutte le mie facolta!» («Увы, не могу! Я утеряла весь мой дар»), — сказала она.

…Фаустина, которая является живой летописью музыкальной истории, сообщила мне немало рассказов об исполнителях своего времени; она много говорила о великолепном стиле игры Генделя на клавесине и органе, когда она была в Англии, и сказала, что помнит приезд в Венецию Фаринелли в 1728 году, восторг и изумление, с которым его тогда слушали".

Все современники в один голос отмечали то неотразимое впечатление, которое производила Фаустина. Искусством певицы восхищались В.-А. Моцарт, А. Дзено, И.-И. Фукс, Дж.-Б. Манчини и другие современники певицы. Композитор И.-И. Кванц отмечал: «Фаустина имела меццо-сопрано менее чистое, нежели проникновенное. Тогда диапазон ее голоса простирался лишь от h малой октавы до двухчетвертного g, но впоследствии она расширила его книзу. Она обладала тем, что итальянцы называют un canto granito; ее исполнение было четким и блестящим. У нее были подвижный язык, позволявший произносить слова быстро и внятно, и хорошо развитое горло для пассажей со столь красивой и быстрой трелью, что она могла петь без малейшей подготовки, когда заблагорассудится. Плавно ли идут пассажи или скачками либо состоят из повторений одного и того же звука, их исполнение было для нее так же легко, как для любого инструмента. Она, вне сомнения, первой ввела, и с успехом, быстрое повторение того же самого звука. Она пела Adagio с большим чувством и выразительностью, но не всегда столь же успешно, если слушателя нужно было повергнуть в глубокую печаль посредством растягивания, глиссандо или синкопированных нот и tempo rubato. У нее была поистине счастливая память на произвольные изменения и украшения, а также ясность и быстрота суждения, позволявшая придавать словам всю полноту силы и экспрессии. В сценической игре она была очень удачлива; и поскольку она в совершенстве управляла гибкими мускулами и различным выражением лица, которые составляют мимику, она с равным успехом играла роли героинь неистовых, влюбленных и нежных; словом, она была рождена петь и играть».

После смерти Августа III в 1764 году супруги поселяются в Вене, а в 1775 году уезжают в Венецию. Здесь певица и умерла 4 ноября 1781 года.

ФРАНЧЕСКА КУЦЦОНИ-САНДОНИ (1700—1770)

Одна из выдающихся певиц XVIII столетия Куццони-Сандони обладала голосом красивого, мягкого тембра, ей одинаково удавались сложные колоратурные и кантиленные арии.

Ч. Берни приводит со слов композитора И.-И. Кванца такое описание достоинств певицы: «Куццони обладала очень приятным и светлым сопрано, чистой интонацией и красивой трелью; диапазон ее голоса обнимал две октавы — от одночетвертного до трехчетвертного с. Стиль ее пения был простым и полным чувства; ее украшения не казались искусственными благодаря легкой и точной манере, с которой она их исполняла; однако пленяла сердца зрителей она своей нежной и трогательной экспрессией. В allegro у нее не было большой быстроты, но они отличались законченностью и плавностью исполнения, отточенного и приятного. Впрочем, при всех этих достоинствах надо признать, что играла она довольно холодно и что ее фигура не слишком подходила для сцены».

Франческа Куццони-Сандони родилась в 1700 году в итальянском городе Парма, в небогатой семье скрипача Анджело Куццони. Училась пению у Петронио Ланци. Дебютировала на оперной сцене в 1716 году в родном городе. Позднее пела в театрах Болоньи, Венеции, Сиены со все возрастающим успехом.

«Некрасивая, обладавшая несносным характером, певица тем не менее покоряла публику своим темпераментом, красотой тембра, неподражаемой кантиленой в исполнении адажио, — пишет Е. Цодоков. — Наконец в 1722 году примадонна получает приглашение от Г.-Ф. Генделя и его компаньона импресарио Иоганна Хайдеггера выступить в Лондонском „Кингстиэтр“. Немецкий гений, прочно обосновавшийся в английской столице, пытается завоевать „туманный Альбион“ своими итальянскими операми. Он руководит Королевской академией музыки (призванной пропагандировать итальянскую оперу) и соперничает с итальянцем Джованни Бонончини. Желание заполучить Куццони так велико, что за ней в Италию даже посылают клавесиниста театра Пьетро Джузеппе Сандони. По дороге в Лондон у Франчески и ее спутника завязывается роман, приведший к скорому браку. Наконец, 29 декабря 1722 года „Британский журнал“ извещает о скором прибытии новоиспеченной Куццони-Сандони в Англию, не забыв при этом сообщить ее гонорар за сезон, составляющий 1500 фунтов (в действительности примадонна получила 2000 фунтов)».

12 января 1723 года состоялся лондонский дебют певицы в премьере оперы Генделя «Оттон, король Германский» (партия Теофане). Среди партнеров Франчески — знаменитый итальянский кастрат Сенезино, многократно выступавший вместе с ней. Следуют выступления в премьерах генделевских опер «Юлий Цезарь» (1724, партия Клеопатры), «Тамерлан» (1724, партия Астерии), «Роделинда» (1725, заглавная партия). В дальнейшем Куццони пела в Лондоне ведущие партии — как в операх Генделя «Адмет», «Сципион и Александр», так и в операх других авторов. «Кориолан», «Веспасиан», «Артаксеркс» и «Луций Вер» Ариости, «Кальпурния» и «Астианакс» Бонончини. И везде ей сопутствовал успех, а число поклонников росло.

Известная всем скандальность и строптивость артистки не смущала Генделя, обладавшего достаточной решительностью. Однажды примадонна не пожелала исполнять арию из «Оттона» так, как предписывал композитор. Гендель тут же пообещал Куццони, что в случае категорического отказа просто выбросит ее в окно!

После того как Франческа летом 1725 года родила дочь, ее участие в наступающем сезоне оказалось под вопросом Королевской академии приходится готовить замену. Сам Гендель отправляется в Вену, ко двору императора Карла VI. Здесь боготворят другую итальянку — Фаустину Бордони. Композитору, выступающему в роли импресарио, удается заключить контракт с певицей, предложив хорошие финансовые условия.

«Заполучив в лице Бордони новый „бриллиант“, Гендель получил и новые проблемы, — отмечает Е. Цодоков. — Как совместить на сцене двух примадонн? Ведь нравы Куццони известны, да и публика, разделившись на два лагеря, подольет масла в огонь. Все это предвидит композитор, сочиняя свою новую оперу „Александр“, где должны сойтись на сцене Франческа и Фаустина (для которой это к тому же и лондонский дебют). Для будущих соперниц предназначены две равноценные роли — жен Александра Македонского Лизауры и Роксаны. Мало того, число арий должно быть равно, в дуэтах они должны солировать попеременно. И не дай бог, чтобы равновесие было нарушено! Теперь становится ясно, какие далекие от музыки задачи зачастую приходилось решать Генделю в его

оперном творчестве. Здесь не место углубляться в анализ музыкального наследия великого композитора, но, видимо, во многом справедливо мнение тех музыковедов, которые считают, что, лишь освободившись от тяжкой оперной „ноши“ в 1741 году, он обрел ту внутреннюю свободу, которая позволила ему создать свои поздние шедевры в жанре оратории („Мессия“, „Самсон“, „Иуда Маккавей“ и др.)».

5 мая 1726 года состоялась премьера «Александра», прошедшая с грандиозным успехом. Только в первый месяц эта постановка выдержала четырнадцать представлений. В заглавной роли выступил Сенезино. Примадонны также на вершине славы. По всей вероятности, это был самый выдающийся оперный ансамбль того времени. К сожалению, англичане образовали два лагеря непримиримых поклонников примадонн, чего так опасался Гендель.

Композитор И.-И. Кванц был свидетелем того конфликта. «Между партиями обеих певиц, Куццони и Фаустины, царила такая большая вражда, что, когда поклонники одной начинали аплодировать, почитатели другой непременно свистели, в связи с чем в Лондоне на некоторое время перестали ставить оперы. У этих певиц были достоинства столь различные и яркие, что, не будь завсегдатаи музыкальных спектаклей врагами своих собственных удовольствий, они могли бы аплодировать каждой по очереди и поочередно же наслаждаться их различным совершенством. На беду уравновешенных людей, которые ищут удовольствия от талантов, где бы они ни встретились, ярость этой междоусобицы исцелила всех последующих антрепренеров от безрассудства одновременно приглашать двух вокалистов одного и того же пола и дарования, вызывающего споры».

Вот что пишет Е. Цодоков:

"В течение года борьба не выходила за рамки приличий. Певицы продолжали успешно выступать. Но очередной сезон начался с большими трудностями. Во-первых, Сенезино, которому надоело быть в тени соперничества примадонн, сказался больным и уехал на континент (вернулся к следующему сезону). Во-вторых, немыслимые гонорары звезд пошатнули материальное положение дирекции академии. Не нашли ничего лучшего, как «возобновить» соперничество Генделя и Бонончини. Гендель пишет новую оперу «Адмет, царь Фессалийский», имевшую значительный успех (19 представлений за сезон). Бонончини также готовит новую премьеру — оперу «Астианакс». Именно эта постановка стала роковой в соперничестве двух звезд. Если до этого борьба между ними велась в основном «руками» поклонников и сводилась к взаимному освистыванию на представлениях, «поливанию» друг друга в прессе, то на премьере нового сочинения Бонончини она перешла в «физическую» стадию.

Опишем же подробнее эту скандальную премьеру, состоявшуюся 6 июня 1727 года, в присутствии супруги принца Уэльского Каролины, где Бордони пела партию Эрмиона, а Куццони — Андромахи. После традиционного освистывания стороны перешли к «кошачьему концерту» и другим малопристойным вещам; нервы примадонн не выдержали, они вцепились друг в друга. Началась форменная женская драка — с царапаньем, визгом, таскaнием за волосы. Окровавленные тигрицы лупили друг друга почем зря. Скандал был настолько велик, что привел к закрытию оперного сезона".

Директор театра «Друри-Лейн» Колли Сайбер в следующем месяце поставил фарс, где были выведены обе певицы, трепавшие друг другу шиньоны, и Гендель, флегматично говоривший тем, кто хотел их разнять: «Оставьте. Когда они устанут, их бешенство пройдет само собой». И, чтобы ускорить конец сражения, он поощрял его громкими ударами литавр.

Этот скандал послужил также одной из причин создания известной «Оперы нищих» Д. Гея и И.-К. Пепуша в 1728 году. Конфликт между примадоннами показан в знаменитом дуэте-перебранке Полли и Люси.

Довольно скоро конфликт между певицами угас. Знаменитое трио снова выступало вместе в таких операх Генделя, как «Кир, царь Персидский», «Птолемей, царь Египетский». Но все это не спасает «Кингстиэтр», дела театра постоянно ухудшаются. Не дожидаясь краха, в 1728 году и Куццони и Бордони покидают Лондон.

Куццони продолжает свои выступления на родине в Венеции. Следом за этим она появляется в Вене. В столице Австрии она не задержалась из-за больших финансовых запросов. В 1734—1737 годах Куццони снова поет в Лондоне, на этот раз в труппе известного композитора Никола Порпоры.

Возвратившись в Италию в 1737 году, певица выступала во Флоренции. С 1739 года она гастролирует по Европе. Куццони выступает в Вене, Гамбурге, Штутгарте, Амстердаме.

Вокруг примадонны по-прежнему множество слухов. Поговаривают даже, что она убила собственного мужа. В Голландии Куццони попадает в долговую тюрьму. Из нее певицу выпускают только по вечерам. Гонорар от выступлений в театре идет в счет погашения долгов.

Умерла Куццони-Сандони в нищете в Болонье в 1770 году, зарабатывая в последние годы изготовлением пуговиц.

ФАРИНЕЛЛИ
(1705—1782)

Самый выдающийся певец среди «музико», да и, вероятно, вообще певец всех времен — Фаринелли.

«Мир, — по словам сэра Джона Хоукинса, — не видел на сцене двух таких певцов, как Сенезино и Фаринелли, одновременно; первый был искренним и замечательным актером, и, по мнению искушенных судей, тембр его голоса был лучше, чем у Фаринелли, однако достоинства второго были настолько неоспоримы, что мало кто не назвал бы его величайшим певцом в мире».

Поэт Ролли, между прочим большой поклонник Сенезино, писал: «Заслуги Фаринелли не позволяют мне удержаться от признания в том, что он поразил меня. Мне даже показалось, что до сих пор я слышал только малую часть человеческого голоса, а теперь услышал его целиком. Помимо этого, он отличается самыми дружелюбными и любезными манерами, и я получил огромное удовольствие от общения с ним».

А вот мнение С.М. Грищенко: «Один из выдающихся мастеров бельканто, Фаринелли обладал феноменальным по силе звука и широте диапазона (3 октавы), гибким, подвижным голосом чарующе мягкого, светлого тембра и почти беспредельным по продолжительности дыханием. Его исполнение отличалось виртуозным мастерством, четкой дикцией,

утонченной музыкальностью, необычайным артистическим обаянием, поражало эмоциональной проникновенностью, яркой экспрессивностью. В совершенстве владел искусством импровизации колоратур».

…Фаринелли — идеальный исполнитель лирических и героических партий в итальянской опере-серии (в начале оперной карьеры пел женские партии, впоследствии — мужские): Нино, Поро, Ахилла, Сифаре, Эукерио («Семирамида», «Поро», «Ифигения в Авлиде», «Митридат», «Онорио» Порпоры), Ореста («Астианакт» Винчи), Араспе («Покинутая Дидона» Альбинони), Эрнандо («Верная Лучинда» Порта), Никомед («Никомед» Торри), Ринальдо («Покинутая Армида» Полларoли), Эпитиде («Меропа» Броски), Арбаче, Сироя («Артаксеркс», «Сирой» Хассе), Фарнаспе («Адриан в Сирии» Джакомелли), Фарнаспе («Адриан в Сирии» Верачини).

Фаринелли (настоящее имя Карло Броски) родился 24 января 1705 года в Андрии, Апулия. В противовес большинству молодых певцов, обреченных на кастрацию из-за обнищания своих семей, видевших в этом источник доходов, Карло Броски — выходец из дворянской семьи. Его отец, Сальваторе Броски, — одно время губернатор городов Маратеа и Чистернино, а позднее капельмейстер Андрии.

Сам превосходный музыкант, он обучил этому искусству двух сыновей. Старший, Рикардо, впоследствии стал автором четырнадцати опер. Младший, Карло, рано проявил чудесные способности к пению. В семь лет мальчика кастрировали, дабы сохранить чистоту голоса. Псевдоним Фаринелли произошел от фамилии братьев Фарина, покровительствовавших певцу в юные годы. Пению Карло обучался сначала у отца, затем в неаполитанской консерватории «Сант-Онофрио» у Николы Порпоры, самого знаменитого в то время учителя музыки и пения, воспитавшего таких певцов, как Каффарелли, Порпорино и Монтаньяца.

В пятнадцать лет в Неаполе Фаринелли дебютировал перед публикой в опере Порпора «Анжелика и Медор». Широкую известность принесли юному певцу выступления в римском театре «Алиберти» в сезон 1721/22 года в операх «Эумене», «Флавио Аничио Олибрио» Порпоры.

Здесь же он пел главную женскую партию в опере Предьери «Софонисба». Каждый вечер Фаринелли соревновался с трубачом в оркестре, сопровождающим его пение в самом бравурном тоне. Ч. Берни рассказывает о подвигах юного Фаринелли: «Семнадцати лет он переехал из Неаполя в Рим, где во время представления одной оперы он каждый вечер состязался со знаменитым трубачом в арии, которой тот аккомпанировал на этом инструменте; сперва это казалось только простым и дружеским состязанием, пока зрители не заинтересовались спором и не разделились на две партии; после многократных выступлений, когда они оба изо всех сил наращивали один и тот же звук, показывая мощь своих легких и стараясь перещеголять друг друга блеском и силой, они однажды филировали звук с трелью в терцию в течение столь долгого времени, что зрители стали с нетерпением ждать исхода, а оба казались вконец изнуренными; и действительно, трубач, совсем выбившись из сил, остановился, предполагая, что его противник столь же утомлен и что состязание окончилось вничью; тогда Фаринелли, улыбнувшись в знак того, что до сих пор он только шутил с ним, стал на том же дыхании, с новой силой не только филировать звук в трели, но и исполнять самые трудные и

быстрые украшения до тех пор, пока его наконец не заставила остановиться овация слушателей. Этим днем можно датировать начало его неизменного превосходства над всеми современниками».

В 1722 году Фаринелли впервые выступил в опере Метастазио «Angelica», и с тех пор возникла его сердечная дружба с молодым поэтом, который называл его не иначе как «caro gemello» («дорогой братишка»). Такие отношения поэта и «музико» характерны для данного периода развития итальянской оперы.

В 1724 году Фаринелли исполняет свою первую мужскую партию, и вновь успех по всей Италии, которая в тот период знает его под именем Il Ragazzo (Мальчик). В Болонье он поет вместе со знаменитым «музико» Бернакки, который старше его на двадцать лет. В 1727 году Карло просит Бернакки давать ему уроки пения.

В 1729 году они вместе поют в Венеции с кастратом Черестини в опере Л. Винчи. В следующем году певец с триумфом выступает в Венеции в опере своего брата Рикардо «Идаспе». После исполнения двух виртуозных арий публика приходит в исступление! С таким же блеском он повторяет свой триумф в Вене, во дворце императора Карла VI, приумножив «вокальную акробатику», чтобы ослепить Его Величество.

Император весьма дружески советует певцу не увлекаться виртуозными трюками: «Эти гигантские скачки, эти бесконечные ноты и пассажи, ces notes qui ne finissent jamais, только изумляют, а для вас уже настало время пленять; вы слишком расточительны в дарах, которыми осыпала вас природа; если вы хотите достичь сердца, вы должны избрать более ровный и простой путь». Эти немногие слова почти в корне изменили манеру его пения. С этого времени он соединял патетическое с живым, простое с возвышенным, тем самым в равной мере восхищая и изумляя слушателей.

В 1734 году певец приехал в Англию. Никола Порпора в самый разгар своей борьбы с Генделем попросил Фаринелли дебютировать в лондонском Королевском театре. Карло выбирает оперу А. Хассе «Артаксеркс». Он дополнительно включает в нее пользовавшиеся успехом две арии своего брата.

«В знаменитой арии „Son qual nave“, сочиненной его братом, первую ноту он начинал с такой нежностью и постепенно усиливал звук до такой потрясающей мощи, а затем точно так же ослаблял к концу, что аплодировали ему целых пять минут, — отмечает Ч. Берни. — После этого он показал такой блеск и быстроту пассажей, что скрипачи того времени с трудом поспевали за ним. Короче говоря, он был настолько выше всех других певцов, насколько знаменитый конь Чилдерс превосходил всех остальных скаковых лошадей, но Фаринелли выделялся не только подвижностью, он теперь соединял в себе преимущества всех великих певцов. В его голосе были сила, сладость и диапазон, а в его стиле — нежность, грация и быстрота. Он, безусловно, обладал качествами неведомыми до него и не встречавшимися после него ни у одного человеческого существа; качествами неотразимыми и покорявшими каждого слушателя — ученого и невежду, друга и врага».

После спектакля зрители кричали: «Фаринелли — Бог!» Фраза облетает весь Лондон. «В городе, — пишет Д. Хоукинс, — слова о том, что

те, кто не слышал, как поет Фаринелли, и не видел, как играет Фостер, недостойны появляться в приличном обществе, буквально вошли в поговорку».

Толпы поклонников собираются у театра, в котором двадцатипятилетний певец получает жалованье, равное жалованью всех участников труппы вместе взятых. Певец получал две тысячи гиней в год. Кроме того, большие суммы Фаринелли зарабатывал в своих бенефисах. К примеру, он получал двести гиней от принца Уэльского, а от испанского посла 100 гиней. В общей сложности итальянец за год богател на сумму пять тысяч фунтов.

В мае 1737 года Фаринелли отправился в Испанию с твердым намерением вернуться в Англию, где заключил договор с знатью, тогда управлявшей оперой, для выступлений на будущий сезон. На пути он пел для короля Франции в Париже, где, по свидетельству Риккобони, очаровал даже французов, в то время вообще ненавидевших итальянскую музыку.

В день приезда «музико» выступил перед королем и королевой Испании и долгие годы не пел публично. Ему назначили постоянный пенсион — около 3000 фунтов стерлингов в год.

Дело в том, что испанская королева пригласила Фаринелли в Испанию с тайной надеждой вывести своего мужа Филиппа V из состояния депрессии, граничащей с безумием. Тот постоянно жаловался на ужасные головные боли, запирался в одной из комнат дворца Ла Гранха, не мылся и не менял белья, считая себя умершим.

«Филипп был потрясен первой же арией, исполненной Фаринелли, — сообщал в своем донесении посол Великобритании сэр Уильям Кока. — С окончанием второй он послал за певцом, расхвалил его, пообещав дать ему все, что он только пожелает. Фаринелли попросил его лишь встать, умыться, переодеться и провести заседание кабинета министров. Король повиновался и с тех пор выздоравливает».

После этого Филипп каждый вечер зовет Фаринелли к себе. В течение десяти лет певец не выступал перед публикой, так как каждый день пел королю четыре любимые арии, две из которых сочинены Хассе, — «Pallido il sole» и «Per questo dolce amplesso».

Менее чем через три недели после приезда в Мадрид Фаринелли назначается придворным певцом короля. Монарх уточнил, что певец подчиняется только лишь ему и королеве. С тех пор Фаринелли пользуется огромной властью при испанском дворе, но никогда ею не злоупотребляет. Стремится лишь облегчить болезнь короля, защитить артистов придворного театра и заставить своих зрителей любить итальянскую оперу. Но он не может вылечить Филиппа V, который умирает в 1746 году. Его сын Фердинанд VI, рожденный от первого брака, наследует трон. Свою мачеху он заточает во дворце Ла Гранха. Та просит Фаринелли не покидать ее, но новый король требует, чтобы певец остался при дворе. Фердинанд VI назначает Фаринелли директором королевских театров. В 1750 году король награждает его орденом Калатравы.

Обязанности артиста теперь менее однообразны и утомительны, так как он убедил монарха завести оперу. Последняя стала для Фаринелли большой и радостной переменой. Назначенный единственным руководителем этих спектаклей, он выписал из Италии лучших

композиторов и певцов того времени, а Метастазио — для либретто.

Еще один испанский король, Карл III, заняв трон, отослал Фаринелли в Италию, показав, как смущение и жестокость смешивались с почитанием кастратов. Король сказал: «Каплуны мне нужны лишь на столе». Однако певцу продолжали выплачивать хороший пенсион и разрешили вывезти все имущество.

В 1761 году Фаринелли поселяется в своем роскошном доме в окрестностях Болоньи. Он ведет жизнь богатого человека, удовлетворяя свои склонности к искусствам и наукам. На вилле певца окружает великолепная коллекция табакерок, ювелирных изделий, картин, музыкальных инструментов. Фаринелли еще долго играл на клавесине и виоле, но пел очень редко, и то лишь по просьбе высокопоставленных гостей.

Более всего любил он с любезностью и утонченностью светского человека принимать собратьев по искусству. Вся Европа приходила воздать почести тому, кого считала величайшим певцом всех времен: Глюк, Гайдн, Моцарт, император Австрии, саксонская принцесса, герцог Пармы, Казанова.

В августе 1770 года Ч. Берни записывает в своем дневнике:

"Каждому любителю музыки, особенно тем, кому посчастливилось слышать синьора Фаринелли, доставит удовольствие узнать, что он еще жив и бодр здоровьем и духом. Я нашел, что он выглядит моложе, чем я ожидал. Он высок и худощав, но отнюдь не кажется хилым.

…Синьор Фаринелли давно уже не поет, но еще развлекается игрой на клавесине и виоле ламур; у него много клавесинов, сделанных в разных странах и названных им, в зависимости от его оценки того или иного инструмента, именами величайших итальянских художников. Самым большим его любимцем является pianoforte, сделанное во Флоренции в 1730 году, на котором написано золотыми буквами «Рафаэль д'Урбино»; затем идут «Корреджо», «Тициан», «Гвидо» и т.д. Он долго играл на своем «Рафаэле», с большим умением и тонкостью, и сам сочинил для этого инструмента несколько изящных пьес. Второе место занимает клавесин, подаренный ему покойной испанской королевой, которая училась у Скарлатти в Португалии и Испании… Третий любимец синьора Фаринелли также сделан в Испании под его собственным руководством; он имеет передвижную клавиатуру, как в инструменте графа Таксис в Венеции, в котором исполнитель может транспонировать пьесу выше или ниже. В этих испанских клавесинах основные клавиши черные, а бемольные и диезные покрыты перламутром; сделаны они по итальянским образцам, целиком из кедра, за исключением деки, и помещены во второй ящик".

Фаринелли умер 15 июля 1782 года в Болонье.

РЕДЖИНА МИНГОТТИ (1728—1807)

Реджина (Регина) Минготти родилась в 1728 году. Ее родители были немцами. Отец служил в качестве офицера австрийской армии. Когда по делам службы он отправился в Неаполь, вместе с ним поехала и беременная жена. Во время путешествия она благополучно разрешилась дочерью. После рождения Регину увезли в город Грац, что в Силезии. Девочке исполнился лишь год, когда отец умер. Дядя поместил Регину в

монастырь урсулинок, где она воспитывалась и где получила свои первые уроки музыки.

Уже в раннем детстве девочка восхищалась музыкой, исполнявшейся в часовне монастыря. После литании, спетой на одном празднике, она отправилась, со слезами на глазах, к настоятельнице. Дрожа от страха перед вероятным гневом и отказом, стала умолять научить ее петь так, как та, что пела в часовне. Настоятельница отослала ее, сказав, что сегодня очень занята, но подумает об этом.

На следующий день настоятельница направила одну из старших монахинь узнать у маленькой Регины (так ее тогда звали), кто приказал ей обратиться с просьбой. Настоятельница не подумала, конечно, что девочкой руководила лишь любовь к музыке; в конце концов, она все-таки послала за ней; сказала, что сможет уделять ей лишь полчаса в день и будет следить за ее способностями и прилежанием. Исходя из этого и решит, стоит ли продолжать занятия.

Регина была в восторге; настоятельница уже на следующий день начала обучать ее пению — без всякого аккомпанемента. Несколькими годами позже девушка научилась играть на клавесине и с той поры очень хорошо аккомпанировала себе. Тогда же, обучаясь пению без помощи инструмента, приобрела четкость исполнения, всегда ее выделявшую. В монастыре Регина изучила и основы музыки, и сольфеджио с принципами гармонии.

Девочка пробыла здесь до четырнадцати лет, а после смерти дяди уехала домой, к матери. При жизни дяди ее готовили к пострижению, поэтому по приезде домой она казалась матери и сестрам существом бесполезным и беспомощным. Они видели в ней светскую даму, воспитанную в пансионе, без всякого понятия о домашних делах. Мать ума не могла приложить, что делать с ней и с ее прекрасным голосом. Как и ее дочери, она не могла предвидеть, что этот дивный голос в свое время принесет столько почета и выгоды его обладательнице.

Через несколько лет Реджине предложили выйти замуж за синьора Минготти, старого венецианца и импресарио Дрезденской оперы. Она его ненавидела, но согласилась, надеясь таким путем обрести свободу.

Окружающие очень много говорили об ее прекрасном голосе и манере пения. В то время в Дрездене на службе у короля Польши состоял известный композитор Никола Порпора. Услышав ее пение, он рассказал о ней при дворе как о подающей большие надежды молодой особе. В результате ее мужу предложили, чтобы Реджина поступила к курфюрсту на службу.

Перед свадьбой муж пригрозил, что никогда не позволит ей петь на сцене. Но однажды, придя домой, сам спросил жену, не хочет ли она поступить на придворную службу. Сначала Реджина подумала, что он смеется над ней. Но после того как муж несколько раз настойчиво повторил вопрос, убедилась, что он говорит серьезно. Мысль сразу ей понравилась. Минготти с радостью заключила контракт на небольшое жалованье — триста или четыреста крон в год.

Ч. Берни пишет в своей книге:

"Когда голос Регины услышали при дворе, возникло предположение, что он вызовет зависть Фаустины, которая тогда еще состояла на здешней

службе, но уже собиралась уходить, а следовательно, и Гассе, ее супруга, узнавшего к тому же, что Порпоре, его старому и постоянному сопернику, назначили сто крон в месяц за обучение Регины. Он сказал, что это последняя ставка Порпоры, единственная веточка, чтобы ухватиться, «un clou pour saccrocher». Тем не менее ее талант наделал столько шума в Дрездене, что молва о нем докатилась до Неаполя, куда ее пригласили петь в большом театре. В то время она очень мало знала итальянский язык, но тотчас же принялась серьезно его изучать.

Первая роль, в которой она появилась, была Аристейя в опере «Олимпиада», положенной на музыку Галуппи. Монтичелли исполнял партию Мегакла. На этот раз ее актерское дарование вызвало не меньшие аплодисменты, чем ее пение; она была смела и предприимчива, и, видя свою роль в ином свете, чем было принято раньше, она вопреки советам старых актеров, не решавшихся отступать от обычая, сыграла совершенно иначе, чем все предшественницы. Это было сделано в той неожиданной и отважной манере, которой г-н Гаррик впервые поразил и очаровал английских зрителей и, пренебрегая ограниченными правилами, установленными невежеством, предрассудками и бездарностью, создал стиль речи и игры, с тех пор неизменно встречаемый всей нацией бурным одобрением, а не только аплодисментами".

После этого успеха в Неаполе Минготти стала получать письма из всех европейских стран с предложением контрактов в различные театры. Но, увы, — не могла принять ни одного из них, связанная обязательствами с дрезденским двором, — ведь она все еще находилась здесь на службе. Правда, жалованье ее было значительно увеличено. По поводу этой прибавки она часто выражает свою благодарность двору и говорит, что обязана ему всей своей славой и удачей.

С величайшим триумфом она вновь поет в «Олимпиаде». Слушатели единодушно признавали, что ее возможности в отношении голоса, исполнения и актерской игры весьма велики, но многие считали ее совершенно неспособной к чему-либо патетическому или нежному.

«Гассе был тогда занят сочинением музыки к „Демофонту“, и она полагала, что он любезно дал ей петь Adagio с сопровождением скрипок пиццикато единственно для того, чтобы выявить и показать ее недостатки, — пишет Берни. — Однако, заподозрив ловушку, она усиленно занималась, дабы ее избежать; и в арии „Se tutti i mail miei“, которую она впоследствии под шумные аплодисменты исполняла в Англии, ее успех был так велик, что заставил замолчать даже саму Фаустину. Английским послом тогда здесь был сэр Ч.Г. Уильямс и, находясь в близости с Гассе и его женой, он примкнул к их партии, во всеуслышание заявив, что Минготти совершенно не способна спеть медленную и патетическую арию, но когда он ее услышал, он публично отрекся от своих слов, попросил у нее извинения за то, что усомнился в ее даровании, и впоследствии всегда был ее верным другом и приверженцем».

Отсюда она отправилась в Испанию, где пела с Джициелло, в опере под руководством синьора Фаринелли. Знаменитый «музико» так строго соблюдал дисциплину, что не разрешал ей петь нигде, кроме придворной оперы, и даже упражняться в комнате, выходящей на улицу. В подтверждение этого можно привести случай, рассказанный самой

Минготти. Многие знатные вельможи и гранды Испании просили ее петь в домашних концертах, но она не могла получить разрешение директора. Он распространил свое запрещение так далеко, что лишил беременную высокопоставленную даму удовольствия ее услышать, так как та не была в состоянии пойти в театр, но заявила, что жаждет арии от Минготти. Испанцы питали религиозное благоговение к этим непроизвольным и буйным пристрастиям женщин в подобном положении, сколь бы сомнительными их ни считали в других странах. Поэтому супруг дамы пожаловался королю на жестокость оперного директора, которая, сказал он, убьет жену и ребенка, если его величество не вмешается. Король благосклонно внял жалобе и приказал Минготти принять даму у себя дома, приказ его величества был беспрекословно исполнен, желание дамы удовлетворено.

В Испании Минготти пробыла два года. Оттуда она отправилась в Англию. Ее выступления в «туманном Альбионе» прошли с большим успехом, она вызвала восторги и зрителей и прессы.

Следом за этим Минготти отправилась покорять крупнейшие сцены итальянских городов. Несмотря на более чем благожелательный прием в различных европейских странах, пока был жив курфюрст Август, король Польши, певица всегда считала Дрезден своим родным городом.

"Теперь она поселилась в Мюнхене скорее, надо думать, из-за дешевизны, чем из привязанности, — записал в своем дневнике Берни в 1772 году. — Она не получает, по моим сведениям, пенсиона от здешнего двора, но благодаря своим сбережениям имеет при экономии достаточные средства. Живет она, по-видимому, вполне комфортабельно, хорошо принята при дворе и пользуется уважением всех тех, кто способен оценить ее разумность и наслаждаться ее разговором.

Я получил большое удовольствие, слушая ее рассуждения о практической музыке, где она обнаруживала не меньше познаний, чем любой Maestro di cappella, с которым я когда-либо беседовал. Ее мастерство пения и сила выразительности в разных стилях все еще удивительны и должны восхитить каждого, кого может радовать исполнение, не связанное с обаянием молодости и красоты. Она говорит на трех языках — немецком, французском и итальянском — так хорошо, что трудно сказать, какой из них является ее родным. Говорит она также по-английски и по-испански достаточно, чтобы вести на них беседу, и понимает латынь; но на первых трех названных языках она поистине красноречива.

…Она настроила свой клавесин, и я убедил ее петь под этот лишь аккомпанемент почти четыре часа. Только теперь мне стало понятно ее высокое мастерство пения. Она совсем не выступает и говорит, что ненавидит здешнюю музыку, ибо ей редко хорошо аккомпанируют и хорошо слушают ее; ее голос, однако, стал гораздо лучше с тех пор, как она в последний раз была в Англии".

Минготти прожила долгую жизнь. Она умерла в возрасте 79 лет, в 1807 году.

ЛУИДЖИ МАРКЕЗИ
(1754—1829)

Маркези — один из последних знаменитых певцов-кастратов конца XVIII — начала XIX столетия. Стендаль в книге «Рим, Неаполь, Флоренция» назвал его «Бернини в музыке».

«Маркези обладал голосом мягкого тембра, виртуозной колоратурной техникой, — отмечает С.М. Грищенко. — Его пение отличалось благородством, тонкой музыкальностью».

Луиджи Лодовико Маркези (Маркезини) родился 8 августа 1754 года в Милане, в семье трубача. Сначала он обучался игре на охотничьем рожке. Позднее, перебравшись в Модену, учился пению у педагога Кайрони и певца О. Альбуцци. В 1765 году Луижи стал так называемым alievo musico soprano (младшим кастратом-сопранистом) в Миланском соборе.

Дебютировал молодой певец в 1774 году в столице Италии в опере «Служанки-госпожи» Перголези с женской партией. Видимо, весьма удачно, так как в следующем году во Флоренции он снова исполнил женскую роль в опере Бьянки «Кастор и Поллукс». Маркези пел также женские партии в операх П. Анфосси, Л. Алессандри, П.-А. Гульельми. Несколько лет спустя после одного из выступлений именно во Флоренции Келли писал: "Пел «Sembianza amabile del mio bel sole» Бьянки с самым изысканным вкусом; в одном хроматическом пассаже он взлетел на октаву хроматических нот, и последняя нота была настолько изысканно-мощной и сильной, что ее называли «бомбой Маркези».

У Келли есть еще один отзыв об исполнительском мастерстве итальянского певца, который он оставил после в просмотра спектакля Мысливечека «Олимпиада» в Неаполе: «Его выразительность, чувство и исполнение в прекрасной арии „se Cerca, se Dice“ были выше всяких похвал».

Большую известность Маркези приобрел, выступив в 1779 году в миланском театре «Ла Скала», где в следующем году его триумф в «Армиде» Мысливечека был отмечен серебряной медалью академии.

В 1782 году в Турине Маркези добивается грандиозного успеха в «Триумфе Мира» Бьянки. Он становится придворным музыкантом короля Сардинии. Певцу положено неплохое ежегодное жалованье — 1500 пьемонтских лир. Кроме того, ему разрешено гастролировать за границей в течение девяти месяцев в году. В 1784 году в том же Турине «музико» участвовал в первом исполнении оперы «Артаксеркс» Чимарозы.

«В 1785 году он добрался даже до Санкт-Петербурга, — пишет в своей книге о певцах-кастратах Э. Хэрриот, — но, напуганный тамошним климатом, поспешно уехал в Вену, где провел следующие три года; в 1788-м он очень удачно выступил в Лондоне. Этот певец славился своими победами над женскими сердцами и стал причиной громкого скандала, когда Мария Косуэй, супруга миниатюриста, бросила ради него мужа и детей и стала ездить за ним по всей Европе. Она вернулась домой только в 1795 году».

Прибытие Маркези в Лондон произвело фурор. В первый вечер его выступление никак не могло начаться из-за шума и смятения, царивших в зале. Известный английский меломан лорд Маунт Эгдкомба пишет: «В это время Маркези был очень красивым молодым человеком, с прекрасной фигурой и грациозными движениями. Его игра была одухотворенной и выразительной, вокальные способности совершенно неограниченными,

голос поражал своим диапазоном, хотя и был чуть глуховат. Он хорошо исполнял свою роль, но создавалось впечатление, что он слишком любуется собой; кроме того, ему лучше удавались бравурные эпизоды, чем cantabile. В речитативах, энергичных и страстных сценах ему не было равных, и, будь он менее привержен мелизмам, не всегда уместным, и обладай он более чистым и простым вкусом, его исполнение было бы безупречным: во всяком случае, он всегда оживлен, блестящ и ярок. Для своего дебюта он выбрал прелестную оперу Сарти „Юлий Сабин“, в которой все арии главного героя (а их много, и они очень разнообразны) отличает тончайшая выразительность. Все эти арии мне знакомы, я слышал их в исполнении Паккьеротти на вечере в частном доме, и теперь мне недоставало его нежной экспрессии, особенно в последней патетической сцене. Мне казалось, что слишком цветистый стиль Маркези повредил их простоте. Сравнивая этих певцов, я не мог восхищаться Маркези так, как восхищался им раньше, в Мантуе или в других операх здесь, в Лондоне. Его принимали оглушительной овацией».

В столице Англии состоялось единственное своего рода дружеское соревнование двух известных певцов-кастратов, Маркези и Паккьеротти, на частном концерте в доме лорда Бэкингема.

Ближе к окончанию гастролей певца одна из английских газет писала: «Прошлым вечером Их Величества и принцессы почтили своим присутствием оперный театр. Предметом их внимания был Маркези, и герой, воодушевленный присутствием Двора, превзошел самого себя. За последнее время он в значительной степени излечился от своего пристрастия к чрезмерной орнаментике. Он по-прежнему демонстрирует на сцене чудеса своей приверженности науке, но уже не в ущерб искусству, без лишних украшений. Впрочем, гармония звука значит для слуха так же много, как гармония зрелища — для глаза; там, где она есть, ее можно довести до совершенства, но если ее нет, все усилия будут напрасны. Увы, нам кажется, что у Маркези такой гармонии нет».

До конца столетия Маркези остается в Италии одним из самых популярных артистов. А слушатели были готовы многое прощать своим виртуозам. Не потому ли в то время певцы могли выдвигать практически любые самые нелепые требования. Маркези «преуспел» и на этом поприще. Вот что пишет Э. Хэрриот: «Маркези настаивал на том, что должен появляться на сцене, спускаясь с холма верхом на лошади, обязательно в шлеме с разноцветным плюмажем высотой не менее ярда. О его выходе должны были возвещать фанфары или трубы, а партия должна была начинаться с одной из его любимых арий — чаще всего „Mia speranza, io pur vorrei“, которую специально для него написал Сарти, — независимо от исполняемой роли и предлагаемой ситуации. Такие именные арии были у многих певцов; их называли „arie di baule“ — „чемоданные арии“, — потому что исполнители переезжали с ними из театра в театр».

Вернон Ли пишет: «Более легкомысленная часть общества занималась болтовней и танцами и обожала… певца Маркези, которого Альфьери призвал надеть шлем и отправиться на битву с французами, назвав его при этом единственным итальянцем, который осмелился противостоять „корсиканскому галлу“ — завоевателю, хотя бы и песней».

Здесь содержится намек на 1796 год, когда Маркези отказался выступить в Милане перед Наполеоном. Что, однако, не помешало Маркези позднее, в 1800 году, после битвы при Маренго, стать в первых рядах приветствовавших узурпатора.

В конце 80-х годов Маркези дебютирует в венецианском театре «Сан-Бенедетто» в опере Тарки «Апофеоз Геракла». Здесь, в Венеции, идет перманентное соперничество между Маркези и португальской примадонной донной Луизой Тоди, певшей в театре «Сан-Самуэле». Подробности этого соперничества можно узнать из письма венецианца Дзагурри 1790 года своему другу Казанове: «О новом театре („Ла Фениче“. — Прим. авт.) — говорят мало, главной темой для горожан всех сословий остаются отношения Тоди и Маркези; разговоры об этом не стихнут до конца света, потому что подобные сюжеты лишь укрепляют союз безделья и ничтожества».

А вот еще одно его письмо, написанное через год: «Они напечатали карикатуру в английском стиле, на которой Тоди изображена триумфатором, а Маркези — поверженным в прах. Любые строки, написанные в защиту Маркези, искажаются или снимаются по решению Бестеммии (специального суда для борьбы с клеветой. — Прим. авт.). Приветствуется любая нелепица, прославляющая Тоди, поскольку она находится под покровительством Дамоне и Каза».

Дошло до того, что стали распространяться слухи о смерти певца. Это было сделано с целью оскорбить и напугать Маркези. Так одна английская газета 1791 года писала: «Вчера поступили сведения о кончине великого исполнителя в Милане. Говорится, что он стал жертвой ревности одного итальянского аристократа, чью жену подозревали в слишком сильном увлечении несчастным соловьем… Сообщают, что непосредственной причиной несчастья стал яд, введенный с чисто итальянскими умением и ловкостью».

Несмотря на происки врагов, Маркези выступал в городе каналов еще несколько лет. В сентябре 1794 года Дзагурри писал: «Маркези должен петь в этом сезоне в „Фениче“, но театр так дурно построен, что долго этот сезон не продлится. Маркези обойдется им в 3200 цехинов».

В 1798 году в этом театре «музико» пел в опере Цингарелли со странным названием «Каролина и Мексикоу», причем исполнял партию именно загадочного Мексикоу.

В 1801 году состоялось открытие «Театро нуово» в Триесте, где Маркези пел в «Джиневре Шотландской» Майра. Завершил свою оперную карьеру певец в сезоне 1805/06 года, а до того времени продолжал успешные выступления в Милане. Последнее публичное выступление Маркези состоялось в 1820 году в Неаполе.

Среди лучших мужских сопрановых партий, исполненных Маркези, — Армида («Армида» Мысливечека), Эцио («Эцио» Алессандри), Джулио, Ринальдо («Джулио Сабино», «Армида и Ринальдо» Сарти), Ахилл («Ахилл на Скиросе» да Капуа).

Умер певец 14 декабря 1829 года в Инзаго, близ Милана.

АНДЖЕЛИКА КАТАЛАНИ
(1780—1849)

Каталани — воистину замечательное явление в мире вокального искусства. «Чудом природы» назвал колоратурную певицу Паоло Скюдо за ее исключительное техническое мастерство.

Анджелика Каталани родилась 10 мая 1780 года в итальянском городке Губбио, что в области Умбрия. Ее отца Антонио Каталани, человека предприимчивого, знали и как уездного судью, и как первого баса капеллы Сенигалльского собора.

Уже в раннем детстве Анджелика отличалась прекрасным голосом. Отец доверил ее воспитание дирижеру Пьетро Моранди. Затем, пытаясь облегчить бедственное положение семьи, определил двенадцатилетнюю девочку в монастырь «Санта-Лючия». Сюда в течение двух лет многие прихожане приходили лишь для того, чтобы услышать ее пение.

Вскоре после возвращения домой девочка отправилась во Флоренцию учиться у известного сопраниста Луиджи Маркези. Маркези, приверженец внешне эффектного вокального стиля, счел необходимым поделиться с ученицей главным образом своим удивительным искусством в пении разного рода вокальных украшений, техническим мастерством. Анджелика оказалась способной ученицей, и вскоре на свет появилась одаренная и виртуозная певица.

В 1797 году Каталани дебютирует в венецианском театре «Ла Фениче» в опере С. Майра «Лодоиска». Посетители театра сразу отметили высокий, звучный голос новой артистки. А если учесть редкую красоту и обаяние Анджелики, понятен ее успех. В следующем году она выступает в Ливорно, еще через год поет в театре «Пергола» во Флоренции, а последний год столетия проводит в Триесте.

Новый век начинается весьма удачно — 21 января 1801 года Каталани впервые поет на подмостках знаменитого «Ла Скала». «Где бы ни появлялась молодая певица, всюду слушатели воздавали должное ее искусству, — пишет В.В. Тимохин. — Правда, пение артистки не было отмечено глубиной чувства, не выделялась она и непосредственностью сценического поведения, но зато в музыке живой, приподнятой, бравурной — не знала себе равных. Исключительная красота голоса Каталани, некогда трогавшая сердца простых прихожан, теперь, соединенная с замечательной техникой, вызывала восторги любителей оперного пения».

В 1804 году певица уезжает в Лиссабон. В столице Португалии она становится солисткой местной итальянской оперы. Каталани быстро становится любимицей местных слушателей.

В 1806 году Анджелика заключает выгодный контракт с лондонской оперой. На пути в «туманный Альбион» она дает несколько концертов в Мадриде, а затем в течение нескольких месяцев поет в Париже.

В зале «Национальной академии музыки» с июня по сентябрь Каталани демонстрировала свое искусство в трех концертных программах, и каждый раз был аншлаг. Говорили, что лишь появление великого Паганини могло произвести такой же эффект. Критиков поразил обширный диапазон, поразительная легкость голоса певицы.

Искусство Каталани покорило и Наполеона. Итальянскую артистку вызвали в Тюильри, где и состоялся ее разговор с императором. «Куда вы направляетесь?» — спросил полководец свою собеседницу. «В Лондон, государь», — промолвила Каталани. «Останьтесь лучше в Париже, здесь

вам хорошо заплатят и по-настоящему оценят ваш талант. Вы получите сто тысяч франков в год и два месяца отпуска. Это решено; прощайте, мадам».

Однако Каталани осталась верна договору с лондонским театром. Она бежала из Франции на пароходе, предназначенном для перевозки пленных. В декабре 1806 года Каталани впервые спела для лондонцев в опере Португаля «Семирамида».

После закрытия театрального сезона в столице Англии певица, как правило, предпринимала концертные турне по английским провинциям. «Имя ее, объявленное в афишах, привлекало толпы народа в самые маленькие города страны», — указывают очевидцы.

После падения Наполеона в 1814 году Каталани возвращается во Францию, а затем отправляется в большую и удачную гастрольную поездку по Германии, Дании, Швеции, Бельгии и Голландии.

Наибольшей популярностью среди слушателей пользовались такие произведения, как «Семирамида» Португаля, вариации Роде, арии из опер «Прекрасная мельничиха» Джованни Паизиелло, «Три султанши» Винченцо Пуччита (аккомпаниатор Каталани). Благосклонно принимали европейские зрители ее выступления в сочинениях Чимарозы, Николини, Пиччини и Россини.

После возвращения в Париж Каталани становится директором Итальянской оперы. Впрочем, фактически руководство театром осуществлял ее муж Поль Валабрег. Он старался в первую очередь обеспечить доходность предприятия. Отсюда и снижение стоимости оформления спектаклей, а также максимальное сокращение расходов на такие «второстепенные» атрибуты оперного представления, как хор и оркестр.

В мае 1816 года Каталани возвращается на сцену. Следуют ее выступления в Мюнхене, Венеции и Неаполе. Только в августе 1817 года, вернувшись в Париж, она на короткое время вновь становится во главе Итальянской оперы. Но не прошло и года, как в апреле 1818 года Каталани окончательно покидает свой пост. Следующее десятилетие она постоянно гастролирует по Европе. К тому времени Каталани уже редко брала некогда великолепные высокие ноты, но прежняя гибкость и сила ее голоса еще пленяли публику.

В 1823 году Каталани впервые посетила столицу России. В Петербурге ей оказали самый сердечный прием. 6 января 1825 года Каталани участвовала в открытии в Москве современного здания Большого театра. Она исполнила партию Эрато в прологе «Торжества муз», музыку которого написали русские композиторы А.Н. Верстовский и А.А. Алябьев.

В 1826 году Каталани гастролирует по Италии, выступив в Генуе, Неаполе и Риме. В 1827 году она посетила Германию. А в следующем сезоне, в год тридцатилетия артистической деятельности, Каталани решила оставить сцену. Последнее выступление певицы состоялось в 1828 году в Дублине.

В дальнейшем в своем доме во Флоренции артистка обучала пению молодых девушек, готовившихся к театральной карьере. Пела она теперь лишь для знакомых и друзей. Те не могли удержаться от похвал, и даже в почтенном возрасте певица не потеряла многих драгоценных свойств своего голоса.

Спасаясь от эпидемии холеры, вспыхнувшей в Италии, Каталани устремилась к детям в Париж. Однако по иронии судьбы от этой болезни она и умерла 12 июня 1849 года.

В.В. Тимохин пишет:

"Анджелика Каталани по праву принадлежит к числу тех крупнейших артистов, которые на протяжении последних двух столетий составляли гордость итальянской вокальной школы. Редчайшее дарование, великолепная память, способность к невероятно быстрому усвоению законов певческого мастерства определили громадные успехи певицы на оперных сценах и в концертных залах подавляющего большинства стран Европы.

Природная красота, сила, легкость, необычайная подвижность голоса, диапазон которого простирался до «соль» третьей октавы, дали основания говорить о певице как об обладательнице одного из самых совершенных голосовых аппаратов. Каталани была непревзойденным виртуозом и именно этой стороной своего искусства завоевала всеобщую известность. Всевозможные вокальные украшения она расточала с необыкновенной щедростью. Ей блестяще удавались, как и ее младшему современнику знаменитому тенору Рубини и другим выдающимся итальянским певцам того времени, контрасты между энергичным forte и пленительным, нежнейшим mezza voce. Особенно поражала слушателей феноменальная свобода, чистота и быстрота, с какой пела артистка хроматические гаммы, вверх и вниз, делая трель на каждом полутоне".

АНДЖЕЛА КОЛЬБРАН
(1785—1845)

Кольбран обладала редкостным сопрано — диапазон ее голоса охватывал почти три октавы и во всех регистрах отличался удивительной ровностью, нежностью и красотой. Она обладала тонким музыкальным вкусом, искусством фразировки и нюансировки (ее называли «черный соловей»), владела всеми тайнами бельканто и славилась актерским дарованием трагедийного накала.

С особым успехом певица создавала романтические образы сильных, страстных, глубоко страдающих женщин, таких как Елизавета Английская («Елизавета, королева Англии»), Дездемона («Отелло»), Армида («Армида»), Эльчия («Моисей в Египте»), Елена («Женщина с озера»), Гермиона («Гермиона»), Зельмира («Зельмира»), Семирамида («Семирамида»). Среди других сыгранных ею ролей можно отметить Джулию («Весталка»), донну Анну («Дон Жуан»), Медею («Медея в Коринфе»).

Изабелла Анджела Кольбран родилась 2 февраля 1785 года в Мадриде. Дочь испанского придворного музыканта, она получила неплохую вокальную подготовку сначала в Мадриде у Ф. Парехи, затем в Неаполе — у Дж. Маринелли и Дж. Крешентини. Последний окончательно отшлифовал ее голос. Дебютировала Кольбран в 1801 году на концертной эстраде в Париже. Однако главные успехи ждали ее на сценах итальянских городов: с 1808 года Кольбран была солисткой оперных театров Милана, Венеции и Рима.

С 1811 года Изабелла Кольбран — солистка театра «Сан-Карло» в Неаполе. Тогда и произошла первая встреча знаменитой певицы и перспективного композитора Джоаккино Россини. Вернее, они были знакомы и раньше, когда их в один из дней 1806 года приняли за певческие заслуги в Музыкальную академию Болоньи. Но тогда Джоаккино было лишь четырнадцать…

Новая встреча состоялась лишь в 1815 году. Уже знаменитый, Россини приехал в Неаполь для постановки своей оперы «Елизавета, королева Англии», где Кольбран должна была исполнять заглавнуюпартию.

Россини же сразу был покорен. И неудивительно: трудно было ему, ценителю прекрасного, устоять перед чарами женщины и актрисы, которую Стендаль описывал такими словами: «Это была красота совершенно особого рода: крупные черты лица, особенно выигрышные со сцены, высокий рост, огненные, как у черкешенки, глаза, копна иссиня-черных волос. Ко всему этому присоединялась проникновенная трагическая игра. В жизни этой женщины достоинств было не больше, чем у какой-нибудь владелицы модного магазина, но стоило ей увенчать себя диадемой, как она сразу же начинала вызывать к себе невольное почтение даже у тех, кто только что разговаривал с ней в фойе…»

Кольбран была тогда на пике артистической карьеры и в расцвете женской красоты. Изабелле покровительствовал знаменитый импресарио Барбайя, сердечной подругой которого она была. Да что там, ей покровительствовал сам король. Но с первых же встреч, связанных с работой над ролью, росло ее восхищение жизнелюбивым и обаятельным Джоаккино.

Премьера оперы «Елизавета, королева Англии» состоялась 4 октября 1815 года. Вот что пишет А. Фраккароли: «Это был торжественный спектакль по случаю именин наследного принца. Огромный театр был переполнен. В зале ощущалась напряженная, предгрозовая атмосфера битвы. Кроме Кольбран пели синьора Дарданелли, знаменитые теноры Андреа Нодзари и Мануэль Гарсиа, испанский певец, у которого была прелестная маленькая дочь Мария. Девочка эта, едва начав лепетать, сразу же запела. Это были первые вокализы той, кому суждено было впоследствии стать прославленной Марией Малибран. Поначалу, пока не прозвучал дуэт Нодзари и Дарданелли, публика была настроена враждебно и сурово. Но дуэт этот растопил лед. А потом, когда была исполнена чудесная минорная мелодия, восторженные, экспансивные, темпераментные неаполитанцы уже не в силах были сдерживать свои чувства, забыли про свои предвзятость и предубеждение и разразились невероятной овацией».

Роль английской королевы Елизаветы стала, по свидетельствам современников, одним из лучших созданий Кольбран. Тот же Стендаль, отнюдь не питавший симпатий к певице, вынужден был признать, что здесь она превзошла самое себя, продемонстрировав «невероятную гибкость голоса» и талант «великой трагической актрисы».

Выходную арию в финале — «Прекрасная, благородная душа», — чудовищно трудную для исполнения, Изабелла спела превосходно! Кто-то верно тогда заметил: ария была подобна шкатулке, раскрыв которую Изабелла смогла продемонстрировать все драгоценности своего голоса.

Россини не был тогда богат, но он мог подарить своей возлюбленной больше чем бриллианты — партии романтических героинь, писавшиеся специально для Кольбран, в расчете на ее голос и внешность. Кое-кто даже упрекал композитора в том, что он «жертвовал выразительностью и драматизмом ситуаций в угоду узорам, которые вышивала Кольбран», и, таким образом, изменил себе. Конечно, сейчас вполне очевидно, что упреки эти были необоснованными: вдохновленный своей «прелестной подругой», Россини творил неустанно и самозабвенно.

Спустя год после оперы «Елизавета, королева Англии» Кольбран впервые поет Дездемону в новой опере Россини «Отелло». Она особо выделялась даже среди великолепных исполнителей: Нодзари — Отелло, Чичимарра — Яго, Давид — Родриго. Кто мог устоять перед волшебством третьего акта? Это была буря, сокрушавшая все, буквально разрывавшая душу на части. И посреди этой бури — островок спокойствия, тихий и очаровательный, — «Песнь ивы», которую Кольбран исполнила с таким чувством, что растрогала весь зал.

В дальнейшем Кольбран исполнила еще немало россиниевских героинь: Армиду (в одноименной опере), Эльчию («Моисей в Египте»), Елену («Дева озера»), Эрмиону и Зельмиру (в одноименных операх). В ее репертуар также входили сопрановые партии в операх «Сорока-воровка», «Торвальдо и Дорлиска», «Риччардо и Зораида».

После премьеры 5 марта 1818 года в Неаполе «Моисея в Египте» местная газета писала: «Казалось, что „Елизавета“ и „Отелло“ не оставили синьоре Кольбран надежд на новые театральные лавры, но в роли нежной и несчастной Эльчии в „Моисее“ она показала себя еще выше, нежели в Елизавете и Дездемоне. Ее игра высоко трагична; ее интонации сладостно проникают в сердце и наполняют его блаженством. В последней арии, которая по правде выразительности, по своему рисунку и колориту является одной из наиболее прекрасных у нашего Россини, души слушателей испытали сильнейшее волнение».

На протяжении шести лет Кольбран и Россини то сходились, то вновь расставались.

"Потом, во времена «Девы озера», — пишет А. Фраккароли, — которую он написал специально для нее, и которую публика так несправедливо освистала на премьере, Изабелла стала очень ласкова с ним. Наверное, она впервые в жизни испытала трепетную нежность, доброе и чистое чувство, какого не знала прежде, почти материнское желание утешить этого большого ребенка, впервые открывшегося ей в минуту печали, сбросив привычную маску насмешника. Тогда она поняла, что жизнь, которую она вела прежде, больше не устраивает ее, и открыла ему свои чувства. Ее искренние слова любви доставили Джоаккино неведомую ранее огромную радость, потому что после невыразимо светлых слов, которые говорила ему в детстве мать, он обычно слышал от женщин только привычные ласковые слова, выражающие чувственное любопытство в порыве быстро вспыхивающей и столь же быстро гаснущей страсти. Изабелла и Джоаккино стали думать о том, что неплохо было бы соединиться в браке и жить не разлучаясь, вместе работать в театре, который так часто приносил им почести триумфаторов.

Пылкий, но практичный, маэстро не забывал и о материальной стороне, находя, что союз этот хорош со всех точек зрения. Он получал такие деньги, какие никогда еще не зарабатывал ни один другой маэстро (не очень много, потому что труд композитора плохо вознаграждался, но, в общем-то, достаточно, чтобы жить вполне обеспеченно). И она была богата: у нее имелись имения и вложенные в дело капиталы в Сицилии, вилла и земли в Кастеназо, в десяти километрах от Болоньи, которые отец ее приобрел у испанского колледжа во времена французского нашествия и оставил ей в наследство. Ее капитал составлял сорок тысяч римских скудо. Кроме того, Изабелла была знаменитой певицей, и голос ее приносил ей огромные деньги, а рядом с таким прославленным композитором, которого рвут на части все импресарио, доходы ее увеличатся еще больше. И маэстро тоже обеспечивал свои оперы великолепной исполнительницей".

Бракосочетание состоялось 6 марта 1822 года в Кастеназо, недалеко от Болоньи, в часовне Верджине дель Пилар на вилле Кольбран. К тому времени стало ясно, что лучшие годы певицы уже позади. Вокальные трудности бельканто стали ей не по силам, нередки фальшивые ноты, пропали гибкость и блеск голоса. В 1823 году Изабелла Кольбран в последний раз представила публике новую оперу Россини — «Семирамида», один из его шедевров.

В «Семирамиде» Изабелла получила одну из «своих» партий — партию королевы, властительницы оперы и вокала. Благородная осанка, импозантность, незаурядный талант трагической актрисы, необыкновенные вокальные возможности — все это делало исполнение партиивыдающимся.

Премьера «Семирамиды» состоялась в Венеции 3 февраля 1823 года. В театре не осталось ни одного свободного места, публика толпилась даже в коридорах. В ложах невозможно было шелохнуться.

«Каждый номер, — писали газеты, — был вознесен к звездам. Фурор произвела сцена Марианн, ее дуэт с Кольбран-Россини и сцена Галли, а также прелестный терцет трех вышеназванных певцов».

Кольбран спела в «Семирамиде» еще в Париже, стараясь изумительным мастерством скрыть слишком явные недостатки голоса, но это принесло ей большое разочарование. «Семирамида» оказалась последней оперой, в которой она пела. Вскоре после этого Кольбран перестала выступать на сцене, хотя и появлялась еще изредка в салонных концертах.

Чтобы заполнить образовавшуюся пустоту, Кольбран начала играть в карты и сильно пристрастилась к этому занятию. Это стало одной из причин того, что супруги Россини все больше отдалялись друг от друга. Композитору трудно становилось переносить вздорный характер своей избалованной жены. В начале 30-х годов, когда Россини встретил и полюбил Олимпию Пелисье, стало очевидно, что разрыв неизбежен.

Остаток дней своих Кольбран провела в Кастеназо, где и умерла 7 октября 1845 года в полном одиночестве, забытая всеми. Забыты и песни, которых она немало сочинила за свою жизнь.

ЛУИДЖИ ЛАБЛАШ
(1794—1858)

За замечательный бас Лаблаша прозвали Зевсом-Громовержцем. Он обладал сильным голосом яркого тембра, большого диапазона, прекрасно звучавшим как в кантилене, так и в виртуозных пассажах. Гениальный актер, он соединил в своем искусстве виртуозную импровизационность с реалистической правдивостью, создал великолепные образы разнохарактерных персонажей. Русский композитор А.Н. Серов причислял его к «категории великих певцов-актеров».

«Восторженные поклонники Лаблаша сравнивали его верхнее „ре“ с грохотом водопада и взрывом вулкана, — пишет Ю.А. Волков. — Но главным достоинством певца было умение в нужный момент подчинять свой большой, легко воспламеняющийся темперамент замыслу роли. Вдохновенная импровизация сочеталась у Лаблаша с высокой музыкальной и актерской культурой».

Вагнер, услышав его в «Дон Жуане», сказал: «Настоящий Лепорелло… Могучий бас его все время сохраняет гибкость и звучность… Удивительно чистое и яркое звучание, хотя он очень подвижен, этот Лепорелло, — неисправимый лгун, трусливый болтун. Он не суетится, не бегает, не пляшет, и тем не менее он все время в движении, всегда на нужном месте, там, где его острый нос учуял поживу, веселье илипечаль…»

Луиджи Лаблаш родился 6 декабря 1794 года в Неаполе. С двенадцати лет Луиджи обучался в Неаполитанской консерватории игре на виолончели, а затем на контрабасе. После участия (партия контральто) в испанском «Реквиеме» Моцарта стал учиться пению. В 1812 году дебютировал в оперном театре «Сан-Карло» (Неаполь). Лаблаш первоначально выступал как бас-буфф. Известность принесло ему исполнение партии Джеронимо в опере «Тайный брак».

15 августа 1821 года Лаблаш впервые выступил в «Ла Скала» — в роли Дандини в «Золушке» Россини. Миланцам он запомнился в операх «Дон Паскуале» и «Севильский цирюльник».

В комических операх «громадно-тучный» бас Лаблаш был кумиром публики. Его голос, яркого тембра и огромного диапазона, густой и сочный, современники недаром сравнивали с грохотом водопада, а верхнее «ре» уподобляли взрыву вулкана. Большой актерский дар, неистощимая веселость и глубокий ум позволили артисту блистать на сцене.

Из роли Бартоло Лаблаш создал шедевр. Характер старого опекуна раскрылся с неожиданной стороны: оказалось, что он вовсе не плут и не скряга, а наивный ворчун, до омрачения влюбленный в молоденькую воспитанницу. Даже отчитывая Розину, он улучал момент, чтобы нежно поцеловать кончики пальцев девушки. Во время исполнения арии о клевете Бартоло вел мимический диалог с партнером — вслушивался, удивлялся, поражался, негодовал, — настолько чудовищной была для его простодушной натуры низость почтенного дона Базилио.

Пик популярности певца приходится на период его выступлений в Лондоне и Париже в 1830—1852 годах.

Многие среди его лучших ролей — в произведениях Доницетти: Дулькамара («Любовный напиток»), Марине Фальеро, Генрих VIII («Анна Болейн»).

Дж. Мадзини так пишет об одном из представлений оперы «Анна Болейн»: «…индивидуальность характеров, которой столь варварски

пренебрегают слепые подражатели россиниевской лирики, во многих произведениях Доницетти старательно соблюдена и очерчена с редкостной силой. Кто не услышал в музыкальном изображении Генриха VIII жестокую, одновременно тираническую и неестественную его манеру, о которой повествует история? И когда Лаблаш бросает эти слова: „На трон английский сядет другая, любви будет более достойна“, кто не чувствует, как у него содрогается душа, кто не постигает в эту минуту тайну тирана, кто не обводит взором этот двор, обрекший на смерть Болейн?»

Забавный эпизод приводит в своей книге Д. Донати-Петтени. Он описывает случай, когда Лаблаш стал невольным соавтором Доницетти:

"В ту пору Лаблаш устраивал в своей роскошной квартире незабываемые вечера, на которые приглашал лишь самых близких друзей. Доницетти тоже часто бывал на этих празднествах, которые французы называли — на этот раз с полным основанием — «макаронными».

И в самом деле, в полночь, когда умолкала музыка и заканчивались танцы, все отправлялись в столовую. Там появлялся во всем великолепии огромный котел, а в нем — неизменные макароны, которыми Лаблаш непременно угощал гостей Каждый получал свою порцию. Хозяин дома присутствовал на трапезе и довольствовался тем, что наблюдал, как едят остальные. Но едва гости оканчивали ужин, он садился за стол один. Огромная салфетка, повязанная на шее, покрывала грудь, не говоря ни слова, он съедал с неописуемой жадностью остатки своего любимого блюда.

Как-то раз Доницетти, который тоже очень любил макароны, приехал слишком поздно — все было съедено.

— Я тебе дам макарон, — сказал Лаблаш, — но при одном условии. Вот альбом. Садись за стол и напиши две страницы музыки. Пока ты будешь сочинять, все кругом будут молчать, а если кто заговорит — выложит фант, и я накажу преступника.

— Согласен, — ответил Доницетти.

Он взял перо и принялся за работу. Едва начертил две нотные линейки, как чьи-то прекрасные уста произнесли несколько слов. Это была синьора Персиани. Она говорила Марио:

— Спорим, что он сочиняет каватину.

И Марио неосторожно ответил:

— Если бы она была предназначена мне, я был бы счастлив.

Тальберг тоже нарушил правило, и Лаблаш громовым голосом призвал всех троих к порядку:

— Фант, синьорина Персиани, фант, Тальберг.

— Я закончил! — воскликнул Доницетти.

За 22 минуты он написал две нотные страницы. Лаблаш предложил ему руку и повел в столовую, куда только что принесли новый котел с макаронами.

Маэстро уселся за стол и принялся есть, как Гаргантюа. Тем временем в гостиной Лаблаш объявил наказание трем виновным в нарушении порядка: синьорина Персиани и Марио должны были исполнить дуэт из «Любовного напитка», а Тальберг — аккомпанировать. Это была прекрасная сцена. Стали громко звать автора, и Доницетти, повязанный салфеткой, начал аплодировать им.

Спустя два дня Доницетти попросил у Лаблаша альбом, в который записал музыку. Он дописал слова, и эти две нотные страницы превратились в хор из «Дона Паскуале» — прекрасный вальс, который два месяца спустя звучал во всем Париже".

Неудивительно, что Лаблаш стал первым исполнителем заглавной роли в опере «Дон Паскуале». Премьера оперы состоялась 4 января 1843 года в парижском Итальянском театре с участием Гризи, Лаблаша, Тамбурини и Марио. Успех был триумфальный.

Зал Итальянского театра еще никогда не видел такого блестящего собрания парижской знати. Нужно видеть, вспоминает Эскудье, и нужно слышать Лаблаша в наивысшем творении Доницетти. Когда артист появлялся со своим ребячливым лицом, проворно и в то же время как бы оседая под тяжестью своего тучного тела (он шел предложить руку и сердце милой Норине), — дружный хохот раздавался во всем зале. Когда же он своим потрясающим голосом, перекрывающим все другие голоса и оркестр, гремел в знаменитом, ставшем бессмертным квартете, зал охватывало подлинное восхищение — опьянение восторга, огромный триумф и певца и композитора.

Много прекрасных ролей сыграл Лаблаш в россиниевских спектаклях: Лепорелло, Ассур, Вильгельм Телль, Фернандо, Моисей («Семирамида», «Вильгельм Телль», «Сорока-воровка», «Моисей»). Лаблаш был первым исполнителем партий Уолтона («Пуритане» Беллини, 1835), графа Моора («Разбойники» Верди, 1847).

С сезона 1852/53 до сезона 1856/57 года Лаблаш пел в театре Итальянской оперы в Петербурге.

«Артист, обладавший яркой творческой индивидуальностью, с успехом исполнявший героические и характерные партии, предстал перед русским зрителем как бас-буфф, — пишет Гозенпуд. — Юмор, непосредственность, редкий сценический дар, мощный, огромного диапазона голос определили его значение как непревзойденного художника музыкальной сцены. Среди его высших артистических достижений следует прежде всего назвать образы Лепорелло, Бартоло, дона Паскуале. Все сценические создания Лаблаша, по свидетельству современников, поражали правдивостью и жизненной силой. Таков был, в частности, его Лепорелло — наглый и добродушный, гордящийся победами барина и вечно всем недовольный, дерзкий, трусливый. Лаблаш увлекал зрителей как певец и актер. В образе Бартоло он не подчеркивал его отрицательных свойств Бартоло был не зол и завистлив, а смешон и даже трогателен. Быть может, на такой трактовке сказалось воздействие традиции, идущей от „Севильского цирюльника“ Паизиелло. Главным качеством созданного артистом персонажа было простодушие».

Ростислав писал: «Лаблаш сумел придать (второстепенной партии) особо важное значение… Он и смешон, и недоверчив, и обманут оттого только, что прост. Заметьте выражение лица Лаблаша во время арии дона Базилио la calunma. Из арии Лаблаш сделал дуэт, но дуэт мимический. Он не вдруг понимает всю низость клеветы, предлагаемой хитрым доном Базилио, — он вслушивается, удивляется, следит за каждым движением своего собеседника и все-таки не может допустить до своих простых

понятий, чтоб человек мог покуситься на подобную низость».

Лаблаш с редким чувством стиля исполнял музыку итальянскую, немецкую и французскую, нигде не утрируя и не шаржируя, являя собой высокий пример художественного чутья и стиля.

По окончании гастролей в России Лаблаш завершил и свои выступления на оперной сцене. Он вернулся в родной Неаполь, где и скончался 23 января 1858 года.

ДЖОВАННИ РУБИНИ (1795—1854)

Один из знатоков вокального искусства XIX столетия Пановка пишет о Рубини: «У него был сильный и мужественный голос, но этим он обязан не столько силе звука, сколько звучности вибрации, металлическому тембру. В то же время его голос был исключительно эластичен и подвижен, как лирическое сопрано. Рубини без труда брал верхние сопрановые ноты и при этом уверенно и чисто интонировал».

А вот мнение о певце В.В. Тимохина. «Прежде всего, певец восхищал слушателей исключительно красивым голосом широкого диапазона (грудной регистр от „ми“ малой октавы до „си“ первой октавы), яркостью, чистотой и блеском исполнения. С большим искусством пользовался тенор великолепно развитым верхним регистром (Рубини мог брать „фа“ и даже „соль“ второй октавы). Он прибегал к фальцету не для того, чтобы скрыть какие-либо недостатки в „грудных нотах“, а с единственной целью „разнообразить человеческое пение посредством контрастов, выразить важнейшие оттенки чувств и страстей, — как указывалось в одном из отзывов. — Это был богатый, неисчерпаемый родник новых, всемогущих эффектов“. Голос певца покорял гибкостью, сочным, бархатистым оттенком, звуком, плавностью переходов из регистра в регистр. Артист обладал замечательным умением подчеркнуть контрасты между forte и piano».

Джованни Баттиста Рубини родился 7 апреля 1795 года в Романо в семье местного преподавателя музыки. В детстве он не показал больших успехов в учении и голос его не вызывал восторга у слушателей. Сами музыкальные занятия Джованни носили бессистемный характер: органист одного из ближайших маленьких селений давал ему уроки гармонии и композиции.

Рубини начинал певцом в церквах и скрипачом в театральных оркестрах. В двенадцатилетнем возрасте мальчик становится хористом театра в Бергамо. Затем Рубини попал в труппу странствующего оперного коллектива, где ему довелось пройти суровую школу жизни. Чтобы заработать на жизнь Джованни предпринимает концертное турне с одним скрипачом, но из затеи ничего не вышло.

В 1814 году ему таки предоставили дебют в Павии в опере «Слезы вдовы» Пьетро Дженерали. Потом последовало приглашение в Брешию, на карнавал 1815 года, а далее — в Венецию в довольно известный театр «Сан-Мойзе». Вскоре певец заключил договор с могущественным импресарио Доменико Барбайей. Тот помог Рубини принять участие в спектаклях неаполитанского театра «Фьорентини». Джованни с радостью согласился — ведь такой контракт позволял среди прочего учиться у крупнейших певцов Италии.

Вначале молодой певец почти затерялся в созвездии талантов труппы Барбайи. Джованни даже пришлось согласиться на понижение зарплаты. Но упорство и занятия с известным тенором Андреа Нодзари сыграли свою роль, и вскоре Рубини стал одним из главных украшений неаполитанской оперы.

Следующие восемь лет певец с большим успехом выступал на сценах Рима, Неаполя, Палермо. Теперь уже Барбайя, чтобы удержать Рубини, идет на увеличение гонорара певцу.

6 октября 1825 года состоялся дебют Рубини в Париже. В театре Итальянской оперы он сначала спел в «Золушке», а затем в «Деве озера» и «Отелло».

Роль Отелло Россини специально переписал для Рубини — ведь он создавал ее первоначально в расчете на низкий голос Нодзари. В этой роли певец показал свою способность выделить порой малозаметные детали, придать всему образу удивительную цельность и правдивость.

С какой печалью, с какой болью израненного ревностью сердца проводил певец напряженную финальную сцену третьего действия с Дездемоной! «Мотив этого дуэта оканчивается довольно сложной и продолжительной руладой: здесь могли оценить мы вполне все искусство, все глубокое музыкальное чувство Рубини. Казалось бы, что всякая фиоритура в пении, исполненном страсти, должна охладить его действие, — вышло наоборот. Рубини сумел придать столько силы, столько драматического чувства незначительной руладе, что этой руладой глубоко потряс… слушателей», — писал один из современников после выступления артиста в «Отелло».

Итальянского артиста французская публика единодушно признала «королем теноров». После полугода парижских триумфов Рубини возвратился на родину. Выступив в Неаполе и Милане, певец отправился в Вену.

Первые успехи певца связаны с выступлениями в россиниевских операх. Казалось бы, стиль композитора виртуозно блестящий, полон живости, энергии, темперамента, лучше всего отвечает характеру дарования артиста.

Но свои вершины Рубини покорил в содружестве с другим итальянским композитором — Винченцо Беллини. Молодой композитор открыл ему новый увлекательный мир. С другой стороны, сам певец немало способствовал признанию Беллини, стай самым тонким выразителем его намерений и несравненным интерпретатором его музыки.

Впервые Беллини и Рубини встретились, готовясь к премьере оперы «Пират». Вот что пишет Ф. Пастура: "…С Джованни Рубини он решил заняться серьезно, и не столько потому, что солист должен был петь заглавную партию Гуальтьеро, — композитор хотел научить его, как воплотить именно тот образ, какой он нарисовал в своей музыке. И ему пришлось немало потрудиться, потому что Рубини хотел просто спеть свою партию, а Беллини настаивал, чтобы он еще и сыграл свою роль. Один думал только об эмиссии звука, о постановке голоса и иных хитростях вокальной техники, другой стремился сделать из него интерпретатора. Рубини был только тенором, Беллини же хотел, чтобы певец прежде всего

стал конкретным действующим лицом, «охваченным страстью».

Граф Барбо оказался свидетелем одного из многих столкновений автора и исполнителя. Рубини пришел к Беллини репетировать свою вокальную строчку в дуэте Гуальтьеро и Имоджене. Судя по тому, что рассказывает Барбо, речь шла, видимо, о дуэте из первого акта. И чередование простых фраз, лишенных каких-либо вокальных украшений, однако напряженно взволнованных, не находило никакого отзвука в душе певца, привыкшего к условным номерам, иной раз более трудным, но зато наверняка эффектным.

Они несколько раз проходили один и тот же фрагмент, но тенор никак не мог понять, что же нужно композитору, и не следовал его советам. В конце концов Беллини потерял терпение.

— Ты осел! — заявил он без всякого стеснения Рубини и объяснил: — Ты не вкладываешь в свое пение никакого чувства! Здесь, в этой сцене, ты мог бы потрясти весь театр, а ты холоден и бездушен!

Рубини в растерянности молчал. Беллини, успокоившись, заговорил мягче:

— Дорогой Рубини, ну как ты думаешь, кто ты — Рубини или Гуальтьеро?

— Я все понимаю, — ответил певец, — но я не могу изображать отчаяние или притворяться, будто выхожу из себя от гнева.

Такой ответ мог дать только певец, а не настоящий актер. Однако Беллини понимал, что если сумеет убедить Рубини, то победит вдвойне — и он, и исполнитель. И сделал последнюю попытку: он сам запел партию тенора, исполняя ее так, как хотелось ему. Он не обладал каким-либо особым голосом, но умел вложить в него именно то чувство, которое и помогло рождению исполненной страдания мелодии Гуальтьеро, упрекавшего Имоджене в неверности: «Pietosa al padre, e rueco si cruda eri intanto». («Ты пожалела отца, но была так безжалостна со мной».) В этой полной печали кантилене раскрывается страстное, любящее сердцепирата.

Наконец Рубини почувствовал, что от него хочет композитор, и, подхваченный внезапно рожденным порывом, присоединил к пению Беллини свой изумительный голос, который выражал теперь такое страдание, какого никто никогда до сих пор не слышал".

На премьере каватина Гуальтьеро «В разгар бури» в исполнении Рубини вызвала бурные аплодисменты. «Фурор такой, что и передать невозможно», — пишет Беллини, добавляя, что поднимался со своего места «целых десять раз, чтобы поблагодарить публику». Рубини, следуя советам автора, исполнил свою партию «необъяснимо божественно, и пение было удивительно выразительным при всей своей простоте, при всей широте души». С того вечера имя Рубини навсегда связано с этой знаменитой мелодией, настолько удалось певцу передать ее задушевность. Флоримо напишет впоследствии: «Кто не слышал Рубини в этой опере, не в силах понять, до какой степени могут волновать беллиниевские мелодии…»

А после дуэт несчастных героев, тот самый, исполнять который Беллини своим слабым голосом учил Рубини, вызвал в зале «такую бурю аплодисментов, что они походили на адский грохот».

В 1831 году на премьере в Милане другой оперы — «Сомнамбулы» Беллини, Паста — Амина, пораженная естественностью и эмоциональной

силой исполнения Рубини, заплакала на глазах у публики.

Много сделал Рубини и для пропаганды творчества еще одного композитора — Гаэтано Доницетти. Доницетти добился своего первого крупного успеха в 1830 году — опера «Анна Болейн». На премьере главную партию пел Рубини. Арией из второго действия певец произвел настоящую сенсацию. «Кто не слыхал этого великого артиста в этом отрывке, исполненном грации, мечтательности и страсти, [тот] не может составить себе понятие о могуществе певческого искусства», — писала музыкальная пресса в те дни. Рубини во многом обязаны необычайной популярностью оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур» и «Лукреция Борджиа».

После того как в 1831 году кончился контракт Рубини с Барбайей, двенадцать лет он украшал итальянскую оперную труппу, выступавшую зимой в Париже, летом — в Лондоне.

В 1843 году Рубини совершает совместную поездку с Ференцем Листом по Голландии и Германии. В Берлине артист пел в Итальянской опере. Его выступление произвело настоящий фурор.

Той же весной итальянский артист прибыл в Петербург. Сначала он выступил в Петербурге и Москве, а затем опять пел в Петербурге. Здесь, в здании Большого театра, он показал себя, во всем блеске сыграв в «Отелло», «Пирате», «Сомнамбуле», «Пуританах», «Лючии ди Ламмермур».

Вот что пишет В.В. Тимохин: «Наибольший успех ожидал артиста в „Лючии“: слушатели были взволнованы до глубины души, и буквально весь зал не смог удержаться от слез, внимая знаменитой „сцене проклятия“ из второго действия оперы. „Пират“, поставленный за несколько лет до приезда Рубини с участием немецких певцов, не привлек сколько-нибудь серьезного внимания петербургских музыкантов, и только талант итальянского тенора восстановил репутацию произведения Беллини: в нем артист показал себя и непревзойденным виртуозом и певцом, глубоко захватывающим слушателей, по отзывам современников „увлекающим чувством и очаровательной грацией…“».

До Рубини ни один оперный артист в России не вызывал такого восторга. Исключительное внимание русского зрителя подвигло Рубини приехать в нашу страну уже осенью того же года. На этот раз с ним приехали П. Виардо-Гарсиа и А. Тамбурини.

В сезоне 1844/45 года великий певец прощался с оперной сценой. Поэтому Рубини не берег свой голос и пел как в лучшие свои годы. Театральная карьера артиста завершилась в Петербурге в «Сомнамбуле».

В 1845 году Рубини вернулся на родину. Он поселился близ родного города Романо, где и скончался 2 марта 1854 года.

ДЖУДИТТА ПАСТА
(1798—1865)

Восторженными отзывами о Джудитте Пасте, которую В.В. Стасов назвал «гениальной итальянкой», пестрели страницы театральной прессы разных стран Европы. И в этом нет ничего удивительного, ибо Паста — одна из выдающихся певиц-актрис своего времени. Ее называли «единственной», «неподражаемой». Беллини сказал о Пасте: «Она поет так, что слезы туманят глаза; даже меня она заставила плакать».

Известный французский критик Кастиль-Блаз писал: «Кто это, чародейка с голосом, полным патетики и блеска, исполняющая с такой же

силой и пленительностью юные творения Россини, как и проникнутые величием и простотой арии старой школы? Кто, облаченная в латы рыцаря и изящные наряды королев, является нам по очереди то обаятельной возлюбленной Отелло, то рыцарски гордым героем Сиракуз? Кто соединил в такой удивительной гармонии талант виртуоза и трагика, увлекая игрой, полной энергии, естественности и чувства, даже способных оставаться равнодушными к мелодическим звукам? Кто более восхищает нас драгоценным качеством своей натуры — покорностью законам строгого стиля и обаянием прекрасной внешности, гармонически сочетающейся с чарами волшебного голоса? Кто на лирической сцене господствует вдвойне, вызывая иллюзии и зависть, наполняя душу благородным восхищением и муками наслаждения? Это Паста… Она знакома всем, и имя ее неотразимо влечет любителей драматической музыки».

Джудитта Паста (урожденная Негри) родилась 9 апреля 1798 года в Сартанно, близ Милана. Уже в детстве она успешно занималась под руководством органиста Бартоломео Лотти. Когда Джудитте исполнилось пятнадцать лет, она поступила в Миланскую консерваторию. Здесь Паста в течение двух лет училась у Бонифачьо Азиоло. Но любовь к оперному театру победила. Джудитта, бросив консерваторию, сначала участвует в любительских спектаклях. Затем она выходит и на профессиональную сцену, выступая в Брешии, Парме и Ливорно.

Ее дебют на профессиональной сцене не вышел удачным. В 1816 году она решила покорить зарубежную публику и отправилась в Париж. Ее выступления в Итальянской опере, где в то время безраздельно властвовала Каталани, остались незамеченными. В том же году Паста вместе с мужем Джузеппе, также певцом, предприняла поездку в Лондон. В январе 1817 года она впервые спела в Королевском театре в «Пенелопе» Чимарозы. Но ни эта, ни другие оперы успеха ей не принесли.

Но неудачи лишь подстегнули Джудитту. «Вернувшись на родину, — пишет В.В. Тимохин, — она с исключительным упорством начала с помощью педагога Джузеппе Скаппа работать над голосом, стремясь придать ему максимальную яркость и подвижность, добиться ровности звучания, не оставляя в то же время кропотливого изучения драматической стороны оперных партий».

И ее труд не пропал даром — начиная с 1818 года зритель мог видеть новую Пасту, готовую покорить своим искусством Европу. Удачными стали ее выступления в Венеции, Риме и Милане. Осенью 1821 года с большим интересом слушают певицу парижане. Но, пожалуй, началом новой эры — «эры Пасты» — стало ее знаменательное выступление в Вероне в 1822 году.

"Голос артистки, трепетный и страстный, отличавшийся исключительной силой и плотностью звука, в соединении с отличной техникой и проникновенной сценической игрой произвел огромное впечатление, — пишет В.В. Тимохин. — Вскоре после возвращения в Париж Паста была провозглашена первой певицей-актрисой своего времени…

…Как только слушатели отвлекались от этих сопоставлений и начинали следить за развитием действия на сцене, где взору их представала не одна и та же артистка с однообразными приемами игры, лишь менявшая один костюм на другой, а пламенный герой Танкред

(«Танкред» Россини), грозная Медея («Медея» Керубини), нежный Ромео («Ромео и Джульетта» Цингарелли), даже самые закоренелые консерваторы выражали свой искренний восторг.

С особой трогательностью и лиризмом исполняла Паста партию Дездемоны («Отелло» Россини), к которой возвращалась затем неоднократно, каждый раз внося существенные изменения, свидетельствовавшие о неустанном самосовершенствовании певицы, о ее стремлении глубоко понять и правдиво передать характер шекспировской героини".

Услышавший певицу великий шестидесятилетний трагик Франсуа Жозеф Тальма сказал. «Мадам, вы осуществили мою мечту, мой идеал. Вы обладаете секретами, которые я настойчиво и беспрерывно ищу с начала своей театральной карьеры, с тех пор как считаю способность трогать сердца высшей целью искусства».

С 1824 года на протяжении трех лет Паста выступала также в Лондоне. В столице Англии у Джудитты нашлось столько же горячих почитателей, как и во Франции.

Четыре года певица оставалась солисткой Итальянской оперы в Париже. Но произошла размолвка со знаменитым композитором и директором театра Джоаккино Россини, в многочисленных операх которого она так успешно выступала. Паста была вынуждена в 1827 году оставить столицу Франции.

Благодаря этому событию с мастерством Пасты смогли познакомиться многочисленные зарубежные слушатели. Наконец, в начале 30-х годов и Италия признала артистку первой драматической певицей своего времени. Полный триумф ждал Джудитту в Триесте, Болонье, Вероне, Милане.

Горячим почитателем таланта артистки оказался другой известный композитор — Винченцо Беллини. В ее лице Беллини нашел блестящую исполнительницу партий Нормы и Амины в операх «Норма» и «Сомнамбула». Несмотря на большое количество скептиков, Паста, создавшая себе славу трактовкой героических персонажей в оперных произведениях Россини, сумела сказать свое веское слово и в интерпретации нежного, меланхолического беллиниевского стиля.

Летом 1833 года певица вместе с Беллини посетила Лондон. Джудитта Паста в «Норме» превзошла себя. Ее успех в этой роли был выше, нежели во всех предыдущих партиях, исполненных певицей прежде. Восторг публики был беспределен. Ее муж, Джузеппе Паста, писал своей теще: «Благодаря тому, что я убедил Лапорта предоставить больше репетиций, а также благодаря тому, что Беллини сам управлял хором и оркестром, опера была подготовлена, как никакая другая из итальянского репертуара в Лондоне, потому и успех ее превзошел все ожидания Джудитты и надежды Беллини». По ходу спектакля «было пролито немало слез и во втором акте вспыхнули необычайные аплодисменты. Джудитта, казалось, полностью перевоплотилась в свою героиню и пела с таким подъемом, на какой способна лишь тогда, когда ее побуждает к этому какая-то необыкновенная причина». В том же письме к матери Джудитты Паста Беллини в постскриптуме подтверждает все, что сообщил ее муж: «Ваша Джудитта вчера восхитила до слез всех, кто присутствовал в

театре, я никогда не видел ее такой великой, такой невероятной, такой вдохновенной…»

В 1833/34 году Паста снова поет в Париже — в «Отелло», «Сомнамбуле» и «Анне Болейн». «Публика впервые почувствовала тогда, что артистке уже недолго придется оставаться на сцене без ущерба для своей высокой репутации, — пишет В.В. Тимохин. — Голос ее значительно потускнел, утратил былую свежесть и силу, интонация стала весьма неуверенной, отдельные эпизоды, а порой и всю партию, Паста часто пела на полтона, а то и тоном ниже. Но как актриса она продолжала совершенствоваться. Парижан особенно поразило искусство перевоплощения, которым владела артистка, и необыкновенная убедительность, с какой были переданы ею характеры нежной, обаятельной Амины и величавой, трагической Анны Болейн».

В 1837 году Паста после выступлений в Англии, временно отходит от сценической деятельности и живет в основном на собственной вилле на берегу озера Комо. Джудитта еще в 1827 году купила в Блевио, в крохотном местечке на другой стороне озера, виллу Рода, некогда принадлежавшую богатейшей портнихе императрицы Жозефины, первой жены Наполеона. Приобрести виллу и отреставрировать ее посоветовал дядя певицы инженер Ферранти. На следующее лето Паста уже приезжала туда отдыхать. Вилла Рода была поистине райским уголком, «блаженством», как говорили тогда миланцы. Облицованный по фасаду белым мрамором в строгом классическом стиле, особняк стоял на самом берегу озера. Сюда стекались со всех концов Италии и из-за рубежа известные музыканты и любители оперного искусства, чтобы лично засвидетельствовать свое уважение первому драматическому таланту Европы.

Многие уже свыклись с мыслью, что певица окончательно покинула сцену, но в сезоне 1840/41 года Паста снова гастролирует. На этот раз она посетила Вену, Берлин, Варшаву и повсюду встретила прекрасный прием. Потом прошли ее концерты в России: в Петербурге (ноябрь 1840 г.) и в Москве (январь—февраль 1841 г.). Конечно, к тому времени возможности Пасты как певицы были ограниченны, но русская пресса не могла не отметить ее великолепное актерское мастерство, выразительность и эмоциональность игры.

Интересно, но гастроли в России не стали последними в артистической жизни певицы. Лишь десять лет спустя она окончательно завершила свою блистательную карьеру, выступив в 1850 году в Лондоне вместе с одной из любимых учениц в оперных отрывках.

Паста умерла пятнадцать лет спустя у себя на вилле в Блавио — 1 апреля 1865 года.

Среди многочисленных ролей Пасты критика неизменно выделяла исполнение ею партий драматического и героического плана, таких как Норма, Медея, Болейн, Танкред, Дездемона. Лучшие свои партии Паста исполняла с особенным величием, спокойствием, пластичностью. «В этих ролях Паста была само изящество, — пишет один из критиков. — Стиль ее игры, мимика, жестикуляция были до того облагорожены, натуральны, изящны, что каждая поза ее сама по себе пленяла, резкие черты лица отпечатывали каждое чувство, выражаемое голосом…». Однако Паста — драматическая актриса отнюдь не доминировала над Пастой-певицей: она

«никогда не забывалась для игры за счет пения», считая, что «певице особенно должно избегать усиленных телодвижений, которые мешают пению и только портят его».

Нельзя было не восхититься выразительностью и страстностью пения Пасты. Одним из таких слушателей оказался писатель Стендаль: «Покидая представление с участием Пасты, мы, потрясенные, не могли вспомнить ничего другого, исполненного такой же глубины чувства, каким пленила нас певица. Тщетны были попытки постараться дать ясный отчет о впечатлении, таком сильном и таком необыкновенном. Трудно сказать сразу, в чем секрет ее воздействия на публику. В тембре голоса Пасты нет ничего необычайного; дело даже не в его особенной подвижности и редком объеме; единственное, чем она восхищает и завораживает — это простотой пения, идущего от сердца, увлекающего и трогающего в двойной мере даже тех зрителей, которые за всю жизнь плакали только из-за денег или орденов».

ВИЛЬГЕЛЬМИНА ШРЕДЕР-ДЕВРИЕНТ (1804—1860)

Вильгельмина Шредер родилась 6 декабря 1804 года в Гамбурге. Она была дочерью певца-баритона Фридриха Людвига Шредера и знаменитой драматической актрисы Софьи Бюргер-Шредер.

В том возрасте, когда другие дети проводят время в беззаботных играх, Вильгельмина уже узнала серьезную сторону жизни.

"С четырех лет, — рассказывает она, — я уже должна была трудиться и зарабатывать свой хлеб. Тогда по Германии странствовала знаменитая балетная труппа Коблера; она прибыла также в Гамбург, где имела особенный успех. Мать моя, в высшей степени восприимчивая, увлеченная какою-то идеей, тотчас решилась сделать из меня танцовщицу.

Мой танцевальный учитель был африканец; бог знает, как он попал во Францию, как очутился в Париже, в кордебалете; перешел потом в Гамбург, где и давал уроки. Этот господин, по имени Линдау, был не то чтобы зол, но вспыльчив, строг, иногда даже жесток…

Пяти лет я была уже в состоянии дебютировать в одном Pas de chale и в английской матросской пляске; на голову мне надели серенькую пуховую шляпку с голубыми лентами, а на ноги — башмаки с деревянною подошвой. Об этом первом дебюте я помню только то, что публика с восторгом приняла маленькую ловкую обезьянку, учитель мой был необыкновенно счастлив, а отец на руках отнес меня домой. Мать еще с утра обещала мне или подарить куклу, или высечь меня, смотря по тому, как я выполню свою задачу; и я уверена, что страх немало содействовал к гибкости и легкости моих детских членов; я знала, что матушка не любила шутить".

В 1819 году, пятнадцати лет, Вильгельмина дебютировала в драме. К этому времени ее семья переехала в Вену, а отец скончался годом ранее. После долгих занятий в балетной школе она с большим успехом исполняла роль Арриции в «Федре», Мелитты в «Сафо», Луизы в «Коварстве и любви», Беатрисы в «Мессинской невесте», Офелии в «Гамлете». Вместе с тем все яснее обнаружились ее музыкальные способности — голос ее становился сильным и красивым. После обучения у венских педагогов Д. Моцатти и Дж. Радиги Шредер через год переменила драму на оперу.

Дебют ее состоялся 20 января 1821 года в роли Памины в «Волшебной флейте» Моцарта на сцене венского «Кернтнертортеатра». Музыкальные газеты того времени, казалось, старались превзойти одна другую в выражениях восторга, прославляя появление на сцене новой артистки.

В марте того же года она исполняла роль Эмелины в «Швейцарском семействе», месяц спустя — Марию в «Синей Бороде» Гретри, и, когда в Вене в первый раз поставили «Фрейшютца», роль Агаты дали Вильгельмине Шредер.

Второе представление «Фрейшютца», 7 марта 1822 года, было дано в бенефисе Вильгельмины. Вебер сам дирижировал, но от восторга его поклонников представление делалось почти невозможно. Четыре раза маэстро вызывали на сцену, закидав цветами и стихами, и под конец у ног его очутился лавровый венок.

Вильгельмина — Агата разделяла триумф этого вечера. Это — та блондинка, то чистое, кроткое создание, о котором мечтали композитор и поэт; то скромное, робкое дитя, которое боится снов, теряется в предчувствиях и между тем любовью и верою готово победить все силы ада. Вебер говорил: «Она первая Агата в мире и превзошла все, что я воображал, создавая эту роль».

Настоящую известность молодой певице принесло исполнение роли Леоноры в «Фиделио» Бетховена в 1822 году. Бетховен был очень удивлен и выразил неудовольствие, как могли такую величественную роль поручить такому ребенку.

И вот спектакль… Шредер — Леонора собирается с силами и бросается между мужем и кинжалом убийцы. Страшная минута настала. Оркестр молчит. Но ею овладел дух отчаяния: звонко и ясно, более криком, вырывается у нее: «Убей прежде его жену!» У Вильгельмины это действительно крик человека, освободившегося от страшного испуга, звук, потрясший слушателей до мозга костей. Только когда Леонора на мольбы Флорестана: «Жена моя, что ты выстрадала из-за меня!» — не то с плачем, не то с восторгом говорит ему: «Ничего, ничего, ничего!» — и падает в объятия мужа, — тогда только точно тяжесть спала с сердец зрителей и все свободно вздохнули. Раздались рукоплескания, которым, казалось, конца не было. Артистка нашла своего Фиделио, и хоть она впоследствии много и серьезно работала над этой ролью, но в главных чертах роль осталась такою же, как бессознательно создалась в этот вечер. Бетховен также нашел в ней свою Леонору. Конечно, он не мог слышать ее голоса, и только из мимики, из того, что выражалось на ее лице, в глазах, мог судить об исполнении роли. После представления он отправился к ней. Его обыкновенно суровые глаза смотрели на нее ласково. Он потрепал ее по щеке, благодарил за Фиделио и обещал для нее написать новую оперу — обещание, которое, к сожалению, не исполнилось. Вильгельмина никогда более не встречалась с великим художником, но и посреди всех похвал, которыми знаменитая певица была осыпаема впоследствии, несколько слов Бетховена были для нее высшей наградой.

Вскоре Вильгельмина познакомилась с актером Карлом Девриентом. Красивый мужчина с привлекательными манерами очень скоро овладел ее

сердцем. Брак с любимым человеком — мечта, к которой она стремилась, и летом 1823 года совершилось их бракосочетание в Берлине. Пропутешествовав некоторое время по Германии, артистическая чета поселилась в Дрездене, куда оба они были ангажированы.

Брак оказался несчастливым во всех отношениях, и супруги в 1828 году формально развелись. «Мне нужна была свобода, — говорила Вильгельмина, — чтобы не погибнуть как женщине и артистке».

Свобода эта ей стоила много жертв. Вильгельмине пришлось расстаться с детьми, которых страстно любила. Ласки детей — у нее два сына и две дочери — она тоже лишилась.

После развода с мужем для Шредер-Девриент наступило время бурное и тяжелое. Искусство было и осталось для нее до самого конца священным делом. Творчество ее не зависело уже от одного вдохновения: упорный труд и наука укрепили ее гений. Она училась рисовать, лепить, знала несколько языков, следила за всем, что делалось в науке и искусстве. С негодованием восставала она против нелепой мысли, что таланту не нужна наука.

«Мы весь век, — говорила она, — ищем, добиваемся чего-то в искусстве, и тот художник погиб, умер для искусства, который думает, что цель его достигнута. Конечно, чрезвычайно легко вместе с костюмом сложить с себя всякие заботы о своей роли до нового представления. Для меня это было невозможно. После громких рукоплесканий, осыпанная цветами, часто уходила я в свою комнату, как бы проверяла себя: что же я сегодня сделала? То и другое мне казалось нехорошо; мною овладевало беспокойство; дни и ночи я обдумывала, чтобы добиться лучшего».

С 1823 по 1847 год Шредер-Девриент пела в Дрезденском придворном театре. Клара Глюмер пишет в своих записках: «Вся ее жизнь была не что иное, как триумфальное шествие по германским городам. Лейпциг, Вена, Бреславль, Мюнхен, Ганновер, Брауншвейг, Нюрнберг, Прага, Пест и чаще всего Дрезден попеременно торжествовали ее прибытие и появление на своих сценах, так что от Немецкого моря до Альпийских гор, от Рейна до Одера прозвучало ее имя, повторенное восторженною толпой. Серенады, венки, стихи, клики и рукоплескания встречали и провожали ее, и все эти торжества действовали на Вильгельмину так, как на истинного художника действует слава: они заставляли ее все выше подниматься в своем искусстве! В это время созданы ею некоторые из ее лучших ролей: Дездемоны в 1831 году, Ромео в 1833, Нормы в 1835, Валентины в 1838 году. Вообще с 1828 по 1838 год она разучила тридцать семь новых опер».

Артистка гордилась своей популярностью в народе. Простые работники при встрече с нею снимали шляпы, и торговки, завидя ее, толкали друг друга, называя ее по имени. Когда Вильгельмина собиралась совсем оставить сцену, один театральный плотник нарочно привел на репетицию свою пятилетнюю дочку: «Хорошенько посмотри на эту барыню, — сказал он малютке, — это Шредер-Девриент. На других не смотри, а эту постарайся на всю жизнь запомнить».

Однако не только Германия смогла оценить талант певицы. Весною 1830 года Вильгельмина была ангажирована в Париж на два месяца дирекцией Итальянской оперы, которая выписала из Ахена немецкую

труппу. «Я ехала не только для своей славы, дело шло о чести германской музыки, — писала она, — если я не понравлюсь, от этого Моцарт, Бетховен, Вебер должны пострадать! Вот что меня убивает!»

Шестого мая певица дебютировала в роли Агаты. Театр был полон. Публика ждала выступлений артистки, о красоте которой рассказывали чудеса. При появлении своем Вильгельмина была очень смущена, но тотчас после дуэта с Анхен громкие рукоплескания ее ободрили. Позднее бурный восторг публики был так силен, что певица четыре раза принималась петь и не могла, потому что не слышно было оркестра. Под конец действия ее в полном смысле слова осыпали цветами и в тот же вечер устроили для нее серенаду — Париж признал певицу.

«Фиделио» произвел еще больший фурор. Критики отзывались о ней так: «Она рождена именно для бетховенского „Фиделио“; она не поет, как другие, она не говорит, как другие, ее игра совершенно не подходит ни под какие искусства, она как будто вовсе и не думает о том, что находится на сцене! Она поет больше душою, чем голосом… забывает публику, забывает себя, воплощаясь в то лицо, которое изображает…» Впечатление было так сильно, что по окончании оперы снова должны были поднять занавес и повторить финал, чего еще никогда не случалось.

За «Фиделио» последовали «Эврианта», «Оберон», «Швейцарское семейство», «Весталка» и «Похищение из сераля». Несмотря на блестящий успех, Вильгельмина говорила: «Я только во Франции ясно поняла всю особенность нашей музыки, и как бы шумно ни принимали меня французы, для меня всегда приятнее был прием немецкой публики, я знала, что она меня понимает, тогда как у французов на первом плане стоит мода».

В следующем году певица вновь выступила в столице Франции в Итальянской опере. В соперничестве со знаменитой Малибран она была признана равной.

Ангажемент при Итальянской опере много содействовал ее славе. Монк-Мазон, директор немецко-итальянской оперы в Лондоне, вступил с нею в переговоры и 3 марта 1832 года ангажировал на остаток сезона того же года. По контракту ей обещано было за два месяца 20 тысяч франков и бенефис.

В Лондоне ее ожидал успех, с которым равнялся только успех Паганини. В театре ее встречали и провожали аплодисменты. Английские аристократки считали своею обязанностью перед искусством послушать ее. Без немецкой певицы невозможен был никакой концерт. Однако ко всем этим знакам внимания Шредер-Девриент относилась критически: «Во время представления у меня не было сознания, что меня понимают, — писала она, — большая часть публики только удивлялась мне как чему-то необыкновенному: для общества я была не более как игрушка, которая теперь в моде и которую завтра, пожалуй, бросят…»

В мае 1833 года Шредер-Девриент снова отправилась в Англию, хотя в прошлом году не получила своего жалованья, условленного в контракте. На этот раз она заключила контракт с театром «Друри-Лейн». Она должна была петь двадцать пять раз, получать по сорок фунтов за представление и бенефис. В репертуар входили: «Фиделио», «Фрейшютц», «Эврианта», «Оберон», «Ифигения», «Весталка», «Волшебная флейта», «Иессонда», «Тамплиер и Еврейка», «Синяя Борода», «Водовоз».

В 1837 году певица в третий раз была в Лондоне, ангажированная для английской оперы, в оба театра — «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн». Она должна была дебютировать в «Фиделио» на английском языке; эта новость возбудила величайшее любопытство англичан. Артистка в первые минуты не могла победить смущения. В первых словах, которые говорит Фиделио, у нее обозначился иностранный акцент, но когда она начала петь, выговор сделался увереннее, правильнее. На следующий день газеты единогласно объявили, что Шредер-Девриент еще никогда так восхитительно не пела, как в этот год. «Она победила трудности языка, — прибавляли они, — и доказала несомненным образом, что английский язык в благозвучии настолько же выше немецкого, насколько в свою очередь итальянский выше английского».

За «Фиделио» последовали «Весталка», «Норма» и «Ромео» — успех был огромный. Вершиной стало выступление в «Сомнамбуле», опере, казалось, созданной для незабвенной Малибран. Но Амина Вильгельмины, по общему мнению, превосходила всех своих предшественниц красотой, теплотой и правдой.

Успех сопутствовал певице и в дальнейшем. Шредер-Девриент стала первой исполнительницей партий Адриано в опере Вагнера «Риенци» (1842), Сенты в «Летучем голландце» (1843), Венеры в «Тангейзере» (1845).

С 1847 года Шредер-Девриент выступала как камерная певица: гастролировала в городах Италии, в Париже, Лондоне, Праге, Петербурге. В 1849 году певицу выслали из Дрездена за участие в майском восстании.

Только в 1856 году она вновь стала выступать публично как камерная певица. Ее голос тогда был уже не вполне безупречен, однако исполнение по-прежнему отличалось чистотой интонации, отчетливой дикцией, глубиной проникновения в характер создаваемых образов.

Из записок Клары Глюмер:

"В 1849 году встретила я в церкви Святого Павла во Франкфурте г-жу Шредер-Девриент, была ей представлена одною общею знакомой и провела с нею несколько приятных часов. После этого свидания я долго не видела ее; я знала, что артистка оставила сцену, что она вышла замуж за лифляндского дворянина, г-на фон Бока, и жила то в поместьях мужа, то в Париже, то в Берлине. В 1858 году приехала она в Дрезден, где в первый раз я опять увидала ее в концерте одного молодого артиста: она явилась перед публикой в первый раз после многих лет молчания. Никогда не забуду минуты, когда высокая, величественная фигура артистки появилась на возвышении, встреченная шумными аплодисментами публики; растроганная, но все-таки улыбаясь, благодарила она, вздохнула, как будто впивая жизненную струю после долгого лишения, — и наконец запела.

Она начала с «Wanderer» («Скитальца») Шуберта. При первых нотах я невольно испугалась: она уже не в состоянии петь, подумала я, — голос слаб, нет ни полноты, ни мелодического звука. Но не дошла она до слов: «Und immer fragt der Seufzer wo?» («И всегда спрашивает вздох — где?»), как уже овладела слушателями, влекла их за собою, попеременно заставляя переходить от тоски и отчаяния к счастью любви и весны. Лессинг говорит о Рафаэле, что «если б у него не было рук, он все-таки был бы величайшим живописцем»; точно так же можно сказать, что

Вильгельмина Шредер-Девриент и без голоса была бы великою певицей. Так могущественно было обаяние души и правды в ее пении, что нам, конечно, не приходилось, да и не придется услышать что-нибудь подобное!"

Певица умерла 26 января 1860 года в Кобурге.

ГЕНРИЕТТА ЗОНТАГ
(1806—1854)

Генриетта Зонтаг — одна из самых прославленных европейских певиц XIX столетия.

Она обладала звучным, гибким, необычайно подвижным голосом красивого тембра, с звонким высоким регистром. Артистическому темпераменту певицы близки виртуозные колоратурные и лирические партии в операх Моцарта, Вебера, Россини, Беллини, Доницетти.

Генриетта Зонтаг (настоящее имя Гертруда Вальпургис-Зонтаг; по мужу Росси) родилась 3 января 1806 года в Кобленце, в семье актеров. Еще ребенком вышла на сцену. Вокальным мастерством юная артистка овладевала в Праге: в 1816—1821 годах училась в местной консерватории. Дебютировала в 1820 году на пражской оперной сцене. После этого пела в столице Австрии. Широкую известность принесло ей участие в постановках оперы Вебера «Эврианта». В 1823 году К.-М. Вебер, услышав пение Зонтаг, поручил ей первой выступить в главной партии в своей новой опере. Молодая певица не подвела и спела с большим успехом.

В 1824 году Л. Бетховен доверил Зонтаг вместе с венгерской певицей Каролиной Унгар исполнить сольные партии в мессе «ре мажор» и Девятой симфонии.

Ко времени исполнения Торжественной мессы и Симфонии с хором Генриетте исполнилось двадцать лет, Каролине — двадцать один. Бетховен был знаком с обеими певицами в течение нескольких месяцев; он принял их у себя. «Так как они во что бы то ни стало пытались целовать мне руки, — пишет он брату Иоганну, — и поскольку они очень красивы, я предпочел предложить им для поцелуев свои уста».

Вот что рассказал Э. Эррио: «Каролина интригует, чтобы обеспечить себе партию в той самой „Мелузине“, которую Бетховен замышлял писать на текст Грильпарцера. Шиндлер заявляет, что „это сам Дьявол, полный огня и фантазии“. Подумывали о Зонтаг для исполнения Фиделио. Бетховен доверил им оба своих великих произведения, Но репетиции, как мы видели, шли не без осложнений. „Вы тиран голоса“, — сказала ему Каролина. „Эти столь высокие ноты, — просила его Генриетта, — не могли бы вы заменить их?“ Композитор отказывается изменить хотя бы малейшую деталь, сделать малейшую уступку итальянской манере, заменить одну-единственную ноту. Тем не менее Генриетте разрешено петь ее партию mezzo voce. Об этом сотрудничестве молодые женщины сохранили самое волнующее воспоминание, много лет спустя они признавались, что каждый раз входили в комнату Бетховена с тем же чувством, с каким верующие переступают порог храма».

В том же году Зонтаг ждут триумфы в Лейпциге в спектаклях «Вольного стрелка» и «Эврианты». В 1826 году в Париже певица исполнила партии Розины в «Севильском цирюльнике» Россини, ослепив разборчивую публику своими вариациями в сцене урока пения.

Слава певицы растет от выступления к выступлению. Одна за другой входят в ее гастрольную орбиту новые европейские города. В последующие годы Зонтаг выступает в Брюсселе, Гааге, Лондоне.

Очаровательный князь Пюклер-Мускау, встретив артистку в Лондоне в 1828 году, был ею сразу покорен. «Если бы я был королем, — говаривал он, — я позволил бы себе увлечься ею. У нее вид настоящей маленькой плутовки». Пюклер искренне восхищается Генриеттой. «Она танцует как ангел; она невероятно свежа и красива, вместе с тем кротка, мечтательна и самого лучшего тона».

Пюклер встретил ее у фон Бюлова, слышал в «Дон Жуане», приветствовал за кулисами, вновь встретился с ней на концерте у герцога Девонширского, где певица поддразнивала князя вполне безобидными выходками. Зонтаг была с восторгом принята в английском обществе. Эстергази, Кленуильям воспламеняются страстью к ней. Пюклер совершает с Генриеттой прогулки верхом, посещает в ее обществе окрестности Гринвича и, окончательно плененный, жаждет жениться на ней. Теперь он в ином тоне говорит о Зонтаг: «Поистине замечательно, как эта юная девушка сохранила свою чистоту и невинность в подобном окружении; пушок, покрывающий кожицу плода, сберег всю свою свежесть».

В 1828 году Зонтаг тайно обвенчалась с итальянским дипломатом графом Росси, который был тогда сардинским посланником в Гааге. Еще через два года прусский король возвел певицу в дворянское достоинство.

Пюклер был настолько глубоко опечален своим поражением, насколько позволил его характер. В парке Мускау он поставил бюст артистки. Когда же она в 1854 году умерла во время путешествия в Мексику, князь воздвиг в ее память в Бранице настоящий храм.

Пожалуй, кульминацией артистического пути Зонтаг стало ее пребывание в Петербурге и Москве в 1831 году. Русская аудитория чрезвычайно высоко оценила искусство немецкой певицы. О ней восторженно отзывались Жуковский и Вяземский, ей посвящали стихи многие поэты. Значительно позднее Стасов отмечал ее «рафаэлевскую красоту и грацию выражения».

Зонтаг действительно обладала голосом редкой пластичности и колоратурной виртуозности. Она покоряла современников как в операх, так и на концертных выступлениях. Соотечественники певицы не зря называли ее «немецким соловьем».

Быть может, поэтому ее особое внимание и во время московских гастролей привлек известный романс Алябьева. Об этом подробно рассказывает в своей интересной книге «Страницы жизни А.А. Алябьева» музыковед Б. Штейнпресс. «Ей очень полюбилась русская песнь Алябьева „Соловей“, — писал своему брату московский директор А.Я. Булгаков и приводил слова певицы: — „Ваша прелестная дочь на днях пела мне ее, и она мне очень понравилась; надо аранжировать куплеты в виде вариаций, эта ария очень любима здесь, и я хотела бы ее петь“. Все очень одобрили ее мысль, и… решено, что она будет петь… „Соловья“. Она тут же сочинила одну вариацию прекрасную, и я осмелился ей аккомпанировать; она никак не верит, что я не знаю ни одной ноты. Все стали разъезжаться, я остался у нее почти до четырех часов, она еще раз повторяла слова и музыку „Соловья“, очень вникнув в эту музыку, и, верно, всех восхитит».

Так оно и случилось 28 июля 1831 года, когда артистка исполнила романс Алябьева на балу, устроенном в ее честь московским генерал-губернатором. Восторги восторгами, а все же в великосветских кругах к профессиональной певице не могли не относиться свысока. Об этом можно судить по одной фразе из пушкинского письма. Выговаривая жене за посещение одного из балов, поэт писал: «Я не хочу, чтобы жена моя ездила туда, где хозяин позволяет себе невнимание и неуважение. Ты не m-lle Sontag, которую зовут на вечер, а потом на нее и не смотрят».

В начале 30-х годов Зонтаг оставила оперную сцену, однако продолжала выступать в концертах. В 1838 году судьба вновь привела ее Петербург. На протяжении шести лет ее муж, граф Росси, был здесь посланником Сардинии.

В 1848 году материальные затруднения заставили Зонтаг вернуться в оперный театр. Несмотря на длительный перерыв, последовали ее новые триумфы в Лондоне, Брюсселе, Париже, Берлине, а потом и за океаном. Последний раз ее слушали в мексиканской столице. Там она скоропостижно скончалась 17 июня 1854 года.

ОСИП ПЕТРОВ
(1807—1878)

«Художник этот может быть одним из создателей русской оперы. Только благодаря таким певцам, как он, наша опера могла занять высокое место с достоинством выдержать конкуренцию же с итальянской оперой». Так определил В.В. Стасов место Осипа Афанасьевича Петрова в развитии национального искусства. Да, на долю этого певца выпала поистине историческая миссия — он стал у истоков отечественного музыкального театра, вместе с Глинкой заложил его фундамент.

На исторической премьере «Ивана Сусанина» в 1836 году Осип Петров исполнял главную партию, которую готовил под руководством самого Михаила Ивановича Глинки. И с тех пор выдающийся артист безраздельно властвовал на отечественной оперной сцене.

Место Петрова в истории русской оперы великий русский композитор Мусоргский определил следующим образом: «Петров — титан, вынесший на своих гомерических плечах почти все, что создано в драматической музыке — начать с 30-х годов… Как много завещано, как много незабвенного и глубокого художественного преподано дорогим дедушкою».

Осип Афанасьевич Петров родился 15 ноября 1807 года в городе Елисаветград. Ионка (как его звали тогда) Петров рос уличным мальчишкой, без отца. Мать, базарная торговка, тяжелым трудом зарабатывала гроши. В семь лет Ионка поступил в церковный хор, где явно выделялся его звонкий, очень красивый дискант, со временем превратившийся в могучий бас.

В четырнадцать лет в судьбе мальчика случилась перемена: родной брат матери взял к себе Ионку, дабы приучить его к делу. Константин Саввич Петров был тяжел на руку; мальчику приходилось оплачивать дядин хлеб напряженной работой, часто даже в ночные часы. К тому же дядя смотрел на его музыкальные увлечения как на что-то ненужное, на баловство. Помог случай: в доме расположился на постой полковой

капельмейстер. Обратив внимание на музыкальные способности мальчика, он и стал его первым наставником.

Константин Саввич категорически запрещал эти занятия; он жестоко избивал племянника, когда заставал его за упражнениями на инструменте. Но упорный Ионка не сдавался.

Вскоре дядя уехал на два года по торговым делам, оставив за себя племянника. Осипа отличала душевная доброта — явная помеха торговому делу. Константин Саввич успел вернуться вовремя, не дав окончательно разорить себя незадачливому торговцу, а Осипа изгнал и из «дела» и из дома.

"Скандал с дядей разыгрался как раз в то время, когда в Елисаветграде гастролировала труппа Жураховского, — пишет М.Л. Львов. — По одной версии, Жураховский случайно услышал, как мастерски Петров играл на гитаре, и пригласил его в труппу. Другая версия говорит, что Петров по чьей-то протекции попал на сцену статистом. Зоркий глаз опытного антрепренера разглядел прирожденную сценичность Петрова, сразу же почувствовавшего себя на сцене свободно. После этого Петров будто бы остался в труппе.

В 1826 году Петров дебютировал на елисаветградской сцене в пьесе А. Шаховского «Казак-стихотворец». Он говорил в ней текст и пел куплеты. Успех был большой не только потому, что играл на сцене «свой Ионка», но главным образом потому, что Петров «точно на сцене родился».

До 1830 года продолжался провинциальный этап творческой деятельности Петрова. Он выступал в Николаеве, Харькове, Одессе, Курске, Полтаве и других городах. Талант молодого певца привлекал к себе все большее внимание слушателей и специалистов.

Летом 1830 года в Курске на Петрова обратил внимание М.С. Лебедев, режиссер петербургской оперы. Достоинства молодого артиста несомненны — голос, игра, эффектная внешность. Итак, впереди столица. «В пути, — рассказывал Петров, — мы остановились на несколько дней в Москве, отыскали М.С. Щепкина, с которым я уже знаком… Он очень похвалил решимость на трудный подвиг и вместе с тем ободрил, сказав, что заметил во мне большие способности быть артистом. Как мне было отрадно слышать эти слова от такого великого артиста! Они придали мне столько бодрости и силы, что я не знал, какими словами выразить ему благодарность за его доброту к неизвестному заезжему человеку. Кроме того, он водил меня в Большой театр, в конверт г-жи Зонтаг. Я пришел в полный восторг от ее пения; до тех пор я ничего подобного не слыхал и даже не понимал, до какого совершенства может дойти человеческий голос».

В Петербурге Петров продолжал совершенствовать свой талант. Начинал же он в столице с партии Зарастро в «Волшебной флейте» Моцарта, и этот дебют вызвал благожелательный отклик. В газете «Северная пчела» можно прочесть: «Нынешний раз в опере „Волшебная флейта“ явился впервые на нашей сцене г-н Петров, молодой артист, обещающий нам хорошего певца-актера».

«Итак, в молодой русский оперный театр пришел певец из народа — Петров и обогатил его сокровищами народного пения, — пишет М.Л. Львов. — В то время от оперного певца требовались такие высокие звуки, которые

были недоступны голосу без специальной подготовки. Трудность заключалась в том, что для образования высоких звуков требовался новый технический прием, иной, чем при образовании звуков, привычных данному голосу. Естественно, Петров за два месяца овладеть этой сложной техникой не смог, и критик был прав, когда отметил в его пении на дебюте „резкий переход оного в верхние ноты“. Именно мастерству сглаживания этого перехода и владения очень высокими звуками Петров настойчиво учился у Кавоса в последующие годы».

Затем последовали великолепные интерпретации крупных басовых партий в операх Россини, Мегюля, Беллини, Обера, Вебера, Мейербера и других композиторов.

«Вообще, моя служба проходила очень счастливо, — писал Петров, — но работать мне приходилось очень много, потому что я играл и в драме, и в опере, и какую бы оперу ни давали, я везде был занят… Хотя я радовался своему успеху на избранном поприще, но редко когда бывал собою доволен после спектакля. Бывало, от малейшей неудачи на сцене я мучился и проводил бессонные ночи, а на другой день придешь, бывало, на репетицию — так совестно взглянуть на Кавоса. Образ жизни моей был очень скромен. Знакомств у меня было немного… Большею частью я сидел дома, пел гаммы ежедневно, разучивал роли и ездил в театр».

Петров и в дальнейшем был первоклассным исполнителем западноевропейского оперного репертуара. Характерно, что он регулярно принимал участие в спектаклях итальянской оперы. Вместе со своими зарубежными коллегами он пел в операх Беллини, Россини, Доницетти и здесь обнаруживал свои широчайшие артистические возможности, актерское мастерство, чувство стиля.

Его свершения в зарубежном репертуаре вызывали искренние восторги современников. Стоит привести строки из романа Лажечникова «Басурман», где речь идет об опере Мейербера: «Помните ли вы Петрова в „Роберте-Дьяволе“? И как не помнить! Я видел его в этой роли только раз, и до сих пор, когда думаю о нем, меня преследуют звуки, будто отзывы из ада: „Да, покровитель“. И этот взгляд, от обаяния которого душа ваша не имеет силы освободиться, и это шафранное лицо, исковерканное беснованием страстей. И этот лес волос, из которого, кажется, выползти готово целое гнездо змей…»

А вот что писал А.Н. Серов: «Полюбуйтесь, с какой душой выполняет Петров свое ариозо в первом акте, в сцене с Робертом. Доброе чувство отеческой любви разноречит с характером адского выходца, поэтому придать естественность этому сердечному излиянию, не выходя из роли, — дело трудное. Петров здесь и во всей роли вполне победил это затруднение».

Серов особо отметил в игре русского актера то, что выгодно отличало Петрова от других выдающихся исполнителей этой роли, — умение найти человечность в душе злодея и подчеркнуть ею губительную силу зла. Серов утверждал, что Петров в роли Бертрама превзошел и Ферзинга, и Тамбурини, и Формеза, и Левассера.

За творческими успехами певца внимательно следил композитор Глинка. Ему импонировал богатый звуковыми оттенками голос Петрова, в котором сочеталась мощь густого баса с подвижностью легкого баритона.

«Голос этот напоминал низко стелющийся звук громадного отлитого из серебра колокола, — пишет Львов. — На высоких нотах он сверкал, как сверкают зарницы в густой темноте ночного неба». Имея в виду творческие возможности Петрова, Глинка и написал своего Сусанина.

27 ноября 1836 года — знаменательная дата премьеры оперы Глинки «Жизнь за царя». То был звездный час Петрова, — он гениально раскрыл характер русского патриота.

Вот только два отзыва восторженных критиков:

«В роли Сусанина Петров воспрянул во весь рост своего громадного таланта. Он создал вековечный тип, и каждый звук, каждое слово Петрова в роли Сусанина перейдут в отдаленное потомство».

«Драматичность, глубокое, искреннее чувство, способное доходить до потрясающей патетичности, простота и правдивость, горячность — вот что сразу выдвинуло Петрова и Воробьеву на первое место в ряду наших исполнителей и заставило русскую публику ходить толпами на представления „Жизни на царя“».

Всего Петров спел партию Сусанина двести девяносто три раза! Эта роль открыла новый, наиболее значительный этап в его биографии. Путь ему пролагали великие композиторы — Глинка, Даргомыжский, Мусоргский. Как и самим авторам, ему в одинаковой степени были подвластны и трагические, и комические роли. Его вершины, вслед за Сусаниным, — Фарлаф в «Руслане и Людмиле», Мельник в «Русалке», Лепорелло в «Каменном госте», Варлаам в «Борисе Годунове».

Об исполнении партии Фарлафа написал композитор Ц. Кюи: «Что сказать о г-не Петрове? Как выразить всю дань удивления к его необыкновенному таланту? Как передать всю тонкость и типичность игры; верность выражения до мельчайших оттенков: умное в высшей степени пение? Скажем только, что из числа многих ролей, так талантливо и самобытно созданных Петровым, роль Фарлафа — одна из самых лучших».

И В.В. Стасов справедливо считал исполнение Петровым роли Фарлафа образцом, по которому должны равняться все исполнители этой роли.

4 мая 1856 года Петров впервые исполняет роль Мельника в «Русалке» Даргомыжского. Критика так расценивала его игру: «Смело можно сказать, что г-н Петров созданием этой роли приобрел несомненно сугубое право на титул артиста. Мимика его, искусная декламация, необычайно ясное произношение… мимическое искусство доведено у него до такой степени совершенства, что в третьем действии при одном его появлении, не слыхав еще ни одного слова, по выражению лица, по судорожному движению его рук ясно, что несчастный Мельник помешался».

Еще через двенадцать лет можно прочитать такой отзыв: «Роль Мельника принадлежит к числу трех бесподобных типов, созданных Петровым в трех русских операх, и едва ли его художественное творчество не достигло в Мельнике высших пределов. Во всех разнообразных положениях Мельника, в которых у него обнаруживается жадность, низкопоклонство перед Князем, радость при виде денег, отчаяние, умопомешательство, Петров равно велик».

К этому надо добавить, что великий певец был и неповторимым мастером камерно-вокального исполнительства. Современники оставили

нам немало свидетельств об удивительно проникновенной интерпретации Петровым романсов Глинки, Даргомыжского, Мусоргского. Наряду с гениальными творцами музыки Осипа Афанасьевича смело можно назвать основоположником русского вокального искусства как на оперной сцене, так и на концертной эстраде.

Последний и необычайный по интенсивности и блеску взлет артиста относится к 70-м годам, когда Петров создал ряд вокально-сценических шедевров; в их числе — Лепорелло («Каменный гость»), Иван Грозный («Псковитянка»), Варлаам («Борис Годунов») и др.

До конца дней своих Петров не расставался со сценой. По образному выражению Мусоргского, он «на смертном одре роли свои дозором обходил».

Умер певец 12 марта 1878 года.

МАРИЯ МАЛИБРАН
(1808—1836)

Малибран, колоратурное меццо-сопрано, была одной из выдающихся певиц XIX столетия. Драматическое дарование артистки с наибольшей полнотой раскрылось в партиях, исполненных глубоких чувств, патетики, страсти. Для ее исполнения характерны импровизационная свобода, артистизм, техническое совершенство. Голос Малибран отличался особенной выразительностью и красотой тембра в нижнем регистре.

Любая подготовленная ею партия приобретала неповторимый характер, потому что исполнять роль для Малибран означало прожить ее в музыке и на сцене. Вот почему стали знаменитыми ее Дездемона, Розина, Семирамида, Амина.

Мария Фелисита Малибран родилась 24 марта 1808 года в Париже. Мария — дочь знаменитого тенора Мануэля Гарсиа — испанского певца, гитариста, композитора и вокального педагога, родоначальника семьи известных вокалистов. Кроме Марии в нее входили знаменитая певица П. Виардо-Гарсиа и педагог-вокалист М. Гарсиа-младший.

С шести лет девочка начала участвовать в оперных спектаклях в Неаполе. В восемь лет Мария стала учиться пению в Париже под руководством отца. Мануэль Гарсиа обучал дочь искусству пения и актерскому мастерству со строгостью, граничившей с тиранией. Позднее он говорил, что Марию надо было заставлять работать железной рукой. Но тем не менее, сумев ввести в границы искусства ее бурный врожденный темперамент, отец сделал из дочери великолепную артистку.

Весной 1825 года семья Гарсиа отправилась на итальянский оперный сезон в Англию. 7 июня 1825 года семнадцатилетняя Мария дебютировала на подмостках лондонского «Королевского театра». Она заменила заболевшую Джудитту Пасту. Выступив перед английской публикой в партии Розины в «Севильском цирюльнике», выученной всего за два дня, молодая певица имела потрясающий успех и была ангажирована в труппу до конца сезона.

В конце лета семья Гарсиа отправляется на пакетботе «Нью-Йорк» на гастроли в США. За несколько дней Мануэль собрал небольшую оперную труппу, включив в нее и членов собственной семьи.

Сезон открылся 29 ноября 1825 года в «Парк-тиэтр» «Севильским цирюльником»; в конце года Гарсиа поставил для Марии свою оперу «Дочь

Марса», а позднее — еще три оперы: «Золушка», «Лукавый любовник» и «Дочь воздуха». Спектакли имели как художественный, так и финансовый успех.

2 марта 1826 года Мария по настоянию отца вышла замуж в Нью-Йорке за пожилого французского негоцианта Е. Малибрана. Последний считался человеком состоятельным, но вскоре полностью разорился. Однако Мария не потеряла присутствия духа и возглавила новую итальянскую оперную антрепризу. К удовольствию американской публики, певица продолжила серию оперных спектаклей. В результате Марии удалось частично вернуть долги мужа отцу и кредиторам. После этого она навсегда рассталась с Малибраном, и в 1827 году возвратилась во Францию. В 1828 году певица впервые выступила в театрах «Гранд-опера», Итальянской оперы в Париже.

Именно сцена Итальянской оперы стала в конце 20-х годов ареной знаменитых артистических «поединков» между Марией Малибран и Генриеттой Зонтаг. В операх, где они появлялись вместе, каждая из певиц стремилась превзойти соперницу.

Долгое время Мануэль Гарсиа, рассорившийся с дочерью, отклонял все попытки примирения, хотя и жил в нужде. Но им приходилось порой встречаться на сцене Итальянской оперы. Однажды, как вспоминал Эрнест Легуве, они сошлись в представлении «Отелло» Россини: отец — в роли Отелло, постаревший и поседевший, и дочь — в роли Дездемоны. Оба играли и пели с большим вдохновением. Так на сцене, под аплодисменты публики, и состоялось их примирение.

Вообще Мария была неподражаемой россиниевской Дездемоной. Ее исполнение скорбной песни об иве поразило воображение Альфреда Мюссе. Свои впечатления он передал в стихотворении, написанном в 1837 году:

И ария была во всем подобьем стона,
Что из груди извлечь способна лишь печаль,
Предсмертный зов души, которой жизни жаль.
Так пела перед сном последним Дездемона…
Сначала чистый звук, проникнутый тоскою,
Касался лишь слегка сердечной глубины,
Как бы опутанный тумана пеленою,
Когда смеется рот, но слез глаза полны…
Вот грустная строфа в последний раз пропета,
Огонь прошел в душе, лишенной счастья, света,
На арфу горестно, тоской поражена,
Склонилась девушка, печальна и бледна,
Как будто поняла, что музыка земная
Не в силах воплотить души ее порыв,
Но продолжала петь, в рыданьях замирая,
В свой смертный час персты на струны уронив.

При триумфах Марии присутствовала и младшая сестра Полина, которая неоднократно принимала участие в ее концертах в качестве пианистки. Сестры — настоящая звезда и будущая — друг на друга совсем

не походили. Красивая Мария, «блестящая бабочка», по выражению Л. Эритт-Виардо, была не способна к постоянному, усидчивому труду. Дурнушка Полина отличалась в занятиях серьезностью и упорством. Разность характеров не мешала их дружбе.

Спустя пять лет, после того как Мария покинула Нью-Йорк, в пору расцвета своей славы, певица познакомилась со знаменитым бельгийским скрипачом Шарлем Берио. Несколько лет они, к неудовольствию Мануэля Гарсиа, жили в гражданском браке. Официально поженились лишь в 1835 году, когда Марии удалось развестись с мужем.

9 июня 1832 года, во время блестящих гастролей Малибран в Италии, после недолгой болезни скончался в Париже Мануэль Гарсиа. Глубоко опечаленная, Мария поспешно возвратилась из Рима в Париж и вместе с матерью занялась устройством дел. Осиротевшая семья — мать, Мария и Полина — переехала в Брюссель, в предместье Иксель. Поселились в особняке, построенном мужем Марии Малибран, элегантном доме в неоклассическом стиле, с двумя лепными медальонами над колоннами полуротонды, служившей входом. Теперь улица, где находился этот дом, носит имя знаменитой певицы.

В 1834—1836 годах Малибран с успехом выступала в театре «Ла Скала». 15 мая 1834 года в «Ла Скала» появилась еще одна великая Норма — Малибран. Исполнять эту роль поочередно со знаменитой Пастой казалось неслыханной дерзостью.

Ю.А. Волков пишет: «Поклонники Пасты недвусмысленно предрекали провал молодой певице. Паста считалась „богиней“. И все-таки Малибран покорила миланцев. Ее игра, лишенная всякой условности и традиционных штампов, подкупала искренней свежестью и глубиной переживания. Певица как бы возрождала, очищала музыку и образ от всего лишнего, искусственного и, проникая в сокровенные тайны музыки Беллини, воссоздавала многогранный, живой, обаятельный образ Нормы, достойной дочери, верной подруги и отважной матери. Миланцы были потрясены. Не изменяя своей любимице, они отдали должное Малибран».

В 1834 году кроме Нормы Малибран исполнила Дездемону в «Отелло» Россини, Ромео в «Капулетти и Монтекки», Амину в «Сомнамбуле» Беллини. Известный певец Лаури-Вольпи отмечал: «В „Сомнамбуле“ она поражала поистине ангельской бестелесностью вокальной линии, а в знаменитую фразу Нормы „Ты в моих руках отныне“ умела вложить безмерную ярость раненой львицы».

В 1835 году певица исполнила также партии Адины в «Любовном напитке» и Марии Стюарт в опере Доницетти. В 1836 году, спев главную партию в опере «Джованна Грай» Ваккаи, она простилась с Миланом и далее недолго выступала в театрах Лондона.

Талант Малибран высоко ценили композиторы Дж. Верди, Ф. Лист, писатель Т. Готье. А композитор Винченцо Беллини и вовсе оказался среди сердечных поклонников певицы. О первой встрече с Малибран итальянский композитор после показа своей оперы «Сомнамбула в Лондоне» рассказал в письме к Флоримо:

«У меня не хватает слов, чтобы передать тебе, как была истерзана, вымучена или, как говорят неаполитанцы, „ободрана“ моя бедная музыка этими англичанами, тем более что пели ее на языке птиц, скорее всего

попугаев, который понять я был не в силах. Только когда пела Малибран, я узнавал свою „Сомнамбулу“…

…В аллегро последней сцены, а точнее, в слова «Ah, mabbraccia!» («Ах, обними меня!»), она вложила столько чувства, с такой искренностью произнесла их, что поначалу удивила меня, а потом доставила огромное удовольствие.

…Публика потребовала от меня непременно выйти на сцену, куда я был едва ли не вытащен толпой молодых людей, называвших себя восторженными поклонниками моей музыки, но которых я не имел чести знать.

Впереди всех шла Малибран, она бросилась ко мне на шею и в самом восторженном порыве радости пропела несколько моих нот «Ah, mabbraccia!»». Больше она ничего не произнесла. Но и этого бурного и неожиданного приветствия было достаточно, чтобы Беллини, и без того уже чрезмерно возбужденный, утратил дар речи. "Мое волнение достигло предела. Я не мог выговорить ни слова и совсем растерялся…

Мы вышли, держась за руки: все остальное ты в силах представить себе сам. Я же могу сказать тебе только, что не знаю, доведется ли мне когда-нибудь еще в жизни пережить большее волнение".

Ф. Пастура пишет:

"Беллини горячо увлекся Малибран, и причиной тому было спетое ею приветствие и объятия, которыми она встретила его за кулисами театра. Для певицы, экспансивной от природы, этим все тогда и кончилось, она не могла ничего больше добавить к тем нескольким нотам. Для Беллини, натуры легко воспламеняющейся, после этой встречи все только началось: то, чего не сказала ему Малибран, он придумал сам…

…Ему помогла образумиться и решительная манера Малибран, сумевшей внушить пылкому катанийцу, что за любовь он принял глубокое чувство восхищения ее талантом, которое никогда не выходило за пределы дружбы.

И с тех пор отношения между Беллини и Малибран оставались самыми сердечными и теплыми. Певица была неплохой художницей. Она написала миниатюрный портрет Беллини и подарила ему брошку со своим автопортретом. Музыкант ревностно берег эти подарки".

Малибран не только хорошо рисовала, она написала ряд музыкальных произведений — ноктюрны, романсы. Многие из них впоследствии исполняла ее сестра Виардо-Гарсиа.

Увы, Малибран умерла совсем молодой. Смерть Марии от падения с лошади 23 сентября 1836 года в Манчестере вызвала сочувственный отклик во всей Европе. Спустя почти сто лет в Нью-Йорке была поставлена опера Беннетта «Мария Малибран».

Среди портретов великой певицы самый известный принадлежит кисти Л. Педрацци. Он находится в музее театра «Ла Скала». Однако существует вполне правдоподобная версия, что Педрацци сделал лишь копию с картины великого русского художника Карла Брюллова, еще одного поклонника таланта Малибран. "Рассказывал о заграничных артистах, отдавал преимущества госпоже Малибран… — вспоминал художник Е. Маковский.

ДЖОВАННИ МАРИО

(1810—1883)

Один из лучших певцов XIX столетия, Марио обладал чистым и полнозвучным голосом бархатистого тембра, безупречной музыкальностью, прекрасными сценическими данными. Он был выдающимся лирическим оперным актером.

Джованни Марио (настоящее имя Джованни Маттео де Кандиа) родился 18 октября 1810 года в Кальяри, что на Сардинии. Будучи страстным патриотом и столь же страстно преданным искусству человеком, он в молодые годы отказался от семейных титулов и земельных угодий, став участником национально-освободительного движения. В конце концов Джованни был вынужден бежать из родной Сардинии, преследуемый жандармами.

В Париже его приютил Джакомо Мейербер, который подготовил его к поступлению в Парижскую консерваторию. Здесь он учился пению у Л. Попшара и М. Бордоньи. Окончив консерваторию, молодой граф под псевдонимом Марио начал выступать на сцене.

По совету Мейербера он в 1838 году исполнил главную партию в опере «Роберт-Дьявол» на сцене театра «Гранд-опера». С 1839 года Марио с большим успехом поет на сцене Итальянского театра, став первым исполнителем главных партий в операх Доницетти: Шарль («Линда ди Шамуни», 1842), Эрнесто («Дон Паскуале», 1843).

В начале 40-х годов Марио выступал в Англии, где пел в театре «Ковент-Гарден». Здесь соединились судьбы певицы Джулии Гризи и Марио, которые горячо любили друг друга. Влюбленные артисты остались неразлучными не только в жизни, но и на сцене.

Быстро став знаменитым, Марио объездил всю Европу, и немалую часть своих огромных гонораров отдавал итальянским патриотам.

«Марио был художником изощренной культуры, — пишет А.А. Гозенпуд, — человеком, кровно связанным с передовыми идеями эпохи, и прежде всего пламенным патриотом, единомышленником Мадзини. Дело не только в том, что Марио щедро помогал борцам за независимость Италии. Артист-гражданин, он в своем творчестве ярко воплощал освободительную тему, хотя возможности для этого были ограничены как репертуаром, так и прежде всего характером голоса: лирический тенор обычно в опере выступает как любовник. Героика не является его сферой. Гейне, свидетель первых выступлений Марио и Гризи, отметил только лирическую стихию в их исполнении. Его отзыв был написан в 1842 году и характеризовал одну сторону творчества певцов.

Конечно, лирика и позднее осталась близкой Гризи и Марио, но она не охватывала всей сферы их исполнительского искусства. Рубини не выступал в операх Мейербера и молодого Верди, его эстетические вкусы определялись триадой Россини — Беллини — Доницетти. Марио — представитель другой эпохи, хотя и испытавший воздействие Рубини.

Выдающийся интерпретатор партий Эдгара («Лючия ди Ламмермур»), графа Альмавивы («Севильский цирюльник»), Артура («Пуритане»), Неморино («Любовный напиток»), Эрнесто («Дон Паскуале») и многих других, он с таким же мастерством исполнял Роберта, Рауля и Иоанна в операх Мейербера, Герцога в «Риголетто», Манрико в

«Трубадуре», Альфреда в «Травиате»».

Даргомыжский, услышавший Марио в первые годы его выступлений на сцене, в 1844 году сказал следующее: «…Марио, тенор в лучшей поре, с приятным, свежим голосом, но не сильным, так хорош, что много напомнил мне Рубини, которому он, впрочем, явно ищет подражать. Он еще не оконченный артист, но я полагаю, что он должен подняться очень высоко».

В том же году русский композитор и критик А.Н. Серов писал: «У итальянцев этою зимою случилось столько же блестящих fiasco, как и в Большой опере. Так же и там публика много жаловалась на певцов, с тою только разницею, что итальянские вокальные виртуозы иногда не хотят петь, а французские — петь не могут. Парочка дорогих итальянских соловьев, синьор Марио и синьора Гризи, были, однако, всегда на своем посту в зале Вантадур и трелями своими переносили нас в самую цветущую весну, тогда как в Париже свирепствовали холод, снег и ветер, бушевали фортепианные концерты, дебаты в камерах депутатов и полькомания. Да, это счастливые, чарующие соловьи; итальянская опера — вечно поющая роща, куда я спасаюсь, когда зимняя тоска меня отуманит, когда житейские морозы становятся для меня невыносимы. Там, в приятном уголке полузакрытой ложи, опять отлично согреешься; мелодические чары превратят тяжелую действительность в поэзию, тоска затеряется в цветочных арабесках, и сердце вновь станет улыбаться. Какое наслаждение, когда Марио поет, и в очах Гризи звуки влюбленного соловья отражаются, будто видимое эхо. Какая отрада, когда Гризи поет, и в ее голосе мелодически открывается нежный взгляд и счастливая улыбка Марио! Прелестная чета! Персидский поэт, назвавший соловья розою между птицами, а розу — соловьем между цветами, здесь бы совсем запутался и растерялся в сравнениях, потому что оба, и он и она, Марио и Гризи, блистают не только пением, но и красотою».

В 1849—1853 годах Марио с женой Джулией Гризи выступал на сцене Итальянской оперы в Петербурге. Пленительность тембра, задушевность и очарование звучания, по словам современников, покоряли аудиторию. Под впечатлением исполнения Марио партии Артура в «Пуританах» В. Боткин писал: «Голос Марио таков, что самые нежные звуки виолончели кажутся сухими, грубыми, когда они сопровождают его пение: в нем льется какая-то электрическая теплота, которая мгновенно проникает в вас, отрадно течет по нервам и приводит все чувства в глубокую растроганность; это не грусть, не душевная тревога, не страстное волнение, а именно растроганность».

Талант Марио позволял ему с такой же глубиной и силой передавать другие чувства — не только нежность и томление, но и гнев, негодование, отчаяние. В сцене проклятия в «Лючии» артист вместе с героем скорбит, сомневается и страдает. Серов писал о последней сцене: «Это драматическая правда, доведенная до своего апогея». С предельной искренностью Марио проводит и сцену свидания Манрико с Леонорой в «Трубадуре», переходя от «наивной, детской радости, забывающей все на свете», к «ревнивым подозрениям, к горьким упрекам, к тону полного отчаяния покинутого любовника…» — «Вот истинная поэзия, истинная драма», — писал восхищенный Серов.

"Он был непревзойденным исполнителем партии Арнольда в «Вильгельме Телле», — отмечает Гозенпуд. — В Петербурге ее пел обычно Тамберлик, но в концертах, где часто звучало трио из этой оперы, опускавшееся в спектаклях, в нем участвовал Марио. «В его исполнении рыдания исступленного Арнольда и его громовое „Alarmi!“ наполняли, потрясали и воодушевляли всю огромную залу». С мощным драматизмом исполнял он партию Рауля в «Гугенотах» и Иоанна в «Пророке» («Осада Лейдена»), где его партнершей была П. Виардо.

Обладая редким сценическим обаянием, красотой, пластикой, умением носить костюм, Марио в каждой из исполняемых им ролей полностью перевоплощался в новый образ. Серов писал о кастильской гордости Марио — Фердинанда в «Фаворитке», о его глубоко меланхолической страсти в роли несчастного любовника Лючии, о благородстве и мужестве его Рауля. Защищая благородство и чистоту, Марио осуждал подлость, цинизм и сластолюбие. Казалось, ничто не менялось в сценическом облике героя, так же пленительно звучал голос, но незаметно для слушателя-зрителя артист раскрывал жестокость и сердечную пустоту персонажа. Таким был его Герцог в «Риголетто».

Здесь певец создал образ человека аморального, циника, для которого существует единственная цель — наслаждение. Его Герцог утверждает свое право стоять выше всяких законов. Марио — Герцог страшен бездонной опустошенностью души.

А. Стахович писал: «Все знаменитые тенора, которых я слышал после Марио в этой опере, от Тамберлика включительно до Мазини… пели… романс (Герцога) с руладами, соловьиными трелями и с разными штучками, приводившими в… восторг публику… Тамберлик же изливал в этой арии весь разгул и довольство солдата в ожидании легкой победы. Не так пел эту заигранную даже шарманками песенку Марио. В его пении слышалось признание короля, избалованного любовью всех гордых красавиц своего двора и пресыщенного успехами… Поразительно звучала в устах Марио в последний раз эта песня, когда, как тигр, терзая свою жертву, рычал шут над трупом… Этот момент в опере выше всех трескучих монологов Трибуле в драме Гюго. Но этот страшный момент, дающий столько простора таланту даровитого артиста в роли Риголетто, был полон ужаса и для публики при одном закулисном пении Марио. Спокойно, почти торжественно лился, звенел его голос, постепенно замирая в свежем рассвете утра, — наступал день, и пойдут чередою еще много-много подобных дней, и безнаказанно, беззаботно, но с теми же невинными забавами потечет славная жизнь „героя короля“. Действительно, когда пел Марио эту песенку, трагичность… положения холодила кровь и Риголетто, и публики».

Определяя особенности творческой индивидуальности Марио как певца романтического, критик «Отечественных записок» писал, что он «принадлежит к школе Рубини и Иванова, главный характер которой составляют… нежность, задушевность, кантабиле. Эта нежность имеет у него какой-то оригинальный и крайне привлекательный отпечаток туманности: в тембре голоса Марио много того романтизма, который господствует в звуке вальдгорна, — качество голоса неоценимое и очень счастливое. Разделяя общий характер теноров этой школы, он имеет голос

крайне высокий (верхнее si-bemol ему нипочем, а фальцет доходит до fa). Один Рубини имел неосязаемый для слуха переход от грудных звуков к фистуле; из всех теноров, слышанных после него, Марио приблизился более других к этому совершенству: его фальцет полон, мягок, нежен и легко поддается оттенкам piano… Он употребляет очень ловко рубиниевский прием резкого перехода от forte к piano… Фиоритуры и бравурные пассажи у Марио изящны, как у всех певцов, образованных французскою публикой… Все пение проникнуто драматическим колоритом, скажем даже, Марио иногда слишком увлекается им… Пение его проникнуто неподдельной теплотой… Игра Марио прекрасна».

Серов, высоко ценивший искусство Марио, отмечал «талант музыкального актера первостепенной силы», «грацию, очаровательность, непринужденность», высокий вкус и стилистическое чутье. Серов писал, что Марио в «Гугенотах» показал «себя великолепнейшим артистом, которому в настоящее время и равных нет»; особенно подчеркивал его драматическую выразительность. «Такая игра на оперной сцене нечто вовсе небывалое».

Большое внимание Марио обращал на постановочную сторону, историческую точность костюма. Так, создавая образ Герцога, Марио приближал героя оперы к персонажу драмы Виктора Гюго. Во внешнем облике, в гриме, костюме артист воспроизводил черты подлинного Франциска I. По свидетельству Серова, это был оживший исторический портрет.

Впрочем, не только Марио ценил историческую точность костюма. Интересный случай произошел при постановке «Пророка» Мейербера в Петербурге в 50-е годы. Совсем недавно по Европе прокатилась волна революционных выступлений. По сюжету оперы гибель самозванца, дерзнувшего возложить на себя корону, должна была показать, что подобная участь ждет всех, кто посягает на законную власть. Сам российский император Николай I с особенным вниманием следил за подготовкой спектакля, обращая внимание даже на детали костюмировки. Корона, надетая на Иоанна, увенчана крестом. А. Рубинштейн рассказывает, что, пройдя за кулисы, царь обратился к исполнителю (Марио) с просьбой снять корону. Затем Николай Павлович отламывает с короны крест и возвращает ее оторопевшему певцу". Крест не мог осенять голову мятежника.

В 1855/68 годах певец гастролировал в Париже, Лондоне, Мадриде, а в 1872/73 году побывал в США.

В 1870 году Марио в последний раз выступил в Петербурге, а еще через три года оставил сцену.

Умер Марио 11 декабря 1883 года в Риме.

ДЖУЛИЯ ГРИЗИ
(1811—1869)

Ф. Кони писал: «Джулия Гризи — величайшая драматическая артистка нашего времени; она обладает сильным, звучным, энергическим сопрано… с этой силой голоса она соединяет удивительную полноту и мягкость звука, ласкающие и очаровывающие слух. Владея в совершенстве своим гибким и послушным голосом, она играет трудностями или, лучше сказать, не знает их. Поразительная чистота и ровность вокализации,

редкая верность интонации и истинно художественное изящество украшений, употребляемых ею умеренно, придают ее пению чудесную прелесть… Со всеми этими материальными средствами исполнения Гризи соединяет качества более важные: душевную теплоту, постоянно согревающую ее пение, глубокое драматическое чувство, выражающееся как в пении, так и в игре, и высокий эстетический такт, указывающий ей всегда на эффекты естественные и не допускающие до утрировки и аффектации».

Ему вторит В. Боткин: «Гризи имеет то преимущество перед всеми современными певицами, что она при совершеннейшей обработке своего голоса, при самой артистической методе соединяет высочайший драматический талант. Кто хоть раз видел ее теперь… у того навсегда останется в душе этот величавый образ, этот пламенеющий взгляд и эти электрические звуки, которые мгновенно потрясают всю массу зрителей. Ей тесно, ей неловко в ролях спокойных, чисто лирических; ее сфера — где она чувствует себя на свободе, ее родная стихия — страсть. То, что Рашель в трагедии, то Гризи в опере… При совершеннейшей обработке голоса и артистической методе, конечно, Гризи будет петь превосходно всякую роль и всякую музыку; доказательством[является] роль Розины в „Севильском цирюльнике“, роль Эльвиры в „Пуританах“ и многие другие, которые она постоянно пела в Париже; но, повторяем, ее родная стихия — роли трагические…»

Джулия Гризи родилась 28 июля 1811 года. Ее отец, Гаэтано Гризи, был майором наполеоновской армии. Ее мать, Джованна Гризи, была неплохой певицей, а тетка, Джузеппина Грассини, прославилась как одна из лучших певиц начала XIX столетия.

Старшая сестра Джулии Джудитта обладала густым меццо-сопрано, с отличием окончила Миланскую консерваторию, после чего дебютировала в Вене, в опере Россини «Бьянка и Фальеро», и быстро сделала блистательную карьеру. Она пела в лучших театрах Европы, но рано оставила сцену, выйдя замуж за аристократа графа Барни, а в 1840 году умерла в расцвете сил.

Биография Джулии сложилась более счастливо и романтично. Что она рождена певицей, было очевидно всем окружающим: нежное и чистое сопрано Джулии казалось созданным для сцены. Первая ее учительница — старшая сестра, затем она занималась у Ф. Целли и П. Гульельми. Следующим стал Дж. Джакомелли. Когда Джулии исполнилось семнадцать лет, Джакомелли посчитал, что ученица готова для театрального дебюта.

Молодая певица дебютировала в роли Эммы («Зельмира» Россини). Затем она отправилась в Милан, где продолжала учиться у старшей сестры. Джудитта стала ее покровительницей. Джулия занималась и у педагога Марлини. Лишь после дополнительной подготовки она снова появилась на сцене. Теперь Джулия исполнила партию Дорлиски в ранней опере Россини «Торвальдо и Дорлиска» в болонском «Театро Комунале». Критика оказалась к ней благосклонна, и она отправилась в первое турне поИталии.

Во Флоренции ее услышал автор ее первых спектаклей — Россини. Композитор по достоинству оценил и великолепные вокальные данные, и редкую красоту, и поразительную работоспособность певицы. Покорен был и другой оперный композитор Беллини, написавший для сестер Гризи

главные партии — Ромео и Джульетты — в своей новой опере «Монтекки и Капулетти». Премьера спектакля состоялась в 1830 году в Венеции.

26 декабря 1831 года состоялась премьера «Нормы» Беллини. «Ла Скала» оказал восторженный прием не только прославленной Джудитте Пасте. Свою долю аплодисментов получила и мало кому известная певица Джулия Гризи. Она исполнила роль Адальджизы с истинно вдохновенной смелостью и неожиданным мастерством. Выступление в «Норме» окончательно способствовало ее утверждению на сцене.

После этого Джулия быстро поднималась по лестнице славы. Она едет в столицу Франции. Здесь ее тетка Джузеппина, некогда покорившая сердце Наполеона, возглавляла Итальянский театр. Великолепное созвездие имен украшало тогда парижскую сцену: Каталани, Зонтаг, Паста, Шредер-Девриент, Луиза Виардо, Мария Малибран. Но всемогущий Россини помог получить молодой певице ангажемент в «Опера комик». Последовали выступления в «Семирамиде», затем в «Анне Болейн» и «Лукреции Борджиа», и Гризи завоевала требовательных парижан. Спустя два года она перешла на сцену Итальянской оперы и вскоре по предложению Пасты осуществила свою заветную мечту, исполнив здесь партию Нормы.

С этого момента Гризи встала в один ряд с величайшими звездами своего времени. Один из критиков писал: «Когда поет Малибран, мы слышим голос ангела, устремленный к небу и разливающийся истинным каскадом трелей. Когда слушаешь Гризи, воспринимаешь голос женщины, которая поет уверенно и широко, — голос человека, а не флейты». Что верно, то верно. Джулия — само воплощение здорового, оптимистического, полнокровного начала. Она стала в известной степени предвестницей нового, реалистического стиля оперного пения.

В 1836 году певица стала женой графа де Мелей, но артистическую деятельность не прекратила. Ее ждут новые триумфы в операх Беллини «Пират», «Беатриче ди Тенда», «Пуритане», «Сомнамбула», Россини «Отелло», «Женщина озера», Доницетти «Анна Болейн», «Паризина д'Эсте», «Мария ди Рохан», «Велизарий». Широкий диапазон голоса позволял ей практически с одинаковой легкостью исполнять и сопрановые, и меццо-сопрановые партии, а исключительная память — разучивать новые роли с поразительной быстротой.

Гастроли в Лондоне принесли неожиданную перемену в ее судьбу. Она пела здесь с известным тенором Марио. Джулия и раньше выступала с ним и на сценах Парижа, и в салонах, где собирался весь цвет парижской художественной интеллигенции. Но в столице Англии она впервые по-настоящему узнала графа Джованни Маттео де Кандиа — таково было настоящее имя ее партнера.

Граф в юности, отказавшись от семейных титулов и земельных угодий, стал участником национально-освободительного движения. Окончив Парижскую консерваторию, молодой граф под псевдонимом Марио начал выступать на сцене. Он быстро стал знаменит, объездил всю Европу, и немалую часть своих огромных гонораров отдавал итальянским патриотам.

Джулия и Марио полюбили друг друга. Муж певицы не возражал против развода, и влюбленные артисты, получив возможность соединить

свою судьбу, остались неразлучными не только в жизни, но и на сцене. Выступления семейного дуэта в операх «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Тайный брак», «Гугеноты», а позднее и в «Трубадуре» вызывали овации публики повсюду — в Англии, Германии, Испании, Франции, Италии, в Америке. Гаэтано Доницетти написал для них одно из самых солнечных, оптимистических своих творений — оперу «Дон Паскуале», увидевшую свет рампы 3 января 1843 года.

С 1849 по 1853 год Гризи вместе с Марио многократно выступала в России. Русские зрители слышали и видели Гризи в партиях Семирамиды, Нормы, Эльвиры, Розины, Валентины, Лукреции Борджиа, донны Анны, Нинетты.

Партия Семирамиды не входит в число лучших партий написанных Россини. Исключая недолгое исполнение этой роли Кольбран, в сущности, до Гризи не было выдающихся исполнительниц. Один из рецензентов писал, что в предшествующих постановках этой оперы «Семирамиды не было… или, если хотите, была какая-то бледная, бесцветная, безжизненная фигура, мишурная царица, между поступками которой не было никакой связи, ни психологической, ни сценической». «И вот наконец она предстала — Семирамида, величественная владычица Востока, осанка, взгляд, благородство движений и поз — Да, это она! Женщина страшная, натура громадная…»

А. Стахович вспоминает: «Прошло тому пятьдесят лет, а я не могу забыть ее первого выхода…» Обычно Семирамида, сопровождаемая пышным кортежем, появляется медленно на тутти оркестра. Иначе поступила Гризи: «…вдруг стремительно выходит полная черноволосая женщина, в белой тунике, с прекрасными, обнаженными до плеч руками; низко поклонилась она жрецу и, повернувшись чудным античным профилем, стала перед пораженной ее царственной красотой публикой. Загремели аплодисменты, крики: браво, браво! — не дают ей начать арию. Гризи продолжала стоять, сияя красотой, в своей величественной позе и не прервала поклонами публике своего чудесного вступления в роль».

Особый интерес представляло для петербургских зрителей выступление Гризи в опере «Пуритане». До той поры непревзойденной исполнительницей роли Эльвиры в глазах меломанов оставалась Э. Фреццолини. Впечатление, произведенное Гризи, было ошеломляющим. «Забыты были все сравнения… — писал один из критиков, — и все бесспорно сознались, что лучшей Эльвиры у нас еще не было. Очарование ее игры увлекло всех. Гризи придала этой роли новые оттенки изящества, и созданный ею тип Эльвиры может служить образцом для ваятелей, живописцев и поэтов. Французы и итальянцы до сих пор не решили спорного вопроса: одно ли пение должно преобладать в исполнении оперы, или на первом плане остается главное сценическое условие — игра. Гризи в роли Эльвиры решила вопрос в пользу последнего условия, доказав удивительным выполнением, что на сцене первое место занимает актриса. В финале первого акта сцена сумасшествия ведена была ею с таким высоким искусством, что, исторгая слезы у самых равнодушных зрителей, она заставила всех удивляться своему таланту. Мы привыкли видеть, что сценическое сумасшествие отличается резкими, угловатыми пантомимами, беспорядочными движениями и блуждающими взорами. Гризи — Эльвира

научила нас, что благородство и изящество движений может и должно быть нераздельно в сумасшествии. Гризи тоже бегала, бросалась, становилась на колени, но все это было облагорожено… Во втором акте в знаменитой своей фразе: „Возвратите мне надежду или дайте умереть!“ Гризи изумила всех совершенно отличным своим колоритом музыкального выражения. Мы помним ее предместницу: фраза эта всегда нас трогала, как вопль отчаянной, безнадежной любви. Гризи при самом выходе осуществила невозможность надежды и готовность умереть. Выше, изящнее этого мы ничего не слыхали».

Во второй половине 50-х годов болезнь начала подтачивать кристально чистый голос Джулии Гризи. Она боролась, лечилась, продолжала петь, хотя прежний успех уже не сопутствовал ей. В 1861 году она оставила сцену, но не прекращала выступать в концертах.

В 1868 году Джулия спела в последний раз. Это произошло на похоронах Россини. В церкви Санта-Мария дель Фиоре вместе с огромным хором Гризи и Марио исполнили «Стабат матер». Это выступление оказалось последним для певицы. По свидетельству современников, голос ее звучал красиво и проникновенно, как в лучшие годы.

Спустя несколько месяцев внезапная смерть унесла обеих ее дочерей, а вслед за ними умерла 29 ноября 1869 года и Джулия Гризи.

АННА ПЕТРОВА-ВОРОБЬЕВА (1817—1901)

Недолго, всего тринадцать лет, длилась карьера Анны Яковлевны Петровой-Воробьевой. Но и этих лет достаточно, чтобы золотыми буквами вписать ее имя в историю отечественного искусства.

«…Обладала голосом феноменальной, редкой красоты и силы, „бархатного“ тембра и широкого диапазона (две с половиной октавы, от „фа“ малой до „си-бемоль“ второй октавы), могучим сценическим темпераментом, владела виртуозной вокальной техникой, — пишет Пружанский. — В каждой партии певица стремилась к достижению полного вокального и сценического единства».

Один из современников певицы писал: «Она только лишь выйдет, сейчас вы заметите великую актрису и вдохновенную певицу. В эту минуту каждое ее движение, каждый пассаж, каждая гамма проникнуты жизнию, чувством, художническим одушевлением. Ее магический голос, ее творческая игра равно просятся в сердце каждого холодного и пламенного любителя».

Анна Яковлевна Воробьева родилась 14 февраля 1817 года в Санкт-Петербурге, в семье репетитора хоров Императорских петербургских театров. Окончила Петербургское театральное училище. Сначала обучалась в балетном классе Ш. Дидло, а затем в классе пения у А. Сапиенцы и Г. Ломакина. Позднее Анна совершенствовалась в вокальном искусстве под руководством К. Кавоса и М. Глинки.

В 1833 году, еще будучи ученицей театрального училища, Анна дебютировала на оперной сцене с небольшой партией Пипо в «Сороке-воровке» Россини. Знатоки немедленно отметили ее выдающиеся вокальные данные: редкое по силе и красоте контральто, отличную технику, выразительность пения. Позднее молодая певица выступила в партии Ритты («Цампа, морской разбойник, или Мраморная невеста»).

В то время императорская сцена была почти полностью отдана во власть итальянской оперы, и молодая певица не могла в полной мере раскрыть свое дарование. Несмотря на успех, по окончании училища Анна была определена по указанию директора Императорских театров А. Гедеонова в хор Петербургской оперы. В этот период Воробьева принимала участие в драмах, водевилях, различных дивертисментах, выступала в концертах с исполнением испанских арий и романсов. Лишь благодаря хлопотам К. Кавоса, оценившего голос и сценическое дарование молодой артистки, получила возможность выступить 30 января 1835 года в партии Арзаче, после чего была зачислена в солистки Петербургской оперы.

Став солисткой, Воробьева начала осваивать «белькантовый» репертуар — преимущественно оперы Россини и Беллини. Но тут произошло событие, круто изменившее ее судьбу. Михаил Иванович Глинка, приступивший к работе над первой своей оперой, безошибочным и проницательным взглядом художника отличил среди многих певцов русской оперы двух, избрал их для исполнения главных партий будущей оперы. И не только избрал, но и стал сам готовить их к выполнению ответственной миссии.

«Артисты проходили со мной партии с искренним усердием, — вспоминал он позднее. — Петрова (тогда еще Воробьева), необыкновенно талантливая артистка, всегда просила меня пропеть ей каждую новую для нее музыку раза два, в третий — слова и музыку она уже хорошо пела и знала наизусть…»

Увлечение певицы музыкой Глинки росло. Судя по всему, и автор уже тогда был удовлетворен ее успехами. Во всяком случае, в конце лета 1836 года он уже написал трио с хором «Ах не мне, бедному, ветру буйному» по собственным словам «соображаясь с средствами и талантом г-жи Воробьевой».

8 апреля 1836 года певица выступила в роли невольницы в драме «Молдавская цыганка, или Золото и кинжал» К. Бахтурина, где в начале третьей картины исполнила арию с женским хором, написанную Глинкой.

Вскоре состоялась историческая для русской музыки премьера первой оперы Глинки. В.В. Стасов много позднее писал:

"27 ноября 1836 года дана была в первый раз опера Глинки«Сусанин»…

Представления «Сусанина» были рядом торжеств для Глинки, но также и для двух главных исполнителей: Осипа Афанасьевича Петрова, исполнявшего роль Сусанина, и для Анны Яковлевны Воробьевой, исполнявшей роль Вани. Эта последняя была еще совсем молодая девушка, только за год выпущенная из театральной школы и вплоть до самого появления «Сусанина» осужденная пресмыкаться в хоре, несмотря на изумительный свой голос и способности. С первых же представлений новой оперы оба эти артиста поднялись на такую высоту художественного исполнения, какой до тех пор не достигал ни один наш оперный исполнитель. Голос Петрова получил к этому времени все свое развитие и сделался тем великолепным, «могучим басом», про который говорит Глинка в своих «Записках». Голос Воробьевой был один из самых необычайных, изумительных контральто в целой Европе: объем, красота, сила, мягкость — все в нем поражало слушателя и действовало на него с неотразимым

обаянием. Но художественные качества обоих артистов оставляли далеко за собою совершенство их голосов.

Драматичность, глубокое, искреннее чувство, способное доходить до потрясающей патетичности, простота и правдивость, горячность — вот что сразу выдвинуло Петрова и Воробьеву на первое место в ряду наших исполнителей и заставило русскую публику ходить толпами на представления «Ивана Сусанина». Сам Глинка сразу оценил все достоинство двух этих исполнителей и с сочувствием занялся их высшим художественным образованием. Легко представить себе, как далеко должны были шагнуть вперед талантливые, богато одаренные уже и так от природы артисты, когда руководителем, советником и учителем их вдруг сделался гениальный композитор".

Вскоре после этого спектакля, в 1837 году, Анна Яковлевна Воробьева стала женой Петрова. Глинка сделал молодоженам самый дорогой, бесценный подарок. Вот как рассказывает об этом в своих воспоминаниях сама артистка:

"В сентябре Осипа Афанасьевича очень озабочивала мысль о том, что ему дать в бенефис, назначенный на 18 октября. Летом, за свадебными хлопотами, он совсем забыл об этом дне. В те времена… каждый артист должен был сам заботиться о составлении спектакля, если же он ничего нового не придумает, а старого дать не захочет, то рисковал и совсем лишиться бенефиса (что я на себе однажды испытала), таковы были тогда правила. 18-е октября не за горами, надо на что-нибудь решиться. Толкуя таким образом, мы пришли к мысли: не согласится ли Глинка прибавить к своей опере еще одну сцену для Вани. В 3-м акте Сусанин посылает Ваню на барский двор, так нельзя ли будет прибавить, как Ваня прибегает туда?

Муж сейчас же направился к Нестору Васильевичу Кукольнику рассказать о нашей идее. Кукольник выслушал очень внимательно, да и говорит: «Приходи, братец, вечерком, Миша у меня сегодня будет, и мы потолкуем». В 8-м часу вечера Осип Афанасьевич отправился туда. Входит, видит, что Глинка сидит за роялем и что-то напевает, а Кукольник расхаживает по комнате и что-то бормочет. Оказывается, что у Кукольника уже сделан план новой сцены, слова почти готовы, а у Глинки разыгрывается фантазия. Оба они с удовольствием ухватились за эту идею и обнадежили Осипа Афанасьевича, что к 18-му октября сцена будет готова.

На другой день, часов в 9 утра, раздается сильный звонок; я еще не вставала, ну, думаю, кто это так рано пришел? Вдруг кто-то стучит в дверь моей комнаты, и слышу голос Глинки:

— Барынька, вставайте скорей, я новую арию принес!

В десять минут я была готова. Выхожу, а Глинка уже сидит за роялем и показывает Осипу Афанасьевичу новую сцену. Можно вообразить мое удивление, когда я услыхала ее и убедилась, что сцена почти совсем готова, т.е. все речитативы, анданте и аллегро. Я просто остолбенела. Когда успел он ее писать? Вчера только о ней и речь зашла! «Ну, Михаил Иванович, — говорю я, — да вы просто колдун». А он только самодовольно улыбается да говорит мне:

— Я, барыня, принес вам черновую, чтобы вы попробовали по голосу и ловко ли написано.

Я пропела и нашла, что ловко и по голосу. После этого он уехал, но дал обещание скоро прислать арию, а к началу октября оркестровать сцену. 18 октября, в бенефис Осипа Афанасьевича, шла опера «Жизнь за царя» с добавочною сценою, которая имела громадный успех; много вызывали автора и исполнительницу. С тех пор эта добавочная сцена вошла в состав оперы, и в таком виде она исполняется до настоящего времени".

Прошло несколько лет, и признательная певица смогла достойно отблагодарить своего благодетеля. Произошло это в 1842 году, в те ноябрьские дни, когда в Петербурге впервые давалась опера «Руслан и Людмила». На премьере и на втором спектакле из-за болезни Анны Яковлевны партию Ратмира исполняла молодая и неопытная еще певица Петрова — однофамилица ее. Пела довольно робко, и во многом поэтому опера была принята холодно. «На третье представление явилась старшая Петрова, — пишет Глинка в своих „Записках“, — она исполнила сцену третьего действия с таким увлечением, что привела в восторг публику. Раздались звонкие и продолжительные рукоплескания, торжественно вызывали сперва меня, потом Петрову. Эти вызовы продолжались в продолжение 17 представлений…» Добавим, что, по свидетельству газет того времени, певицу иногда по три раза заставляли бисировать арию Ратмира.

В.В. Стасов писал:

"Главные роли ее, в течение 10-летнего сценического ее поприща, от 1835 по 1845, были в следующих операх: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» — Глинки; «Семирамида», «Танкред», «Граф Ори», «Сорока-воровка» — Россини; «Монтекки и Капулетти», «Норма» — Беллини; «Осада Калэ» — Донидзетти; «Теобальдо и Изолина» — Морлакки; «Цампа» — Герольда. В 1840 году она, вместе со знаменитой, гениальной итальянкой Пастой исполняла «Монтекки и Капулетти» и приводила публику в неописанный восторг своим страстным, патетическим исполнением партии Ромео. В том же году она исполняла с одинаковым же совершенством и энтузиазмом партию Теобальдо в опере Морлакки «Теобальдо и Изолина», по либретто своему очень сходной с «Монтекки и Капулетти». По поводу первой из этих двух опер Кукольник писал в «Художественной газете»: "Скажите, у кого перенял Теобальдо дивную простоту и правду игры? Только способностям высшего разряда дозволено одним вдохновенным предчувствием угадывать предел изящного, и, увлекая других, самим увлекаться, выдерживая до конца и возрастание страстей, и силу голоса, и малейшие оттенки роли.

Оперное пение — враг жестикуляции. Нет артиста, который не был бы хотя несколько смешон в опере. Г-жа Петрова в этом отношении поражает изумлением. Не только не смешно, напротив, все у ней картинно, сильно, выразительно, а главное, правдиво, истинно!..

Но, без сомнения, из всех ролей талантливой художественной пары самыми выдающимися по силе и правде исторического колорита, по глубине чувства и задушевности, по неподражаемой простоте и правде были их роли в двух великих национальных операх Глинки. Здесь у них и до сих пор еще никогда не было соперников".

Все, что ни пела Воробьева, обличало в ней первоклассного мастера. Виртуозные итальянские партии артистка исполняла так, что ее сравнивали со знаменитыми певицами — Альбони и Полиной Виардо-Гарсиа. В 1840 году она пела вместе с Дж. Пастой, не уступив в мастерстве прославленной певице.

Короткой оказалась блистательная карьера певицы. Из-за большой голосовой нагрузки, а дирекция театра заставляла певицу выступать в мужских партиях, она сорвала голос. Это произошло после исполнения баритоновой партии Ричарда («Пуритане»). Так в 1846 году ей пришлось оставить сцену, хотя официально Воробьева-Петрова числилась в оперной труппе театра до 1850 года.

Она продолжала, правда, петь и в салонах, и в домашнем кругу, по-прежнему восхищая слушателей своей музыкальностью. Петрова-Воробьева славилась исполнением романсов Глинки, Даргомыжского, Мусоргского. Сестра Глинки Л.И. Шестакова вспоминала, что, услыхав впервые «Сиротку» Мусоргского в исполнении Петровой, «сначала была поражена, потом разрыдалась так, что долго не могла успокоиться. Описать, как пела или, вернее, выражала Анна Яковлевна, невозможно; надо слышать, что может сделать гениальный человек, даже потеряв совершенно голос и будучи уже в преклонных летах».

Кроме того, она принимала живейшее участие в творческих успехах мужа. Петров немалым обязан ее безукоризненному вкусу, тонкому пониманию искусства.

Мусоргский посвятил певице песню Марфы «Исходила младешенька» из оперы «Хованщина» (1873) и «Колыбельную» (№ 1) из цикла «Песни и пляски смерти» (1875). Искусство певицы высоко ценили А. Верстовский, Т. Шевченко. Художник Карл Брюллов, в 1840 году услышав голос певицы, пришел в восторг и, по его признанию, «не мог удержаться от слез…».

Умерла певица 26 апреля 1901 года.

«Что же сделала Петрова, чем заслужила она по себе такую долгую и сердечную память в нашем музыкальном мире, видевшем немало хороших певцов и артистов, посвятивших искусству гораздо более продолжительный период времени, нежели покойная Воробьева? — писала в те дни „Русская музыкальная газета“. — А вот чем: А.Я. Воробьева вместе с ее мужем, покойным славным певцом-художником О.А. Петровым, были первыми и гениальными исполнителями двух главных партий первой русской национальной оперы „Жизнь за царя“ Глинки — Вани и Сусанина; А.Я. Петрова была вместе с тем второй и одной из талантливейших исполнительниц роли Ратмира в „Руслане и Людмиле“ Глинки».

ЭНРИКО ТАМБЕРЛИК
(1820—1889)

Тамберлик — один из крупнейших итальянских певцов XIX столетия. Он обладал голосом красивого, теплого тембра, необычайной силы, с блестящим верхним регистром (брал высокое грудное cis).

Энрико Тамберлик родился 16 марта 1820 года в Риме. Пению начал обучаться в Риме, у К. Церилли. Позднее Энрико продолжил совершенствоваться у Дж. Гульельми в Неаполе, а затем оттачивал свое

мастерство у П. де Абеллы.

В 1837 году Тамберлик дебютировал в концерте в Риме — в квартете из оперы «Пуритане» Беллини, на сцене театра «Арджентина». В следующем году Энрико принял участие в спектаклях Римской филармонической академии в театре «Аполло», где выступал в «Вильгельме Телле» (Россини) и «Лукреции Борджа» (Доницетти).

Профессиональный дебют Тамберлика состоялся в 1841 году. В неаполитанском театре «Дель Фондо» под фамилией своей матери Даниэли он спел в опере Беллини «Монтекки и Капулетти». Там же, в Неаполе, в 1841—1844 годах он продолжил свою карьеру в театре «Сан-Карло». С 1845 года Тамберлик начинает зарубежные гастроли. С огромным успехом проходят его выступления в Мадриде, Барселоне, Лондоне («Ковент-Гарден»), Буэнос-Айресе, Париже (Итальянская опера), в городах Португалии и США.

В 1850 году Тамберлик первый раз спел в Итальянской опере в Петербурге. Уехав в 1856 году, певец вернулся в Россию через три года и продолжал выступать до 1864 года. Приезжал Тамберлик в Россию и позднее, но пел только в концертах.

А.А. Гозенпуд пишет: «Выдающийся певец, талантливый актер, он владел даром неотразимого воздействия на слушателей. Многие ценили, однако, не талант замечательного артиста, а его верхние ноты — особенно удивительное по силе и энергии „до-диез“ верхней октавы; некоторые специально приезжали в театр для того, чтобы услышать, как он берет свое прославленное at. Но наряду с подобными „ценителями“ были слушатели, восхищавшиеся глубиной и драматизмом его исполнения. Страстная, электризующая сила искусства Тамберлика в героических партиях обусловливалась гражданственной позицией артиста».

По свидетельству Кюи, «когда в „Вильгельме Телле“… он энергически восклицал „cercar la liberta“, то публика всегда заставляла его повторить эту фразу — невинное проявление либерализма 60-х годов».

Тамберлик относился уже к новой исполнительской волне. Он являлся выдающимся интерпретатором Верди. Впрочем, с таким же успехом он пел и в операх Россини и Беллини, хотя поклонники старой школы находили, что он чрезмерно драматизирует лирические партии. В операх Россини наряду с Арнольдом высшую победу Тамберлик одержал в труднейшей партии Отелло. По общему мнению, как певец он в ней сравнялся с Рубини, а как актер превзошел его.

В отзыве Ростислава читаем: «Отелло — лучшая роль Тамберлика… В других ролях у него есть замечательные проблески, увлекающие моменты, но здесь каждый шаг, каждое движение, каждый звук строго обдуманны и даже некоторые эффекты пожертвованы в пользу общего художественного целого. Гарсиа и Донзелли (мы не упоминаем о Рубини, который пел эту партию превосходно, но играл весьма плохо) изображали Отелло в виде какого-то средневекового паладина, с рыцарскими замашками, вплоть до минуты катастрофы, во время которой Отелло вдруг преобразовывался в кровожадного зверя… Тамберлик понял характер роли совершенно иначе: он изобразил полудикого мавра, случайно поставленного во главе венецианской армии, взысканного почестями, но вполне сохранившего недоверчивость, скрытность и необузданную

суровость, свойственную людям его племени. Немалых требовалось соображений для того, чтобы сохранить мавру, возвеличенному обстоятельствами, приличное достоинство и с тем вместе выказать оттенки первобытной, грубой природы. Вот задача или цель, к которой стремился Тамберлик до той минуты, когда Отелло, обманутый хитрою клеветою Яго, сбрасывает с себя личину восточного достоинства и предается всей пылкости необузданной, дикой страсти. Знаменитое восклицание: si dopo lei toro! оттого именно и потрясает слушателей до глубины души, что оно вырывается из груди как вопль уязвленного сердца… Мы убеждены, что главнейшая причина производимого им впечатления в этой роли происходит именно от умного понимания и искусного изображения характера Шекспирова героя».

В интерпретации Тамберлика наибольшее впечатление производили не лирические или любовные сцены, а призывно-героические, патетические. Очевидно, что он не принадлежал к певцам аристократического склада.

Так же считал и русский композитор и музыкальный критик А.Н. Серов, которого нельзя было отнести к числу поклонников таланта Тамберлика. Что, впрочем, не мешает ему (возможно, и против воли) отметить и достоинства итальянского певца. Вот отрывки из его рецензии на спектакль Мейербера «Гвельфы и гибеллины» в Большом театре. Здесь Тамберлик исполняет партию Рауля, которая, по мнению Серова, ему совершенно не подходит: "Г-н Тамберлик в первом акте (соединяющем 1-й и 2-й акты оригинальной партитуры) был как будто не на своем месте. Романс с аккомпанементом альта прошел бесцветно. В той сцене, где гости Неверса смотрят в окно, чтоб разглядеть, какая именно дама пришла на свидание с Неверсом, г. Тамберлик не обратил достаточного внимания на то, что Мейерберовы оперы требуют постоянно драматической игры даже в тех сценах, где голосу не дано ничего, кроме коротких, отрывочных реплик. Исполнитель, который не входит в положение представляемого им лица, который на итальянский манер ждет только своей арии или большого соло в morceaux densemble, далек от требований Мейерберовой музыки. Этот же недостаток резко выступил в финальной сцене акта. Разрыв с Валентиной перед отцом ее, в присутствии принцессы и всего двора не может не вызвать сильнейшего волнения, всего пафоса оскорбленной любви в Рауле, а г. Тамберлик остался будто посторонним свидетелем всего, что около него совершилось.

Во втором акте (третьем акте оригинала) в знаменитом мужском септете партия Рауля блистает чрезвычайно эффектным возгласом на очень высоких нотах. На такие возгласы г. Тамберлик герой и, разумеется, воодушевил всю публику. Тотчас потребовали повторения этого отдельного эффекта, несмотря на неразрывную связь его с прочим, несмотря на драматический ход сцены…

…Большой дуэт с Валентиной был исполнен и со стороны г. Тамберлика с увлечением и прошел блистательно, только постоянное колебание, колыхание звука в голосе г. Тамберлика вряд ли соответствует намерениям Мейербера. От этой манеры нашего tenore di forza постоянно дрожать голосом случаются места, где решительно все мелодические ноты, написанные композитором, сливаются в какой-то общий, неопределенный

звук.

…В квинтете первого действия является на сцену герой пьесы — атаман разбойничьей шайки Фра-Дьяволо под видом щеголеватого маркиза Сан-Марко. Г-на Тамберлика в этой роли можно только пожалеть. Наш Отелло не знает, бедный, как сладить с партией, написанной в регистре невозможном для певца итальянского.

…Фра-Дьяволо относят к ролям теноров играющих (spiel-tenor). Г-н Тамберлик в качестве виртуоза итальянского принадлежит скорее к тенорам неиграющим, и так как вокальная сторона его партии в этой пьесе очень для него неудобна, то ему здесь решительно негде высказаться".

Но такие роли, как Рауль, все-таки исключение. Тамберлика отличали совершенство вокальной техники, глубокая драматическая выразительность. Даже на склоне лет, когда разрушительное воздействие времени сказалось на его голосе, пощадив только верхи, Тамберлик поражал проникновенностью исполнения. Среди его лучших партий — Отелло в одноименной опере Россини, Арнольд в «Вильгельме Телле», Герцог в «Риголетто», Иоанн в «Пророке», Рауль в «Гугенотах», Мазаньелло в «Немой из Портичи», Манрико в «Трубадуре», Эрнани в одноименной опере Верди, Фауст.

Тамберлик был человеком прогрессивных политических взглядов. Находясь в Мадриде в 1868 году, он приветствовал начавшуюся революцию и, рискуя жизнью, в присутствии монархистов исполнял «Марсельезу». После гастрольного турне по Испании в 1881—1882 годах певец оставил сцену.

В. Чечотт писал в 1884 году: «Более чем когда-либо и кто-либо, Тамберлик пел в настоящее время душою, а не только голосом. Это его душа вибрирует в каждом звуке, заставляет трепетать сердца слушателей, проникает в их души с каждой его фразой».

Умер Тамберлик 13 марта 1889 года в Париже.

ПОЛИНА ВИАРДО-ГАРСИА
(1821—1910)

Русский поэт Н. Плещеев написал в 1846 году стихотворение «Певице», посвященное Виардо Гарсии. Вот его фрагмент:

Она являлась мне… и пела гимн священный, —
А взор ее горел божественным огнем…
То бледный образ в ней я видел Дездемоны,
Когда она, склонясь над арфой золотой,
Об иве пела песнь и прерывали стоны
Унылый перелив старинной песни той.
Как глубоко она постигла, изучила
Того, кто знал людей и тайны их сердец;
И если бы восстал великий из могилы,
Он на чело ее надел бы свой венец.
Порой являлась мне Розина молодая
И страстная, как ночь страны ее родной…
И, голосу ее волшебному внимая,
В тот благодатный край стремился я душой,

Где все чарует слух, все восхищает взоры,
Где вечной синевой блистает неба свод,
Где свищут соловьи на ветвях сикоморы,
И кипариса тень дрожит на глади вод!

Мишель-Фердинанда-Полина Гарсиа родилась в Париже 18 июля 1821 года. Отец Полины, тенор Мануэль Гарсиа находился тогда в зените славы. Мать Хоакина Сичес тоже ранее была артисткой и одно время «служила украшением мадридской сцены». Ее крестной матерью была княгиня Прасковья Андреевна Голицына, в честь которой и назвали девочку.

Первым учителем для Полины стал отец. Для Полины он сочинил несколько экзерсисов, канонов и ариетт. От него Полина унаследовала любовь к музыке И.-С. Баха. Мануэль Гарсиа говорил: «Настоящим певцом может стать только настоящий музыкант». За умение усердно и терпеливо заниматься музыкой Полина получила в семье прозвище Муравей.

В восемь лет Полина стала изучать гармонию и теорию композиции под руководством А. Рейхи. Затем начала брать уроки игры на фортепиано у Мейзенберг, а затем у Ференца Листа. До 15 лет Полина готовилась стать пианисткой и даже дала собственные вечера в брюссельском «Артистическом кружке».

Жила она в то время у сестры — великолепной певицы Марии Малибран. Еще в 1831 году Мария говорила Э. Легуве про свою сестру: «Это дитя… затмит нас всех». К сожалению, Малибран очень рано трагически погибла. Мария не только помогала сестре материально и советами, но и, не подозревая того сама, сыграла большую роль в еесудьбе.

Мужем Полины станет Луи Виардо, друг и советчик Малибран. А муж Марии, Шарль Берио, помог молодой певице преодолеть самые трудные первые шаги на артистическом пути. Имя Берио открывало перед ней двери концертных залов. С Берио она и впервые публично выступила с сольными номерами — в зале брюссельской ратуши, в так называемом концерте для бедных.

Летом 1838 года Полина и Берио отправились в концертную поездку по Германии. После концерта в Дрездене Полина получила свой первый ценный подарок — изумрудный фермуар. Успешно прошли выступления и в Берлине, в Лейпциге и во Франкфурте-на-Майне. Далее артистка пела в Италии.

Первое публичное выступление Полины в Париже состоялось 15 декабря 1838 года, в зале театра «Ренессанс». Публика тепло приняла исполнение молодой певицей несколько технически трудных пьес, требовавших подлинной виртуозности. Первого января 1839 года А. де Мюссе поместил в «Ревю де демонд» статью, в которой говорил о «голосе и душе Малибран», о том, что «Полина поет как дышит», закончив все стихами, посвященными дебютам Полины Гарсиа и Элизы Рашель.

Весной 1839 года Гарсиа дебютировала на сцене лондонского Королевского театра в партии Дездемоны в «Отелло» Россини. Русская газета «Северная пчела» писала, что она «возбудила живейшее участие в любителях музыки», «была принята с рукоплесканиями и вызвала в продолжение вечера два раза… Сначала она, казалось, робела, и голос ее

при высоких нотах дрожал; но вскоре узнали ее необыкновенные музыкальные дарования, которые делают ее достойным членом семьи Гарсиа, известной в истории музыки с XVI столетия. Правда, ее голос не мог наполнить огромной залы, но надобно знать, что певица еще очень молода: ей только семнадцать лет. В игре драматической она показала себя сестрой Малибран: она обнаружила силу, которую может иметь только истинный гений!»

7 октября 1839 года прошел дебют Гарсиа в Итальянской опере в роли Дездемоны («Отелло» Россини). Писатель Т. Готье приветствовал в ней «звезду первой величины, звезду о семи лучах», представительницу славной артистической династии Гарсиа. Он отметил ее вкус в одежде, столь отличной от костюмов, обычных для итальянских артистов, «одевающихся, по-видимому, в гардеробе для ученых собак». Голос артистки Готье назвал «одним из самых великолепных инструментов, какие только можно услышать».

С октября 1839 по март 1840 года Полина — главная звезда Итальянской оперы, она «в зените моды», о чем сообщала Листу М. Д'Агу. Об этом говорит тот факт, что стоило ей заболеть, как дирекция театра предлагала вернуть публике деньги, хотя в спектакле оставались Рубини, Тамбурини и Лаблаш.

В этом сезоне она пела в «Отелло», «Золушке», «Севильском цирюльнике», «Танкреде» Россини и «Дон Жуане» Моцарта. Кроме того, в концертах Полина исполняла сочинения Палестрины, Марчелло, Глюка, Шуберта.

Как ни странно, именно успех стал для певицы источником последующих неприятностей и огорчений. Их причина в том, что именитые певицы Гризи и Персиани «не допускали П. Гарсиа до исполнения значительных партий». И хотя громадный, холодный зал Итальянской оперы большую часть вечеров пустовал, Гризи так и не пустила молодую конкурентку. Полине ничего не оставалось, как гастролировать за границей. В середине апреля она отправилась в Испанию. А 14 октября 1843 года супруги Полина и Луи Виардо прибыли в русскую столицу.

Итальянская опера начинала свой сезон в Петербурге. Для дебюта Виардо выбрала партию Розины в «Севильском цирюльнике». Успех был полным. Особенный восторг у петербургских меломанов вызывала сцена урока пения, куда артистка неожиданно включила алябьевского «Соловья». Показательно, что спустя много лет Глинка в своих «Записках» отметил: «Виардо была превосходна».

За Розиной последовали партии Дездемоны в «Отелло» Россини, Амины в «Сомнамбуле» Беллини, Лючии в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, Церлины в «Дон Жуане» Моцарта и, наконец, Ромео в «Монтекки и Капулетти» Беллини. Виардо вскоре завязала тесное знакомство с лучшими представителями русской художественной интеллигенции: часто бывала в доме Виельгорских, — на долгие годы одним из ее лучших друзей стал граф Матвей Юрьевич Виельгорский. На одном из спектаклей побывал и Иван Сергеевич Тургенев, вскоре представленный приезжей знаменитости. Как писал А.Ф. Кони, «в душу Тургенева восторг вошел до самой ее глубины и остался там навсегда, повлияв на всю личную жизнь этого однолюба».

Через год русские столицы вновь встречали Виардо. Она блистала и в знакомом репертуаре и завоевала новые триумфы в «Золушке» Россини, «Доне Паскуале» Доницетти и «Норме» Беллини. В одном из писем к Жорж Санд Виардо писала. «Видите, с какой превосходной публикой я соприкасаюсь. Именно она и заставляет меня делать огромные успехи».

Уже в то время певица проявляла интерес к русской музыке. К алябьевскому «Соловью» прибавился фрагмент из «Ивана Сусанина», который Виардо исполняла совместно с Петровым и Рубини.

«Расцвет ее вокальных средств приходился на сезоны 1843—1845 годов, — пишет А.С. Розанов. — В этот период партии лирико-драматические и лирико-комические занимали доминирующее положение в репертуаре артистки. Из него выделялась партия Нормы, трагичностью исполнения намечавшая новый период в оперном творчестве певицы. „Злополучный коклюш“ оставил неизгладимый след на ее голосе, вызвав преждевременное его увядание. Тем не менее кульминационными пунктами в оперной деятельности Виардо прежде всего надо считать ее выступления в роли Фидес в „Пророке“, где ей, уже зрелой певице, удалось достичь замечательной гармонии между совершенством вокального исполнения и мудростью драматического воплощения сценического образа, „второй кульминацией“ явилась партия Орфея, сыгранная Виардо с гениальной убедительностью, но менее совершенно в вокальном отношении. Менее крупными вехами, но тоже большими художественными удачами были для Виардо партии Валентины, Сафо и Альцесты. Именно подобные, полные трагического психологизма роли, при всей многообразности ее театрального дарования, более всего соответствовали эмоциональному складу Виардо и характеру ее ярко темпераментного таланта. Именно благодаря им Виардо — певица-актриса — заняла совершенно особое положение в оперном искусстве и артистическом мире XIX века».

В мае 1845 года супруги Виардо покинули Россию, направляясь в Париж. На сей раз к ним присоединился Тургенев. А осенью вновь начался для певицы петербургский сезон. К ее излюбленным партиям добавились новые роли — в операх Доницетти и Николаи. И в этот приезд Виардо оставалась любимицей русской публики. К сожалению, северный климат подорвал здоровье артистки, и с той поры она вынуждена была отказаться от регулярных гастролей в России. Но это не могло прервать ее связей со «вторым отечеством». В одном из ее писем к Матвею Виельгорскому есть такие строки: «Каждый раз, когда я сажусь в карету и еду в Итальянский театр, я воображаю себя на дороге в Большой театр. И если на улицах немного туманно — иллюзия бывает полной. Но едва лишь карета останавливается, как она исчезает, и я глубоко вздыхаю».

В 1853 году Виардо — Розина еще раз покоряет петербургскую публику. И.И. Панаев сообщает Тургеневу, сосланному тогда в свое имение Спасское-Лутовиново, что Виардо «производит фурор в Петербурге, когда она поет — нет мест». В «Пророке» Мейербера она исполняет одну из лучших своих ролей — Фидес. Один за другим следуют ее концерты, в которых она часто поет романсы Даргомыжского и Мих. Виельгорского Это было последнее выступление певицы в России.

«С большой художественной убедительностью певица дважды воплотила образы библейских женщин, — пишет А.С. Розанов. — В середине 1850-х годов она выступила в партии Мэхалы, матери Самсона, в опере „Самсон“ Ж. Дюпре (на сцене небольшого театра в помещении „Школы пения“ знаменитого тенора) и, по словам автора, была „грандиозна и восхитительна“. В 1874 году она стала первой исполнительницей партии Далилы в опере „Самсон и Далила“ Сен-Санса. Исполнение партии леди Макбет в одноименной опере Дж. Верди относится к числу творческих достижений П. Виардо».

Казалось, годы не властны над певицей. Е.И. Апрелева-Бларамберг вспоминает: «В один из музыкальных „четвергов“ в доме Виардо в 1879 году певица, которой было тогда уже под 60 лет, „сдалась“ на просьбы петь и выбрала сцену лунатизма из „Макбета“ Верди. Сен-Санс сел за рояль. Г-жа Виардо выступила на середину залы. Первые звуки ее голоса поражали странным гортанным тоном; звуки эти точно с трудом исторгались из какого-то заржавленного инструмента; но уже после нескольких тактов голос согрелся и все больше и больше овладевал слушателями… Все прониклись ни с чем не сравнимым исполнением, в котором гениальная певица так всецело сливалась с гениальной трагической актрисой. Ни один оттенок страшным злодеянием взволнованной женской души не пропал бесследно, а когда, понижая голос до нежного ласкательного пианиссимо, в котором слышались жалоба, и страх, и муки, певица пропела, потирая белые прекрасные руки, свою знаменитую фразу. „Никакие ароматы Аравии не сотрут запаха крови с этих маленьких ручек…“ — дрожь восторга пробежала по всем слушателям. При этом — ни одного театрального жеста; мера во всем; изумительная дикция: каждое слово выговаривалось ясно; вдохновенное, пламенное исполнение в связи с творческой концепцией исполняемого довершали совершенство пения».

Уже оставив театральную сцену, Виардо проявляет себя как великолепная камерная певица. Человек на редкость многогранного дарования, Виардо оказалась и талантливым композитором. Ее внимание как автора вокальной лирики прежде всего привлекают образцы русской поэзии — стихи Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тургенева, Тютчева, Фета. Сборники ее романсов выходили в Петербурге и пользовались широкой известностью. На либретто Тургенева она написала также несколько оперетт — «Слишком мною жен», «Последний колдун», «Людоед», «Зеркало». Любопытно, что в 1869 году представлением «Последнего колдуна» на вилле Виардо в Баден-Бадене дирижировал Брамс.

Значительную часть своей жизни она посвятила педагогике. Среди учениц и учеников Полины Виардо знаменитая Дезирэ Арто-Падилья, Байлодз, Хассельман, Хольмсен, Шлиман, Шмейсер, Бильбо-Башлэ, Мейер, Роллант и другие. У нее прошли отличную вокальную школу многие русские певицы, в том числе Ф. Литвин, Е. Лавровская-Цертелева, Н. Ирецкая, Н. Штемберг.

Полина Виардо скончалась ночью с 17 на 18 мая 1910 года.

АНДЖОЛИНА БОЗИО

(1830—1859)

Даже тридцати лет не прожила на свете Анджолина Бозио. Ее артистическая карьера продолжалась лишь тринадцать лет. Надо было обладать ярким талантом, чтобы оставить неизгладимый след в памяти людей в ту эпоху, столь щедрую на вокальные таланты! Среди почитателей итальянской певицы — Серов, Чайковский, Одоевский, Некрасов, Чернышевский…

Анджолина Бозио родилась 28 августа 1830 года в итальянском городе Турине, в семье актера. Уже в десятилетнем возрасте она начала обучаться пению в Милане, у Венчеслао Каттанео.

Дебют певицы состоялся в июле 1846 года в Королевском театре Милана, где она исполнила партию Лукреции в опере Верди «Двое Фоскари».

В отличие от многих современниц Бозио пользовалась за рубежами Италии популярностью даже большей, чем на родине. Неоднократные гастроли по странам Европы и выступления в США принесли ей всеобщее признание, поставили ее очень быстро в один ряд с лучшими артистками того времени.

Бозио пела в Вероне, Мадриде, Копенгагене, Нью-Йорке, Париже. Поклонники вокала тепло приветствовали артистку на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден». Главное в ее искусстве — искренняя музыкальность, благородство фразировки, тонкость тембровых красок, внутренний темперамент. Наверное, эти черты, а не сила голоса привлекли к ней повышенное внимание русских меломанов. Именно в России, которая стала для певицы второй родиной, снискала Бозио особенную любовь слушателей.

Бозио впервые приехала в Петербург в 1853 году, находясь уже в зените славы. Дебютировав в Петербурге в 1855 году, она четыре сезона подряд пела на сцене Итальянской оперы и с каждым новым выступлением завоевывала все большее число поклонников. Репертуар певицы исключительно широк, но центральное место в нем занимали творения Россини и Верди. Она первая Виолетта на русской сцене, пела партии Джильды, Леоноры, Луизы Миллер в операх Верди, Семирамиды в одноименной опере, Графини в опере «Граф Ори» и Розины в «Севильском цирюльнике» Россини, Церлины в «Дон Жуане» и Церлины в «Фра-Дьяволо», Эльвиры в «Пуританах», Графини в «Графе Ори», леди Генриетты в «Марте».

По уровню вокального искусства, глубине проникновения в духовный мир образа, по высокой музыкальности Бозио принадлежала к величайшим певицам эпохи. Ее творческая индивидуальность раскрылась не сразу. Первоначально слушатели восхищались изумительной техникой и голосом — лирическим сопрано. Затем смогли оценить драгоценнейшее свойство ее таланта — вдохновенный поэтический лиризм, проявившийся в лучшем ее создании — Виолетте в «Травиате». Дебют в партии Джильды в опере «Риголетто» Верди был встречен одобрительно, но без особого восторга. Среди первых откликов в прессе характерно мнение Ростислава (Ф. Толстой) в «Северной пчеле»: «Голос Бозио — чистый сопрано, необычайно приятный, в особенности в средних звуках… верхний регистр

чист, верен, хотя и не слишком силен, но одарен некоторою звучностью, не лишенною выразительности». Однако уже вскоре обозреватель Раевский констатирует: «Первый дебют Бозио был успешный, но любимицею публики она стала после исполнения партии Леоноры в „Трубадуре“, впервые представленного петербургской публике».

Ростислав также отмечал: "Она не захотела удивить или, вернее сказать, поразить публику с первого раза многотрудною вокализациею, необычайно эффектными или вычурными какими-либо пассажами. Напротив, для… своего дебюта она избрала скромную роль Джильды («Риголетто»), в которой вокализация ее, в высшей степени замечательная, не могла выказаться вполне. Соблюдая постепенность, Бозио являлась попеременно в «Пуританах», «Доне Паскуале», «Трубадуре», «Севильском цирюльнике» и «Северной звезде». От этой умышленной постепенности произошло замечательное крещендо в успехе Бозио… Сочувствие к ней росло и развивалось… с каждою новою партиею, сокровища таланта ее казались неистощимыми… После грациозной партии Норины… общественное мнение присудило новой нашей примадонне венец меццо-характерных партий… Но Бозио появилась в «Трубадуре», и дилетанты пришли в недоумение, слушая естественную, выразительную ее декламацию. «Как же это… — говорили они, — мы полагали, что глубокий драматизм недоступен грациозной нашей примадонне».

Для описания того, что случилось 20 октября 1856 года, когда Анджолина впервые исполнила в «Травиате» партию Виолетты, трудно подобрать слова. Всеобщее безумство быстро перешло во всенародную любовь. Роль Виолетты стала высшим достижением Бозио. Восторженным отзывам не было конца. Особенно отмечалось изумительное драматическое мастерство и проникновенность, с которым певица проводила заключительную сцену.

«Слышали ли вы Бозио в „Травиате“? Если нет, то отправляйтесь непременно слушать, и в первый раз, как дадут эту оперу, потому что, как бы коротко вы ни были знакомы с талантом этой певицы, без „Травиаты“ ваше знакомство будет поверхностно. Ни в одной опере богатые средства Бозио как певицы и драматической артистки не выражаются в таком блеске. Здесь симпатичность голоса, задушевность и грация пения, изящная и умная игра, словом, все, что составляет ту прелесть исполнения, посредством которого Бозио завладела безгранично и в последнее время почти безраздельно расположением петербургской публики, — все нашло себе прекрасное применение в новой опере». «Только о Бозио в „Травиате“ и толкуют теперь… Что за голос, что за пение. Лучше ее мы в настоящее время не знаем в Петербурге ничего».

Интересно, что именно Бозио вдохновила Тургенева на замечательный эпизод в романе «Накануне», где Инсаров и Елена присутствуют в Венеции на представлении «Травиаты»: «Начался дуэт, лучший нумер оперы, в котором удалось композитору выразить все сожаления безумно растраченной молодости, последнюю борьбу отчаянной и бессильной любви. Увлеченная, подхваченная дуновением общего сочувствия, со слезами художнической радости и действительного страдания на глазах, певица отдалась поднимавшейся волне, лицо ее преобразилось, и перед грозным призраком… смерти с таким, до неба

достигающим, порывом моленья исторглись у ней слова: „Lasciami vivere… morire si giovane!“ („Дай мне жить… умереть такой молодой!“), что весь театр затрещал от бешеных рукоплесканий и восторженных кликов».

Лучшим сценическим образам — Джильде, Виолетте, Леоноре и даже веселым героиням: образам — …героиням — Бозио придавала оттенок задумчивости, поэтической меланхолии. «В этом пении какой-то меланхолический оттенок. Это ряд звуков, которые льются вам прямо в душу, и мы совершенно согласны с одним из меломанов, который сказал, что когда слушаешь Бозио, то какое-то скорбное чувство невольно щемит сердце. Действительно, такова была Бозио в партии Джильды. Что может, например, быть более воздушно-изящно, более проникнуто поэтическим колоритом той трели, которою Бозио окончила свою арию II акта и которая, начиная форте, мало-помалу слабеет и наконец замирает в воздушном пространстве. И каждый номер, каждая фраза Бозио запечатлены были теми же двумя качествами — глубиною чувства и изяществом, качествами, которые составляют главный элемент ее исполнения… Изящная простота и задушевность — вот к чему она преимущественно стремится». Восхищаясь виртуозным исполнением труднейших вокальных партий, критики указывали, что «в индивидуальности Бозио преобладает элемент чувства. Чувство составляет главную прелесть ее пения — прелесть, доходящую до обаяния… Публика слушает это воздушное, неземное пение и боится проронить одну нотку».

Бозио создала целую галерею образов молодых девушек и женщин, несчастных и счастливых, страдающих и радующихся, умирающих, веселящихся, любящих и любимых. А.А. Гозенпуд отмечает: «Центральную тему творчества Бозио можно определить названием вокального цикла Шумана „Любовь и жизнь женщины“. Она с равной силой передавала страх юной девушки перед неведомым чувством и упоение страсти, страдание измученного сердца и торжество любви. Как уже было сказано, самое глубокое воплощение эта тема получила в партии Виолетты. Исполнение Бозио было столь совершенным, что его не могли вытеснить из памяти современников даже такие артистки, как Патти. Одоевский и Чайковский высоко ценили Бозио. Если аристократического зрителя пленяли в ее искусстве изящество, блеск, виртуозность, техническое совершенство, то зритель разночинный был увлечен проникновенностью, трепетностью, теплотой чувства и задушевностью исполнения. Бозио пользовалась огромной популярностью и любовью в демократической среде; она часто и охотно выступала в концертах, сбор с которых поступал в пользу „недостаточных“ студентов».

Рецензенты дружно писали, что с каждым спектаклем пение Бозио становится совершеннее. «Голос очаровательной, симпатичной нашей певицы стал, кажется, сильнее, свежее»; или: «…голос Бозио приобретал более и более силы, по мере того как успех ее упрочивался… голос ее стал звучнее».

Но ранней весной 1859 года она простудилась во время одной из гастрольных поездок. 9 апреля певица умерла от воспаления легких. Трагическая судьба Бозио вновь и вновь возникала перед творческим взором Осипа Мандельштама:

«За несколько минут до начала агонии по Невскому прогремел пожарный обоз. Все отпрянули к квадратным запотевшим окнам, и Анджолину Бозио — уроженку Пьемонта, дочь бедного странствующего комедианта — basso comico — предоставили на мгновение самой себе.

…Воинственные фиоритуры петушиных пожарных рожков, как неслыханное брио безоговорочного побеждающего несчастья, ворвались в плохо проветренную спальню демидовского дома. Битюги с бочками, линейками и лестницами отгрохотали, и полымя факелов лизнуло зеркала. Но в потускневшем сознании умирающей певицы этот ворох горячечного казенного шума, эта бешеная скачка в бараньих тулупах и касках, эта охапка арестованных и увозимых под конвоем звуков обернулась призывом оркестровой увертюры. В ее маленьких некрасивых ушах явственно прозвучали последние такты увертюры к «Due Poscari», ее дебютной лондонской оперы…

Она приподнялась и пропела то, что нужно, но не тем сладостным металлическим, гибким голосом, который сделал ей славу и который хвалили газеты, а грудным необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка, с неправильной неэкономной подачей звука, за которую ее так бранил профессор Каттанео.

«Прощай, — моя Травиата, Розина, Церлина…»»

Смерть Бозио болью отозвалась в сердцах тысяч людей, горячо любивших певицу. «Сегодня я узнал о смерти Бозио и очень пожалел о ней, — сообщал Тургенев в письме к Гончарову. — Я видел ее в день ее последнего представления: она играла „Травиату“; не думала она тогда, разыгрывая умирающую, что ей скоро придется исполнить эту роль не в шутку. Прах и тлен, и ложь — все земное».

В воспоминаниях революционера П. Кропоткина мы находим такие строки: «Когда заболела примадонна Бозио, тысячи людей, в особенности молодежи, простаивали до поздней ночи у дверей гостиницы, чтобы узнать о здоровье дивы. Она не была хороша собой, но казалась такой прекрасной, когда пела, что молодых людей, безумно в нее влюбленных, можно было считать сотнями. Когда Бозио умерла, ей устроили такие похороны, каких Петербург до тех пор никогда не видел».

Судьба итальянской певицы запечатлелась и в строчках некрасовской сатиры «О погоде»:

Самоедские нервы и кости
Стерпят всякую стужу, но вам,
Голосистые южные гости,
Хорошо ли у нас по зимам?
Вспомним — Бозио,
Чванный Петрополь не жалел ничего для нее.
Но напрасно ты кутала в соболь
Соловьиное горло свое.
Дочь Италии! С русским морозом
Трудно ладить полуденным розам.
Перед силой его роковой
Ты поникла челом идеальным,

И лежишь ты в отчизне чужой
На кладбище пустом и печальном.
Позабыл тебя чуждый народ
В тот же день, как земле тебя сдали,
И давно там другая поет,
Где цветами тебя осыпали.
Там светло, там гудет контрабас,
Там по-прежнему громки литавры.
Да! на севере грустном у нас
Трудны деньги и дороги лавры!

12 апреля 1859 года Бозио хоронил, казалось, весь Петербург. «К выносу ее тела из дома Демидова в католическую церковь собралась толпа, в том числе множество студентов, признательных покойной за устройство концертов в пользу недостаточных слушателей университета», — свидетельствует современник событий. Обер-полицмейстер Шувалов, опасаясь беспорядков, оцепил здание церкви полицейскими, что вызвало всеобщее возмущение. Но опасения оказались напрасными. Процессия в скорбном молчании направились к Католическому кладбищу на Выборгской стороне, близ Арсенала. На могиле певицы один из поклонников ее таланта, граф Орлов, в полном беспамятстве ползал по земле. На его средства позднее соорудили красивый памятник.

ДЕЗИРЕ АРТО ДЕ ПАДИЛЬЯ (1835—1907)

Арто — французская певица бельгийского происхождения — обладала голосом редкого диапазона, она исполняла партии меццо-сопрано, драматического и лирико-колоратурного сопрано.

Дезире Арто де Падилья (девичья фамилия Маргерит Жозефин Монтаней) родилась 21 июля 1835 года. С 1855 года училась у М. Одран. Позднее прошла отличную школу под руководством Полины Виардо-Гарсии. В то время выступала также в концертах на сценах Бельгии, Голландии и Англии.

В 1858 году молодая певица дебютировала в парижской «Гранд-опера» («Пророк» Мейербера) и вскоре заняла положение примадонны. Затем Арто выступала в разных странах и на театральных подмостках, и на концертной эстраде.

В 1859 года с успехом пела в оперной труппе Лорини в Италии. В 1859—1860 годах гастролировала в Лондоне как концертная певица. Позднее, в 1863, 1864 и 1866 годах, выступила в «туманном Альбионе» уже как оперная певица.

В России с громадным успехом Арто выступала в спектаклях московской Итальянской оперы (1868—1870, 1875/76) и петербургской (1871/72, 1876/77).

Арто приехала в Россию, уже завоевав широкую европейскую известность. Широкий диапазон голоса позволял ей отлично справляться с сопрановыми и меццо-сопрановыми партиями. Колоратурный блеск соединялся у нее с выразительным драматизмом пения. Донна Анна в «Дон Жуане» Моцарта, Розина в «Севильском цирюльнике» Россини, Виолетта, Джильда, Аида в операх Верди, Валентина в «Гугенотах» Мейербера,

Маргарита в «Фаусте» Гуно — все эти роли она исполняла с проникновенной музыкальностью и мастерством. Недаром ее искусство привлекало таких строгих ценителей, как Берлиоз и Мейербер.

В 1868 году Арто впервые появилась на московской сцене, где стала украшением итальянской оперной антрепризы Мерелли. Вот рассказ известного музыкального критика Г. Лароша: «Труппа была составлена из артистов пятого и шестого разряда, без голосов, без талантов; единственное, но яркое исключение составляла тридцатилетняя девушка с некрасивым и страстным лицом, только что начинавшая полнеть и затем быстро состарившаяся и видом, и голосом. Раньше ее приезда в Москву два города — Берлин и Варшава — полюбили ее чрезвычайно. Но нигде, кажется, она не возбудила такого громкого и дружного восторга, как в Москве. Для многих из тогдашней музыкальной молодежи, прежде всего для Петра Ильича, Арто явилась как бы олицетворением драматического пения, богинею оперы, соединившей в одной себе дары, обыкновенно разбросанные в натурах противоположных. Интонировавшая с безукоризненностью фортепиано и обладавшая превосходной вокализацией, она ослепляла толпу фейерверком трелей и гамм, и должно сознаться, что значительная часть ее репертуара была посвящена этой виртуозной стороне искусства; но необыкновенная жизненность и поэтичность экспрессии, казалось, поднимала и низменную подчас музыку на высший художественный уровень. Молодой, слегка резкий тембр ее голоса дышал не поддающейся описанию прелестью, звучал негою и страстью. Арто была некрасива; но весьма ошибется тот, кто предположит, что она с великим трудом, посредством тайн искусства и туалета, принуждена была бороться с невыгодным впечатлением, производимым ее наружностью. Она покоряла сердца и мутила разум наравне с безукоризненной красавицей. Удивительная белизна тела, редкая пластика и грация движений, красота рук и шеи были не единственным оружием: при всей неправильности лица в нем было изумительное очарование».

Итак, среди самых ревностных поклонников французской примадонны оказался и Чайковский. «Чувствую потребность, — признается он брату Модесту, — излить в твое артистическое сердце мои впечатления. Если бы ты знал, какая певица и актриса Арто. Еще никогда я не был под столь сильным впечатлением артиста, как на сей раз. И как мне жаль, что ты не можешь слышать ее и видеть! Как бы ты восхищался ее жестами и грацией движений и поз!»

Разговор даже пошел о женитьбе. Чайковский писал отцу: «С Арто я познакомился весной, но у нее был всего один раз, после ее бенефиса на ужине. По возвращении ее нынешней осенью я в продолжение месяца вовсе у нее не был. Случайно встретились мы с ней на одном музыкальном вечере; она изъявила удивление, что я у нее не бываю, я обещал быть у нее, но не исполнил бы обещания (по свойственной мне тугости на новые знакомства), если бы Антон Рубинштейн, проездом бывший в Москве, не потащил меня к ней. С тех пор я чуть не каждый день стал получать от нее пригласительные записки и мало-помалу привык бывать у нее каждый день. Вскоре мы воспламенились друг к другу весьма нежными чувствами, и взаимные признания немедленно засим воспоследовали. Само собой, что

тут возник вопрос о законном браке, которого мы оба с ней весьма желаем и который должен совершиться летом, если ничто тому не помешает. Но в том-то и сила, что существуют некоторые препятствия. Во-первых, ее мать, которая постоянно находится при ней и имеет на свою дочь значительное влияние, противится браку, находя, что я слишком молод для дочери, и, по всей вероятности, боясь, что я заставлю ее жить в России. Во-вторых, мои друзья, в особенности Н. Рубинштейн, употребляют самые энергичные усилия, дабы я не исполнил предполагаемый план женитьбы. Они говорят, что, сделавшись мужем знаменитой певицы, я буду играть весьма жалкую роль мужа своей жены, т.е. буду ездить за ней по всем углам Европы, жить на ее счет, отвыкну и не буду иметь возможности работать… Можно было бы предупредить возможность этого несчастия решением ее сойти со сцены и жить в России — но она говорит, что, несмотря на всю свою любовь ко мне, она не может решиться бросить сцену, к которой привыкла и которая доставляет ей славу и деньги… Подобно тому, как она не может решиться бросить сцену, я, со своей стороны, колеблюсь пожертвовать для нее своей будущностью, ибо не подлежит сомнению, что я лишусь возможности идти вперед по своей дороге, если слепо последую за ней».

С позиций сегодняшнего дня не кажется удивительным, что, уехав из России, Арто вскоре вышла замуж за испанского певца-баритона М. Падилью-и-Рамоса.

В 70-е годы вместе с мужем она с успехом пела в опере в Италии и других европейских странах. В 1884—1889 годах Арто жила в Берлине, а позднее — в Париже. С 1889 года, оставив сцену, преподавала, среди учениц — С. Арнольдсон.

Чайковский сохранил дружеские чувства к артистке. Спустя двадцать лет после расставания, по просьбе Арто, он создал шесть романсов на стихи французских поэтов.

Арто писала: «Наконец, наконец-то, друг мой, ваши романсы в моих руках. Разумеется, 4, 5 и 6 великолепны, но первый очарователен и восхитительно свеж. „Разочарование“ тоже нравится мне чрезвычайно — словом, я влюблена в ваши новые детища и горда тем, что вы их создавали, думая обо мне».

Встретившись с певицей в Берлине, композитор записал: «Я провел у г-жи Арто вместе с Григом вечер, воспоминание о котором никогда не изгладится из моей памяти. И личность, и искусство этой певицы так же неотразимо обаятельны, как когда-то».

Умерла Арто 3 апреля 1907 года в Берлине.

ПАОЛИНА ЛУККА
(1841—1908)

Владела Лукка своим голосом с покоряющей свободой и мастерством. Певица обладала удивительным голосом — «сильным, как победная фанфара, и мягким и нежным, как эолова арфа».

«Никем я так не восторгалась во всю свою жизнь, как пением и игрою Лукки, — писала Ю.Ф. Платонова в „Автобиографии“. — От звука ее голоса и от ее страстного, своеобразного пения у меня волосы на голове подымались… Помню особенно „Фауста“. Я стояла за первой кулисой. Сцена перед церковью. Маргарита — Лукка на коленях, с молитвенником в руках; пение невидимого хора ее смущает все более и более; она то тщетно

ищет спасения в молитве, дрожащей рукой и бессознательно быстро перелистывая книгу, то прислушивается, дико озираясь, к страшному голосу (Мефистофеля). Боже, какая игра! Это не игра, это не певица, это женщина, близкая к помешательству, женщина несчастная, любящая. Я забыла все, сцену и оперу». Придя в себя, Платонова почувствовала, что ее лицо «было мокро от слез». Артистка завершает рассказ словами: «Я плакала, сама того не замечая».

Паолина Лукка родилась 25 апреля 1841 года в Вене, в бедной итальянской семье. Рано осиротев, девочка должна была сама пробивать себе дорогу в жизни. Поэтому в юные годы Паолина не смогла получить систематического музыкального образования, дело ограничилось непродолжительными частными уроками у венских педагогов. Уже в 15 лет Паолина начала самостоятельную профессиональную деятельность.

В 1850 году Лукка впервые переступила порог Венской придворной оперы в роли скромной хористки. Так продолжалось три года. Голос ее окреп, и вот очередной спектакль «Вольного стрелка» Вебера. В хоре девушек запевала обаятельная Паолина Лукка. Публика сразу прислушалась и оценила редкое по красоте сопрано неизвестной певицы.

Но для столичной сцены голос ее находят еще недостаточным. Впрочем, скромный театр в Оломоуце пользовался известностью и авторитетом. Здесь в 1859 году и началась ее блистательная карьера, старт которой связан с партией Эльвиры в опере Верди «Эрнани».

Затем последовал выгодный контракт и выступления в Пражской опере. Здесь она добилась огромного успеха в «Гугенотах» Мейербера (Валентина) и в беллиниевской «Норме». На великолепные голосовые возможности артистки обращает в 1861 году внимание Дж. Мейербер. По инициативе именитого композитора певица стала солисткой Придворной оперы в Берлине. Десятилетие, проведенное в германской столице, явилось периодом окончательного формирования творческого облика выдающейся артистки, репертуарных накоплений.

Природная гибкость помогает певице в создании живых, «западающих в глубину души» образов. В то же время певица работает над расширением возможностей голоса, его пластичностью, ровным звучанием во всех регистрах. Под руководством Мейербера она работает над ролью Селики (из его оперы «Африканка»), готовит партии Церлины («Дон Жуан» Моцарта) и Леоноры («Фаворитка» Г. Доницетти), ставшие ведущими в ее репертуаре.

Тогда же имя Паолины Лукки приобретает европейскую известность. Ее гастроли разворачиваются и за пределами континента — в Северной Америке и Австралии. Особенно ее любили английские слушатели, перед которыми она часто выступала в лондонском «Ковент-Гардене». Не менее успешными были ее гастроли в Петербурге и Москве в 1868/69, 1877 годах.

А. Серов писал: «…только обладая большим талантом, высшим сценическим дарованием, можно достигнуть такой свободной, вдохновенной, прихотливой, полной прелести игры, оставаясь всегда верной представленному характеру».

Ц. Кюи же писал под впечатлением ее выступления в партии Церлины: «Лукка — избалованное дитя природы, щедро наделившей ее

всеми дарами. У нее прекрасный голос, свежий, симпатичный и обширный, и она владеет им весьма свободно; она молода, чрезвычайно миловидна и грациозна, все ее движения красивы и изящны, наконец, у нее есть страстность, увлечение и весьма недюжинный талант, проявляющийся как в игре, так и в вокальном исполнении… Там, где Церлина кокетничает с Дон Жуаном и особенно с Мазетто, невозможно передать всю чарующую прелесть каждого движения и каждой ноты артистки…». «Лукка поет и играет капризно, неровно, она повинуется своему таланту и поддается вдохновению, и нужно сказать, что вдохновение навещает ее часто, тогда она увлекает слушателей и доставляет им истинно художественное наслаждение, сила и продолжительность которого заставляет забыть все слабые стороны исполнения… Лукка замечательнейшая артистка, которую видел Петербург со времени Виардо и Бозио».

В 1874 году Лукка, получив приглашение дирекции Венской придворной оперы, возвращается окончательно в Вену. В течение пятнадцати лет выступает она в этом всемирно известном театре, где с особенной силой развернулось ее вокально-драматическое дарование. Наряду с покоряющей музыкальностью она демонстрировала отточенное актерское мастерство, помноженное на экспрессивный темперамент и, разумеется, удивительную способность сценического перевоплощения. Одинаково убедительно интерпретировала она роли Церлины («Дон Жуан») и Керубино («Свадьба Фигаро») в моцартовских операх, Леоноры в бетховенском «Фиделио» и в «Фаворитке» Доницетти; ей был подвластен и вагнеровский репертуар (Эльза в «Лоэнгрине», Сента в «Летучем голландце»). А всего к 1889 году в ее распоряжении было свыше шестидесяти партий.

"Лукка была поющей актрисой, — отмечает А.А. Гозенпуд. — Она не прошла вокальной школы своих соперниц и, по существу, осталась самоучкой, у которой, по ее словам, не хватило времени (да и желания) овладеть искусством бельканто. Знатоки находили, что в ее вокальной технике много недостатков, что ее фиоритуры недостаточно легки и свободны и потому в этой области она не может соперничать с Патти и Нильсон. Вероятно, это было справедливо. Но точно так же Патти и Нильсон не могли сравняться с Луккой в драматической силе передачи партии, не говоря о диапазоне ее творческой индивидуальности, равно свободно проявлявшейся в диаметрально противоположных образах — Церлине и Кармен, Катарине в «Укрощении строптивой» Гетца и Маргарите в «Фаусте», Джиоконде Понкиелли и Миньон, Селике и Керубино. Многие артистки той эпохи исполняли эти партии, но ни одна не вырывалась с такой свободой из границ амплуа, как Лукка.

Артистка не считалась с общепринятыми правилами и, если этого требовала правда образа, не боялась нарушить условные законы «красоты» и даже упрека в «вульгарности».

В. Серова писала: «Знаменитая Лукка никакой методы не признает и знать не хочет, а поет себе так, как угодно, как ей диктует жизненный опыт и ее талант. Она не церемонится и в ариях выкрикивает ноты там, где она считает нужным, представляет простую девушку вроде Церлины в „Дон Жуане“ без всякой эстетической выработки (что делала и Виардо, ставя косо ноги в „Сомнамбуле“), не выдвигая своих рук по каким-то правилам

декламации, а подражая прямо людям живым в природе».

Лукка была великолепной исполнительницей в операх Моцарта. Бесподобен Керубино созданный ею, — он казался идеальным воплощением образа влюбленного пажа. Вот один из отзывов: «Что касается игры Лукки, то в настоящее время мы не знаем актрисы, кроме Лагранж-Беблекур, которая бы в ролях инженю так естественно и просто держала себя на сцене и так всесторонне усваивала себе передаваемый тип. Сколько грации в походке и во всех движениях, сколько выразительности и подвижности в этом почти детском личике».

Одна из лучших партий Лукки — Маргарита в «Фаусте» Гуно. Один из критиков так описывает ее в сцене с Фаустом, где артистка мастерски передает пробуждение чувства. «В изнеможении она отирает холодный пот и, ломая руки, падает ниц на церковные ступени… Вот она прижала молитвенник к сердцу, прижала к пылающей голове, ничто не помогает. С отчаяния она его отбрасывает прочь и, закрывшись руками, рыдает судорожно, рыдает как дитя… последний вздох церковного органа задрожал и смолк… Люди начали расходиться и тут только увидели простертую на земле грешницу».

Обладая уникальным сопрано с диапазоном редкой широты (две с половиной октавы), она уверенно справлялась с партиями, которые составляют украшение меццо-сопранового репертуара. «По складу таланта, стихийному темпераменту и непосредственной эмоциональной выразительности Лукка была близка русскому зрителю и русскому театру, — отмечает Гозенпуд, — ее девизом являлась драматическая правда. И если ее успех уступал шумному успеху Патти, то след, оставленный ею в памяти зрителей, оказался более глубоким».

Лукка сравнительно рано оставила оперную сцену. Это случилось в 1889 году, когда ей не исполнилось и пятидесяти лет. На прощание коллеги избрали ее почетным членом Венской придворной оперы.

Последние годы, уже оставив сцену, Лукка всецело посвятила себя педагогической деятельности. Умерла певица 28 февраля 1908 года.

АДЕЛИНА ПАТТИ
(1843—1919)

Патти — одна из величайших представительниц виртуозного направления. Вместе с тем она была и талантливой актрисой, хотя ее творческий диапазон и ограничивался в основном кругом ролей комедийных и лирических. Один видный критик сказал о Патти: «У нее большой, очень свежий голос, замечательный прелестью и силой порывов, голос без слез, но зато полный улыбок».

"В оперных произведениях, созданных на драматические сюжеты, Патти больше привлекали томная грусть, нежность, проникновенный лиризм, нежели сильные и пламенные страсти, — отмечает В.В. Тимохин. — В партиях Амины, Лючии, Линды артистка восхищала современников прежде всего неподдельной простотой, искренностью, художественным тактом — качествами, присущими и ее комическим ролям…

Современники находили голос певицы, хотя и не отличавшийся особой силой, уникальным по мягкости, свежести, гибкости и блеску, а красота тембра буквально гипнотизировала слушателей. Патти был доступен диапазон от «си» малой октавы до «фа» третьей. В лучшие свои

годы ей никогда не приходилось на спектакле или в концерте «распеваться», чтобы постепенно войти в форму, — с первых же фраз она являлась во всеоружии своего искусства. Полнота звука и безукоризненная чистота интонации всегда были присущи пению артистки, и последнее качество пропадало только тогда, когда в драматических эпизодах она прибегала к форсированному звучанию голоса. Феноменальная техника Патти, необыкновенная легкость, с какой певица исполняла замысловатые фиоритуры (в особенности трели и восходящие хроматические гаммы), вызывала всеобщее восхищение.

Вот уж воистину судьба Аделины Патти была определена еще при рождении. Дело в том, что она появилась на свет (19 февраля 1843 года) прямо в здании Мадридской оперы. Мать Аделины пела здесь заглавную партию в «Норме» всего за несколько часов до родов! Отец Аделины — Сальваторе Патти — также был певцом.

После рождения девочки — уже четвертого ребенка, голос певицы утратил свои лучшие качества, и вскоре она покинула сцену. А в 1848 году семья Патти отправилась искать удачи за океан и поселилась в Нью-Йорке.

Аделина с детства интересовалась оперой. Часто вместе с родителями посещала нью-йоркский театр, где выступали многие знаменитые певцы того времени.

Рассказывая о детстве Патти, ее биограф Теодор де Грав приводит любопытный эпизод: «Возвратясь однажды домой после спектакля „Нормы“, во время которого исполнители были осыпаны аплодисментами и цветами, Аделина воспользовалась минутой, когда семья занялась ужином, и незаметно проскользнула в комнату матери. Забравшись туда, девочка — ей тогда едва минуло шесть лет — намотала на себя одеяло, надела на голову венок — воспоминание какого-то торжества ее матери — и, важно позируя перед зеркалом, с видом дебютантки, глубоко уверенной в производимом ею эффекте, пропела вступительную арию Нормы. Когда замерла в воздухе последняя нота детского голоса, она, перейдя на роль слушателей, сама наградила себя усиленными аплодисментами, сняла с головы венок и бросила его перед собой, чтобы, поднимая его, иметь случай сделать самый грациозный из поклонов, какими вызываемая артистка когда-либо благодарила свою публику».

Безусловный талант Аделины позволил ей после непродолжительных занятий с братом Этторе в 1850 году в семь лет (!), выступить на сцене. О юной вокалистке, поющей классические арии с непостижимым для ее возраста умением, заговорили нью-йоркские любители музыки.

Родители понимали, насколько опасны для голоса дочери столь ранние выступления, но нужда не оставляла иного выхода. Новые концерты Аделины в Вашингтоне, Филадельфии, Бостоне, Новом Орлеане и других городах Америки проходят с громадным успехом. Она также побывала на Кубе и Антильских островах. За четыре года юная артистка выступила свыше трехсот раз!

В 1855 году Аделина, полностью прекратив концертные выступления, занялась изучением итальянского репертуара со Стракошем, мужем старшей сестры. Он был ее единственным, не считая брата, вокальным педагогом. Вместе со Стракошем она подготовила девятнадцать

партий. Тогда же Аделина у сестры Карлотты обучалась игре на фортепиано.

"24 ноября 1859 года явилось знаменательной датой в истории исполнительского искусства, — пишет В.В. Тимохин. — В этот день аудитория нью-йоркской музыкальной академии присутствовала при рождении новой выдающейся оперной певицы: Аделина Патти дебютировала здесь в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти. Редкой красоты голос и исключительная техника артистки вызвали шумные овации публики. В первом сезоне она с огромным успехом поет еще в четырнадцати операх и вновь совершает поездку по американским городам, на сей раз вместе с видным норвежским скрипачом Уле Буллем. Но Патти казалась недостаточной слава, обретенная в Новом Свете; молодая Девушка устремилась в Европу, чтобы там бороться за право называться первой певицей своего времени.

14 мая 1861 года она предстает перед лондонцами, до отказа заполнившими театр «Ковент-Гарден», в роли Амины («Сомнамбула» Беллини) и удостаивается триумфа, который ранее здесь выпадал на долю, пожалуй, только Пасты и Малибран. В дальнейшем певица познакомила местных любителей музыки со своей интерпретацией партий Розины («Севильский цирюльник»), Лючии («Лючия ди Ламмермур»), Виолетты («Травиата»), Церлины («Дон Жуан»), Марты («Марта» Флотова), сразу же выдвинувших ее в ряды артисток с мировым именем.

Хотя впоследствии Патти неоднократно объезжала многие страны Европы и Америки, именно Англии посвятила она большую часть жизни (окончательно обосновавшись там с конца 90-х годов). Достаточно сказать, что на протяжении двадцати трех лет (1861—1884) с ее участием регулярно проходили спектакли в «Ковент-Гарден». Никакой другой театр не видел на своей сцене Патти в течение столь длительного срока".

В 1862 году Патти выступила в Мадриде и Париже. Аделина сразу же сделалась любимицей французских слушателей. Критик Паоло Скюдо, останавливаясь на ее исполнении роли Розины в «Севильском цирюльнике», отмечал: «Увлекательная сирена ослепила Марио, оглушила его щелканьем своих кастаньет. Разумеется, при таких условиях ни о Марио, ни о ком другом не может быть и речи; все они стушевались — поневоле говорится об одной лишь Аделине Патти, о ее грации, молодости, чудном голосе, изумительном инстинкте, беззаветной удали и, наконец… о ее мине избалованного ребенка, которому было бы далеко не бесполезно прислушаться к голосу беспристрастных судей, без чего ей вряд ли удастся дойти до апогея своего искусства. Всего больше надо ей остерегаться восторженных похвал, какими готовы засыпать ее дешевые критики — эти естественные, хотя и добродушнейшие враги общественного вкуса. Похвала подобных критиков хуже их порицания, но Патти настолько чуткая артистка, что, без сомнения, не затруднится найти среди приветствующей ее толпы голос сдержанный и беспристрастный, голос человека, который все приносит в жертву истине и готов высказать ее всегда с полной верой в невозможность запугать несомненный талант».

Следующим городом, где Патти ждал успех, стал Петербург. 2 января 1869 года певица спела в «Сомнамбуле», а затем были выступления в «Лючии ди Ламмермур», «Севильском цирюльнике», «Линде ди Шамуни»,

«Любовном напитке» и «Доне Паскуале» Доницетти. С каждым спектаклем росла известность Аделины. К концу сезона публика признала в ней неповторимую, неподражаемую артистку.

П.И. Чайковский писал в одной из своих критических статей: «…г-жа Патти по всей справедливости занимает уже много лет кряду первое место между всеми вокальными знаменитостями. Чудный по звуку, большой по растяжению и по силе голос, безупречная чистота и легкость в колоратуре, необыкновенная добросовестность и артистическая честность, с которой она исполняет каждую свою партию, изящество, теплота, элегантность — все это соединилось в этой изумительной артистке в должной пропорции и в гармонической соразмерности. Это одна из тех немногих избранниц, которые могут быть причислены к ряду первоклассных из первоклассных артистических личностей».

На протяжении девяти лет певица постоянно приезжала в столицу России. Выступления Патти вызвали разноречивую оценку критики. Петербургское музыкальное общество разделилось на два лагеря: поклонников Аделины — «паттистов» и сторонников другой известной певицы, Нильсон, — «нильсонистов».

Пожалуй, наиболее объективную оценку исполнительскому мастерству Патти дал Ларош: «В ней подкупает соединение необыкновенного голоса с необыкновенным мастерством вокализации. Голос действительно вполне исключительный: эта звонкость высоких нот, этот огромный объем верхнего регистра и в то же время эта сила, эта почти меццо-сопранная густота нижнего регистра, этот светлый, открытый тембр, в то же время легкий и округленный, все эти качества вместе составляют нечто феноменальное. О мастерстве, с каким Патти делает гаммы, трели и так далее, было так много говорено, что я не нахожу тут ничего прибавить; замечу только, что едва ли не самой большой похвалы достойно то чувство меры, с которым она исполняет только трудности, доступные голосу… Экспрессия ее — во всем, что легко, игриво и грациозно, — безукоризненна, хотя даже в этих вещах я не нашел у нее той полноты жизни, какая встречается иногда у певиц с менее великими голосовыми средствами… Несомненно, что ее сфера ограничена легким и виртуозным жанром, и культ ее как первой певицы наших дней доказывает только то, что публика выше всего ценит именно этот жанр и за него готова отдать все остальное».

1 февраля 1877 года состоялся бенефис артистки в «Риголетто». Никто не думал тогда, что в образе Джильды она последний раз предстанет перед петербуржцами. Накануне «Травиаты» артистка простудилась, а к тому же неожиданно пришлось заменить основного исполнителя партии Альфреда на дублера. Муж певицы, маркиз де Ко, требовал, чтобы она отменила спектакль. Патти, после долгих сомнений, решила петь. В первом антракте она спросила мужа: «Все-таки, кажется, я сегодня пою неплохо, несмотря ни на что?» «Да, — отвечал маркиз, — но, как бы это сказать подипломатичнее, я, бывало, слышал тебя и в лучшей форме…»

Ответ этот показался певице недостаточно дипломатичным. Разгневавшись, она сорвала с себя парик и бросила его в мужа, выгнав его из гримерной. Потом, слегка придя в себя, певица все же довела спектакль до конца и имела, как обычно, шумный успех. Но простить супругу его

откровенности не могла: вскоре ее адвокат в Париже вручил ему требование развода. Эта сцена с мужем получила широкую огласку, и певица надолго покинула Россию.

Между тем Патти еще двадцать лет продолжала выступать по всему миру. После ее успеха в «Ла Скала» Верди в одном из писем писал: «Итак, Патти имела большой успех! Так должно было быть!.. Когда я услышал ее в первый раз (ей было тогда 18 лет) в Лондоне, я был ошеломлен не только чудесным исполнением, но и некоторыми чертами в ее игре, в которой уже и тогда проявлялась большая актриса… С того самого момента… я определил ее как певицу и актрису необыкновенную. Как исключение в искусстве».

Завершила свою сценическую карьеру Патти в 1897 году в Монте-Карло выступлениями в операх «Лючия ди Ламмермур» и «Травиата». С этого времени артистка посвящает себя исключительно концертной деятельности. В 1904 году она вновь побывала в Петербурге и пела с большим успехом.

Патти навсегда простилась с публикой 20 октября 1914 года в лондонском зале «Альберт-холл». Ей тогда уже минуло семьдесят лет. И хотя голос потерял силу и свежесть, тембр его оставался все таким же приятным.

Последние годы жизни Патти провела в своем живописно расположенном замке Крейг-ай-Нос в Уэллсе, где и скончалась 27 сентября 1919 года (похоронена на кладбище Пер-Лашез в Париже).

МАТТИА БАТТИСТИНИ
(1857—1928)

Певец и музыкальный критик С.Ю. Левик имел счастье видеть и слышать итальянского певца:

"Баттистини прежде всего был богат обертонами, которые продолжали звучать еще долго после того, как он переставал петь. Вы видели, что певец закрыл рот, а какие-то звуки еще держали вас в его власти. Этот необыкновенно располагающий к себе, привлекательный тембр голоса бесконечно ласкал слушателя, как бы обволакивая его теплом.

Голос Баттистини был в своем роде единственный, среди баритонов неповторимый. В нем было все, что отмечает выдающееся вокальное явление: две полные, с хорошим запасом октавы ровного, одинаково мягкого по всему диапазону звука, гибкого, подвижного, насыщенного благородной силой и внутренним теплом. Если думать, что его последний учитель Котоньи ошибся, «сделав» Баттистини баритоном, а не тенором, то эта ошибка была счастливой. Баритон, как тогда шутили, получился «стопроцентный и намного больше». Сен-Санс как-то сказал, что музыка должна носить очарование в самой себе. Голос Баттистини носил в самом себе бездну очарования: он был сам по себе музыкален".

Маттиа Баттистини родился в Риме 27 февраля 1856 года. Сын знатных родителей, Баттистини получил прекрасное образование. Поначалу он пошел по стопам отца и окончил медицинский факультет Римского университета. Однако, приезжая весной из Рима в Риети, Маттиа не ломал голову над учебниками по юриспруденции, а занимался пением.

"Вскоре, несмотря на возражения родителей, — пишет Франческо Пальмеджани, — он совсем оставил занятия в университете и целиком посвятил себя искусству. Маэстро Венеслао Персикини и Эудженио Терциани, опытные и увлеченные педагоги, полностью оценили незаурядные способности Баттистини, полюбили его и постарались сделать все возможное, чтобы он как можно скорее достиг желанной цели. Именно Персикини поставил ему голос в баритональном регистре. До этого Баттистини пел тенором.

Вот так и случилось, что Баттистини, став сначала членом-исполнителем Римской королевской академической филармонии, в 1877 году оказался в числе ведущих певцов, исполнявших под управлением Этторе Пинелли ораторию Мендельсона «Павел», а позднее ораторию «Четыре времени года» — одно из самых великих творений Гайдна.

В августе 1878 года Баттистини испытал, наконец, огромное удовольствие: он впервые выступил солистом в кафедральном соборе во время большого религиозного праздника в честь мадонны дель Ассунта, который отмечается в Риети с незапамятных времен".

Баттистини превосходно исполнил несколько мотетов. Один из них, композитора Стаме, под названием «O Salutaris Ostia!», так полюбился Баттистини, что он пел его впоследствии даже за границей, во время своей триумфальной карьеры.

11 декабря 1878 года молодой певец проходит крещение на сцене театра. Снова слово Пальмеджани:

«В театре „Арджентина“ в Риме ставилась опера „Фаворитка“ Доницетти. Руководил всем некий Боккаччи, в прошлом модный обувной мастер, решивший поменять свое ремесло на более благородную профессию театрального импресарио. Дела его почти всегда шли неплохо, потому что у него было достаточно хорошее ухо, чтобы делать правильный выбор среди известных певцов и дирижеров.

На этот раз, однако, несмотря на участие известной сопрано Изабеллы Галлетти, одной из лучших исполнительниц партии Леоноры в «Фаворитке», и популярного тенора Россети, сезон начинался неблагоприятно. И только потому, что публика уже категорически отвергла двух баритонов.

Боккаччи был знаком с Баттистини — тот как-то представился ему однажды, — и тут ему пришла в голову гениальная и, главное, смелая мысль. Вечерний спектакль был уже объявлен, когда он велел сообщить публике, что баритон, которого она накануне проводила выразительным молчанием, заболел. Сам же привел к дирижеру маэстро Луиджи Манчинелли молодого Баттистини.

Маэстро послушал Баттистини у фортепиано, предложив ему спеть арию из III акта «A tanto amor», — и был очень приятно поражен. Но прежде чем окончательно согласиться на такую замену, он решил на всякий случай посоветоваться с Галлетти — ведь им предстояло петь вместе. В присутствии знаменитой певицы Баттистини совсем растерялся и никак не решался петь. Но маэстро Манчинелли так уговаривал его, что в конце концов он отважился открыть рот и попробовал вместе с Галлетти исполнить дуэт.

После первых же тактов Галлетти широко открыла глаза и с изумлением посмотрела на маэстро Манчинелли. Баттистини, краешком глаза наблюдавший за ней, приободрился и, упрятав все страхи, уверенно довел дуэт до конца.

«Мне казалось, будто у меня выросли крылья!» — рассказывал он впоследствии, описывая этот волнующий эпизод. Галлетти с величайшим интересом и вниманием слушала его, подмечая все детали, и под конец не могла не обнять Баттистини. «Я думала, что передо мною робкий дебютант, — воскликнула она, — и вдруг я вижу артиста, прекрасно знающего свое дело!»

Когда закончилось прослушивание, Галлетти с восторгом заявила Баттистини: «С величайшим удовольствием буду петь с вами!"»

Так Баттистини дебютировал в партии короля Кастилии Альфонса XI. После спектакля Маттиа растерялся от неожиданного успеха. Галлетти подтолкнула его из-за кулисы и крикнула вслед: «Выходите! Выходите на сцену! Это вам аплодируют!» Молодой певец был так взволнован и так растерян, что, желая поблагодарить неистовствующую публику, как вспоминает Фракассини, обеими руками снял с головы свой королевский убор!

С таким голосом и таким мастерством, какими обладал Баттистини, он не мог долго оставаться в Италии, и певец вскоре после начала карьеры покидает родину. Баттистини пел в России двадцать шесть сезонов подряд, непрерывно с 1888 по 1914 год. Он также гастролировал в Испании, Австрии, Германии, Скандинавии, Англии, Бельгии, Голландии. И повсюду его сопровождали восторги и дифирамбы выдающихся европейских критиков, награждавших его лестными эпитетами, вроде: «Маэстро всех маэстро итальянского бельканто», «Живое совершенство», «Чудо вокала», «Король баритонов» и еще множеством других не менее звучных титулов!

Однажды Баттистини даже побывал в Южной Америке. В июле—августе 1889 года он совершил длительное турне по Аргентине, Бразилии и Уругваю. Впоследствии певец отказывался ехать в Америку: слишком много неприятностей доставил ему переезд через океан. Более того, он тяжело заболел в Южной Америке — желтой лихорадкой. «Я мог бы подняться на самую высокую гору, — говорил Баттистини, — мог бы опуститься в самое чрево земли, но длительного путешествия по морю я никогда больше не повторю!»

Россия всегда была для Баттистини одной из излюбленных стран. Он встречал там наиболее горячий, взволнованный, можно сказать неистовый прием. Певец даже говаривал в шутку, что «Россия никогда не была для него холодной страной». Почти постоянный партнер Баттистини в России — Зигрид Арнольдсон, которую называли «шведским соловьем». Много лет он пел также со знаменитыми Аделиной Патти, Изабеллой Галлетти, Марчеллой Зембрих, Олимпией Боронат, Луизой Тетраццини, Джанниной Русс, Хуанитой Капелла, Джеммой Беллинчони и Линой Кавальери. Из певцов вместе с ним чаще всего выступали самый близкий его друг Антонио Котоньи, а также Франческо Маркони, Джулиано Гайяр, Франческо Таманьо, Анджело Мазини, Роберто Станьо, Энрико Карузо.

Не раз пела с Баттистини польская певица Я. Вайда-Королевич; вот что она вспоминает:

«Это был действительно великий певец. Подобной бархатистой мягкости голоса я не слышала никогда в жизни. Он пел с необычайной легкостью, сохраняя во всех регистрах волшебное очарование своего тембра, пел всегда ровно и всегда хорошо — попросту не умел петь плохо. С такой эмиссией звука нужно родиться, такой окраски голоса и ровности звучания всего диапазона нельзя достичь никаким обучением!

В партии Фигаро в «Севильском цирюльнике» он был бесподобен. Первую арию, очень трудную по вокалу и быстроте произношения, он исполнял с улыбкой и с такой легкостью, что, казалось, пел шутя. Он знал все партии оперы, и если кто-нибудь из артистов запаздывал с речитативом, то пел за него. Своего цирюльника он подавал с лукавым юмором — создавалось впечатление, будто он веселится сам и ради собственного удовольствия издает эти тысячи дивных звуков.

Он был очень хорош собою — высокого роста, чудесно сложенный, с обворожительной улыбкой и огромными черными глазами южанина. Это, конечно, тоже содействовало его успеху.

Великолепен он был и в «Дон Жуане» (я пела с ним Церлину). Баттистини всегда пребывал в отличном настроении, смеялся и шутил. Он очень любил петь со мной, восхищаясь моим голосом. Я до сих пор храню его фотографию с надписью: «Alia piu bella voce sul mondo»».

Во время одного из триумфальных сезонов в Москве, в августе 1912 года, на представлении оперы «Риголетто» многочисленная публика была так наэлектризована, так неистовствовала и вызывала на бис, что Баттистини пришлось повторить — и это не преувеличение — всю оперу от начала до конца. Спектакль, начавшийся в восемь часов вечера, окончился только в три часа ночи!

Благородство было для Баттистини нормой. Джино Мональди, известный искусствовед, рассказывает: "Я заключил с Баттистини контракт в связи с грандиозной постановкой оперы Верди «Симон Бокканегра» в театре «Костанци» в Риме. О ней прекрасно помнят старые театралы. Дела оборачивались не слишком благоприятно для меня, и настолько, что утром в день спектакля у меня не оказалось необходимой суммы, чтобы заплатить оркестру и самому Баттистини за вечер. Я приехал к певцу в страшном смятении и стал извиняться за свою несостоятельность. Но тут Баттистини подошел ко мне и сказал: «Если дело только в этом, то я надеюсь, что сейчас же успокою тебя. Сколько тебе нужно?» — «Мне надо заплатить оркестру, и тысячу пятьсот лир я должен тебе. Всего пять тысяч пятьсот лир». — «Ну вот, — сказал он, пожимая мне руку, — вот тебе четыре тысячи лир для оркестра. Что же касается моих денег, то отдашь их, когда сможешь». Вот каким был Баттистини!

До 1925 года Баттистини пел на сценах крупнейших оперных театров мира. С 1926 года, то есть когда ему исполнилось семьдесят лет, он в основном стал петь в концертах. У него по-прежнему была та же свежесть голоса, та же уверенность, нежность и щедрая душа, а также живость и легкость. В этом могли убедиться слушатели Вены, Берлина, Мюнхена, Стокгольма, Лондона, Бухареста, Парижа и Праги.

В середине 20-х годов у певца появились первые явные признаки начинающейся болезни, но Баттистини с поразительным мужеством сухо отвечал врачам, советовавшим отменить концерт: «Синьоры мои, у меня только два выхода — петь или умереть! Я хочу петь!»

И он продолжал потрясающе петь, а в креслах у сцены сидели сопрано Арнольдсон и врач, готовый немедленно, в случае необходимости, сделать укол морфия.

17 октября 1927 года в Граце Баттистини дал свой последний концерт. Людвиг Прин, директор оперного театра в Граце, вспоминал: «Возвращаясь за кулисы, он шатался, едва держась на ногах. Но когда зал вызывал его, он снова выходил отвечать на приветствия, выпрямлялся, собирал все силы и выходил снова и снова…»

Не прошло и года, как 7 ноября 1928 года Баттистини скончался.

НИКОЛАЙ ФИГНЕР
(1857—1918)

Искусство этого певца сыграло важную роль в развитии всего отечественного оперного театра, в формировании того типа певца-актера, который стал примечательной фигурой русской оперной школы.

Когда-то Собинов, обращаясь к Фигнеру, писал: «Под чарами твоего таланта трепетали даже холодные, зачерствелые сердца. Эти минуты высокого подъема и красоты не забудет, кто хоть раз слышал тебя».

А вот мнение замечательного музыканта А. Пазовского: «Обладая отнюдь не замечательным по красоте тембра характерным тенором, Фигнер тем не менее умел волновать, порою даже потрясать своим пением самую разнообразную аудиторию, в том числе наиболее взыскательную в вопросах вокально-сценического искусства».

Николай Николаевич Фигнер родился в городе Мамадыше Казанской губернии 21 февраля 1857 года. Сначала он учился в казанской гимназии. Но, не дав ему закончить там курса, родители отдали его в петербургский Морской кадетский корпус, куда он поступил 11 сентября 1874 года. Оттуда через четыре года Николай был выпущен гардемарином.

Зачисленный во флотский экипаж, Фигнер был назначен в плавание на корвете «Аскольд», на котором совершил кругосветное путешествие. В 1879 году Николая произвели в мичманы, а 9 февраля 1881 года его уволили по болезни со службы с чином лейтенанта.

Его морская карьера неожиданно прервалась при обстоятельствах не совсем обычных. Николай влюбился в бонну-итальянку, служившую в семье его знакомых. Вопреки правилам военного ведомства Фигнер решил незамедлительно жениться без разрешения начальства. Николай тайно увез Луизу и обвенчался с ней.

Начался новый, решительно не подготовленный предыдущей жизнью этап в биографии Фигнера. Он решает стать певцом. Отправляется в Петербургскую консерваторию. На консерваторской пробе известный баритон и преподаватель пения И.П. Прянишников берет Фигнера к себе в класс.

Однако сначала Прянишников, затем знаменитый педагог К. Эверарди дали ему понять, что у него нет вокальных данных, и посоветовали отказаться от этой затеи. Фигнер, очевидно, был другого мнения о своем даровании.

За короткие недели учебы Фигнер приходит, однако, к определенному заключению. «Мне нужны время, воля и работа!» — говорит он себе. Воспользовавшись предложенной ему материальной поддержкой, он вместе с Луизой, которая уже ждала ребенка, уезжает в Италию. В Милане Фигнер надеялся найти признание у прославленных вокальных педагогов.

"Добравшись до Христофоровой галереи в Милане — этой певческой биржи, — Фигнер попадает в лапы какого-то шарлатана из «профессоров пения», и тот быстро оставляет его не только без денег, но и без голоса, — пишет Левик. — О его горестном положении узнает какой-то заштатный хормейстер — грек Дерокзас — и протягивает ему руку помощи. Он берет его на полное иждивение и в шесть месяцев приготовляет к сцене. В 1882 году Н.Н. Фигнер дебютирует в Неаполе.

Начиная карьеру на Западе, Н.Н. Фигнер, как прозорливый и умный человек, ко всему внимательно приглядывается. Он еще молод, но уже достаточно зрел для того, чтобы понять, что на пути одного сладкоголосого пения у него даже в Италии может оказаться гораздо больше шипов, чем роз. Логика творческого мышления, реализм исполнения — вот те вехи, на которые он ориентируется. Он прежде всего начинает вырабатывать в себе чувство художественной меры и определять границы того, что называется хорошим вкусом.

Фигнер отмечает, что итальянские оперные певцы в массе своей почти не владеют речитативом, а если владеют, то не придают ему должного значения. Они ждут арии или фразы с высокой нотой, с концовкой, удобной для филирования или всяческих звуковых замираний, с эффектной вокальной позицией или каскадом соблазнительных по тесситуре звуков, но они явно выключаются из действия, когда поют их партнеры. Они равнодушны к ансамблям, то есть к местам, по существу, выражающим кульминацию той или иной сцены, и поют их почти всегда полным голосом, главным образом для того, чтобы их было слышно.

Фигнер вовремя понял, что эти особенности отнюдь еще не свидетельствуют о достоинствах певца, что они нередко вредны для общего художественного впечатления и часто идут вразрез с намерениями композитора. Перед его глазами стоят и лучшие русские певцы его времени, и созданные ими прекрасные образы Сусанина, Руслана, Олоферна.

И первое, что отличает Фигнера с начальных его шагов, — это необычная для того времени на итальянской сцене подача речитативов. Ни одного слова без максимального внимания к музыкальной линии, ни одной ноты вне связи со словом…

Вторая особенность фигнеровского пения — верный расчет света и тени, сочного тона и приглушенного полутона, ярчайших контрастов.

Как бы предвосхищая гениальную звуковую «экономику» Шаляпина, Фигнер умел держать слушателей под обаянием чеканно произнесенного слова. Минимум общей звучности, минимум каждого звука в отдельности — ровно столько, сколько необходимо, чтобы певец был одинаково хорошо слышен во всех уголках зала и чтобы до слушателя доходили тембровые краски".

Не прошло и полугода, как Фигнер с успехом дебютировал в Неаполе в опере Гуно «Филемон и Бавкида», а через несколько дней — в «Фаусте». Его сразу заметили. Им заинтересовались. Начались гастроли по разным городам Италии. Вот только один из восторженных откликов итальянской прессы. Газета «Ривиста» (Феррара) в 1883 году писала: «Тенор Фигнер, хотя и не обладает голосом большого диапазона, привлекает богатством фразировки, безупречной интонацией, изяществом исполнения и больше всего красотой высоких нот, которые звучат у него чисто и энергично, без малейшего усилия. В арии „Привет тебе, приют священный“, в отрывке, в котором он превосходен, артист дает грудное „до“ такое чистое и звонкое, что вызывает самые бурные аплодисменты. В трио вызова, в любовном дуэте и в трио финальном также были удачные моменты. Однако, поскольку средства его хотя и не безграничны, но все же предоставляют ему эту возможность, — желательно, чтобы таким же чувством и таким же подъемом были насыщены и другие моменты, в частности пролог, который требовал интерпретации более горячей и убедительной. Певец еще молод. Но благодаря уму и прекрасным качествам, которыми щедро одарен, он сможет — при условии тщательно подобранного репертуара — далеко продвинуться на своем пути».

После гастролей по Италии Фигнер выступает в Испании, совершает турне по Южной Америке. Его имя очень быстро стало широко известным. После Южной Америки следуют выступления в Англии. Так Фигнер в течение пяти лет (1882—1887) становится одной из заметных величин в европейском оперном театре того времени.

В 1887 году его уже приглашают в Мариинский театр, и на невиданно выгодных условиях. Тогда высший оклад артиста Мариинского театра составлял 12 тыс. рублей в год. Контракт, заключенный с четою Фигнер с самого начала, предусматривал оплату 500 рублей за спектакль при минимальной норме 80 выступлений за сезон, то есть составлял сумму 40 тыс. рублей в год!

К тому времени Луиза была покинута Фигнером в Италии, там же осталась и его дочь. В гастрольных скитаниях он встретился с молодой итальянской певицей Медеей Мей. С ней Фигнер и вернулся в Петербург. Вскоре Медея стала его женой. Супружеская пара образовала поистине идеальный вокальный дуэт, долгие годы украшавший столичную оперную сцену.

В апреле 1887 года он впервые вышел на сцену Мариинского театра в партии Радамеса и с этого момента до 1904 года оставался ведущим солистом труппы, ее опорой и гордостью.

Вероятно, чтобы увековечить имя этого певца, хватило бы и того, что именно он был первым исполнителем партий Германа в «Пиковой даме». Так известный юрист А.Ф. Кони писал: "Н.Н. Фигнер в роли Германа сделал удивительные вещи. Он понял и представил Германа как целую клиническую картину душевного расстройства… Когда я увидел Н.Н. Фигнера, я был поражен. Я поразился, до какой степени он верно и глубоко изобразил безумие… и как оно у него развивалось. Если бы я был профессиональным психиатром, я сказал бы слушателям: «Идите, посмотрите Н.Н. Фигнера. Он вам покажет картину развития безумия,

которой вы никогда не встретите и не найдете!.. Как Н.Н. Фигнер все это играл! Когда мы смотрели налицо Николая Николаевича, на устремленный в одну точку взгляд и на полное безразличие к окружающим, за него становилось страшно… Кто видел Н.Н. Фигнера в роли Германа, тот мог по этапам проследить на его игре безумие. Тут сказалось его великое творчество. Я не был знаком в то время с Николаем Николаевичем, но потом имел честь с ним встречаться. Я спросил его: „Скажите, Николай Николаевич, где вы изучали сумасшествие? Читали книги или видели?“ — „Нет, не читал и не изучал, просто мне кажется, что это должно быть так“. Вот это интуиция…»

Конечно, не только в роли Германа проявилось его замечательное актерское дарование. Столь же захватывающе правдивым был и его Канио в «Паяцах». И в этой роли певец умело передавал целую гамму чувств, достигая на коротком отрезке одного акта огромного драматического нарастания, завершавшегося трагической развязкой. Сильнейшее впечатление оставлял артист в роли Хозе («Кармен»), где все в его игре было продуманно, внутренне оправданно и вместе с тем озарено страстью.

Музыкальный критик В. Коломийцев писал в конце 1907 года, когда Фигнер уже завершил свои выступления:

"За свое двадцатилетнее пребывание в Петербурге он спел очень много партий. Успех не изменял ему нигде, но особенно подходил к его артистической индивидуальности тот именно репертуар «плаща и шпаги», о котором я говорил выше. Это был герой сильных и эффектных, хотя и оперно-условных страстей. Типично русские и немецкие оперы в большинстве случаев удавались ему меньше. Вообще, если быть справедливым и беспристрастным, то следует сказать, что разнообразных сценических типов Фигнер не создавал (в том смысле, как создает их, например, Шаляпин): почти всегда и во всем он оставался самим собой, то есть все тем же изящным, нервным и страстным первым тенором. Даже грим его почти не менялся — менялись только костюмы, соответственно сгущались или ослаблялись краски, оттенялись те или другие подробности. Но, повторяю, личные, весьма яркие качества этого артиста очень шли к лучшим партиям его репертуара; к тому же не следует забывать, что сами эти специфически теноровые партии, по существу, своему, весьма однородны.

В операх Глинки Фигнер, если не ошибаюсь, не появлялся ни разу. Не пел он и Вагнера, если не считать малоудачной попытки изобразить Лоэнгрина. В русских операх бесспорно великолепен он был в образе Дубровского в опере Направника и особенно Германа в «Пиковой даме» Чайковского. А затем это был несравненный Альфред, Фауст (в «Мефистофеле»), Радамес, Хозе, Фра-Дьяволо.

Но в чем Фигнер оставлял поистине неизгладимое впечатление, так это в партиях Рауля в «Гугенотах» Мейербера и Отелло в опере Верди. В этих двух операх он много раз доставлял нам громадное, редкое наслаждение".

Фигнер покинул сцену в расцвете своего таланта. Большинство слушателей считали, что причиной этого стал развод с женой в 1904 году. Причем виновата в разрыве была Медея. Фигнеру оказалось невозможно выступать вместе с ней на одной сцене…

В 1907 году состоялся прощальный бенефис Фигнера, покидавшего оперную сцену. «Русская музыкальная газета» в этой связи писала: «Его звезда взошла как-то внезапно и сразу же ослепила и публику, и дирекцию, и, еще более того, высшее общество, благоволение коего подняло артистический престиж Фигнера на высоту, до тех пор неизведанную русскими оперными певцами… Фигнер ошеломил. Он пришел к нам если не с выдающимся голосом, то с удивительной манерой приспособить партию к своим вокальным средствам и еще более удивительной вокальной и драматической игрой».

Но и завершив карьеру певца, Фигнер остался в русской опере. Он стал организатором и руководителем нескольких трупп в Одессе, Тифлисе, Нижнем Новгороде, вел активную и разностороннюю общественную деятельность, выступал в общедоступных концертах, был организатором конкурса на создание оперных произведений. Наиболее заметный след в культурной жизни оставила его деятельность на посту руководителя оперной труппы петербургского Народного дома, где проявились и незаурядные режиссерские способности Фигнера.

Николай Николаевич Фигнер ушел из жизни 13 декабря 1918 года.

ИВАН ЕРШОВ
(1867—1943)

"Если Собинов был совершеннейшим из русских лирических теноров, то среди исполнителей героико-драматических теноровых партий такое же место принадлежало Ершову, — пишет Д.Н. Лебедев. — Крупнейший представитель реалистической вокальной школы, Ершов решительно и ярко утверждал ее принципы.

Горячим, буйным, страстно-увлекательным было творчество Ершова. Каким он был в жизни, таким был и в исполнительстве. Сила убедительности, простота были неотъемлемой частью его артистической натуры".

Недаром один из современников называл его Шаляпиным среди теноров.

Иван Васильевич Ершов родился 20 ноября 1867 года. «Детство мое было тяжелым, — вспоминал Ершов. — Я был в семье „лишним ртом“. Моя мать работала прислугой в семье обедневших помещиков. Я собирался стать железнодорожным машинистом. Уже сдал экзамены на звание помощника машиниста и неоднократно выезжал на линию, управляя паровозом. Но на меня, юношу, обратил внимание великий Антон Рубинштейн. С тех пор моя жизнь посвящена искусству, музыке».

Да, как бывает, ему помог случай. Ершов учился в железнодорожном училище в Ельце, часто выступал в любительских концертах. Его незаурядные способности были несомненны. Здесь его услышала профессор Петербургской консерватории Н.Б. Панш. Она рассказала А.Г. Рубинштейну о талантливом юноше. По рекомендации великого пианиста вчерашний машинист стал студентом вокального класса, которым руководил Станислав Иванович Габель. Нелегкими были годы учения: всех доходов-то — 15 рублей в месяц стипендии да бесплатный обед.

В 1893 году Ершов окончил Петербургскую консерваторию. В том же году состоялся его дебют в партии Фауста.

«Молодой певец не произвел выгодного впечатления, — пишет А.А. Гозенпуд. — Ему посоветовали отправиться для совершенствования в Италию. После четырех месяцев занятий у педагога Росси он с большим успехом дебютировал в оперном театре Реджио. Новый успех принесло ему исполнение партии Хозе в „Кармен“. Слух о зарубежных выступлениях Ершова дошел до Направника и Всеволожского, и артисту предложили новый дебют. Характерно, что это произошло после того, как он завоевал известность за границей. Едва ли 4 месяца занятий с Росси могли существенно обогатить его вокальную культуру. Вернувшись в Россию, Ершов в сезоне 1894/95 года выступал в Харькове. Дебют в Мариинском театре состоялся в апреле 1895 года в партии Фауста».

Этот спектакль был примечателен еще и тем, что в партии Мефистофеля выступил другой дебютант — молодой бас Федор Шаляпин. В дальнейшем, как известно, Шаляпин пел чуть ли не на всех крупнейших сценах мира, а вся творческая жизнь Ершова была практически ограничена Мариинским (в дальнейшем Кировским) театром.

Поначалу Ершов пел здесь самые разные теноровые партии, но со временем стало ясно, что настоящее его призвание — роли героического плана. Именно на этом пути раскрылись его выдающиеся способности не просто певца, но певца-актера. Излагая свое артистическое кредо, Ершов писал:

"Голос певца — голос самого сердца. Слово, мимика, модуляция фигуры человека в костюме эпохи, в костюме народности и классовой его принадлежности; его года, его характер, его отношение к окружающей обстановке и т.д. и т.д. — все это требует от певца-актера соответствующего чувства к соответствующей краске звука его голоса, а то все — бельканто и бельканто и т.д. и т.д. Реализм, правда в искусстве!..

Сколько может быть в голосе перемен тембров, красок, всяческих вокальных изворотов, а правды, переживаний сердца и духа — нету!"

Фауст и Ромео никак не отвечали индивидуальности артиста. Настоящий успех принесли Ершову партии Тангейзера и Ореста. Благодаря им раскрылось сценическое дарование молодого певца и проявились сила и выразительность голоса.

Критик Кондратьев с удовлетворением отмечает выступление Ершова в «Орестее»: «Хорошее впечатление произвел Ершов… партия написана безбожно сильно и высоко, и он с честью вышел из этого испытания». После второго спектакля: «Ершов в сцене фурий произвел сенсацию».

Другой творческой победой Ершова стало его выступление в опере «Самсон и Далила». О нем Кондратьев записал: «Ершов прекрасно исполнил Самсона». Новый успех завоевал он в партии Собинина, спев обычно пропускавшуюся арию с хором «Братцы, в метель». В ней несколько раз встречаются верхние «до» и «ре-бемоль», доступные немногим тенорам. На этот спектакль явились едва ли не все представители музыкального Петербурга, а Фигнер следил по клавиру, не допустит ли певец каких-нибудь отступлений от оригинала.

Кондратьев отметил в своем дневнике: «Ария написана в таком необычном высоком регистре, что приводит в ужас даже при чтении ее. Я боялся за Ершова, но он из этого испытания вышел с честью. Особенно тонко он исполнил среднюю часть кантабиле, публика оглушительно вызывала его и требовала повторения, он исполнил требование публики и во второй раз спел спокойнее и еще лучше».

Совершенно по-новому воссоздал Ершов и образ Финна в «Руслане и Людмиле». Об этом писал Б.В. Асафьев: «Исполнение — это живое творчество, въявь ощутимое, ибо „озвученное слово“ в том преломлении, какое получается у Ершова, выступает как звено в непрерывном (в данной звуковой сфере) течении процесса оформления каждого мига, каждого душевного движения. И страшно, и радостно. Страшно потому, что среди множества лиц, причастных опере как искусству, суждено очень-очень немногим постигать всю глубину и мощь выражения, свойственные ей. Радостно же оттого, что, слушая исполнение Ершова, в один миг можно почувствовать то, что не раскрывается ни в каких трактатах и что не передать никаким описанием: красоту биения жизни в проявлении эмоционального напряжения через музыкальное звучание, осмысленное словом».

Если взглянуть на список оперных партий, исполненных Ершовым, то он, как у всякого большого артиста, отмечен и богатством, и разнообразием. Широчайшая панорама — от Моцарта, Вебера, Бетховена и Беллини до Рахманинова, Рихарда Штрауса и Прокофьева. У него были отличные достижения в операх Глинки и Чайковского, Даргомыжского и Рубинштейна, Верди и Бизе.

Однако памятник в истории оперного искусства воздвиг русский певец себе двумя вершинами. Одна из них — великолепное исполнение партий в вагнеровских произведениях. Ершов был одинаково убедителен в «Лоэнгрине» и «Тангейзере», «Валькирии» и «Золоте Рейна», «Тристане и Изольде» и «Гибели богов». Здесь певец нашел особенно сложный и благодарный материал для воплощения своих художественных принципов. «Вся сущность вагнеровских произведений наполнена огромностью действия, — подчеркивал певец. — Музыка этого композитора чрезвычайно сценична, но она требует исключительной выдержки артистического нерва на темпе. Все должно быть приподнято — взор, голос, жест. Актер должен уметь играть без слов в тех сценах, где нет пения, а есть лишь непрерывное звучание. Надо соразмерить темп сценического движения с музыкой оркестра. У Вагнера музыка, если говорить фигурально, прикована к актеру-певцу. Разбивать эту привязанность, значит — разбить единство сценического и музыкального ритмов. Но эта же неразрывность не связывает актера и диктует ему ту необходимую величественность, монументальность, широкий, замедленный размах жеста, которые сценически соответствуют духу вагнеровской музыки».

Козима Вагнер, вдова композитора, писала певцу 15 сентября 1901 года: «Многие друзья нашего искусства и многие артисты, среди которых г-жа Литвин, мне говорили о Вашем исполнении произведений нашего искусства. Я обращаюсь к Вам с вопросом, не поведет ли Вас когда-нибудь Ваш путь через Байрейт и не захотите ли Вы там остановиться, чтобы

побеседовать со мной о немецком исполнении этих произведений. Я не верю, чтобы я имела когда-либо возможность путешествия в Россию, вот почему я обращаюсь к Вам с этой просьбой. Надеюсь, что Ваши занятия Вам дозволят отпуск и что этот отпуск не очень удален. Примите выражение моего глубокого уважения».

Да, за Ершовым закрепилась слава вагнеровского певца. Но не так-то просто было пробивать этот репертуар на сцену.

"Весь уклад старого Мариинского театра был враждебен Вагнеру, — вспоминал Ершов в 1933 году. — Музыка Вагнера встречала настороженное недоброжелательство. Еще кое-как допускали на сцену «Лоэнгрина» и «Тангейзера», превращая эти романтико-героические оперы в шаблонные спектакли итальянского стиля. Повторялись обывательские толки о том, что Вагнер портит голоса певцов, оглушает зрителя громом оркестра. Точно сговорились с недалеким янки, героем повести Марка Твена, жалующимся на то, что музыка «Лоэнгрина» оглушает. Это «Лоэнгрин»-то!..

Жило также обидное, даже оскорбительное отношение к русскому певцу: «Куда-де с вашей неподготовленностью да с вашей некультурностью браться за Вагнера! Ничего у вас не выйдет». В дальнейшем жизнь опровергла эти обидные предсказания. Мариинская сцена нашла в среде своих актеров немало прекрасных исполнителей партий вагнеровского репертуара…"

Другая выдающаяся вершина, покоренная певцом, — партия Гришки Кутерьмы в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Театр Римского-Корсакова — это и театр Ершова. Садко — один из шедевров певца, что было отмечено еще самим композитором. Он великолепно исполнял Берендея в «Снегурочке», Михаила Тучу в «Псковитянке». Но высшее достижение певца — создание образа Гришки Кутерьмы, роль эту он впервые сыграл в 1907 году.

Режиссер того памятного спектакля В.П. Шкафер рассказывал: «Артист глубоко почувствовал стихию величайшего страдания и горя людского, потонувшего в пьяном угаре, где ни за грош пропадала жизнь человеческая. Сцена его безумия, отдельные моменты с татарами в лесу, с Февронией — все эти творческие переживания артиста-художника были столь велики, что образ Гришки в исполнении Ершова достоин не только восхищения, но и глубочайшего преклонения перед талантом артиста: так полно, красочно, с огромным мастерством раскрыл он тончайшие эмоции своего героя… Роль Гришки была им отделана до мельчайших подробностей, со скульптурной законченностью — и это в условиях предельного подъема».

Андрей Николаевич Римский-Корсаков, обращаясь к артисту от имени семьи композитора, писал. "Мне лично, так же как и прочим членам семьи Николая Андреевича, — по уполномочию которых я здесь выступаю, — памятно, как высоко ценил автор «Китежа» Ваше артистическое дарование и, в частности, с каким удовлетворением взирал он на свое детище Гришку Кутерьму в образе Ершова.

…Ваше толкование роли Кутерьмы настолько глубоко и индивидуально, что за Вами приходится признать решительную независимость на этом художественном посту. Вы вложили в Гришку огромный кусок своей живой, человеческой души, потому я вправе сказать,

что как нет и не может быть второго Ивана Васильевича Ершова, так нет и не может быть такого второго Гришки".

И до 1917 года, и в послереволюционные годы русскому тенору предлагали выгодные контракты за рубежом. Однако он всю жизнь был верен той сцене, где начинался его творческий путь, — Мариинскому театру.

Поздравляя певца с 25-летием его творческой деятельности, журналист и беллетрист А.В. Амфитеатров писал, в частности, Ивану Васильевичу: «Пожелай Вы трепаться по гастролям, Вы давно были бы миллиардером. Снизойди Вы до столь обычных в нынешней артистической среде рекламных ухищрений, криком о Вас давно бы наполнились оба полушария. Но Вы, строгий и мудрый жрец искусства, прошли мимо всей этой мишуры и шумихи, не бросив даже взгляда в ее сторону. Честно и скромно стоя на избранном Вами „славном посту“, Вы являете собой почти что беспримерный, несравненный образец артистической самостоятельности, презрительно отвергшей все посторонние искусству средства успеха и преобладания среди своих товарищей… Вы никогда не злоупотребляли своим влиянием незаменимого артиста для того, чтобы ради „выигрышной роли“ эгоистически провести в храм своего искусства недостойное его, низкопробное произведение».

Настоящий патриот, Иван Васильевич Ершов, покинув сцену, непрестанно думал о будущем нашего музыкального театра, с увлечением воспитывал артистическую молодежь в Оперной студии Ленинградской консерватории, поставил там произведения Моцарта, Россини, Гуно, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рубинштейна. С гордостью и скромностью он подвел итог своего творческого пути в таких словах: «Работая в качестве актера или музыкального педагога, я чувствую себя прежде всего свободным гражданином, который по мере сил своих трудится на благо социалистического общества».

Умер Иван Васильевич Ершов 21 ноября 1943 года.

НАДЕЖДА ЗАБЕЛА-ВРУБЕЛЬ (1868—1913)

Надежда Ивановна Забела-Врубель родилась 1 апреля 1868 года в семье старинного украинского рода. Ее отец, Иван Петрович, государственный служащий, интересовался живописью, музыкой и способствовал разностороннему воспитанию своих дочерей — Екатерины и Надежды. С десяти лет Надежда училась в Киевском институте благородных девиц, который окончила в 1883 году с большой серебряной медалью.

С 1885 по 1891 год Надежда учится в Петербургской консерватории, в классе профессора Н.А. Ирецкой. «Для искусства нужна голова», — говорила Наталия Александровна. Для решения вопроса о приеме она обязательно прослушивала кандидаток у себя дома, подробнее знакомилась с ними.

Вот что пишет Л.Г. Барсова: «Вся палитра красок строилась на безукоризненном вокале: чистый тон как бы бесконечно и беспрерывно течет и развивается. Формирование тона не сковывало артикуляцию рта: „Согласные поют, не запирают, а поют!“ — подсказывала Ирецкая. Самым большим недостатком она считала фальшивую интонацию, а

форсированное пение рассматривалось как величайшее бедствие — следствие неблагополучного дыхания. Вполне современными были следующие требования Ирецкой: „Надо уметь держать дыхание, пока вы поете фразу, — легко вдохните, подержите диафрагму, пока поете фразу, чувствуйте состояние пения“. Уроки Ирецкой Забела усвоила идеально…»

Уже участие в студенческом спектакле «Фиделио» Бетховена 9 февраля 1891 года обратило внимание специалистов на молодую певицу, исполнившую партию Леоноры. Рецензенты отметили «хорошую школу и музыкальное понимание», «сильный и хорошо поставленный голос», при этом указывали на недостаток «в умении держаться на сцене».

После окончания консерватории Надежда по приглашению А.Г. Рубинштейна совершает концертную поездку по Германии. Затем она отправляется в Париж — совершенствоваться у М. Маркези.

Сценическая карьера Забелы началась в 1893 году в Киеве, в оперном театре И.Я. Сетова. В Киеве она исполняет партии Недды («Паяцы» Леонкавалло), Елизаветы («Тангейзер» Вагнера), Микаэлы («Кармен» Бизе), Миньон («Миньон» Тома), Татьяны («Евгений Онегин» Чайковского), Гориславы («Руслан и Людмила» Глинки), Кризы («Нерон» Рубинштейна).

Особо надо выделить роль Маргариты («Фауст» Гуно), одну из самых сложных и показательных в оперной классике. Постоянно работая над образом Маргариты, Забела все более утонченно трактует его. Вот один из киевских отзывов: «Г-жа Забела, с которой мы познакомились впервые в этом спектакле, создала такой поэтический в сценическом отношении образ, была так безупречно хороша в вокальном отношении, что с первого своего выхода на сцену во втором акте и с первых же ноток своего вступительного речитатива, пропетого безукоризненно, вплоть до заключительной сцены в темнице последнего действия, — она всецело завладела вниманием и расположением публики».

После Киева Забела выступает в Тифлисе, где в ее репертуаре появляются партии Джильды («Риголетто» Верди), Виолетты («Травиата» Верди), Джульетты («Ромео и Джульетта» Гуно), Инеи («Африканка» Мейербера), Тамары («Демон» Рубинштейна), Марии («Мазепа» Чайковского), Лизы («Пиковая дама» Чайковского).

В 1896 году Забела выступала в Петербурге, в Панаевском театре. На одной из репетиций оперы Хумпердинка «Гензель и Гретель» произошла встреча Надежды Ивановны с будущим мужем. Вот как об этом рассказала она сама: «Я была поражена и даже несколько шокирована тем, что какой-то господин подбежал ко мне и, целуя мою руку, воскликнул: „Прелестный голос!“ Стоявшая здесь Т.С. Любатович поспешила мне представить: „Наш художник Михаил Александрович Врубель“ — и в сторону мне сказала: „Человек очень экспансивный, но вполне порядочный“».

После премьеры оперы «Гензель и Гретель» Забела привезла Врубеля в дом Ге, где она тогда жила. Ее сестра «заметила, что Надя как-то особенно моложава и интересна, и сообразила, что это от атмосферы влюбленности, которою ее окружал именно этот Врубель». Врубель потом говорил, что «если бы она ему отказала, он лишил бы себя жизни».

28 июля 1896 года в Швейцарии состоялась свадьба Забелы и Врубеля. Счастливая новобрачная писала сестре: «В Мих[аиле Александровиче] я каждый день нахожу новые достоинства; во-первых, он необыкновенно кроткий и добрый, просто трогательный, кроме того, мне всегда с ним весело и удивительно легко. Я безусловно верю в его компетентность относительно пения, он будет мне очень полезен, и кажется, что и мне удастся иметь на него влияние».

Как наиболее любимую Забела выделяла роль Татьяны в «Евгении Онегине». Впервые пела ее в Киеве, в Тифлисе выбрала эту партию для своего бенефиса, а в Харькове — для дебюта. Об этом первом ее появлении на сцене Харьковского оперного театра 18 сентября 1896 года рассказала в своих воспоминаниях М. Дулова, тогда молодая певица: «Надежда Ивановна произвела на всех приятное впечатление: внешностью, костюмом, манерой держаться… Уже репетиции „Онегина“ сказали об удельном весе Татьяны — Забелы. Надежда Ивановна была очень хороша и стильна. Спектакль „Онегин“ прошел прекрасно». Талант ее расцвел в Мамонтовском театре, куда она была приглашена Саввой Ивановичем осенью 1897 года вместе с мужем. Вскоре произошла ее встреча с музыкой Римского-Корсакова.

Впервые певицу Римский-Корсаков услышал 30 декабря 1897 года в партии Волховы в «Садко». «Можно себе представить, как я волновалась, выступая при авторе в такой трудной партии, — рассказывала Забела. — Однако опасения оказались преувеличенными. После второй картины я познакомилась с Николаем Андреевичем и получила от него полное одобрение».

Образ Волховы отвечал индивидуальности артистки. Оссовский писал: «Когда она поет, чудится — перед вашими глазами колыхаются и проносятся бесплотные видения, кроткие и… почти неуловимые… Когда приходится им испытывать горе, это не горе, а глубокий вздох, без ропота и надежд».

Сам Римский-Корсаков после «Садко» пишет артистке: «Конечно, вы тем самым сочинили Морскую Царевну, что создали в пении и на сцене ее образ, который так за вами навсегда и останется в моемвоображении…»

Вскоре Забелу-Врубель стали называть «корсаковской певицей». Она стала главным действующим лицом в постановке таких шедевров Римского-Корсакова, как «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Вера Шелога», «Сказка о царе Салтане», «Кощей Бессмертный».

Римский-Корсаков не скрывал своего отношения к певице. По поводу «Псковитянки» он говорил: «Я вообще считаю Ольгу лучшей ролью у вас, хотя бы даже и не был подкуплен присутствием на сцене самого Шаляпина». За партию Снегурочки Забела-Врубель тоже удостоилась высочайшей оценки автора: «Так спетой Снегурочки, как Надежда Ивановна, я раньше не слыхивал».

Некоторые свои романсы и оперные партии Римский-Корсаков сразу писал в расчете на артистические возможности Забелы-Врубель. Здесь надо назвать и Веру («Боярыня Вера Шелога»), и Царевну-Лебедь («Сказка о царе Салтане»), и царевну Ненаглядную Красу («Кощей Бессмертный»), и,

конечно, Марфу, в «Царской невесте».

22 октября 1899 года состоялась премьера «Царской невесты». В этой партии проявились лучшие черты дарования Забелы-Врубель. Недаром современники называли ее певицей женской души, женской тихой грезы, любви и грусти. И при этом кристальная чистота звуковедения, хрустальная прозрачность тембра, особая нежность кантилены.

Критик И. Липаев писал: «Г-жа Забела оказалась прекрасной Марфой, полной кротких движений, голубиного смирения, а в ее голосе, теплом, выразительном, не стесняющемся высотой партии, все пленяло музыкальностью и красотой… Забела бесподобна в сценах с Дуняшей, с Лыковым, где все у нее любовь и надежда на розовое будущее, и еще более хороша в последнем акте, когда уже зелье отравило бедняжку и весть о казни Лыкова сводит ее с ума. И вообще Марфа в лице Забелы нашла редкую артистку».

Отзыв другого критика — Кашкина: «Забела удивительно хорошо поет арию[Марфы]. Этот номер требует довольно исключительных голосовых средств, и едва ли у многих певиц найдется в самом высоком регистре такое прелестное мецца воче, каким щеголяет Забела. Трудно себе представить эту арию, спетую лучше. Сцена и ария сумасшедшей Марфы была исполнена Забелой необыкновенно трогательно и поэтично, с большим чувством меры». Столь же высокую оценку пению и игре Забелы дал и Энгель: «Очень хороша была Марфа[Забела], сколько теплоты и трогательности было в ее голосе и в сценическом исполнении! Вообще, новая роль почти целиком удалась артистке; чуть ли не всю партию она проводит в каком-то мецца воче, даже на высоких нотах, что придает Марфе тот ореол кротости, смирения и покорности судьбе, который, думается, рисовался в воображении поэта».

Большое впечатление Забела-Врубель в роли Марфы произвела на О.Л. Книппер, которая писала Чехову: «Вчера я была в опере, слушала второй раз „Царскую невесту“. Какая дивная, тонкая, изящная музыка! И как прекрасно и просто поет и играет Марфу Забела. Я так хорошо плакала в последнем акте — растрогала она меня. Она удивительно просто ведет сцену сумасшествия, голос у нее чистый, высокий, мягкий, ни одной крикливой ноты, так и баюкает. Весь образ Марфы полон такой нежности, лиризма, чистоты — просто из головы у меня не выходит».

Разумеется, оперный репертуар Забелы не ограничивался музыкой автора «Царской невесты». Она была отличной Антонидой в «Иване Сусанине», проникновенно пела Иоланту в одноименной опере Чайковского, ей удавался даже образ Мими в «Богеме» Пуччини. И все же наибольший отклик вызывали в ее душе русские женщины Римского-Корсакова. Характерно, что и его романсы составляли основу камерного репертуара Забелы-Врубель.

В самой горестной судьбе певицы было что-то от героинь Римского-Корсакова. Летом 1901 года у Надежды Ивановны родился сын — Саввочка. Но уже через два года он заболел и умер. К тому добавилась и душевная болезнь мужа. Врубель умер в апреле 1910 года. Да и сама ее творческая карьера, во всяком случае театральная, была несправедливо короткой. После пяти лет блистательных выступлений на сцене Московской частной оперы, с 1904 по 1911 год Забела-Врубель служит в

Мариинском театре.

Мариинский театр имел более высокий профессиональный уровень, но в нем отсутствовала атмосфера праздника, влюбленности, которая царила в театре Мамонтова. М.Ф. Гнесин писал с огорчением: «Когда я однажды попал в театр на „Садко“ с ее участием, я не мог не огорчиться какой-то ее незаметностью в спектакле. Внешний облик ее, да и пение были для меня обаятельны по-прежнему, и все же это была по сравнению с прежним как бы нежная и несколько тусклая акварель, лишь только напоминающая картину, написанную масляными красками. Вдобавок окружение ее на сцене было лишено поэзии. Сухость, присущая постановкам в казенных театрах, чувствовалась во всем».

На императорской сцене ей так и не довелось исполнить партию Февронии в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». А современники утверждают, что на концертной эстраде эта партия звучала у нее великолепно.

Но камерные вечера Забелы-Врубель продолжали привлекать внимание истинных ценителей. Последний ее концерт состоялся в июне 1913 года, а 4 июля 1913 года Надежды Ивановны не стало.

ЛЕОНИД СОБИНОВ
(1872—1934)

Крупнейший советский музыковед Борис Владимирович Асафьев назвал Собинова «родником русской вокальной лирики». Его достойный наследник Сергей Яковлевич Лемешев писал: «Значение Собинова для русского театра необычайно велико. Он совершил настоящий переворот в оперном искусстве. Верность реалистическим принципам театра сочеталась в нем с глубоко индивидуальным подходом к каждой роли, с неустанной, поистине исследовательской работой. Готовя роль, он изучал огромное количество материала — эпоху, ее историю, политику, ее быт. Он всегда стремился к созданию характера естественного и правдивого, к передаче сложной психологии героя». «Чуть духовный мир прояснится, — писал он о своей работе над ролью, — невольно и фразу произносишь иначе». Если басы с приходом Шаляпина на сцену поняли, что не могут петь так, как они пели раньше, то это же поняли лирические тенора с приходом Собинова".

Леонид Витальевич Собинов родился в Ярославле 7 июня 1872 года. Дед и отец Леонида служили у купца Полетаева, развозили по губернии муку, а господам платили оброк. Обстановка, в которой жил и воспитывался Собинов, не благоприятствовала развитию его голоса. Отец был суров характером и далек от какого бы то ни было искусства, но мать хорошо исполняла народные песни и учила петь сына.

Леня детские и юношеские годы провел в Ярославле, здесь он окончил гимназию. Сам Собинов позднее рассказывал в одном из писем:

"Последний год, когда я кончил гимназию, в 1889/90 году, у меня появился тенорок, которым я начал подпевать в духовном гимназическом хоре.

Кончена гимназия. Я в университете. Здесь опять меня инстинктивно тянуло в кружки, где пели… С такой компанией я познакомился, дежурил ночь за билетами у театра.

…Мои приятели хохлы пошли в хор и потянули меня. Кулисы были для меня всегда местом священным, а поэтому я всецело отдался новому занятию. Университет отошел на второй план. Большого музыкального значения мое пребывание в хоре, конечно, не имело, но любовь к сцене высказывалась ясно. Попутно я пел еще в духовном студенческом хоре, который в этот год основался в университете, и в светском. В обоих хорах я участвовал затем все четыре года, пока был в университете… мысль о том, что надо бы поучиться петь, приходила в голову все назойливей и назойливей, но средств не было, и я не раз проходил по Никитской, по дороге в университет, мимо Филармонического училища с тайной мыслью, а не зайти ли и не попросить, чтобы поучили. Судьба мне улыбнулась. В одном из студенческих концертов П.А. Шостаковский познакомился с несколькими студентами, в том числе и со мной, попросил нас принять участие в хоре училища, где тогда ставилась для экзамена «Сельская честь» Масканьи… На прощанье Шостаковский предложил мне серьезно поучиться в будущем году, и действительно, в 1892/93 году я был принят бесплатно учеником в класс Додонова. Принялся за дело я очень ретиво и посещал все обязательные курсы. Весной был первый экзамен, и меня перевели сразу на 3-й курс, поставив за какую-то классическую арию 4 1/2. В 1893/94 году Филармоническое общество, в числе некоторых его директоров, основало итальянскую оперу… Общество имело в виду создать для учеников училища нечто вроде школ-сцен, и ученики исполняли там незначительные партии. Попал в число исполнителей и я… Пел я все маленькие партии, но среди сезона мне доверили уже Арлекина в «Паяцах». Так прошел еще год. В университете я был уже на 4-м курсе.

Кончился сезон, и пришлось с утроенной энергией приняться за подготовку к государственным экзаменам. Пение было забыто… В 1894 году я кончил университет. Далее предстояла военная служба… Кончена военная служба в 1895 году. Я уже подпоручик в запасе, принятый в состав московской адвокатуры, всецело отдавшийся новому, интересному делу, к которому, казалось, лежала душа, всегда стремившаяся к общественности, к справедливости и защите обиженного.

Пение отошло на второй план. Оно стало больше развлечением… в филармонии я посещал уже только уроки пения и оперные классы…

1896 год закончился публичным экзаменом, на котором я спел на сцене Малого театра акт из «Русалки» и акт из «Марты». Попутно с этим шли бесконечные благотворительные концерты, поездки по городам, два участия в студенческих концертах, где я познакомился с артистами казенных театров, которые серьезно спрашивали меня, думаю ли я пойти на сцену. Все эти разговоры сильно смущали мою душу, но самым главным соблазнителем явилась Сантагано-Горчакова. На следующий год, который я провел так же, как и предыдущий, я был уже по пению на последнем, 5-м курсе. На экзамене я спел последний акт из «Фаворитки» и акт из «Ромео». На экзамене был дирижер Б.Т. Альтани, который и предложил Горчаковой привести меня на пробу в Большой театр. Горчаковой удалось взять с меня честное слово, что я пойду. Тем не менее в первый день пробы я не рискнул и, только когда Горчакова пристыдила меня, явился на второй день. Проба была удачна. Дали вторую — опять удачна. Тут же предложили дебют, и в апреле 1897 года я дебютировал в Синодале в опере «Демон»…"

Успех молодого певца превзошел все ожидания. После окончания оперы публика долго и восторженно аплодировала, а арию «Обернувшись соколом» даже пришлось повторить. Известный московский музыкальный критик С.Н. Кругликов откликнулся на это выступление доброжелательной рецензией: «Голос певца, так нравящийся в концертных залах… не только оказался пригодным к огромному залу Большого театра, но произвел там чуть ли не более еще выгодное для себя впечатление. Вот что значит иметь в тембре металл: такое свойство звука часто с успехом заменяет истинную его силу».

Собинов быстро покорил весь художественный мир. Пленительный голос сочетался у него с покоряющим сценическим обаянием. Одинаково триумфально проходили его выступления на родине и за рубежом.

После нескольких сезонов в Большом театре Собинов едет на гастроли в Италию во всемирно известный миланский театр «Ла Скала». Он спел в двух операх — «Доне Паскуале» Доницетти и «Фра-Дьяволо» Обера. Несмотря на различный характер партий, Собинов отлично справился с ними.

«Тенор Собинов, — писал один из рецензентов, — целое откровение. Голос его — прямо золотой, полный металла и в то же время мягкий, ласкающий, богатый красками, чарующий нежностью. Это певец, подходящий к жанру данной музыки, которую он исполняет… согласно чистейшим традициям оперного искусства — традициям, так мало свойственным современным артистам».

Другая итальянская газета писала: «Он пел с грацией, нежностью, легкостью, которые уже начиная с первой сцены завоевали ему всеобщее расположение публики. У него голос чистейшего тембра, ровный, глубоко западающий в душу, голос редкий и драгоценный, которым он управляет с редким искусством, интеллигентностью и вкусом».

Выступив также в Монте-Карло и Берлине, Собинов возвращается в Москву, где впервые исполняет роль де Грие. И русская критика восторженно принимает этот новый, созданный им образ.

Известная артистка Мунт, соученица певца, писала:

"Милый Леня, ведь ты знаешь, что я никогда тебя зря не хвалила; наоборот — всегда была скорее сдержаннее, чем это нужно; но теперь это даже и половины не выражает того впечатления, какое ты произвел на меня вчера… Да, страдание любви ты передаешь удивительно, милый певец любви, истинный брат пушкинского Ленского!..

Я говорю все это даже не как твой друг, а как артистка, и сужу тебя с самой строгой точки зрения не оперного, не драматического, а широкого искусства. Я так рада, что мне случилось убедиться, что ты не только исключительно музыкальный, великолепный певец, но и очень талантливый драматический актер…"

А уже в 1907 году критик Н.Д. Кашкин отмечает: «Десятилетие сценической карьеры прошло недаром для Собинова, и он теперь является зрелым мастером в своем искусстве, совсем, кажется, порвавшим со всякими рутинными приемами и относящимся к своим партиям и ролям как мыслящий и талантливый художник».

Подтверждая слова критика, в начале 1908 года Собинов добивается огромного успеха на гастролях в Испании. После исполнения арий в операх «Манон», «Искатели жемчуга» и «Мефистофель» не только публика, но и работники сцены устраивают ему бурные овации после спектаклей.

Известная певица Е.К. Катульская вспоминает:

"Леонид Витальевич Собинов, являясь на протяжении многих лет моим партнером на оперной сцене, имел огромное влияние на развитие моего творчества… Первая наша встреча была на сцене Мариинского театра в 1911 году — во втором сезоне моей работы в театре.

Готовилась новая постановка оперы «Орфей» — шедевра музыкально-драматического гения Глюка, — с Л.В. Собиновым в заглавной партии. Впервые на русской оперной сцене партия Орфея была поручена тенору. Ранее эта партия исполнялась контральто или меццо-сопрано. Я в этой опере исполняла партию Амура…

21 декабря 1911 года на сцене Мариинского театра состоялась премьера оперы «Орфей» в интереснейшей постановке Мейерхольда и Фокина. Собинов создал неповторимый — вдохновенный и поэтический — образ Орфея. До сих пор звучит в моей памяти его голос. Собинов умел придавать речитативу особенную певучесть и эстетическую прелесть. Незабываемо чувство глубокой скорби, выраженное Собиновым в знаменитой арии «Потерял я Эвридику»…

Мне трудно вспомнить спектакль, в котором, так же как в «Орфее» на Мариинской сцене, были бы органично слиты разные виды искусства: музыка, драма, живопись, скульптура и чудесное пение Собинова. Мне хочется привести одну лишь выдержку из многих отзывов столичной прессы на спектакль «Орфей»: "В заглавной партии выступил г. Собинов, создавший в роли Орфея обаятельный по скульптуре и красоте образ. Своим прочувствованным, выразительным пением и художественной нюансировкой г. Собинов доставил полное эстетическое наслаждение. Его бархатный тенор звучал на этот раз превосходно. Собинов может смело сказать: «Орфей — это я!»

После 1915 года певец не заключает нового контракта с императорскими театрами, а выступает в петербургском Народном доме и в Москве в театре С.И. Зимина. После Февральской революции Леонид Витальевич возвращается в Большой театр и становится его художественным руководителем. Тринадцатого марта на торжественном открытии спектаклей Собинов, обращаясь со сцены к публике, сказал: «Сегодняшний день — самый счастливый день в моей жизни. Я говорю от своего имени и от имени всех моих товарищей по театру, как представитель действительно свободного искусства. Долой цепи, долой угнетателей! Если раньше искусство, несмотря на цепи, служило свободе, вдохновляя борцов, то отныне, я верю, — искусство и свобода сольются воедино».

После Октябрьской революции на все предложения эмигрировать за границу певец дал отрицательный ответ. Его назначили управляющим, а несколько позднее комиссаром Большого театра в Москве. Но Собинова тянет петь. Он выступает по всей стране: Свердловск, Пермь, Киев, Харьков, Тбилиси, Баку, Ташкент, Ярославль. Едет он и за границу — в

Париж, Берлин, города Польши, Прибалтики. Несмотря на то что артист приближался к своему шестидесятилетию, он снова добивается громадного успеха.

«Весь прежний Собинов прошел перед слушателями битком набитого зала Гаво, — писалось в одном из парижских отчетов. — Собинов оперных арий, Собинов романсов Чайковского, Собинов итальянских песен — все покрывалось шумными рукоплесканиями… Об искусстве его не стоит распространяться: оно всем известно. Голос его помнят все, кто когда-либо его слышал… Дикция его ясна, как кристалл, — „точно сыплется жемчуг на серебряное блюдо“. Слушали его с умилением… певец был щедр, но публика была ненасытна: она умолкла только тогда, когда погасли огни».

После своего возвращения на Родину он по просьбе К.С. Станиславского становится его помощником в руководстве новым музыкальным театром.

В 1934 году певец едет за границу с целью поправить свое здоровье. Уже оканчивая свое путешествие по Европе, Собинов остановился в Риге, где и скончался в ночь с 13 на 14 октября.

«Обладая великолепными качествами певца, музыканта и драматического актера и редким сценическим обаянием, а также особой, неуловимой, „собиновской“ грацией, Леонид Витальевич Собинов создал галерею образов, явившихся шедеврами оперного исполнительства, — пишет Е.К. Катульская. — Его поэтичный Ленский („Евгений Онегин“) стал классическим образом для последующих исполнителей этой партии; его сказочный царь Берендей („Снегурочка“), Баян („Руслан и Людмила“), Владимир Игоревич („Князь Игорь“), восторженный изящный кавалер де Грие („Манон“), пламенный Левко („Майская ночь“), яркие образы — Владимира („Дубровский“), Фауста („Фауст“), Синодала („Демон“), Герцога („Риголетто“), Йонтека („Галька“), Князя („Русалка“), Джеральда („Лакме“), Альфреда („Травиата“), Ромео („Ромео и Джульетта“), Рудольфа („Богема“), Надира („Искатели жемчуга“) — являются совершенными образцами в оперном искусстве».

Собинов вообще был чрезвычайно одаренным человеком, отличным собеседником и очень щедрым и отзывчивым. Писатель Корней Чуковский вспоминает:

"Щедрость его была легендарной. Киевской школе слепых он прислал однажды в подарок рояль, как другие присылают цветы или коробку конфет. Кассе взаимопомощи московских студентов он дал своими концертами 45 тысяч рублей золотом. Раздавал он весело, радушно, приветливо, и это гармонировало со всей его творческой личностью: он не был бы великим артистом, приносившим столько счастья любому из нас, если бы ему не было свойственно такое щедрое благожелательство к людям. Здесь ощущалось то бьющее через край жизнелюбие, каким было насыщено все его творчество.

Стиль его искусства был так благороден потому, что был благороден он сам. Никакими ухищрениями артистической техники не мог бы он выработать в себе такого обаятельно-задушевного голоса, если бы этой задушевности не было у него самого. В созданного им Ленского верили, потому что он и сам был такой: беспечный, любящий, простодушный, доверчивый. Оттого-то стоило ему появиться на сцене и произнести первую

музыкальную фразу, как зрители тотчас влюблялись в него — не только в его игру, в его голос, но в него самого".

ЭНРИКО КАРУЗО
(1873—1921)

"У него был орден Почетного легиона и английский Викторианский орден, немецкий орден Красного орла и золотая медаль на ленте Фридриха Великого, орден офицера Итальянской Короны, ордена бельгийский и испанский, даже солдатский образок в серебряном окладе, который называли русским «орденом Святого Николы», бриллиантовые запонки — дар Императора Всероссийского, золотая шкатулка от герцога Вандомского, рубины и алмазы от английского короля… — пишет А. Филиппов. — О его проделках рассказывают до сих пор. Одна из певиц прямо во время арии потеряла кружевные панталоны, но успела запихнуть их ногой под кровать. Радовалась она недолго. Карузо поднял штанишки, расправил их и с церемонным поклоном поднес даме… Зрительный зал взорвался от хохота. На обед к испанскому королю он пожаловал со своими макаронами, уверяя, что они намного вкуснее, и предложил гостям отпробовать. Во время правительственного приема он поздравил президента Соединенных Штатов словами: «Я рад за вас, ваше превосходительство, вы почти так же знамениты, как я». По-английски он знал лишь несколько слов, о чем было известно очень немногим: благодаря артистизму и хорошему произношению он всегда легко выходил из затруднительного положения. Лишь однажды незнание языка привело к курьезу: певцу сообщили о скоропостижной кончине одного из его знакомых, на что Карузо просиял улыбкой и радостно воскликнул: «Прекрасно, когда увидитесь с ним, передайте от меня привет!»

Он оставил после себя порядка семи миллионов (для начала века это безумные деньги), поместья в Италии и Америке, несколько домов в Соединенных Штатах и Европе, коллекции редчайших монет и антиквариата, сотни дорогих костюмов (к каждому прилагалась пара лакированных штиблет)".

А вот что пишет польская певица Я. Вайда-Королевич, выступавшая с гениальным певцом: «Энрико Карузо, итальянец, родившийся и выросший в волшебном Неаполе, в окружении дивной природы, итальянского неба и палящего солнца, был очень впечатлителен, импульсивен и вспыльчив. Силу его таланта составляли три основные черты: первая — это чарующий горячий, страстный голос, который невозможно сравнить ни с каким другим. Красота его тембра заключалась не в ровности звучания, а, наоборот, в богатстве и разнообразии красок. Карузо своим голосом выражал все чувства и переживания — временами казалось, что игра и сценическое действие для него излишни. Вторая черта таланта Карузо — безграничная в своем богатстве палитра чувств, эмоций, психологических нюансов в пении; наконец, третья черта — его огромный, стихийный и подсознательный драматический талант. Я пишу „подсознательный“ потому, что его сценические образы не были плодом тщательной, кропотливой работы, не были рафинированы и отделаны до мельчайших деталей, а словно тут же рождались его горячим южным сердцем».

Энрико Карузо родился 24 февраля 1873 года на окраине Неаполя, в районе Сан-Джованьелло, в семье рабочего. «С девяти лет он начал петь,

своим звучным, красивым контральто сразу же обратил на себя внимание», — вспоминал позднее Карузо. Его первые выступления состоялись недалеко от дома в небольшой церкви Сан-Джованьелло. Окончил Энрико лишь начальную школу. Что касается музыкальной подготовки, он получил минимально необходимые знания в области музыки и пения, приобретенные у местных преподавателей.

Уже подростком Энрико поступил на фабрику, где работал его отец. Но он продолжал петь, что для Италии, впрочем, неудивительно. Карузо даже принял участие в театральной постановке — музыкальном фарсе «Разбойники в саду дона Раффаэле».

Дальнейший путь Карузо описывает А. Филиппов:

"В Италии того времени было зарегистрировано 360 теноров первого класса, 44 из которых считались знаменитыми. В затылок им дышали несколько сотен певцов рангом пониже. При такой конкуренции у Карузо было мало перспектив: вполне возможно, что его уделом осталась бы жизнь в трущобах с кучей полуголодных детей и карьера уличного солиста, со шляпой в руке обходящего слушателей. Но тут на помощь, как это обычно и бывает в романах, пришел Его Величество Случай.

В опере «Друг Франческо», поставленной меломаном Морелли за свой счет, Карузо довелось сыграть престарелого отца (партию сына пел шестидесятилетний тенор). И все услышали, что голос у «папы» гораздо красивее, чем у «сынишки». Энрико тут же пригласили в итальянскую труппу, собирающуюся на гастроли в Каир. Там Карузо прошел жесткое «боевое крещение» (ему случалось петь не зная роли, прикрепив лист с текстом на спину партнерши) и впервые заработал приличные деньги, на славу прогуляв их с танцовщицами местного варьете. В гостиницу Карузо вернулся под утро верхом на осле, весь облепленный тиной: спьяну он упал в Нил и чудом спасся от крокодила. Развеселая пирушка была лишь началом «большого пути», — гастролируя на Сицилии, он вышел на сцену полупьяным, вместо «судьба» пропел «гульба» (по-итальянски они тоже созвучны), и это едва не стоило ему карьеры.

В Ливорно он поет «Паяцев» Пуччини — первый успех, затем приглашение в Милан и роль русского графа со звучным славянским именем Борис Иванов в опере Джордано «Федора»…"

Восхищение критиков не знало предела: «Один из самых прекраснейших теноров, которых мы когда-либо слышали!» Милан приветствовал певца, какого еще не знали в оперной столице Италии.

15 января 1899 года уже Петербург впервые услышал Карузо в «Травиате». Карузо, смущенный и тронутый теплым приемом, отвечая на многочисленные похвалы русских слушателей, говорил: «О, не благодарите меня — благодарите Верди!» «Прекрасным Радамесом был Карузо, возбудивший всеобщее внимание своим красивым голосом, благодаря которому можно предполагать, что в скором времени этот артист станет в первый ряд выдающихся современных теноров», — писал в своей рецензии критик Н.Ф. Соловьев.

Из России Карузо отправился за океан, в Буэнос-Айрес; затем поет в Риме и Милане. После ошеломляющего успеха в «Ла Скала», где Карузо пел в «Любовном напитке» Доницетти, даже дирижировавший оперой Артуро Тосканини, весьма скупой на похвалы, не выдержал и, обняв

Карузо, сказал. «Мой бог! Если этот неаполитанец будет продолжать так петь, он заставит весь мир заговорить о себе!»

Вечером 23 ноября 1903 года состоялся дебют Карузо в Нью-Йорке, в театре «Метрополитен». Он пел в «Риголетто». Знаменитый певец сразу и навсегда завоевывает американскую публику. Директором театра был тогда Энри Эбей, который сразу же подписал контракт с Карузо на целый год.

Когда позже директором театра «Метрополитен» стал феррарец Джулио Гатти-Казацца, гонорар Карузо принялся неуклонно расти с каждым годом. В итоге он получал столь много, что другие театры мира уже не могли соперничать с ньюйоркцами.

Пятнадцать лет руководил командор Джулио Гатти-Казацца театром «Метрополитен». Он был хитер и расчетлив. И если иногда раздавались возгласы, что гонорар сорок, пятьдесят тысяч лир за одно выступление чрезмерен, что ни один артист в мире не получал подобной платы, то директор только посмеивался.

«Карузо, — говорил он, — стоит импресарио меньше всех, поэтому никакой гонорар не может быть для него чрезмерным».

И он был прав. Когда Карузо участвовал в спектакле, дирекция повышала цены на билеты по своему усмотрению. Появились барышники, скупавшие билеты по любой цене, а потом перепродававшие их в три, четыре и даже в десять раз дороже!

«В Америке Карузо с самого начала сопутствовал неизменный успех, — пишет В. Торторелли. — Влияние его на публику росло день ото дня. Летопись театра „Метрополитен“ констатирует, что подобного успеха здесь не имел ни один другой артист. Появление имени Карузо на афишах было каждый раз большим событием в городе. У дирекции театра оно вызывало осложнения: большой зал театра не мог вместить всех желающих. Приходилось открывать театр за два, три, а то и за четыре часа до начала спектакля, чтобы темпераментная публика галерки спокойно заняла свои места. Кончилось это тем, что театр на вечерние спектакли с участием Карузо стали открывать в десять часов утра. Зрители с сумочками и корзинками, заполненными провизией, занимали наиболее удобные места. Почти за двенадцать часов приходили люди, чтобы услышать волшебный, чарующий голос певца (спектакли начинались тогда в девять часов вечера)».

Карузо был занят в «Метрополитен» только во время сезона; по окончании его он выезжал в другие многочисленные оперные театры, осаждавшие его приглашениями. Где только певец не выступал: на Кубе, в Мехико, в Рио-де-Жанейро и Буффало.

Скажем, с октября 1912 года Карузо совершил грандиозное турне по городам Европы: он пел в Венгрии, Испании, Франции, Англии и Голландии. В этих странах, как в Северной и Южной Америке, его ждал восторженный прием радостных и трепетных слушателей.

Как-то Карузо пел в опере «Кармен» на сцене театра «Колон» в Буэнос-Айресе. В конце ариозо Хозе в оркестре прозвучали фальшивые ноты. Они остались не замеченными публикой, но не ускользнули от дирижера. Сойдя с пульта, он, вне себя от ярости, направился к оркестрантам с намерением сделать выговор. Однако дирижер заметил,

что многие солисты оркестра плакали, и не посмел сказать ни слова. Смущенный, возвратился он на свое место. А вот впечатления импресарио об этом спектакле, напечатанные в нью-йоркском еженедельнике «Фоллиа»:

«До сих пор я считал, что ставка 35 тысяч лир, которую запрашивал Карузо за один вечерний спектакль, была чрезмерной, а сейчас убежден, что для такого совершенно недосягаемого артиста никакая компенсация не будет чрезмерной. Вызвать слезы у оркестрантов! Задумайтесь над этим! Ведь это Орфей!»

Успех приходил к Карузо не только благодаря волшебному голосу. Он хорошо знал партии и своих партнеров по спектаклю. Это позволяло ему лучше понять произведение и намерения композитора и органично жить на сцене. «В театре я просто певец и актер, — говорил Карузо, — но для того, чтобы показать публике, что я не тот и не другой, а настоящий характер, задуманный композитором, мне приходится мыслить и чувствовать именно как человеку, которого имел в виду композитор».

24 декабря 1920 года Карузо выступил в шестьсот седьмом, и своем последнем, оперном спектакле в «Метрополитен». Певец чувствовал себя очень плохо: в течение всего спектакля он испытывал мучительную, пронизывающую боль в боку, его сильно лихорадило. Призвав на помощь всю свою волю, он пропел пять актов «Дочери кардинала». Несмотря на жестокую болезнь, великий артист держался на сцене твердо и уверенно. Сидящие в зале американцы, не зная о его трагедии, неистово аплодировали, кричали «бис», не подозревая, что слышали последнюю песню покорителя сердец.

Карузо уехал в Италию и мужественно боролся с болезнью, но 2 августа 1921 года певца не стало.

АНТОНИНА НЕЖДАНОВА
(1873—1950)

Ее феноменальное искусство, восхищавшее несколько поколений слушателей, стало легендой. Ее творчество заняло особое место в сокровищнице мирового исполнительства.

«Уникальная красота, очарование тембров и интонаций, благородная простота и искренность вокализации, дар перевоплощения, максимально глубокое и полное постижение замысла и стиля композитора, безукоризненный вкус, точность образного мышления — вот свойства таланта Неждановой», — отмечает В. Киселев.

Бернард Шоу, ошеломленный исполнением Неждановой русских песен, подарил певице свой портрет с надписью: «Я понимаю теперь, почему природа дала мне возможность дожить до 70 лет — для того, чтобы я услышал лучшее из творений — Нежданову». Основатель МХАТа К.С. Станиславский писал:

"Дорогая, чудесная, удивительная Антонина Васильевна!.. Знаете ли, чем Вы прекрасны и почему Вы гармоничны? Потому что в Вас соединились: серебристый голос удивительной красоты, талант, музыкальность, совершенство техники с вечно молодой, чистой, свежей и наивной душой. Она звенит, как Ваш голос. Что может быть прекраснее, обаятельнее и неотразимее блестящих природных данных в соединении с совершенством искусства? Последнее стоило Вам огромных трудов всей

Вашей жизни. Но мы этого не знаем, когда Вы поражаете нас легкостью техники, подчас доведенной до шалости. Искусство и техника стали Вашей второй органической природой. Вы, как птица, поете потому, что Вы не можете не петь, и Вы одна из тех немногих, которые будут превосходно петь до конца Ваших дней, потому что Вы для этого рождены на свет. Вы — Орфей в женском платье, который никогда не разобьет своей лиры.

Как артист и человек, как Ваш неизменный почитатель и друг я удивляюсь, преклоняюсь перед Вами и прославляю Вас и люблю".

Антонина Васильевна Нежданова родилась 16 июня 1873 года в деревне Кривая Балка, близ Одессы, в учительской семье.

Тоне было всего семь лет, когда ее участие в церковном хоре привлекло массу народа. Голос девочки умилял односельчан, которые восхищенно говорили: «Вот же канареечка, вот же голосок ласковый!»

Сама Нежданова вспоминала: "Благодаря тому, что в своей семье я была окружена музыкальной обстановкой — мои родные пели, друзья и знакомые, посещавшие нас, также много пели и играли, мои музыкальные способности развивались очень заметно.

Мать обладала, так же как и отец, хорошим голосом, музыкальной памятью и прекрасным слухом. В детстве от них я научилась петь по слуху много самых разнообразных песен. Когда я была артисткой Большого театра, моя мать часто бывала на оперных спектаклях. На другой день она совершенно правильно напевала слышанные ею накануне мелодии из опер. До глубокой старости голос у нее сохранился чистым и высоким".

В девять лет Тоню перевезли в Одессу и отдали во 2-ю Мариинскую женскую гимназию. В гимназии она заметно выделялась своим голосом красивого тембра. С пятого класса Антонина начала выступать соло.

Большую роль в жизни Неждановой сыграла семья директора Народных училищ В.И. Фармаковского, где она находила не только моральную поддержку, но и материальную помощь. Когда умер отец, Антонина училась в седьмом классе. Ей неожиданно пришлось стать опорой семьи.

Именно Фармаковский помог девушке внести плату за восьмой класс гимназии. Окончив его, Нежданова была зачислена на свободную вакансию учительницы в Одесском городском девичьем училище.

Несмотря на тяготы жизни, девушка находит время на посещение одесских театров. Ее поразил певец Фигнер, его умное пение произвело потрясающее впечатление на Нежданову.

«Именно благодаря ему у меня возникла мысль учиться пению, когда я еще работала учительницей одной из одесских школ», — пишет Нежданова.

Антонина начинает заниматься в Одессе с преподавательницей пения С.Г. Рубинштейн. Но мысли об учебе в одной из столичных консерваторий приходят все чаще и настойчивее. Благодаря помощи доктора М.К. Бурда девушка едет в Петербург поступать в консерваторию. Здесь ее ждет неудача. Зато счастье улыбнулось Неждановой в Москве. Учебный год в Московской консерватории уже начался, но Нежданову прослушали директор консерватории В.И. Сафонов и профессор пения Умберто Мазетти. Ее пение понравилось.

Все исследователи и биографы единодушны в высокой оценке школы Мазетти. По мнению Л.Б. Дмитриева, он "являл собой пример представителя итальянской музыкальной культуры, сумевшего глубоко почувствовать особенности русской музыки, русского исполнительского стиля и творчески сочетать эти стилевые особенности русской вокальной школы с итальянской культурой владения певческим звуком.

Мазетти умел раскрыть перед учеником музыкальные богатства произведения. Блестяще аккомпанируя ученикам, он увлекал их эмоциональной передачей музыкального текста, темпераментом, артистизмом. С первых шагов, требуя осмысленного пения и эмоционально окрашенного звучания голоса, он одновременно уделял огромное внимание красоте и верности образования певческого тона. «Пойте красиво» — одно из основных требований Мазетти".

В 1902 году Нежданова окончила консерваторию с золотой медалью, став первой вокалисткой, удостоенной столь высокого отличия. С того года и по 1948-й она оставалась солисткой Большого театра.

На дебют Неждановой 23 апреля 1902 года в опере «Иван Сусанин» восторженно откликнулся критик С.Н. Кругликов: «Молодая дебютантка выступила в партии Антониды. Необычайный интерес, возбужденный в слушателях начинающей артисткой, увлечение, с которым в публике обменивались впечатлением по поводу новой Антониды, решительный ее успех тотчас же после блестящего по непринужденности исполнения выходной арии, принадлежащей, как известно, к труднейшим номерам оперной литературы, дают полное право быть уверенным в том, что Нежданову ожидает счастливая и выдающаяся сценическая будущность».

Один из любимых партнеров артистки С.И. Мигай вспоминает: «Особенное наслаждение доставляли мне как слушателю ее выступления в операх Глинки. В партии Антониды образ простой русской девушки был поднят Неждановой на необычайную высоту. Каждый звук этой партии был проникнут духом русского народного искусства, и каждая фраза была для меня откровением. Слушая Антонину Васильевну, я совершенно забывал о вокальных трудностях каватины „В поле чистое гляжу…“, до такой степени меня волновала правда сердца, воплощенная в интонациях ее голоса. Не было ни тени „наигрыша“ или надрыва в ее исполнении романса „Не о том скорблю, подруженьки“, проникнутом искренней горестью, но не такой, которая говорит о душевной слабости, — в облике дочери крестьянина-героя ощущалась стойкость и богатство жизненных сил».

Партия Антониды открывает галерею пленительных образов, созданных Неждановой в операх русских композиторов: Людмила, («Руслан и Людмила», 1902); Волхова («Садко», 1906); Татьяна («Евгений Онегин», 1906); Снегурочка (одноименная опера, 1907); Шемаханская царица («Золотой петушок», 1909); Марфа («Царская невеста», 2 февраля 1916); Иоланта (одноименная опера, 25 января 1917 года); Царевна-Лебедь («Сказка о царе Салтане», 1920); Ольга («Русалка», 1924); Парася («Сорочинская ярмарка», 1925).

"В каждой из этих ролей артистка находила строго индивидуализированные психологические черты, жанровое своеобразие, в совершенстве владея искусством свето — и цветотени, дополняя вокальный портрет точно найденным сценическим рисунком, лаконичным и

емким в согласии с живописным обликом, тщательно обдуманным костюмом, — пишет В. Киселев. — Всех ее героинь объединяет обаяние женственности, трепетное ожидание счастья и любви. Вот почему Нежданова, обладая уникальным лирико-колоратурным сопрано, обращалась и к партиям, рассчитанным на лирическое сопрано, как, например, Татьяна в «Евгении Онегине», добиваясь художественной законченности.

Знаменательно, что свой сценический шедевр — образ Марфы в «Царской невесте» — Нежданова создала почти на половине творческого пути, в 1916 году, и не расставалась с ролью до самого конца, включив акт из нее в свой юбилейный спектакль 1933 года.

Лиризм любви с ее внутренней стойкостью, рождение личности через любовь, высота чувств — тема всего творчества Неждановой. В поисках образов радости, женской самоотверженности, сердечной чистоты, счастья артистка пришла к партии Марфы. Всех, кто слышал Нежданову в этой роли, покоряла взыскательность, душевная искренность, благородство ее героини. Артистка, казалось, приникала к самому верному источнику вдохновения — народному сознанию с его устоявшимися в веках моральными и эстетическими нормами".

В своих воспоминаниях Нежданова замечает: «Роль Марфы мне вполне удалась. Я считаю ее моей лучшей, коронной ролью… На сцене я жила настоящей жизнью. Я глубоко и сознательно изучила весь облик Марфы, тщательно и всесторонне продумала каждое слово, каждую фразу и движение, прочувствовала всю роль от начала и до конца. Многие детали, характеризующие образ Марфы, появлялись уже на сцене во время действия, и каждый спектакль приносил что-нибудь новое».

Крупнейшие оперные театры мира мечтали заключить длительные контракты с «русским соловьем», но Нежданова отвергала самые лестные ангажементы. Лишь однажды великая русская певица согласилась выступить на сцене парижской «Гранд-опера». В апреле—мае 1912 года она исполнила партию Джильды в «Риголетто». Ее партнерами были знаменитые итальянские певцы Энрико Карузо и Титта Руффо.

«Успех госпожи Неждановой, певицы еще неизвестной в Париже, сравнялся с успехом ее знаменитых партнеров — Карузо и Руффо», — писал французский критик. Другая газета писала: «Голос ее прежде всего обладает удивительной прозрачностью, верностью интонации и легкостью при совершенно выравненных регистрах. Затем она умеет петь, выказывая глубокое познание искусства пения, и вместе с тем производит на слушателей трогательное впечатление. Немного найдется артисток в наше время, которые с таким чувством смогут передать эту партию, имеющую только тогда цену, когда она передана идеально. Госпожа Нежданова достигла этого идеального исполнения, и оно по справедливости было признано всеми».

В советское время певица гастролирует по многим городам страны, представляя Большой театр. Многократно расширяется ее концертная деятельность.

Почти двадцать лет, до самой Великой Отечественной войны, Нежданова регулярно выступала на радио. Ее постоянным партнером в камерных выступлениях был Н. Голованов. В 1922 году с этим артистом

Антонина Васильевна совершила триумфальное турне по странам Западной Европы и Прибалтики.

Богатейший опыт оперной и камерной певицы Нежданова использовала в своей педагогической работе. С 1936 года — преподавала в Оперной студии Большого театра, затем в Оперной студии имени К.С. Станиславского. С 1944 года Антонина Васильевна — профессор Московской консерватории.

Умерла Нежданова 26 июня 1950 года в Москве.

ФЕДОР ШАЛЯПИН
(1873—1938)

Федор Иванович Шаляпин родился 13 ноября 1873 года в Казани, в бедной семье Ивана Яковлевича Шаляпина, крестьянина из деревни Сырцово Вятской губернии. Мать, Евдокия (Авдотья) Михайловна (урожденная Прозорова), родом из деревни Дудинской той же губернии. Уже в детском возрасте Федор обладал красивым голосом (дискант) и часто подпевал матери, «подлаживая голоса». С девяти лет пел в церковных хорах, пытался научиться играть на скрипке, много читал, но вынужден работать учеником сапожника, токаря, столяра, переплетчика, переписчика. В двенадцать лет участвовал в спектаклях гастролировавшей в Казани труппы в качестве статиста. Неуемная тяга к театру приводила его в различные актерские труппы, с которыми он кочевал по городам Поволжья, Кавказа, Средней Азии, работая то грузчиком, то крючником на пристани, часто голодая и ночуя на скамейках.

В Уфе 18 декабря 1890 года он впервые спел сольную партию. Из воспоминаний самого Шаляпина:

"…По-видимому, и в скромном амплуа хориста я успел выказать мою природную музыкальность и недурные голосовые средства. Когда однажды один из баритонов труппы внезапно, накануне спектакля, почему-то отказался от роли Стольника в опере Монюшко «Галька», а заменить его в труппе было некем, то антрепренер Семенов-Самарский обратился ко мне — не соглашусь ли я спеть эту партию. Несмотря на мою крайнюю застенчивость, я согласился. Это было слишком соблазнительно: первая в жизни серьезная роль. Я быстро разучил партию и выступил.

Несмотря на печальный инцидент в этом спектакле (я сел на сцене мимо стула), Семенов-Самарский все же был растроган и моим пением, и добросовестным желанием изобразить нечто похожее на польского магната. Он прибавил мне к жалованью пять рублей и стал также поручать мне другие роли. Я до сих пор суеверно думаю: хороший признак новичку в первом спектакле на сцене при публике сесть мимо стула. Всю последующую карьеру я, однако, зорко следил за креслом и опасался не только сесть мимо, но и садиться в кресло другого…

В этот первый мой сезон я спел еще Фернандо в «Трубадуре» и Неизвестного в «Аскольдовой могиле». Успех окончательно укрепил мое решение посвятить себя театру".

Затем молодой певец перебрался в Тифлис, где брал бесплатные уроки пения у известного певца Д. Усатова, выступал в любительских и ученических концертах. В 1894 году пел в спектаклях, проходивших в петербургском загородном саду «Аркадия», затем в Панаевском театре. Пятого апреля 1895 года дебютировал в партии Мефистофеля в опере

«Фауст» Ш. Гуно в Мариинском театре.

В 1896 году Шаляпин был приглашен С. Мамонтовым в Московскую частную оперу, где занял ведущее положение и во всей полноте раскрыл свой талант, создав за годы работы в этом театре целую галерею незабываемых образов в русских операх: Иван Грозный в «Псковитянке» Н. Римского-Корсакова (1896); Досифей в «Хованщине» М. Мусоргского (1897); Борис Годунов в одноименной опере М. Мусоргского (1898) и др. «Одним великим художником стало больше», — писал о двадцатипятилетнем Шаляпине В. Стасов.

Общение в мамонтовском театре с лучшими художниками России (В. Поленовым, В. и А. Васнецовыми, И. Левитаном, В. Серовым, М. Врубелем, К. Коровиным и другими) давало певцу мощные стимулы для творчества: их декорации и костюмы помогали в создании убедительного сценического образа. Ряд оперных партий в театре певец подготовил с тогда еще начинающим дирижером и композитором Сергеем Рахманиновым. Творческая дружба объединяла двух великих художников до конца жизни. Рахманинов посвятил певцу несколько романсов, в том числе «Судьба» (стихи А. Апухтина), «Ты знал его» (стихи Ф. Тютчева).

Глубоко национальное искусство певца восхищало его современников. «В русском искусстве Шаляпин — эпоха, как Пушкин», — писал М. Горький. В опоре на лучшие традиции национальной вокальной школы Шаляпин открыл новую эру в отечественном музыкальном театре. Он сумел удивительно органично соединить два важнейших начала оперного искусства — драматическое и музыкальное, — подчинить свой трагедийный дар, уникальную сценическую пластику и глубокую музыкальность единому художественному замыслу.

С 24 сентября 1899 года Шаляпин — ведущий солист Большого и одновременно Мариинского театров, с триумфальным успехом гастролирует за рубежом. В 1901 году в миланском «Ла Скала» он с огромным успехом поет партию Мефистофеля в одноименной опере А. Бойто с Э. Карузо, дирижировал А. Тосканини. Мировую славу русского певца утвердили гастроли в Риме (1904), Монте-Карло (1905), Оранже (Франция, 1905), Берлине (1907), Нью-Йорке (1908), Париже (1908), Лондоне (1913/14). Божественная красота голоса Шаляпина покоряла слушателей всех стран. Его высокий бас, поставленный от природы, с бархатистым, мягким тембром, звучал полнокровно, мощно и обладал богатейшей палитрой вокальных интонаций. Эффект художественного перевоплощения изумлял слушателей, — тут не только внешний облик, но и глубокое внутреннее содержание, которое передавала вокальная речь певца. В создании емких и сценически выразительных образов певцу помогает его необычайная многогранность: он и скульптор, и художник, пишет стихи и прозу. Такая разносторонняя одаренность великого артиста напоминает мастеров эпохи Возрождения, — не случайно современники сравнивали его оперных героев с титанами Микеланджело. Искусство Шаляпина перешагнуло национальные границы и повлияло на развитие мирового оперного театра. Многие западные дирижеры, артисты и певцы могли бы повторить слова итальянского дирижера и композитора Д. Гавадзени: «Новаторство Шаляпина в сфере драматической правды оперного искусства оказало сильное воздействие на итальянский театр…

Драматическое искусство великого русского артиста оставило глубокий и непреходящий след не только в области исполнения русских опер итальянскими певцами, но и в целом, на всем стиле их вокально-сценической интерпретации, в том числе произведений Верди…»

"Шаляпина привлекали характеры сильных людей, охваченных идеей и страстью, переживающих глубокую душевную драму, а также яркие острокомедийные образы, — отмечает Д.Н. Лебедев. — С потрясающей правдивостью и силой раскрывает Шаляпин трагедию несчастного, обезумевшего от горя отца в «Русалке» или мучительный душевный разлад и угрызения совести, испытываемые Борисом Годуновым.

В сочувствии к человеческим страданиям проявляется высокий гуманизм — неотъемлемое свойство прогрессивного русского искусства, зиждущегося на народности, на чистоте и глубине чувств. В этой народности, наполнявшей все существо и все творчество Шаляпина, коренится сила его таланта, тайна его убедительности, понятности каждому, даже неискушенному человеку".

Шаляпин категорически против наигранной, деланной эмоциональности: «Всякая музыка всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувства, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В этой интонации… которую я признавал обязательной для передачи русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации».

Для Шаляпина характерна яркая, насыщенная концертная деятельность. Слушателей неизменно восхищало исполнение им романсов «Мельник», «Старый капрал», «Титулярный советник» Даргомыжского, «Семинарист», «Трепак» Мусоргского, «Сомнение» Глинки, «Пророк» Римского-Корсакова, «Соловей» Чайковского, «Двойник» Шуберта, «Я не сержусь», «Во сне я горько плакал» Шумана.

Вот что писал об этой стороне творческой деятельности певца замечательный русский музыковед академик Б. Асафьев:

«Шаляпин пел истинно камерную музыку, бывало, так сосредоточенно, так вглубь, что казалось, он с театром ничего общего не имеет и никогда не прибегает к требуемому сценой акценту на аксессуарах и видимости выражения. Совершенное спокойствие и сдержанность овладевали им. Например, помню „Во сне я горько плакал“ Шумана — одно звучание, голос в тишине, эмоция скромная, затаенная, — а исполнителя словно нет, и нет этого крупного, жизнерадостного, щедрого на юмор, на ласку, ясного человека. Звучит одиноко голос — и в голосе все: вся глубь и полнота человеческого сердца… Лицо неподвижное, глаза выразительные донельзя, но по-особенному, не так, как, скажем, у Мефистофеля в знаменитой сцене со студентами или в саркастической серенаде: там они горели злобно, с издевкой, а тут глаза человека, ощутившего стихию скорби, но понявшего, что только в суровой дисциплине ума и сердца — в ритме всех своих проявлений — человек обретает власть и над страстями и над страданиями».

Пресса любила подсчитывать гонорары артиста, поддерживая миф о баснословном богатстве, о жадности Шаляпина. Что с того, что этот миф опровергают афиши и программы множества благотворительных концертов, известные выступления певца в Киеве, Харькове и Петрограде перед огромной рабочей аудиторией? Досужая молва, газетные слухи и сплетни не раз вынуждали артиста браться за перо, опровергать сенсации и домыслы, уточнять факты собственной биографии. Бесполезно!

В годы Первой мировой войны гастрольные поездки Шаляпина прекратились. Певец открыл на свои средства два лазарета для раненых солдат, но не рекламировал свои «благодеяния». Юрист М.Ф. Волькенштейн, который много лет вел финансовые дела певца, вспоминал: «Если б только знали, сколько через мои руки прошло денег Шаляпина для помощи тем, кто в этом нуждался!»

После Октябрьской революции 1917 года Федор Иванович занимался творческим переустройством бывших императорских театров, был выборным членом дирекций Большого и Мариинского театров, руководил в 1918 году художественной частью последнего. В том же году был первым из деятелей искусств, удостоенных звания народного артиста Республики. Певец стремился уйти от политики, в книге своих воспоминаний он писал: «Если я в жизни был чем-нибудь, так только актером и певцом, моему призванию я был предан безраздельно. Но менее всего я был политиком».

Внешне могло показаться, что жизнь Шаляпина благополучна и творчески насыщенна. Его приглашают выступать на официальных концертах, он много выступает и для широкой публики, его награждают почетными званиями, просят возглавить работу разного рода художественных жюри, советов театров. Но тут же звучат резкие призывы «социализировать Шаляпина», «поставить его талант на службу народу», нередко высказываются сомнения в «классовой преданности» певца. Кто-то требует обязательного привлечения его семьи к выполнению трудовой повинности, кто-то выступает с прямыми угрозами бывшему артисту императорских театров… «Я все яснее видел, что никому не нужно то, что я могу делать, что никакого смысла в моей работе нет», — признавался артист.

Конечно, Шаляпин мог защитить себя от произвола ретивых функционеров, обратившись с личной просьбой к Луначарскому, Петерсу, Дзержинскому, Зиновьеву. Но находиться в постоянной зависимости от распоряжений даже столь высоких руководящих лиц административно-партийной иерархии артисту унизительно. К тому же и они часто не гарантировали полной социальной защищенности и уж никак не вселяли уверенности в завтрашнем дне.

Весной 1922 года Шаляпин не вернулся из зарубежных гастролей, хотя продолжал некоторое время считать свое невозвращение временным. Значительную роль в случившемся сыграло домашнее окружение. Забота о детях, страх оставить их без средств к существованию заставляли Федора Ивановича соглашаться на бесконечные гастроли. Старшая дочь Ирина осталась жить в Москве с мужем и матерью, Полой Игнатьевной Торнаги-Шаляпиной. Другие дети от первого брака — Лидия, Борис, Федор, Татьяна — и дети от второго брака — Марина, Марфа, Дассия и дети

Марии Валентиновны (второй жены), Эдуард и Стелла, жили вместе с ними в Париже. Шаляпин особенно гордился сыном Борисом, который, по словам Н. Бенуа, добился «большого успеха как пейзажист и портретист». Федор Иванович охотно позировал сыну; сделанные Борисом портреты и зарисовки отца «являются бесценнейшими памятниками великому артисту…».

На чужбине певец пользовался неизменным успехом, гастролируя почти во всех странах мира — в Англии, Америке, Канаде, Китае, Японии, на Гавайских островах. С 1930 года Шаляпин выступал в труппе «Русская опера», спектакли которой славились высоким уровнем постановочной культуры. Особый успех в Париже имели оперы «Русалка», «Борис Годунов», «Князь Игорь». В 1935 году Шаляпина избрали членом Королевской академии музыки (вместе с А. Тосканини) и вручили диплом академика. В репертуаре Шаляпина было около 70 партий. В операх русских композиторов он создал непревзойденные по силе и жизненной правде образы Мельника («Русалка»), Ивана Сусанина («Иван Сусанин»), Бориса Годунова и Варлаама («Борис Годунов»), Ивана Грозного («Псковитянка») и многие другие. Среди лучших партий в западноевропейской опере — Мефистофель («Фауст» и «Мефистофель»), Дон Базилио («Севильский цирюльник»), Лепорелло («Дон Жуан»), Дон Кихот («Дон Кихот»). Столь же велик был Шаляпин в камерно-вокальном исполнительстве. Здесь он привнес элемент театральности и создал своеобразный «театр романса». Его репертуар включал до четырехсот песен, романсов и произведений камерно-вокальной музыки других жанров. В число шедевров исполнительского мастерства вошли «Блоха», «Забытый», «Трепак» Мусоргского, «Ночной смотр» Глинки, «Пророк» Римского-Корсакова, «Два гренадера» Р. Шумана, «Двойник» Ф. Шуберта, а также русские народные песни «Прощай, радость», «Не велят Маше за реченьку ходить», «Из-за острова на стрежень».

В 20—30-е годы им сделано около трехсот грамзаписей. «Люблю граммофонные записи… — признавался Федор Иванович. — Меня волнует и творчески возбуждает мысль, что микрофон символизирует собой не какую-то конкретную публику, а миллионы слушателей». Певец был очень требователен к записям, среди его любимых — запись «Элегии» Массне, русских народных песен, которые он включал в программы своих концертов на протяжении всей творческой жизни. По воспоминанию Асафьева, «широкое, могучее неизбывное дыхание великого певца насыщало напев, и, слышалось, нет предела полям и степям нашей Родины».

24 августа 1927 года Совет народных комиссаров принимает постановление о лишении Шаляпина звания народного артиста. В возможность снятия с Шаляпина звания народного артиста, о чем поползли слухи уже весной 1927 года, Горький не верил: «Звание же народного артиста, данное тебе Совнаркомом, только Совнаркомом и может быть аннулировано, чего он не делал, да, разумеется, и не сделает». Однако на деле все произошло иначе, совсем не так, как предполагал Горький…

Комментируя постановление Совнаркома, А.В. Луначарский решительно отметал политическую подоплеку, утверждал, что «единственным мотивом лишения Шаляпина звания явилось упорное нежелание его приехать хотя бы ненадолго на родину и художественно

обслужить тот самый народ, чьим артистом он был провозглашен…»

Однако в СССР не оставляли попыток вернуть Шаляпина. Осенью 1928 года Горький пишет Федору Ивановичу из Сорренто: «Говорят — ты будешь петь в Риме? Приеду слушать. Очень хотят послушать тебя в Москве. Мне это говорили Сталин, Ворошилов и др. Даже „скалу“ в Крыму и еще какие-то сокровища возвратили бы тебе».

Встреча в Риме состоялась в апреле 1929 года. Шаляпин с огромным успехом пел «Бориса Годунова». После спектакля собрались в таверне «Библиотека». "Все были в очень хорошем настроении. Алексей Максимович и Максим много интересного рассказывали о Советском Союзе, отвечали на массу вопросов, в заключение Алексей Максимович сказал Федору Ивановичу: «Поезжай на родину, посмотри на строительство новой жизни, на новых людей, интерес их к тебе огромен, увидев, ты захочешь остаться там, я уверен». Невестка писателя Н.А. Пешкова продолжает: «Мария Валентиновна, молча слушавшая, вдруг решительно заявила, обращаясь к Федору Ивановичу: „В Советский Союз ты поедешь только через мой труп“. Настроение у всех упало, быстро засобирались домой».

Больше Шаляпин с Горьким не встречались. Шаляпин видел, что жестокое время растущих массовых репрессий ломает многие судьбы, он не хотел стать ни добровольной жертвой, ни глашатаем сталинской мудрости, ни оборотнем, ни воспевателем вождя народов.

Вдали от родины для Шаляпина были особенно дороги встречи с русскими — Коровиным, Рахманиновым, Анной Павловой. Шаляпин был знаком с Тоти Даль Монте, Морисом Равелем, Чарли Чаплиным, Гербертом Уэллсом. В 1932 году Федор Иванович снялся в фильме «Дон Кихот» по предложению немецкого режиссера Георга Пабста. Фильм пользовался популярностью у публики. Уже на склоне лет Шаляпин тосковал по России, постепенно потерял жизнерадостность и оптимизм, не пел новых оперных партий, стал часто болеть. В мае 1937 года врачи поставили ему диагноз — лейкемия. 12 апреля 1938 года в Париже великого певца не стало.

До конца своей жизни Шаляпин оставался русским гражданином — он не принял иностранного подданства, мечтал быть похороненным на родине. Его желание исполнилось, прах певца был перевезен в Москву и 29 октября 1984 года захоронен на Новодевичьем кладбище.

АМЕЛИТА ГАЛЛИ-КУРЧИ
(1882—1963)

«Пение — моя потребность, моя жизнь. Очутившись на необитаемом острове, я пела бы и там… У человека, совершившего восхождение на горный хребет и не видящего вершины более высокой, чем та, на которой он находится, нет будущего. Я бы никогда не согласилась быть на его месте». Эти слова не просто красивая декларация, но настоящая программа действий, которой на протяжении всей своей творческой карьеры руководствовалась выдающаяся итальянская певица Галли-Курчи.

«Над каждым поколением властвует обычно одна великая колоратурная певица. Наше поколение изберет Галли-Курчи своей королевой пения…» — сказал Дилпель.

Амелита Галли-Курчи родилась 18 ноября 1882 года в Милане, в семье процветающего коммерсанта Энрико Галли. В семье поощряли

интерес девочки к музыке. Это и понятно — ведь ее дед был дирижером, а бабушка обладала когда-то блестящим колоратурным сопрано. В пятилетнем возрасте девочка начала играть на фортепиано. С семи лет Амелита регулярно посещает оперный театр, ставший для нее источником самых сильных впечатлений.

Девочка, любившая петь, мечтала прославиться как певица, а родители хотели видеть Амелиту пианисткой. Она поступила в Миланскую консерваторию, где занималась по классу рояля у профессора Винченцо Аппьяни. В 1905 году лет она окончила консерваторию с золотой медалью и вскоре стала довольно известной преподавательницей фортепианной игры. Однако, услышав великого пианиста Ферруччо Бузони, Амелита с горечью поняла, что ей никогда не удастся достигнуть подобного мастерства.

Ее судьбу решил Пьетро Масканьи, автор знаменитой оперы «Сельская честь». Услышав, как Амелита, аккомпанируя себе на рояле, поет арию Эльвиры из оперы Беллини «Пуритане», композитор воскликнул: «Амелита! Есть много прекрасных пианистов, но как редко приходится услышать настоящего певца!.. Ты играешь не лучше, чем сотни других… Твой голос — чудо! Да, ты будешь великой артисткой. Но не пианисткой, нет, — певицей!»

Так оно и случилось. После двухлетних самостоятельных занятий мастерству Амелиты дал оценку один оперный дирижер. Прослушав в ее исполнении арию из второго действия «Риголетто», он рекомендовал Галли находившемуся в Милане директору оперного театра в Трани. Так она получила дебют в театре маленького городка. Первая партия — Джильды в «Риголетто» — принесла молодой певице шумный успех и открыла перед ней другие, более солидные сцены Италии. Партия Джильды с тех пор навсегда стала украшением ее репертуара.

В апреле 1908 года она уже в Риме — впервые выступила на сцене театра «Костанци». В роли Беттины, героини комической оперы Бизе «Дон Проколио», Галли-Курчи показала себя не только превосходной певицей, но и талантливой комической актрисой. К тому времени артистка вышла замуж за художника Л. Курчи.

Но чтобы достичь настоящего успеха, Амелите еще предстояло пройти «стажировку» за рубежом. Певица выступила в сезоне 1908/09 года в Египте, а затем в 1910 году посетила Аргентину и Уругвай.

В Италию она возвратилась уже известной певицей. Миланский «Даль Верме» специально приглашает ее на роль Джильды, а неаполитанский «Сан-Карло» (1911) становится свидетелем высокого мастерства Галли-Курчи в «Сомнамбуле».

После еще одного турне артистки, летом 1912 года, по Южной Америке (Аргентина, Бразилия, Уругвай, Чили) наступила очередь шумных успехов в Турине, Риме. В газетах, вспоминая прежнее выступление здесь певицы, писали: «Галли-Курчи вернулась законченной артисткой».

В сезоне 1913/14 года артистка поет в мадридском театре «Реал». «Сомнамбула», «Пуритане», «Риголетто», «Севильский цирюльник» приносят ей беспрецедентный успех в истории этого оперного театра.

В феврале 1914 года в составе труппы итальянской оперы Галли-Курчи приезжает в Петербург. В столице России она впервые поет партии Джульетты («Ромео и Джульетта» Гуно) и Филины («Миньон» Тома).

В обеих операх ее партнером был Л.В. Собинов. Вот как в столичной печати характеризовали интерпретацию артисткой героини оперы Тома: «Прелестной Филиной явилась Галли-Курчи. Ее красивый голос, музыкальность и прекрасная техника дали ей возможность выдвинуть партию Филины на первый план. Блестяще спет ею полонез, заключение которого по единодушному требованию публики она повторила, взяв оба раза трехчертное „фа“. В сценическом отношении она ведет роль умно и свежо».

Но венцом ее русских триумфов стала «Травиата». Газета «Новое время» писала: «Галли-Курчи — одна из Виолетт, каких давно не видел Петербург. Она безукоризненна и по сцене, и как певица. Арию первого акта она спела с изумительной виртуозностью и, кстати, закончила ее такой головоломной каденцией, какой мы не слышали ни у Зембрих, ни у Боронат: что-то ошеломляющее и вместе с тем ослепительно красивое. Она имела выдающийся успех…»

Снова появившись в родных краях, певица поет с сильными партнерами: молодым блестящим тенором Тито Скипой и прославленным баритоном Титтой Руффо. Летом 1915 года в буэнос-айресском театре «Колон» она поет с легендарным Карузо в «Лючии». «Необыкновенный триумф Галли-Курчи и Карузо!», «Галли-Курчи была героиней вечера!», «Редчайшая среди певиц» — так местные критики расценивали это событие.

18 ноября 1916 года Галли-Курчи дебютировала в Чикаго. После «Caro note» зал разразился невиданной пятнадцатиминутной овацией. И в других спектаклях — «Лючии», «Травиате», «Ромео и Джульетте» — певицу принимали так же тепло. «Величайшая колоратурная певица после Патти», «Сказочный голос» — вот только некоторые заголовки американских газет. За Чикаго последовал триумф в Нью-Йорке.

В книге «Вокальные параллели» известного певца Джакомо Лаури-Вольпи читаем: «Пишущему эти строки Галли-Курчи была товарищем и в некотором роде крестной матерью во время первого для него спектакля „Риголетто“, состоявшегося в начале января 1923 года на сцене театра „Метрополитен“. Позднее автор не раз пел с ней как в „Риголетто“, так и в „Севильском цирюльнике“, „Лючии“, „Травиате“, „Манон“ Массне. Но впечатление от первого спектакля осталось на всю жизнь. Голос певицы помнится полетным, удивительно однородным по окраске, немного матовым, но на редкость нежным, навевающим покой. Ни одной „детской“ или обеленной ноты. Фраза последнего акта „Там, в небесах, вместе с матерью милой…“ запомнилась как какое-то чудо вокала — вместо голоса звучала флейта».

Осенью 1924 года Галли-Курчи выступила более чем в двадцати английских городах. Первый же концерт певицы в столичном «Альберт-холле» произвел неотразимое впечатление на публику. «Волшебные чары Галли-Курчи», «Пришла, спела — и победила!», «Галли-Курчи покорила Лондон!» — восхищенно писала местная пресса.

Галли-Курчи не связывала себя длительными контрактами с каким-то одним оперным театром, предпочитая гастрольную свободу. Лишь после 1924 года певица отдала окончательное предпочтение «Метрополитен-опера». Как правило, оперные звезды (особенно в ту пору)

лишь второстепенное внимание уделяли концертной эстраде. Для Галли-Курчи это были две совершенно равноправные сферы художественного творчества. Мало того, с годами концертная деятельность стала даже превалировать над театральной сценой. А попрощавшись в 1930 году с оперой, она еще на протяжении нескольких лет продолжала выступать с концертами во многих странах, и повсюду ее ждал успех у самой широкой аудитории, потому что по своему складу искусство Амелиты Галли-Курчи отличалось искренней простотой, обаянием, ясностью, подкупающей демократичностью.

«Не бывает равнодушной аудитории, такой вы делаете ее сами», — говорила певица. В то же время Галли-Курчи никогда не отдавала дань неприхотливым вкусам или дурной моде, — большие успехи артистки были торжеством художественной честности и принципиальности.

С удивительной неустанностью переезжает она из одной страны в другую, и слава ее растет с каждым спектаклем, с каждым концертом. Ее гастрольные маршруты пролегли не только по крупным европейским странам и США. Ее слушали во многих городах Азии, Африки, Австралии и Южной Америки. Она выступала на тихоокеанских островах, находила время, чтобы записываться на пластинки.

"Ее голос, — пишет музыковед В.В. Тимохин, — одинаково прекрасный как в колоратурах, так и в кантилене, подобный звучанию волшебной серебряной флейты, покорял удивительной нежностью и чистотой. Слушатели с первых же фраз, спетых артисткой, были очарованы подвижными и плавными звуками, льющимися с поразительной непринужденностью… Идеально ровный, пластичный звук служил артистке чудесным материалом для создания различных, филигранно отточенных образов…

…Галли-Курчи как колоратурная певица, пожалуй, не знала себе равных.

Идеально ровный, пластичный звук служил артистке чудесным материалом для создания разнообразных филигранно отточенных образов. Никто не исполнял с такой инструментальной беглостью пассажи в арии «Sempre libera» («Быть свободной, быть беспечной») из «Травиаты», в ариях Диноры или Лючии и с таким блеском — каденции в той же «Sempre libera» или в «Вальсе Джульетты», и все — без малейшего напряжения (даже самые верхние ноты не производили впечатления предельно высоких), которое могло бы выдать слушателям технические трудности спетого номера.

Искусство Галли-Курчи заставляло современников вспоминать о великих виртуозах XIX века и говорить о том, что даже композиторы, творившие в эпоху «золотого века» бельканто, едва ли могли представить себе лучшего интерпретатора своих произведений. «Если бы сам Беллини услышал такую изумительную певицу, как Галли-Курчи, он бы аплодировал ей без конца», — писала барселонская газета «Эль Прогресо» в 1914 году после спектаклей «Сомнамбулы» и «Пуритан». Этот отзыв испанской критики, беспощадно «расправлявшейся» со многими светилами вокального мира, достаточно показателен. «Галли-Курчи близка к полному совершенству, насколько это возможно», — признавалась два года спустя знаменитая американская примадонна Джеральдина Фаррар (превосходная

исполнительница партий Джильды, Джульетты и Мими), прослушав «Лючию ди Ламмермур» в Чикагской опере".

Певица отличалась обширнейшим репертуаром. Хотя основу его составляла итальянская оперная музыка — произведения Беллини, Россини, Доницетти, Верди, Леонкавалло, Пуччини, — но блистательно она выступала и в операх французских композиторов — Мейербера, Бизе, Гуно, Тома, Массне, Делиба. К этому надо добавить великолепно исполненные партии Софи в «Кавалере роз» Р. Штрауса и роль Шемаханской царицы в «Золотом петушке» Римского-Корсакова.

«Роль царицы, — отмечала артистка, — занимает не больше получаса, но зато какие это полчаса! За столь короткий промежуток времени певица сталкивается со всевозможными вокальными трудностями, между прочим и такими, каких не придумали бы и старые композиторы».

Весной и летом 1935 года певица гастролировала в Индии, Бирме и Японии. То были последние страны, где она пела. Галли-Курчи временно отходит от концертной деятельности ввиду серьезной болезни горла, потребовавшей хирургического вмешательства.

Летом 1936 года после напряженных занятий певица вернулась не только на концертную эстраду, но и на оперную сцену. Но выступала она недолго. Заключительные выступления Галли-Курчи прошли в сезоне 1937/38 года. После этого она окончательно удаляется на покой и уединяется в своем доме в Ла-Холье (Калифорния).

Умерла певица 26 ноября 1963 года.

НАДЕЖДА ОБУХОВА
(1886—1961)

Много лет выступала вместе с Обуховой певица Е.К. Катульская. Вот что она говорит:

"Каждый спектакль с участием Надежды Андреевны казался торжественным и праздничным и вызывал всеобщий восторг. Обладая чарующим, неповторимым по красоте тембра голосом, тонкой художественной выразительностью, совершенной вокальной техникой и артистизмом, Надежда Андреевна создала целую галерею сценических образов глубокой жизненной правды и гармонической законченности.

Владея изумительной способностью художественного перевоплощения, Надежда Андреевна умела находить для убедительной обрисовки характера сценического образа, для выражения различных человеческих чувств необходимую окраску интонации, тонкую нюансировку. Естественность исполнения всегда сочеталась у нее с красотой звука и выразительностью слова".

Надежда Андреевна Обухова родилась 6 марта 1886 года в Москве, в старинной дворянской семье. Ее мать рано умерла от чахотки. Отец же, Андрей Трофимович, видный военный, занятый служебными делами, поручил воспитание детей деду по матери. Адриан Семенович Мазараки воспитывал внуков — Надю, ее сестру Анну и брата Юрия — у себя в деревне, в Тамбовской губернии.

«Дед был прекрасным пианистом, и я часами слушала в его исполнении Шопена и Бетховена», — рассказывала позднее Надежда Андреевна. Именно дед приобщил девочку к игре на рояле, к пению. Занятия шли успешно: в 12 лет маленькая Надя играла ноктюрны Шопена и

симфонии Гайдна и Моцарта в четыре руки с дедушкой, терпеливым, строгим и требовательным.

После потери жены и дочери Адриан Семенович очень боялся, как бы и внучки не заболели туберкулезом и потому в 1899 году привез внучек в Ниццу.

"Помимо наших занятий с профессором Озеровым, — вспоминает певица, — мы начали заниматься на французских курсах литературы и истории. Это были частные курсы мадам Виводи. Особенно подробно мы проходили историю Французской революции. Этот предмет нам преподавала сама Виводи, умнейшая женщина, принадлежавшая к передовой, прогрессивной интеллигенции Франции. Дедушка продолжал заниматься с нами музыкой.

Мы приезжали в Ниццу в течение семи зим (с 1899 по 1906 год) и только на третий год, в 1901 году, начали брать уроки пения у Элеоноры Линман.

Я с детства любила петь. И моей заветной мечтой всегда было учиться пению. Я поделилась моими мыслями с дедушкой, он отнесся к этому очень одобрительно и сказал, что сам уже об этом думал. Он начал наводить справки о профессорах пения, и ему сказали, что лучшей преподавательницей в Ницце считается мадам Липман, ученица знаменитой Полины Виардо. Мы с дедушкой поехали к ней, она жила на бульваре Гарнье, в своей маленькой вилле. Мадам Липман встретила нас приветливо, и когда дедушка рассказал ей о цели нашего прихода, она очень заинтересовалась и обрадовалась, узнав, что мы русские.

После пробы она нашла, что голоса у нас хорошие, и согласилась заниматься с нами. Но она не сразу определила у меня меццо-сопрано и сказала, что в процессе работы будет видно, в какую сторону будет развиваться мой голос — вниз или вверх.

Я была очень огорчена, когда мадам Липман нашла, что у меня сопрано, и завидовала сестре, потому что мадам Липман определила у нее меццо-сопрано. Я всегда была уверена, что у меня меццо-сопрано, низкое звучание было мне более органично.

Уроки мадам Липман были интересными, и я с удовольствием на них ходила. Мадам Липман сама аккомпанировала нам и показывала, как надо петь. По окончании урока она демонстрировала свое искусство, пела самые разнообразные арии из опер; например, контральтовую партию Фидес из оперы Мейербера «Пророк», арию для драматического сопрано Рахили из оперы Галеви «Жидовка», колоратурную арию Маргариты с жемчугом из оперы Гуно «Фауст». Мы с интересом слушали, удивлялись ее мастерству, технике и диапазону ее голоса, хотя сам голос был неприятного, резкого тембра и она очень широко и некрасиво открывала рот. Аккомпанировала она себе сама. Я тогда еще мало понимала в искусстве, но ее мастерство меня поражало. Однако мои уроки не всегда были систематическими, так как я часто хворала ангиной и не могла петь".

После смерти дедушки Надежда Андреевна и Анна Андреевна возвратились на родину. Дядя Надежды — Сергей Трофимович Обухов — занимал должность управляющего театрами. Он обратил внимание на редкие качества голоса Надежды Андреевны и на ее пристрастие к театру. Он способствовал тому, что в начале 1907 года Надежду приняли в

Московскую консерваторию.

"Класс прославленного профессора Умберто Мазетти в Московской консерватории стал как бы вторым ее домом, — пишет Г.А. Поляновский. — Усердно, забывая о сне и отдыхе, училась Надежда Андреевна, наверстывая, как ей казалось, упущенное. Но здоровье продолжало оставаться слабым, перемена климата была резкой. Организм требовал более тщательного ухода — сказывались перенесенные в детстве болезни, да и наследственность давала себя знать. В 1908 году, всего год спустя после начала столь успешных занятий, пришлось на время прервать учение в консерватории и снова поехать в Италию лечиться. 1909 год она провела в Сорренто, в Неаполе, на Капри.

…Как только здоровье Надежды Андреевны окрепло, она стала готовиться в обратный путь.

С 1910 года — снова Москва, консерватория, класс Умберто Мазетти. Занимается она по-прежнему очень серьезно, постигая и отбирая все ценное в системе Мазетти. Замечательный педагог был умным, чутким наставником, помогавшим ученику научиться слышать себя, закрепить в своем голосе естественное течение звука".

Еще продолжая учиться в консерватории, Обухова поехала в 1912 году на пробу в Петербург, в Мариинский театр. Здесь она спела под псевдонимом Андреева. На следующее утро молодая певица прочитала в газете, что на пробе голосов, состоявшейся в Мариинском театре, выделились только три певицы: Окунева, драматическое сопрано, еще кто-то, кого я не запомнила, и Андреева, меццо-сопрано из Москвы.

Вернувшись в Москву, Обухова 23 апреля 1912 года сдала экзамен по классу пения.

Обухова вспоминает.

«Я очень хорошо прошла на этом экзамене и была назначена петь на годичном актовом концерте в Большом зале консерватории 6 мая 1912 года. Пела я арию Химены. Зал был переполнен, меня очень тепло принимали и много раз вызывали. По окончании концерта многие подходили ко мне, поздравляли с успехом и с окончанием консерватории и желали больших побед на предстоящем мне артистическом пути.

На следующий день я прочитала в газете рецензию Ю.С. Сахновского, где было сказано: «Прекрасное впечатление оставила исполнением арии Химены из „Сида“ Массне г-жа Обухова (класса профессора Мазетти). В пении ее помимо отличного голоса и прекрасного умения владеть им слышались задушевность и теплота как несомненный признак большого сценического дарования"».

Вскоре после окончания консерватории Обухова вышла замуж за Павла Сергеевича Архипова, служащего Большого театра: он заведовал постановочно-монтировочной частью.

До 1916 года, когда певица поступила в Большой театр, она много концертировала по всей стране. В феврале Обухова дебютировала партией Полины в «Пиковой даме» на сцене Большого театра.

«Первое выступление! Какое воспоминание в душе артиста может сравниться с памятью об этом дне? Полная радужных надежд, вышла я на сцену Большого театра, как входят в родной дом. Таким домом был и остался для меня этот театр на протяжении всей моей более чем

тридцатилетней работы в нем. Здесь прошла большая часть моей жизни, с этим театром связаны все мои творческие радости и удачи. Достаточно сказать, что за все годы своей артистической деятельности я ни разу не выступала на сцене какого-нибудь другого театра».

12 апреля 1916 года Надежда Андреевна была введена в спектакль «Садко». Уж с первых представлений певица сумела передать теплоту и человечность образа — ведь это отличительные свойства ее дарования.

Н.Н. Озеров, выступавший с Обуховой в спектакле, вспоминает: «Н.А. Обухова, певшая в день знаменательного для меня первого спектакля, создавала удивительно законченный прекрасный образ верной, любящей русской женщины, „новгородской Пенелопы“ — Любавы. Замечательный по красоте тембра бархатный голос, свобода, с которой певица им распоряжалась, подкупающая сила чувств в пении характеризовали всегда выступления Н.А. Обуховой».

Так она начинала — в содружестве со многими выдающимися певцами, дирижерами, режиссерами русской сцены. А потом и сама Обухова стала одним из таких корифеев. Более двадцати пяти партий спела она на сцене Большого театра, и каждая из них — жемчужина отечественного вокально-сценического искусства.

Е.К. Катульская пишет:

"Вспоминается прежде всего Обухова — Любаша («Царская невеста») — страстная, порывистая и решительная. Всеми средствами она борется за свое счастье, за верность дружбе, за свою любовь, без которой не может жить. С трогательной душевной теплотой и глубоким чувством исполняла Надежда Андреевна песню «Снаряжай скорей, матушка родимая…»; широкой волной звучала эта чудесная песня, пленяя слушателя…

Созданный Надеждой Андреевной в опере «Хованщина» образ Марфы, непреклонной воли и страстной души, принадлежит к творческим вершинам певицы. Стойкой художественной последовательностью она ярко раскрывает присущий ее героине религиозный фанатизм, который уступает место пламенной страсти и любви до самопожертвования к князю Андрею. Замечательная лирическая русская песня «Исходила младешенька», как и гадание Марфы, является одним из шедевров вокального исполнительства.

В опере «Кощей Бессмертный» Надежда Андреевна создала изумительный образ Кощеевны. Подлинное олицетворение «злой красоты» чувствовалось в этом образе. Страшная и беспощадная жестокость звучала в голосе певицы вместе с глубоким чувством страстной любви к Ивану Королевичу и мучительной ревностью к царевне.

Яркими тембровыми красками и выразительными интонациями создавала Н.А. Обухова лучезарный, поэтический образ Весны в сказочной опере «Снегурочка». Величавая и одухотворенная, излучающая своим чарующим голосом и задушевными интонациями солнечный свет, тепло и любовь, Весна — Обухова покоряла слушателей своей замечательной кантиленой, которой так насыщена эта партия.

Ее гордая Марина, беспощадная соперница Аиды Амнерис, свободолюбивая Кармен, поэтические Ганна и Полина, властолюбивая, смелая и коварная Далила — все это разнообразные по своему стилю и

характеру партии, в которых Надежда Андреевна умела передавать тончайшие оттенки чувств, сливая в гармоническом единстве музыкальный и драматический образы. Даже в небольшой партии Любавы («Садко») Надежда Андреевна создает незабываемый поэтический образ русской женщины — любящей и верной жены.

Все ее исполнительство было согрето глубоким человеческим чувством и яркой эмоциональностью. Певческое дыхание как средство художественной выразительности лилось ровной, плавной и спокойной струей, находя ту форму, которую певец должен создать для украшения звука. Голос звучал во всех регистрах ровно, насыщенно, ярко. Великолепное пиано, без всякого напряжения форте, «бархатные» ноты ее неповторимого, «обуховского» тембра, выразительность слова — все направлено на раскрытие идеи произведения, музыкальной и психологической характеристики.

Такую же славу, как на оперной сцене, Надежда Андреевна завоевала и как камерная певица. Исполняя разнообразные музыкальные произведения — от народных песен и старинных романсов (она исполняла их с неповторимым мастерством) до сложных классических арий и романсов русских и западных композиторов, — Надежда Андреевна проявляла, как и в оперном исполнительстве, тонкое чувство стиля и исключительную способность художественного перевоплощения. Выступая в многочисленных концертных залах, она захватывала слушателей и обаянием своего артистизма, создавала духовное общение с ними. Кто слышал Надежду Андреевну в оперном спектакле или концерте, тот на всю жизнь оставался горячим почитателем ее лучезарного искусства. Такова сила таланта".

Действительно, покинув в расцвете сил оперную сцену в 1943 году, Обухова с тем же исключительным успехом посвятила себя концертной деятельности. Особенно активна она в 40—50-е годы.

Короток обычно век вокалиста. Однако Надежда Андреевна и в семидесятипятилетнем возрасте, выступая в камерных концертах, поражала слушателей чистотой и душевностью неповторимого тембра своего меццо-сопрано.

3 июня 1961 года в Доме актера состоялся сольный концерт Надежды Андреевны, а 26 июня там же она спела целое отделение в концерте. Этот концерт оказался лебединой песней Надежды Андреевны. Уехав отдыхать в Феодосию, она скоропостижно скончалась там 14августа.

ТИТО СКИПА
(1889—1965)

Имя итальянского певца Скипы неизменно называют среди имен самых знаменитых теноров первой половины XX века. В.В. Тимохин пишет: «…Скипа особенно прославился как художник-лирик. Его фразировка отличалась богатством выразительных оттенков, он покорял нежностью и мягкостью звука, редкой пластичностью и красотой кантилены».

Тито Скипа родился 2 января 1889 года на юге Италии, в городе Лечче. Пением мальчик увлекался с детства. Уже в семилетнем возрасте Тито пел в церковном хоре.

«Часто в Лечче приезжали оперные труппы, которые набирали малышков во временный хор своего театра, — пишет И. Рябова. —

Маленький Тито был непременным участником всех выступлений. Однажды пение мальчика услышал епископ, и по его приглашению Скипа стал посещать духовную семинарию, где любимыми занятиями были уроки музыки и хор. В семинарии Тито Скипа начал заниматься пением с местной знаменитостью — певцом-любителем А. Джерундой, а вскоре стал студентом консерватории в Лечче, где посещал классы фортепиано, теории музыки и композиции».

Позднее Скипа учился пению и в Милане у видного педагога-вокалиста Э. Пикколи. Последний помог своему ученику дебютировать в 1910 году на оперной сцене города Верчелли в партии Альфреда в вердиевской опере «Травиата». Вскоре Тито перебирается в столицу Италии. Выступления в театре «Костанци» приносят молодому артисту большой успех, что открывает ему дорогу в крупнейшие отечественные и зарубежные театры.

В 1913 году Скипа переплывает океан и выступает в Аргентине и Бразилии. Возвратившись домой, он вновь поет в «Костанци», а затем в неаполитанском театре «Сан-Карло». В 1915 году певец дебютирует в «Ла Скала» в партии Владимира Игоревича в «Князе Игоре»; позднее исполняет партию Де Грие в «Манон» Массне. В 1917 году в Монте-Карло Скипа спел партию Руджеро на премьере оперы Пуччини «Ласточка». Неоднократно артист выступает в Мадриде и Лиссабоне, и с большим успехом.

В 1919 году Тито перебирается в США, и становится одним из ведущих солистов Чикагского оперного театра, где поет с 1920 по 1932 год. Но тогда же он часто гастролирует в Европе и других городах Америки. С 1929 года Тито периодически выступал в «Ла Скала». Во время этих поездок артист встречается с выдающимися музыкантами, поет в спектаклях под управлением крупнейших дирижеров. Приходилось Тито выступать на сцене и вместе с самыми известными вокалистами того времени. Часто его партнером была известнейшая певица А. Галли-Курчи. Дважды Скипе посчастливилось петь вместе с Ф.И. Шаляпиным, в опере Россини «Севильский цирюльник» в «Ла Скала» в 1928 году и в театре «Колон» (Буэнос-Айрес) в 1930 году.

Встречи с Шаляпиным оставили неизгладимый след в памяти Тито Скипы. Впоследствии он писал: «На своем веку я встречал немало выдающихся людей, великих и гениальных, но Федор Шаляпин возвышается над ними, как Монблан. В нем сочетались редкие качества большого, мудрого артиста — оперного и драматического. Не каждое столетие дает миру такого человека».

В 30-е годы Скипа находится в зените славы. Он получает приглашение в «Метрополитен-опера», где в 1932 году с огромным успехом дебютирует в «Любовном напитке» Доницетти, став достойным продолжателем традиций прославленного Беньямино Джильи, незадолго до этого ушедшего из театра. В Нью-Йорке артист выступает до 1935 года. Еще один сезон он пел в «Метрополитен-опера» в 1940/41 году.

После Второй мировой войны Скипа выступает в Италии и во многих городах мира. В 1955 году он оставляет оперную сцену, но остается в качестве концертного исполнителя. Много времени уделяет общественно-музыкальной деятельности, передавая свой опыт и

мастерство молодым певцам. В разных городах Европы Скипа руководит вокальными классами.

В 1957 году певец гастролирует в СССР, выступив в Москве, Ленинграде и Риге. Тогда же он председательствует в жюри конкурса вокалистов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.

В 1962 году певец совершил прощальное гастрольное турне по США. Скипа умер 16 декабря 1965 года в Нью-Йорке.

Видный итальянский музыковед Челетти, написавший предисловие к мемуарам Скипы, опубликованным в 1961 году в Риме, утверждает, что этот певец сыграл заметную роль в истории итальянского оперного театра, своим искусством оказав влияние на вкусы публики, на творчество своих коллег исполнителей.

«Уже в 20-е годы он шел впереди запросов публики, — отмечает Челетти, — отказавшись от банальных звуковых эффектов, славясь прекрасной простотой вокальных средств, бережным отношением к слову. И если верить, что бельканто — это пение органичное, то Скипа — идеальный его представитель».

«Репертуар певца определялся характером его голоса, мягкого лирического тенора, — пишет И. Рябова. — Интересы артиста в основном сосредоточивались на операх Россини, Беллини, Доницетти, на некоторых партиях в операх Верди. Певец-художник огромного дарования, обладавший необыкновенной музыкальностью, великолепной техникой, актерским темпераментом, Скипа создал целую галерею ярких музыкально-сценических образов. Среди них — Альмавива в „Севильском цирюльнике“ Россини, Эдгар в „Лючии ди Ламмермур“ и Неморино в „Любовном напитке“ Доницетти, Эльвино в „Сомнамбуле“ Беллини, Герцог в „Риголетто“ и Альфред в „Травиате“ Верди. Скипа известен и как замечательный исполнитель партий в операх французских композиторов. Среди его лучших созданий — роли Де Грие и Вертера в операх Ж. Массне, Джеральда в „Лакме“ Л. Делиба. Артист высокой музыкальной культуры, Скипа сумел создать незабываемые вокальные портреты в операх В.-А. Моцарта».

Как концертный певец Скипа прежде всего исполнял народные испанские и итальянские песни. Он один из лучших исполнителей неаполитанских песен. После его смерти записи артиста постоянно включаются во все звучащие антологии неаполитанской песни, выходящие за рубежом. Многократно записывался Скипа на грампластинки, — так, с его участием полностью записана опера «Дон Паскуале».

Высокое мастерство продемонстрировал артист и снимаясь в многочисленных музыкальных фильмах. Один из таких фильмов — «Любимые арии» — демонстрировался на экранах нашей страны.

Скипа получил известность и как композитор. Он автор хоровых и фортепианных сочинений, песен. Среди его крупных сочинений — месса. В 1929 году он написал оперетту «Принцесса Лиана», поставленную в Риме в 1935 году.

ЭЦИО ПИНЦА
(1892—1957)

Пинца — первый бас Италии XX столетия. Он легко справлялся со всеми техническими трудностями, впечатляя великолепным бельканто,

музыкальностью и тонким вкусом.

Эцио Фортунио Пинца родился 18 мая 1892 года в Риме, в семье плотника. В поисках работы родители Эцио вскоре после его рождения переехали в Равенну. Уже в восемь лет мальчик стал помогать отцу. Но отец вместе с тем не хотел видеть сына продолжателем своего дела — он мечтал, чтобы Эцио стал певцом.

Но мечты мечтами, а после потери работы отцом Эцио пришлось оставить школу. Теперь он сам как мог поддерживал семью. К восемнадцати годам у Эцио обнаружился талант велосипедиста: на одном крупном состязании в Равенне он занял второе место. Может быть, Пинца и принял выгодный двухлетний контракт, но отец продолжал считать, что призвание Эцио — пение. Пинцу-старшего не охладил даже приговор лучшего болонского преподавателя-вокалиста Алессандро Веццани. Тот сказал без обиняков: «У этого мальчика нет голоса».

Чезаре Пинца немедленно настоял на пробе у другого преподавателя в Болонье — Руццы. На этот раз результаты прослушивания оказались более удовлетворительными, и Руцца начал занятия с Эцио. Не бросая плотницкой работы, Пинца быстро достиг хороших результатов в вокальном искусстве. Более того, после того как Руцца из-за прогрессирующей болезни не смог продолжать его учить, Эцио добился благосклонности Веццани. Тот даже не понял, что пришедший к нему молодой певец был когда-то им забракован. После того как Пинца спел арию из оперы «Симон Бокканегра» Верди, маститый педагог не скупился на похвалы. Он не только согласился принять Эцио в число своих учеников, но и рекомендовал в Болонскую консерваторию. Более того, так как будущий артист не имел денег для оплаты обучения, Веццани согласился выплачивать ему «стипендию» из личных средств.

В двадцать два года Пинца становится солистом маленькой оперной труппы. Дебютирует в роли Оровезо («Норма» Беллини), довольно ответственной партии, на сцене в Санчино, близ Милана. Добившись успеха, Эцио закрепляет его в Прато («Эрнани» Верди и «Манон Леско» Пуччини), Болонье («Сомнамбула» Беллини), Равенне («Фаворитка» Доницетти).

Первая мировая война прервала стремительный взлет молодого певца — четыре года проводит он в действующей армии.

Только после окончания войны Пинца возвращается к пению. В 1919 году дирекция Римской оперы принимает вокалиста в состав труппы театра. И хотя Пинца исполняет в основном второстепенные роли, но и в них он выказывает незаурядное дарование. Это не осталось незамеченным известным дирижером Туллио Серафином, пригласившим Пинцу в оперный театр Турина. Спев здесь несколько центральных басовых партий, певец решается на штурм «главной цитадели» — миланского «Ла Скала».

Великий дирижер Артуро Тосканини в то время готовил к постановке «Мейстерзингеров» Вагнера. Дирижеру понравилось, как исполнил Пинца партию Погнера.

Став солистом «Ла Скала», впоследствии под управлением Тосканини Пинца пел в «Лючии ди Ламмермур», «Аиде», «Тристане и Изольде», «Борисе Годунове» (Пимен) и в других операх. В мае 1924 года Пинца вместе с лучшими певцами «Ла Скала» поет на премьере оперы

Бойто «Нерон», вызвавшей большой интерес в музыкальном мире.

«Совместные выступления с Тосканини явились для певца подлинной школой высшего мастерства: они многое дали артисту для понимания стиля различных произведений, для достижения в своем исполнении единства музыки и слова, помогли полностью овладеть технической стороной вокального искусства», — считает В.В. Тимохин. Пинца оказался в числе тех немногих, кого Тосканини счел нужным отметить. Однажды на репетиции «Бориса Годунова» он сказал о Пинце — исполнителе роли Пимена: «Наконец мы нашли певца, который может петь!»

Три года артист выступал на сцене «Ла Скала». Вскоре уже и в Европе и в Америке знали, что Пинца — один из одареннейших басов в истории итальянской оперы.

Первые гастроли за рубежом Пинца проводит в Париже, а 1925 году артист поет в театре «Колон» в Буэнос-Айресе. Еще через год, в ноябре, Пинца дебютирует в «Весталке» Спонтини в «Метрополитен-опера».

На протяжении более двадцати лет Пинца оставался бессменным солистом театра и украшением труппы. Но не только в оперных спектаклях восхищал Пинца самых взыскательных знатоков. Он с успехом выступал и в качестве солиста со многими виднейшими симфоническими оркестрами США.

В.В. Тимохин пишет: "Голос Пинцы — высокий бас, несколько баритонового характера, очень красивый, гибкий и сильный, с большим диапазоном, — служил артисту важным средством, наряду с продуманной и темпераментной актерской игрой, для создания жизненных, правдивых сценических образов. Богатым арсеналом выразительных средств, как вокальных, так и драматических, певец пользовался с подлинной виртуозностью. Требовала ли роль трагического пафоса, едкого сарказма, величавой простоты или тонкого юмора — всегда он находил и верный тон, и яркие краски. В трактовке Пинцы даже некоторые далеко не центральные персонажи приобретали особую значительность и смысл. Артист умел наделить их живыми человеческими характерами и поэтому неизбежно привлекал к своим героям пристальное внимание слушателей, показывая удивительные примеры искусства перевоплощения. Недаром художественная критика 20—30-х годов называла его «молодым Шаляпиным».

Пинца любил повторять, что существуют три типа оперных певцов: вообще не играющие на сцене, способные лишь имитировать и копировать чужие образцы и, наконец, стремящиеся по-своему осмыслить и исполнить роль. Только последние, по словам Пинцы, достойны называтьсяартистами.

В Пинце-вокалисте, типичном basso cantante, привлекали свободное владение голосом, отточенное техническое мастерство, изящная фразировка и своеобразная грация, сделавшие его неподражаемым в операх Моцарта. В то же время голос певца мог звучать мужественно и страстно, с предельной экспрессией. Как итальянцу по национальности Пинце был ближе всего именно итальянский оперный репертуар, но артист также много выступал в операх русских, немецких и французских композиторов".

Современники видели в Пинце исключительно разностороннего оперного артиста: репертуар его охватывал свыше 80 сочинений. Его наилучшими ролями признаны Дон Жуан, Фигаро («Свадьба Фигаро»), Борис Годунов и Мефистофель («Фауст»).

В партии Фигаро Пинца сумел донести всю красоту моцартовской музыки. Его Фигаро легкий и веселый, остроумный и изобретательный, отличается искренностью переживаний и безудержным оптимизмом.

С особым успехом он выступал в операх «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро» под управлением Бруно Вальтера во время знаменитого моцартовского фестиваля (1937) на родине композитора — в Зальцбурге. С той поры здесь каждого певца в ролях Дон Жуана и Фигаро неизменно сравнивают с Пинцей.

Всегда с большой ответственностью относился певец к исполнению Бориса Годунова. Еще в 1925 году в Мантуе Пинца впервые спел партию Бориса. Но все секреты гениального творения Мусоргского он смог узнать, участвуя в постановках «Бориса Годунова» в «Метрополитен» (в роли Пимена) вместе с великим Шаляпиным.

Надо сказать, что Федор Иванович хорошо относился к итальянскому коллеге. После одного из спектаклей он крепко обнял Пинцу и сказал: «Мне очень нравится ваш Пимен, Эцио». Шаляпин тогда не знал, что Пинца станет его своеобразным наследником. Весной 1929 года Федор Иванович покинул «Метрополитен», и прекратился показ «Бориса Годунова». Только через десять лет спектакль возобновился, и главную роль в нем играл Пинца.

«В процессе работы над образом он тщательно изучал материалы по русской истории, относящиеся ко времени царствования Годунова, биографию композитора, как и все факты, связанные с созданием произведения. Интерпретации певца не был присущ грандиозный размах шаляпинской трактовки, — в исполнении артиста на первом плане оказывались лиричность и мягкость. Тем не менее критика находила роль царя Бориса крупнейшим достижением Пинцы, и в этой партии он имел блистательный успех», — пишет В.В. Тимохин.

До Второй мировой войны Пинца много выступал в оперных театрах Чикаго и Сан-Франциско, гастролировал в Англии, Швеции, Чехословакии, а в 1936 году посетил Австралию.

После войны, в 1947 году, недолго поет вместе с дочерью Клаудией, обладательницей лирического сопрано. В сезоне 1947/48 года поет последний раз в «Метрополитен». В мае 1948 года спектаклем «Дон Жуан» в американском городе Кливленд он прощается с оперной сценой.

Однако концерты певца, его выступления по радио и телевидению по-прежнему проходят с невероятным успехом. Пинце удалось добиться доселе невозможного — собрать двадцать семь тысяч человек за один вечер на нью-йоркской открытой сцене «Льюисон стейдием»!

Начиная с 1949 года Пинца поет в оперетте («Южный океан» Ричарда Роджерса и Оскара Гаммерштейна, «Фэнни» Гаролда Роума), снимается в кино («Мистер Империум» (1950), «Карнеги-холл» (1951), «Этим вечером мы поем» (1951).

Из-за болезни сердца артист с лета 1956 года отказался от публичных выступлений.

Пинца умер 9 мая 1957 года в Стемфорде (США).

ТОТИ ДАЛЬ МОНТЕ
(1893—1975)

Тоти Даль Монте (настоящее имя — Антониетта Менегелли) родилась 27 июня 1893 года в городке Мольяно-Венето. «Мое артистическое имя — Тоти Даль Монте — не было, выражаясь словами Гольдони, плодом „хитроумной выдумки“, а принадлежит мне по праву, — писала позднее певица. — Тоти — уменьшительное от Антониетта, так меня ласково называли в семье с раннего детства. Даль Монте — фамилия моей бабушки (с материнской стороны), происходившей из „благородного венецианского рода“. Имя Тоти Даль Монте я взяла со дня моего дебюта на оперной сцене случайно, под влиянием внезапного импульса».

Ее отец был школьным учителем и руководителем провинциального оркестра. Под его руководством Тоти с пяти лет уже хорошо сольфеджировала и играла на рояле. Познакомившись с основами теории музыки, в девять лет она пела несложные романсы и песни Шуберта и Шумана.

Вскоре семья переехала в Венецию. Юная Тоти стала посещать оперный театр «Фемиче», где впервые услышала «Сельскую честь» Масканьи и «Паяцы» Пуччини. Дома после спектакля она могла до утра распевать полюбившиеся арии и отрывки из опер.

Однако в Венецианскую консерваторию Тоти поступила как пианистка, учась у маэстро Тальяпьетро, ученика Феруччио Бузони. И кто знает, как сложилась бы ее судьба, если бы, уже почти заканчивая консерваторию, она не повредила правую руку — разорвала сухожилие. Это привело ее к «королеве бельканто» Барбаре Маркизио.

"Барбара Маркизио! — вспоминает Даль Монте. — Она с бесконечной любовью учила меня правильной эмиссии звука, четкой фразировке, речитативам, художественному воплощению образа, вокальной технике, не знающей трудностей при любых пассажах. Но сколько пришлось петь гамм, арпеджио, легато и стаккато, добиваясь совершенства исполнения!

Полутоновые гаммы были любимым средством обучения Барбары Маркизио. Она заставляла меня на одном дыхании брать две октавы вниз и вверх. На уроках она была всегда спокойной, терпеливой, объясняла все просто и убедительно и очень редко прибегала к сердитым выговорам".

Ежедневные занятия с Маркизио, огромное желание и упорство, с которым работает юная певица, дают блестящие результаты. Летом 1915 года Тоти впервые выступает в открытом концерте, а в январе 1916 года подписывает свой первый контракт с миланским театром «Ла Скала» с ничтожным вознаграждением десять лир в день.

"И вот настал день премьеры, — пишет в своей книге «Голос над миром» певица. — На сцене и в артистических уборных царило лихорадочное возбуждение. Элегантная публика, заполнившая все места в зрительном зале, с нетерпением ждала, когда поднимется занавес; маэстро Маринуцци подбадривал певцов, которые нервничали и очень волновались. А я, я… ничего не видела и не слышала вокруг; в белом платье, белокуром парике… загримированная с помощью моих партнеров, я казалась себе

воплощением прекрасного.

Наконец мы вышли на сцену; я была самой маленькой из всех. Смотрю широко раскрытыми глазами в темную пропасть зала, вступаю в нужный момент, но мне кажется, что голос не мой. Да к тому же подвела неприятная неожиданность. Взбегая вместе со служанками по ступенькам дворца, я запуталась в своем слишком длинном платье и упала, сильно ударившись коленом. Я ощутила острую боль, но тут же вскочила. «Может, никто ничего и не заметил?» Я приободрилась, а тут, слава богу, и акт кончился.

Когда смолкли аплодисменты и актеры перестали выходить на «бис», мои партнеры окружили меня и стали утешать. Из глаз у меня готовы были брызнуть слезы, и казалось, что я самая несчастная женщина на свете. Ванда Феррарио подходит ко мне и говорит:

— Не плачь, Тоти… Запомни… Упала на премьере, значит, ждиудачи!"

Постановка «Франчески да Римини» на сцене «Ла Скала» явилась незабываемым событием в музыкальной жизни. Газеты пестрели восторженными отзывами о спектакле. Несколько изданий отметили и юную дебютантку. Газета «Сценическое искусство» писала: «Тоти Даль Монте — одна из подающих надежды певиц нашего театра», а «Музыкально-драматическое обозрение» заметило: «Тоти Даль Монте в роли Белоснежки полна грации, она обладает сочным тембром голоса и незаурядным чувством стиля».

С самого начала своей артистической деятельности Тоти Даль Монте много гастролировала по Италии, выступая в различных театрах. В 1917 году она выступила во Флоренции, исполнив сольную партию в «Stabat Mater» Перголези. В мае этого же года Тоти три раза пела в Генуе в театре «Паганини», в опере «Дон Паскуале» Доницетти, где, как она сама считает, имела первый крупный успех.

После Генуи общество «Рикорди» пригласило ее выступить в опере Пуччини «Ласточки». Новые выступления состоялись в миланском театре «Политеама», в операх Верди «Бал-маскарад» и «Риголетто». Следом за этим в Палермо Тоти исполнила роль Джильды в «Риголетто» и участвовала в премьере «Лодолетты» Масканьи.

Вернувшись из Сицилии в Милан, Даль Монте поет в знаменитом салоне «Люстра дель Ритратто». Она исполнила арии из опер Россини («Севильский цирюльник» и «Вильгельм Телль») и Бизе («Искатели жемчуга»). Эти концерты памятны артистке знакомством с дирижером Артуро Тосканини.

"Эта встреча имела большое значение для дальнейшей судьбы певицы. В начале 1919 года оркестр под управлением Тосканини впервые в Турине исполнил Девятую симфонию Бетховена. Тоти Даль Монте участвовала в этом концерте с тенором Ди Джованни, басом Лузикаром и меццо-сопрано Бергамаско. В марте 1921 года певица заключила контракт на гастроли по городам Латинской Америки: Буэнос-Айрес, Рио-де-Жанейро, Сан-Паоло, Розарио, Монтевидео.

В самый разгар этих первых больших и успешных гастролей Тоти Даль Монте получила телеграмму от Тосканини с предложением участвовать в новой постановке «Риголетто», включенной в репертуар «Ла Скала» на сезон 1921/22 года. Спустя неделю Тоти Даль Монте была уже в

Милане и начала кропотливую и напряженную работу над образом Джильды под руководством великого дирижера. Премьера «Риголетто» в постановке Тосканини летом 1921 года навсегда вошла в сокровищницу мирового музыкального искусства. Тоти Даль Монте создала в этом спектакле пленительный по чистоте и грации образ Джильды, сумев передать тончайшие оттенки чувств любящей и страдающей девушки. Красота ее голоса в сочетании со свободой фразировки и совершенством вокального исполнения свидетельствовали о том, что это уже сформировавшийся большой мастер.

Удовлетворенный успехом «Риголетто», Тосканини ставит затем оперу Доницетти «Лючия ди Ламмермур» с Даль Монте. И эта постановка прошла с триумфом…"

В декабре 1924 года Даль Монте с успехом пела в Нью-Йорке, в «Метрополитен-опера». Так же удачно в США она выступала в Чикаго, Бостоне, Индианаполисе, Вашингтоне, Кливленде и Сан-Франциско.

Слава Даль Монте быстро распространилась далеко за пределы Италии. Она побывала на всех континентах и выступала с самыми лучшими певцами прошедшего столетия: Э. Карузо, Б. Джильи, Т. Скипа, К. Галеффи, Т. Руффо, Э. Пинца, Ф. Шаляпиным, Г. Безанцони. Даль Монте удалось создать на протяжении более тридцати лет выступлений на сценах лучших оперных театров мира множество запоминающихся образов, таких как Лючия, Джильда, Розина и другие.

Одной из лучших своих ролей артистка считала роль Виолетты в опере Верди «Травиата»:

"Вспоминая о моих выступлениях в 1935 году, я уже упоминала Осло. Это был очень важный этап в моей артистической карьере. Именно здесь, в живописной столице Норвегии, я впервые спела партию Виолетты в «Травиате».

Этот столь человечный образ страдающей женщины — трагическая история любви, растрогавшая весь мир, — не мог оставить меня равнодушной. Излишне и говорить, что вокруг — чужие люди, гнетущее чувство одиночества. Но теперь во мне пробудилась надежда, и сразу стало как-то легче на душе…

Эхо моего блистательного дебюта докатилось и до Италии, и вскоре итальянскому радио удалось передать из Осло запись третьего представления «Травиаты». Дирижером был Добровейн, редкий знаток театра и вдохновенный музыкант. Испытание действительно оказалось весьма трудным, да к тому же внешне я выглядела на сцене не очень эффектно из-за маленького роста. Но я работала не щадя сил и добилась успеха…

С 1935 года партия Виолетты заняла одно из главных мест в моем репертуаре, и мне пришлось выдержать далеко не легкий поединок с очень серьезными «соперницами».

Наиболее известными Виолеттами тех лет были Клаудия Муцио, Мария Канилья, Джильда Далла Рицца и Лукреция Бори. Не мне, конечно, судить о своем исполнении и делать сравнения. Но я могу смело утверждать, что «Травиата» принесла мне не меньший успех, чем «Лючия», «Риголетто», «Севильский цирюльник», «Сомнамбула», «Лодолетта» и др.

Норвежский триумф повторился на итальянской премьере этой оперы Верди. Она состоялась 9 января 1936 года в неаполитанском театре «Сан-Карло»… В театре присутствовали пьемонтский принц, графиня д'Аоста и критик Паннейн, самая настоящая заноза в сердце многих музыкантов и певцов. Но все прошло как нельзя лучше. После бурных аплодисментов по окончании первого действия восторг публики все нарастал. А когда во втором и третьем действиях я сумела передать, как мне кажется, весь пафос чувств Виолетты, ее безграничное самопожертвование в любви, глубочайшее разочарование после несправедливого оскорбления и неотвратимый уход из жизни, восхищение и энтузиазм зрителей были беспредельны и растрогали меня".

Даль Монте продолжала выступать и во время Второй мировой войны. По ее словам, она оказалась в 1940—1942 годах «между молотом и наковальней и не могла отказаться от заранее согласованных концертов в Берлине, Лейпциге, Гамбурге, Вене».

При первой возможности артистка приехала в Англию и была по-настоящему счастлива, когда на лондонском концерте почувствовала, что зрителей все сильнее захватывает волшебная сила музыки. В других английских городах ее принимали столь же горячо.

Вскоре она отправилась в очередное турне по Швейцарии, Франции, Бельгии. Вернувшись в Италию, пела во многих операх, но чаще всего — в «Севильском цирюльнике».

В 1948 году после гастролей по Южной Америке певица покидает оперную сцену. Иногда она выступает как драматическая актриса. Много времени отдает педагогической работе. Даль Монте написала книгу «Голос над миром», переведенную на русский язык.

Тоти Даль Монте умерла 26 января 1975 года.

КИРСТЕН ФЛАГСТАД
(1895—1962)

Знаменитая примадонна «Метрополитен» Фрэнсиз Альда, выступавшая почти со всеми крупнейшими мастерами мировой оперной сцены, говорила: «После Энрико Карузо я знала только один истинно великий голос в опере наших дней — это Кирстен Флагстад».

Кирстен Флагстад родилась 12 июля 1895 года в норвежском городе Хамар, в семье дирижера Михаила Флагстада. Мать также была музыкантом — довольно известной пианисткой и концертмейстером в Национальном театре Осло. Стоит ли удивляться, что с детства Кирстен училась на фортепиано и пению у своей матери, а уже в шесть лет пела песни Шуберта!

В тринадцать лет девочка знала партии Аиды и Эльзы. Спустя два года начались занятия Кирстен у известного в Осло вокального педагога Эллен Шитт-Якобсен. После трех лет занятий Флагстад дебютировала — 12 декабря 1913 года. В норвежской столице она исполнила роль Нурив в популярной в те годы опере Э. д'Альбера «Долина». Молодая артистка понравилась не только простой публике, но и группе богатых меценатов. Последние определили певице стипендию, чтобы она могла продолжить вокальное образование.

Благодаря финансовой поддержке Кирстен занималась в Стокгольме с Альбертом Вествангом и Гиллисом Браттом. В 1917 году,

возвратившись домой, Флагстад регулярно выступает в оперных спектаклях Национального театра.

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

В 1919 году Флагстад вышла замуж. Проходит немного времени, и она оставляет сцену. Нет, не из-за протеста мужа: перед рождением дочери у певицы пропал голос. Потом он вернулся, но Кирстен, боясь перегрузок, некоторое время отдавала предпочтение «легким ролям» в операттах. В 1921 году певица становится солисткой театра «Майоль» в Осло. Позднее она выступала в театре «Казино». В 1928 году норвежская певица приняла приглашение стать солисткой театра «Стура» шведского города Гетеборга.

Тогда трудно было предположить, что в дальнейшем певица будет специализироваться исключительно на вагнеровских ролях. На тот момент из вагнеровских партий в ее репертуаре были только Эльза и Елизавета. Наоборот, она казалась типично «универсальной исполнительницей», спев тридцать восемь партий в операх и тридцать в операттах. Среди них: Минни («Девушка с Запада» Пуччини), Маргарита («Фауст»), Недда («Паяцы»), Эвридика («Орфей» Глюка), Мими («Богема»), Тоска, Чио-Чио-Сан, Аида, Дездемона, Микаэла («Кармен»), Эврианта, Агата («Эврианта» и «Волшебный стрелок» Вебера).

Будущее Флагстад как вагнеровской исполнительницы во многом обусловлено стечением обстоятельств, поскольку она имела все данные для того, чтобы стать не менее выдающейся «итальянской» певицей.

Когда во время постановки в 1932 году в Осло музыкальной драмы Вагнера «Тристан и Изольда» заболела Изольда — известная вагнеровская певица Нанни Ларсен-Тодсен, вспомнили о Флагстад. Кирстен с новой ролью справилась отменно.

Совершенно пленен был новой Изольдой знаменитый бас Александр Кипнис, посчитавший, что место Флагстад на вагнеровском фестивале в Байрейте. Летом 1933 года на очередном фестивале она спела Ортлинду в «Валькирии» и Третью норну в «Гибели богов». В следующем году ей доверили более ответственные роли — Зиглинды и Гутруны.

На спектаклях Байрейтского фестиваля и услышали Флагстад представители «Метрополитен-опера». Нью-йоркский театр как раз в это время нуждался в вагнеровском сопрано.

Дебют Флагстад 2 февраля 1935 года в нью-йоркском театре «Метрополитен-опера» в роли Зиглинды принес артистке настоящий триумф. На следующее утро американские газеты протрубили о рождении величайшей вагнеровской певицы XX столетия. Лоуренс Гильман писал в «Нью-Йорк геральд трибюн», что это один из тех редких случаев, когда,

очевидно, сам композитор счастлив был бы услышать такое художественное воплощение своей Зиглинды.

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

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

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

На протяжении шести лет Флагстад регулярно выступала на сцене «Метрополитен-опера» исключительно в вагнеровском репертуаре. Единственной партией иного композитора стала Леонора в «Фиделио» Бетховена. Она спела Брунгильду в «Валькирии» и «Гибели богов», Изольду, Елизавету в «Тангейзере», Эльзу в «Лоэнгрине», Кундри в «Парсифале».

Все спектакли с участием певицы шли при постоянных аншлагах. Только девять спектаклей «Тристана» с участием норвежской артистки принесли театру невиданный прежде доход — более чем сто пятьдесят

тысяч долларов!

Триумф Флагстад в «Метрополитен» открыл ей двери крупнейших оперных театров мира. Восемнадцатого мая 1936 года она с большим успехом дебютирует в опере «Тристан» в лондонском «Ковент-Гардене». А 2 сентября того же года певица впервые поет в Венской государственной опере. Она пела Изольду, и по окончании оперы зрители вызывали певицу тридцать раз!

Перед французской публикой Флагстад впервые предстала в 1938 году на сцене парижского театра «Гранд-опера». Исполнила также роль Изольды. В том же году она совершила концертную поездку по Австралии.

Весной 1941 года, вернувшись на родину, певица фактически перестала выступать. Во время войны она только два раза покидает пределы Норвегии — для участия в Цюрихском музыкальном фестивале.

В ноябре 1946 года в Чикагском оперном театре Флагстад пела в «Тристане». Весной следующего года совершила свою первую послевоенную концертную поездку по городам США.

После того как Флагстад в 1947 году приезжает в Лондон, она затем на протяжении четырех сезонов поет в театре «Ковент-Гарден» ведущие вагнеровские партии.

"Флагстад было уже за пятьдесят лет, — пишет В.В. Тимохин, — но голос ее, казалось, не был подвластен времени — он звучал так же свежо, наполненно, сочно и ярко, как и в памятный год первого знакомства лондонцев с певицей. Легко выносил он и огромные нагрузки, которые могли бы оказаться непосильными и для гораздо более молодой певицы. Так, в 1949 году она в течение недели выступила в роли Брунгильды в трех спектаклях: «Валькирии», «Зигфриде» и «Гибели богов».

В 1949 и 1950 годах Флагстад выступает в роли Леоноры («Фиделио») на Зальцбургском фестивале. В 1950 году певица участвует в постановке «Кольца нибелунга» в миланском театре «Ла Скала».

В начале 1951 года состоялось возвращение певицы на сцену «Метрополитен». Но пела она там недолго. На пороге своего шестидесятилетия Флагстад принимает решение в ближайшем будущем оставить сцену. И первое из серии ее прощальных выступлений состоялось 1 апреля 1952 года именно в «Метрополитен». После того как она спела заглавную партию в «Альцесте» Глюка, вышел на сцену председатель директорского совета «Метрополитен» Джордж Слоан и сказал, что Флагстад дала последний спектакль в театре «Метрополитен». Весь зал стал скандировать «Нет! Нет! Нет!». В течение получаса слушатели вызывали певицу. Только когда в зале погасили свет, публика начала нехотя расходиться.

Продолжая прощальную гастроль, в 1952/53 году Флагстад с огромным успехом поет в лондонской постановке оперы Перселла «Дидона и Эней». Двадцать четвертого ноября 1953 года приходит очередь расставания с певицей парижской «Гранд-опера». 12 декабря того же года она дает концерт в Национальном театре Осло в честь сорокалетия своей артистической деятельности.

После этого ее публичные выступления носят лишь эпизодический характер. Окончательно Флагстад простилась с публикой 7 сентября 1957 года концертом в лондонском зале «Альберт-холл».

Флагстад много сделала для становления национальной оперы. Она и стала первым директором Норвежской оперы. Увы, прогрессировавшая болезнь заставила ее оставить директорский пост уже после окончания дебютного сезона.

Последние годы прославленной певицы прошли в собственном доме в Кристиансанде, построенном в свое время по проекту певицы, — двухэтажной белой вилле с колоннадой, украшающей главный вход.

Скончалась Флагстад в Осло 7 декабря 1962 года.

ПОЛЬ РОБСОН
(1898—1976)

«Все творчество Робсона корнями уходит глубоко в народные толщи, питается соками жизни и как бы выкристаллизовывает в себе то бесценное, что веками создавал, копил талантливый, веселый, певучий, жизнерадостный и несчастный негритянский народ, — писал в 1958 году советский писатель Борис Полевой. — Могучий голос необыкновенно широкого диапазона, удивительного звучания сочетается у него с незаурядным даром трагического актера. Робсон покоряет слушателей одновременно и силою голоса и редкостным мастерством игры. Слава Робсона-вокалиста, Робсона — драматического актера, Робсона — исполнителя негритянских песен увеличивалась как ком снега, сорвавшийся в весенний день с нагретого солнцем горного склона и неудержимо вырастающий в буйную, могучую лавину».

Поль Робсон родился 9 апреля 1898 года в городе Принстоне (штат Нью-Джерси) в семье бедного негритянского священника. С раннего возраста мальчик познал нужду, голод, лишения, общественное презрение к себе как к негру.

"В 1910 году мы переехали в Сомервилл, более крупный город, находившийся на полпути между Уэстфилдом и Принстоном, — пишет Робсон в своей книге. — Здесь преподобный Робсон служил пастором церкви Святого Фомы до дня своей смерти, последовавшей восемь лет спустя.

В Сомервилле я учился в восьмом классе школы (здесь снова была школа только для цветных) и окончил ее первым учеником. Отец, видимо, был доволен этим, хотя другого он и не ждал от меня. Его натуре было чуждо всякое самолюбование. Я часто рассказывал, как он никогда не был доволен оценкой в девяносто пять баллов, если можно было получить сто. Не потому, что наивысшая оценка была для него каким-то фетишем, а потому, что понятие личной добросовестности, составлявшее главную его страсть, неразрывно было связано с идеей, согласно которой человек обязан свершить максимум того, на что он способен. Успех в жизни следует исчислять не деньгами или личным преуспеянием — целью человека должно быть наиболее полное раскрытие заложенных в нем самом возможностей".

Младший среди братьев, Поль с детских лет поражал окружающих своими исключительными и многообразными способностями. Чтобы заработать деньги на обучение, Робсон не отказывался ни от какой работы. Однако главная трудность была в другом: в расовой дискриминации, с которой в Соединенных Штатах приходится сталкиваться на каждом шагу.

В Колумбийском университете он отлично учился по всем предметам — Поль стал одним из трех первых студентов-негров в Америке, которым удалось добиться государственной стипендии. Видя талант Робсона-оратора, студенты избрали его председателем своего дискуссионного клуба. Но преуспевал Поль не только в науках — он стал одним из лучших бейсболистов страны и особенно отличался на ринге как боксер. Спортивные предприниматели сулили ему богатство, если он согласится стать профессиональным боксером. Но…

В 1919 году Робсон, окончив университет с дипломом бакалавра правоведения, пытается найти работу по специальности. Наконец с большим трудом ему удалось устроиться в одну из контор в Нью-Йорке. Увы, его вскоре просто выжили оттуда коллеги. Робсон решает попробовать свои силы на сцене.

Как пишет В.М. Зимянин: "С помощью Лайта друзьям удалось договориться с владельцами небольшого зала в Гринвич-Виллидж, которые определили удобную для них дату концерта — 19 апреля 1925 года. На подготовку программы у Робсона и Брауна оставалось всего три недели — срок немыслимо короткий даже для многоопытных музыкантов. Но жаждущим признания новичкам обычно неведома трезвая расчетливость профессионалов. Поль и Ларри репетировали, забыв обо всем на свете, прерываясь лишь на время, необходимое для еды и сна, за чем внимательно следила Эсси.

К концу второй недели репетиций друзья составили программу будущего концерта. В нее вошли шестнадцать песен, религиозных и светских, созданных во времена рабства и написанных современными негритянскими композиторами. Готовя программу, Поль и Ларри отбирали лишь те произведения, слова и музыка которых, по убеждению друзей, наиболее полно отражали помыслы и устремления темнокожего народа Америки. Уже в самих названиях песен угадывалось своеобразие национального характера американских негров, в котором, несмотря на горести и тяготы несправедливой судьбы, сохранялось неуемное жизнелюбие: печальные, щемящие душу «Опозорь имя свое», «Плачущая Мэри», «Иногда я чувствую себя сиротой», «Прощай, прощай!», «Исчезни», «Двигайся медленнее, чудесная колесница», «Никто не знает, как мне тяжело», «Водонос» — и возвышенно-торжественные, исполненные веры в лучшую участь «Всякий раз, когда на меня нисходит озарение», «Я знаю, что Господь возложил на меня руки свои», «Иисус готов к битве под Иерихоном», «Спустись на землю, Моисей».

Исполнением последнего спиричуэла начал Поль Робсон свой концерт. Уже около полуночи находчивый Джеймс Лайт догадался погасить свет в зале, и только тогда утомленные певец и пианист смогли покинуть сцену.

Ранним утром следующего дня донельзя возбужденный Ларри ворвался в комнатушку Робсонов, победно размахивая пачкой свежих газет. Не обращая внимания на слегка опешивших от такого вторжения Эсси и Поля, он громко зачитывал выдержки из газетных рецензий:

— «Пение Поля Робсона не поддается описанию. В его голосе слышатся удары гигантских колоколов». А здесь, кажется, и обо мне:

«Мистер Браун — мастер своего дела». Вынужден согласиться с музыкальным обозревателем «Нью-Йорк уорлд». Далее следует авторитетная «Нью-Йорк таймс». Не буду подвергать скромность Поля серьезному испытанию и опущу чрезмерные, на мой взгляд, похвалы в его адрес. Зачитываю только ключевую фразу: «Пение одного человека выражает муки и чаяния целого народа». Каково? А критик из «Нью-Йорк ивнинг пост» сравнивает тебя с великим Шаляпиным. Не смущайся, сравнение, честно говоря, преждевременное, но считай, что тебе по крайней мере указали верное направление.

5 января 1926 года концертом в нью-йоркском Таун-холле начались гастроли Робсона по Америке, организованные «Бюро Джеймса Б. Понда». С большим успехом поет молодой певец в Филадельфии, Балтиморе, Чикаго. Критик Гленн Диллейд Ганн отмечает в февральском номере «Чикаго геральд-экзаминер»: «Я слышал лучший из негритянских голосов и один из великолепнейших басов мира. Те, кому посчастливилось попасть вчера вечером в „Оркестр-холл“, когда там состоялся первый чикагский концерт Поля Робсона, подтвердят, что я не преувеличиваю».

Так благодаря Робсону негритянская музыка вышла на большую эстраду. Ее могли слышать не только черные, но и белые. Сам певец сказал: «Мой народ в мечте о лучшем будущем создал сотни песен… теперь я песнями буду бороться за то, что считаю святым делом своей жизни…»

Начиная с середины 20-х годов певец много времени проводит в Англии. Робсон пишет:

«Начав свою артистическую деятельность в качестве концертного певца и актера в Соединенных Штатах, я, как и многие другие негритянские артисты, отправился за границу прежде всего для того, чтобы работать там по своей профессии. Если в настоящее время в Соединенных Штатах возможности работы для негритянских артистов все еще весьма ограниченны, то тридцать лет назад дело обстояло во много раз хуже. После нескольких поездок за границу я решил остаться в Европе и поселился в Лондоне. Причина была та же самая, которая в течение многих лет побуждала миллионы негров переселяться с юга США в другие районы страны. Только мне в Лондоне жилось несравненно лучше, чем неграм с Миссисипи в Чикаго.

О моем успехе в Лондоне уже писалось. Я достиг его благодаря тому, что в Англии у меня были для этого все возможности. Но речь пойдет не о том. Конечно, мне было приятно, что я смог занять заметное место в театре, кино и стать популярным концертным певцом, пластинки которого пользуются успехом. Еще большее удовлетворение я испытывал от дружественного приема, который я встречал в английском обществе. Вначале это было преимущественно «высшее общество» — люди, которые покровительствовали искусству и составляли основную часть публики в концертных залах. Так я оказался среди самых аристократических кругов. Здесь я был «принят», выражаясь старомодным языком, который в Англии все еще в обычае, как джентльмен и как «ученый муж». Образование, полученное мною в университете Ратжерса, и моя склонность к исследовательской работе придавали мне в Англии больший вес, чем в Америке, где чековая книжка ценится выше, чем ум, и где людей науки часто не принимают всерьез, а то и подозревают в «подрывной

деятельности»».

С большим интересом певец следил за положением дел в 30-е годы в СССР, мечтая встретиться с советскими людьми. Поль даже начал изучать русский язык. В 1934 году Робсон впервые приехал в Москву. И он не разочаровался в первой стране Советов. Более того, Робсон навсегда полюбил страну, где ощутил себя полноценным человеком.

Конец 30-х годов певец проводит в концертных поездках по Испании, США, Канаде, Англии. Свои концерты Робсон превращает в антифашистские демонстрации. Вместе с песнями американских негров звучат песни других народов и так полюбившиеся ему советские песни: «Широка страна моя родная», «Любимый город», «Полюшко-поле».

Из Европы он возвращается на родину в конце 30-х годов как триумфатор. С успехом выступает с самых больших эстрад. Тысячи и тысячи рабочих проделывают порой сотни километров, для того чтобы послушать его пение, побеседовать с Большим Полем, как они его называют. Напетые им пластинки идут нарасхват. Владельцы радиокомпаний считают весьма выгодным включать его выступления в программы концертов. Большой Поль — любимый гость в индустриальных городах, на рабочих окраинах.

В годы Второй мировой войны певец приветствует успехи Советской страны. Робсон организует сбор средств на нужды обороны, выступает за быстрейшее открытие второго фронта в Европе. В 1942 году он становится первым негром, исполнившим роль Отелло на американской сцене.

После войны он снова выступает с концертами в нашей стране. Гастроли Робсона в СССР официальные круги США расценили как подрывную деятельность. В 1950 году государственный департамент США лишает певца заграничного паспорта и он не может совершить турне по Европе, а также поехать на Всемирный конгресс сторонников мира, в числе учредителей которого состоит. Одна из крупнейших киностудий отзывает свое приглашение сниматься в фильме.

После концерта в Пикскилле, где куклускласновцы пытались линчевать певца, даже профсоюзы стали бояться приглашать его. И вот один из величайших вокалистов современности постепенно расстается с тем, что было нажито в лучшие времена. Робсоны продают домик, отказываются от машины.

Лишенный возможности петь, артист задыхается. Он начинает выступать по воскресеньям в маленькой негритянской церкви в Гарлеме. Но даже этой возможности его вскоре лишили.

Когда профсоюзы канадских горняков и металлургов пригласили Робсона дать для их членов большой открытый концерт, в Канаду певца не пустили. Но в воскресный день тридцать тысяч канадских рабочих, с женами, с детьми, со стариками съехались к канадской границе. Так, не переступая границы, Робсон спел для тысяч канадских и американских тружеников. Шахтеры горняцкого района Великобритании — Уэльса организовали в мае 1957 года концерт американского певца… по телефону.

В конце концов возмущение народов, требования прогрессивных сил самой Америки заставили вновь открыть перед Робсоном концертные залы, вернуть ему заграничный паспорт. «Робсон снова поет, веселый, вдохновенный, могучий!», — кричали огромные заголовки газет. Люди

часами простаивали в очередях, чтобы купить билет на его концерт.

"Весной 1958 года мне с группой советских ветеранов войны довелось побывать в гостях у Робсона, — пишет Б. Полевой. — Чтобы повидаться с нами, артист прервал свою гастрольную поездку и из Чикаго прилетел в Нью-Йорк. Он был все такой же могучий, несгибаемый, весь дышащий энергией.

— Добро пожаловать! — произнес он по-русски, встретив нас в дверях, и тут же засыпал вопросами о Москве, о новостях нашей музыкальной и вокальной культуры, о жизни советского народа. Даже внешне он напоминал борца, который ненадолго сошел с ринга, чтобы пожать руку друзьям и ринуться в новую схватку".

В августе 1958 года Робсон в третий раз приезжает в СССР, где выступает с концертами, а после возвращения в Лондон с триумфом исполняет роль Отелло на сцене шекспировского театра.

В 1965 году певца постигла трагедия: от неизлечимой болезни умерла жена. После этого Робсон уже не выступал с концертами, но общественной деятельности не прекратил. Он поселился в доме своей сестры в Филадельфии. Пятнадцатого апреля 1973 года в «Карнеги-холле» состоялось чествование знаменитого певца и артиста. Робсон, уже тяжело больной, не присутствовал на нем. Он скончался 23 января 1976 года и был похоронен на Фернклиффском кладбище. На могильной плите были выбиты слова: «Я сделал свой выбор. Иного пути для меня нет».

ИВАН КОЗЛОВСКИЙ
(1900—1993)

Известная арфистка Вера Дулова пишет:

«"Есть в искусстве имена, одаренные какой-то магической силой. Одно упоминание их навевает на душу прелесть поэзии". Эти слова русского композитора Серова можно целиком отнести к Ивану Семеновичу Козловскому — гордости нашей отечественной культуры.

Мне довелось недавно послушать записи певца. Я просто диву давалась снова и снова, ведь что ни вещь — исполнительский шедевр. Вот, к примеру, произведение с таким скромным и прозрачным названием — «Зеленая рощица» — принадлежит перу великого нашего современника Сергея Сергеевича Прокофьева. Написанное на народные слова, оно звучит как задушевный русский напев. И как нежно, как проникновенно исполняет его Козловский.

Он всегда в поиске. Это касается не только новых форм исполнения, которые его постоянно увлекают, но и репертуара. Те, кто бывает на его концертах, знают, что певец всегда исполнит что-то новое, незнакомое его слушателям до сих пор. Я бы сказала больше: каждая его программа таит в себе что-то необыкновенное. Это — как ожидание тайны, чуда. Мне вообще кажется, что искусство всегда должно быть немножко тайной…»

Иван Семенович Козловский родился 24 марта 1900 года в селе Марьяновка Киевской губернии. Первые музыкальные впечатления в жизни Вани связаны с отцом, который прекрасно пел, играл на венской гармонике. У мальчика рано пробудилась любовь к музыке и пению, он имел исключительный слух и от природы поставленный красивый голос.

Неудивительно, что совсем юным, подростком, Ваня стал петь в хоре Троицкого народного дома в Киеве. Вскоре Козловский уже солист Большого академического хора. Хором руководил известный на Украине композитор и хормейстер А. Кошиц, ставший первым профессиональным наставником талантливого певца. Именно по рекомендации Кошица в 1917 году Козловский поступил в Киевский музыкально-драматический институт на вокальный факультет, в класс профессора Е.А. Муравьевой.

С отличием окончив институт в 1920 году, Иван уходит добровольцем в Красную армию. Он определен в 22-ю стрелковую бригаду инженерных войск и направляется в Полтаву. Получив разрешение совмещать службу с концертной работой, Козловский участвует в постановках Полтавского музыкально-драматического театра. Здесь Козловский, по существу, и сформировался как оперный артист. В его репертуар входят арии в «Наталке-Полтавке» и «Майской ночи» Лысенко, «Евгении Онегине», «Демоне», «Дубровском», «Гальке» Монюшко, такие ответственные и технически сложные партии, как Фауст, Альфред («Травиата»), Герцог («Риголетто»).

В 1924 году певец поступает в труппу Харьковского оперного театра, куда его пригласил ее руководитель А.М. Пазовский. Блестящий дебют в «Фаусте» и следующие выступления позволили молодому артисту занять ведущее положение в труппе. Еще через год, отвергнув заманчивое и весьма почетное предложение от знаменитой «Мариинки», артист приезжает в Свердловский оперный театр. В 1926 году имя Козловского впервые появляется на московских афишах. На столичной сцене певец дебютировал на сцене филиала Большого театра в партии Альфреда в «Травиате». Стоявший в тот вечер за дирижерским пультом оркестра М.М. Ипполитов-Иванов сказал после спектакля: «Этот певец — многообещающее явление в искусстве…»

В Большой театр Козловский пришел уже не дебютантом, а сложившимся мастером.

В первый же сезон работы молодого певца в Большом театре В.И. Немирович-Данченко сказал ему по окончании спектакля «Ромео и Джульетта»: «Вы необычайно храбрый человек. Вы идете против течения и не ищете сочувствующих, бросаясь в бурю противоречий, которые переживает сейчас театр. Я понимаю, что вам трудно и многое пугает вас, но поскольку вас окрыляет ваша смелая творческая мысль — а это чувствуется во всем — и виден везде ваш собственный творческий почерк, плывите не останавливаясь, не сглаживайте углы и не ждите сочувствия тех, кому вы кажетесь странным».

А вот мнение Натальи Шпиллер: «В середине двадцатых годов в Большом театре появилось новое имя — Иван Семенович Козловский. Тембр голоса, манера пения, актерские данные — все в молодом тогда артисте изобличало ярковыраженную, редкую индивидуальность. Голос Козловского никогда не отличался особой мощью. Но свободное извлечение звука, умение концентрировать его позволяло певцу „прорезать“ большие пространства. Козловский может петь с любым составом оркестра и с любым ансамблем. Его голос звучит всегда чисто, звонко, без тени напряжения. Эластичность дыхания, гибкость и беглость, непревзойденная легкость в верхнем регистре, отточенная дикция —

поистине безупречный вокалист, с годами доведший владение голосом до высшей степени виртуозности…»

В 1927 году Козловский спел Юродивого, ставшего вершинной ролью в творческой биографии певца и подлинным шедевром в мировом исполнительском искусстве. Отныне этот образ стал неотделим от имени его создателя.

Вот что пишет П. Пичугин: «…Ленский Чайковского и Юродивый Мусоргского. Трудно найти во всей русской оперной классике более несхожие, более контрастные, даже в известной степени чуждые по своей чисто музыкальной эстетике образы, а между тем и Ленский и Юродивый — едва ли не в равной степени высшие достижения Козловского. Об этих партиях артиста много написано и сказано, и все же нельзя еще раз не сказать о Юродивом, образе, созданном Козловским с бесподобной силой, ставшем в его исполнении по-пушкински великим выражением „судьбы народной“, голосом народа, криком его страданий, судом его совести. Все в этой сцене, исполняемой Козловским с неподражаемым мастерством, от первого до последнего произносимого им слова, от бессмысленной песенки Юродивого „Месяц едет, котенок плачет“ до знаменитого приговора „Нельзя молиться за царя-Ирода“ полно такой бездонной глубины, смысла и значения, такой правды жизни (и правды искусства), которые поднимают эту эпизодическую роль на грань высочайшей трагедийности… Есть в мировом театре роли (их немного!), что давно слились в нашем представлении с тем или иным выдающимся актером. Таков Юродивый. Он навсегда останется в нашей памяти как Юродивый — Козловский».

С тех пор артист спел и сыграл на оперной сцене около пятидесяти самых разнообразных ролей. О. Дашевская пишет: «На сцене этого прославленного театра он спел самые разные партии — лирические и былинные, драматические, а порой и трагические. Самые лучшие из них — Звездочет („Золотой петушок“ Н.А. Римского-Корсакова) и Хосе („Кармен“ Ж. Бизе), Лоэнгрин („Лоэнгрин“ Р. Вагнера) и Принц („Любовь к трем апельсинам“ С.С. Прокофьева), Ленский и Берендей, Альмавива и Фауст, вердиевские Альфред и Герцог — трудно перечислить все роли. Сочетая философскую обобщенность с точностью социально-характерных черт персонажа, Козловский создавал неповторимый по цельности, емкости и психологической точности образ». «Его герои любили, страдали, их чувства были всегда просты, естественны, глубоки и проникновенны», — вспоминает певица Е.В. Шумская.

В 1938 году по инициативе В.И. Немировича-Данченко и под художественным руководством Козловского создан Государственный ансамбль оперы СССР. Здесь работали такие известные певцы, как М.П. Максакова, И.С. Паторжинский, М.И. Литвиненко-Вольгемут, И.И. Петров, в качестве консультантов — А.В. Неждановa и Н.С. Голованов. За три года существования ансамбля Иван Сергеевич осуществил ряд интереснейших постановок опер в концертном исполнении: «Вертер» Ж. Массне, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Орфей» К. Глюка, «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова, «Катерина» Н.Н. Аркаса, «Джанни Скикки» Дж. Пуччини.

Вот что писал композитор К.А. Корчмарев о первом спектакле ансамбля — опере «Вертер»: "Во всю ширину эстрады Большого зала

консерватории установлены оригинальные коричневые ширмы. Верх их полупрозрачен: сквозь прорези виден дирижер, временами мелькают смычки, грифы и раструбы. Перед ширмами — несложные аксессуары, столы, стулья. В такой форме И.С. Козловский осуществил свой первый режиссерский опыт…

Создается полное впечатление спектакля, однако такого, в котором музыка играет первенствующую роль. В этом отношении Козловский может считать себя победителем. Оркестр, находящийся на одной площадке с певцами, все время прекрасно звучит, но не заглушает певцов. И вместе с тем сценические образы живы. Они способны волновать, и с этой стороны данная постановка свободно выдерживает сравнение с любым идущим на сцене спектаклем. Опыт Козловского, как вполне оправдавший себя, заслуживает большого внимания".

Во время воины Козловский в составе концертных бригад выступает перед бойцами, дает концерты в освобожденных городах.

В послевоенный период помимо выступлений в качестве солиста Иван Семенович продолжает режиссерскую работу — ставит несколько опер.

С самого начала своего творческого пути Козловский неизменно сочетает оперную сцену с концертной. В его концертном репертуаре сотни произведений. Здесь кантаты Баха, бетховенский цикл «К далекой возлюбленной», цикл Шумана «Любовь поэта», украинские и русские народные песни. Особое место занимают романсы, среди авторов — Глинка, Танеев, Рахманинов, Даргомыжский, Чайковский, Римский-Корсаков, Метнер, Гречанинов, Варламов, Булахов и Гурилев.

П. Пичугин отмечает:

"Значительное место в камерном репертуаре Козловского занимают старинные русские романсы. Козловский не только «открыл» для слушателей многие из них, как, например, повсеместно известные сегодня «Зимний вечер» М. Яковлева или «Я встретил вас». Он создал совершенно особый стиль их исполнения, свободный от какой бы то ни было салонной слащавости или сентиментальной фальши, максимально близкий атмосфере того естественного, «домашнего» музицирования, в условиях которого в свое время и создавались и звучали эти маленькие жемчужины русской вокальной лирики.

На протяжении всей своей артистической жизни Козловский сохраняет неизменной любовь к народной песне. Нет нужды говорить, с какой задушевностью и теплотой поет Иван Семенович Козловский дорогие его сердцу украинские песни. Напомним несравненные в его исполнении «Солнце низенько», «Ой не шуми, луже», «Ехав казак», «Дивлюсь я на небо», «Ой у поле криниченька», «Взяв бы я бандуру». Но Козловский — изумительный интерпретатор и русских народных песен. Достаточно назвать такие, как «Липа вековая», «Ой да ты, калинушка», «Вороные, удалые», «Не одна в поле дороженька пролегала». Эта последняя у Козловского — настоящая поэма, в песне поведанная история целой жизни. Впечатление от нее незабываемо".

И в преклонном возрасте артист не снижает творческой активности. Ни одно значительное событие в жизни страны не обходится без участия Козловского. По инициативе певца на его родине в Марьяновке открылась

музыкальная школа. Здесь Иван Семенович увлеченно работал с маленькими вокалистами, выступал с хором учащихся.

Иван Семенович Козловский скончался 24 декабря 1993 года.

Борис Покровский пишет: «И.С. Козловский — это яркая страница в истории отечественного оперного искусства. Лирика восторженного поэта оперы Чайковского; гротеск прокофьевского принца, влюбленного в три апельсина; вечно юный созерцатель красоты Берендей и певец „далекой Индии чудес“ Римского-Корсакова, лучезарный посланец Грааля Рихарда Вагнера; обольстительный герцог Мантуи Дж. Верди, его же мятущийся Альфред; благородный мститель Дубровский… Среди большого списка великолепно исполненных ролей есть в творческой биографии И.С. Козловского и подлинный шедевр — образ Юродивого в опере М. Мусоргского „Борис Годунов“. Создание классического образа в оперном театре явление очень редкое… Жизнь и творческая деятельность И.С. Козловского — пример для каждого, кто взял на себя миссию быть артистом и служить своим искусством народу».

ЛИДИЯ РУСЛАНОВА
(1900—1973)

В своем стихотворении «Руслановские валенки» Евгений Евтушенко написал:

В двухсотмиллионном зале
Русланова по телевидению,
И все, что глаза не сказали,
Подглазные тени выдали…
Немолодые плечи и волосы.
В глубоких морщинах — надбровье,
И все же в искусстве нет возраста,
Когда оно голос народа.
То церкви с размаху разламывая,
То их воскрешая старательно,
Россия росла под Русланову,
Под песни с хрипинкой, с царапинкой.

Лидия Андреевна Русланова родилась 27 октября 1900 года в селе Чернавка Саратовской губернии, в бедной крестьянской семье. Первое ощущение себя человеком для нее связано именно с песней:

"Совсем ребенком, не слыша еще ни одной настоящей песни, я уже знала, какое сильное вызывает она волнение, как действует на душу. Настоящая песня, которую я впервые услышала, был плач. Отца моего в солдаты увозили. Бабушка цеплялась за телегу и голосила. Потом я часто забиралась к ней под бок и просила: «Повопи, баба, по тятеньке!» И она вопила: «На кого ж ты нас, сокол ясный, покинул?» Бабушка не зря убивалась. Началась русско-японская война, отец на ней так и пропал. Мать начала работать в Саратове на кирпичном заводе, а меня взяла к себе другая бабушка. В той деревне пели много, особенно девки на посиделках. Там я впервые узнала, что песни не обязательно должны быть про горе и про разлуку, — таких наслушалась веселых, озорных, отчаянных!

…Песни учили меня, растили, воспитывали, раскрывали глаза на мир — что бы я знала, что бы могла понимать?".

Рано лишившись родителей, пятилетней девочкой она вынуждена зарабатывать свой хлеб пением. Затем — саратовский приют. Здесь на красивый голос девочки обратил внимание регент церковного хора, который вел в приюте уроки пения.

«Лет семи попала я в сиротский приют, — вспоминает Лидия Андреевна, — окончила три класса — программу церковно-приходской школы. Это было мое общее образование. Регент, который вел в приюте уроки пения, взял меня в церковный хор. Это было образование музыкальное. Им я куда больше дорожила…»

Позже Русланова поступает на мебельную фабрику. Девушку назначили в полировщицы. Это работа трудная, изнурительная. Единственная отрада — песня, и работницы пели хором. Здесь будущая певица впервые познакомилась с городским, так называемым жестоким романсом. Особенно девушке пришлись по душе «Шумел, горел пожар московский», «Окрасился месяц багрянцем».

— Ты нам спой, а работу мы сами сделаем! — просили подруги работницы.

В шестнадцать состоялся первый «официальный» концерт Лиды: спела на сцене оперного театра солдатским депутатам.

«Лет в семнадцать я была уже опытной певицей, ничего не боялась — ни сцены, ни публики, — вспоминает Русланова. — У меня находили хорошие вокальные данные, обязательно велели учиться… Поступила в консерваторию. Земно кланяюсь профессору Медведеву, который учил меня, отдавая мне все свободные минуты. Но долго я в консерватории не пробыла. Поняла, что академической певицей мне не быть. Моя вся сила была в непосредственности, в естественном чувстве, в единстве с тем миром, где родилась песня. Я это в себе берегла. Когда пела, старалась прямо в зал перенести то, чем сама полна была с детства, — наше, деревенское. Такой я и нужна была. В городах очень многие так или иначе связаны были с деревней, и я пела им — прямо в раскрытую душу».

После занятий с Медведевым певица больше нигде не училась, но всю жизнь занималась самообразованием.

В 1921 году Лидия переехала в Москву. Как профессиональная певица она дебютировала в Ростове-на-Дону в 1923 году на эстраде Летнего сада бывшего Коммерческого клуба. Еще через два года она становится солисткой театрального бюро Центрального дома Красной армии.

Особая страница биографии актрисы — годы Великой Отечественной войны. С первых же дней Русланова работает в фронтовой концертной бригаде, быстро становится любимой певицей, окрыляющей и вдохновляющей бойцов. Артистка пела все песни своего богатого репертуара — и романсы, и деревенские частушки, и сибирские песни, и песни про Волгу-матушку. Пела, конечно, и знаменитые «Валенки».

«Песня эта тоже обрела свою новую жизнь в годы войны», — пишет Смирнова.

"Собрались однажды солдаты после боя… «Сама Русланова в концерте!» — прокатилось по ротам.

…Поет Русланова и видит, что у одного молоденького солдатика валенки, ну, как говорится, на одном честном слове держатся. Вспомнила она мгновенно саратовские частушки про валенки, да и завела их тут же, только на свой манер… Рождение песни приняли на ура, и осталась она в репертуаре Руслановой на всю жизнь… А владелец тех валенок… рассказал ей после концерта, сколько верст ему пришлось отмахать за ночь, зато задание выполнил да с корабля на бал — на концерт поспел… Каждый помнит, как тепло… вспоминает в песне Русланова эти валенки — «не подшиты, стареньки». Из-за них, замечает она с грустной усмешкой, парню не в чем к миленькой ходить. Однако девица из-за валенок не терялась и «по морозу босиком к милому ходила». Тоненько выпевает голос эту «морозную» фразу, и мы будто воочию видим босоногую, полнокровную, цветущую красну девицу, на цыпочках семенящую по снежной тропке. Недаром «Валенки» считаются своеобразной визитной карточкой Лидии Андреевны Руслановой — ее певческий почерк проявлен в этой доброй и лукавой русской песне во всей своей самобытности".

"Деятельность Руслановой продолжалась более сорока лет, — пишет В. Ардов. — И за эти годы она объездила всю страну. Достаточно сказать, что в 30-х годах Лидия Андреевна несколько раз побывала на Дальнем Востоке. Редкий артист мог тогда похвастаться такими маршрутами. Средняя Азия и Крайний Север, западная граница и Закавказье, Урал, гигантские новостройки первых пятилеток принимали у себя любимицу массового слушателя…

Но хотя выступления певицы продолжались почти до самой ее кончины в 1973 году, надо признать апогеем творчества Руслановой неповторимый и бессмертный ее концерт в мае 1945 года в поверженном Берлине — у Бранденбургских ворот, подле пресловутого здания рейхстага, логова разгромленного гитлеровского рейха.

Появление тут замечательной нашей артистки в национальном русском костюме перед бесчисленными воинами-победителями следует признать воистину символическим. Советская армия добила зверя в его логове, как и сказано было в одном из боевых лозунгов-плакатов, созданном за несколько лет до того дня. Офицеры и солдаты расписывались на стенах и колоннах рейхстага. А русская певица пела для победителей в разгромленной столице врага!

Лидия Андреевна была крайне «легка на подъем», и до Отечественной войны, и в грозные годы сражений она, может быть, чаще других артистов путешествовала и по мирной стране, и по фронтам. Нет ничего неожиданного в том, что в мае 1945 года Русланова оказалась на передовой. А передовая линия фронта в то время проходила именно через Берлин".

Естественно, свободно вступала Русланова в песню. Она была очень музыкальна, и едва раздавались первые звуки, как с нею что-то происходило — она вся уже во власти музыки. Поэтому, наверное, Лидия Андреевна так выразительно могла начать песню с любой, самой сильной эмоциональной ноты.

И не случайно каждый ее концерт превращался в триумф. По каким-то непонятным признакам публика угадывала, что конферансье

собирается объявить именно выход Руслановой, и сразу же раздавался гром аплодисментов. Ведущему даже не давали произнести ее имя. А потом певицу долго не отпускали. И она щедро откликалась на любовь своих слушателей.

Народ любил Русланову не только за открытость, щедрость, но главным образом за то, что она никогда не сфальшивила, никогда не изменила образа народной песни, — она трактовала по-своему, делала песню нарядной, эстрадной, но никогда не лишала ее черт подлинной народности.

В. Щуров пишет:

"В исполнительстве Руслановой счастливо сочетались такие взаимодополняющие качества, как индивидуальность характера, красота голоса и свободное, непринужденное владение вокалом.

Во время исполнения песни Русланова легко меняла силу звучания голоса, естественно и плавно переходила от густого, бархатистого грудного регистра к легкому, мягкому головному. Внизу голос певицы звучал полно и насыщенно, наверху приобретал красивый фальцетный оттенок. В зависимости от смысла поющихся слов Русланова могла резко менять вокальные приемы. Одну фразу, скажем, она произносила тихим говорком. Затем вдруг открытой грудью, с предельной силой пропевала несколько звуков, после чего неожиданно, но всегда просто и естественно начинала нежно и тихо петь в высоком приглушенном регистре.

Важным средством художественной выразительности певицы было свободное мелодическое варьирование напева. Хорошо ощущая законы видоизменения народной мелодии в процессе ее течения от начала к концу целостной песенной композиции, Русланова находила все новые и новые возможности расцветить песню разнообразными интонационными красками.

При этом главным для нее было выявление художественного образа сквозь призму своего индивидуального видения.

В пении Руслановой чувствовалась необыкновенная сила цельного русского женского характера. Ее манера выявляла душевную широту и глубину властной, энергичной человеческой натуры".

Последние годы жизни Лидия Андреевна Русланова сравнительно редко появлялась на больших концертных эстрадах. Но любовь слушателей к ней осталась.

Лидия Андреевна Русланова скончалась 20 сентября 1973 года.

Людмила Зыкина вспоминает:

"В августе 1973 года Лидия Андреевна еще пела в Ростове. Когда «газик» выехал на дорожку стадиона и раздались первые такты песни, зрители встали. Стадион рукоплескал, и ей пришлось совершить лишний круг, чтобы все разглядели ее — одухотворенную и удивительно красивую.

То был ее последний круг почета… А потом, в Москве, тысячи людей пришли проститься с ней. Стоял сентябрьский день, багрянцем отливала листва в разгар бабьего лета и золотились купола Новодевичьего. Она смотрела с портрета на пришедших проводить ее — молодая, в цветастом русском платке, в котором всегда выступала.

Я бросила, как принято, три горсти земли в могилу и отсыпала еще горсть — себе на намять. Горсть той земли, на которой выросло и расцвело

дарование замечательной актрисы и певицы".

МАРИЯ МАКСАКОВА
(1902—1974)

Мария Петровна Максакова родилась 8 апреля 1902 года в Астрахани. Отец умер рано, а мать, обремененная семьей, не могла уделять детям много внимания. В восемь лет девочка пошла в школу. Но училась не слишком хорошо из-за своеобразного характера: то замыкалась в себе, становилась нелюдимой, то увлекала подруг бурными шалостями.

Десяти лет начала петь в церковном хоре. И здесь Марусю словно подменили. Впечатлительная девочка, захваченная работой в хоре, наконец успокоилась.

«Нотной грамоте я выучилась сама, — вспоминала певица. — Для этого я дома на стенке написала гамму и зубрила ее по целым дням. Через два месяца я считалась знатоком нот, а еще через некоторое время имела уже „имя“ хориста, свободно читающего с листа».

Спустя всего год Маруся стала ведущей в альтовой группе хора, где работала до 1917 года. Именно здесь начали развиваться лучшие качества певицы — безупречное интонирование и плавное звуковедение.

После Октябрьской революции, когда обучение стало бесплатным, Максакова поступила в музыкальное училище по классу рояля. Поскольку у нее не было дома инструмента, она ежедневно до позднего вечера занимается в училище. Для начинающей артистки характерна в то время какая-то одержимость. Она упивается слушанием гамм, обычно предметом «ненависти» всех учащихся.

"Музыку я очень любила, — пишет Максакова. — Бывало, услышу, идя по улице, как кто-то играет гаммы, останавливаюсь под окном и часами слушаю, пока меня не прогонят.

В 1917 году и начале 1918-го всех, работавших в церковном хоре объединили в один светский хор и записали в Союз Рабис. Так я проработала месяца четыре. Затем хор распался, и тогда я начала учиться пению.

Голос у меня был очень низкий, почти контральто. В музыкальном училище я считалась способной ученицей, и меня стали посылать в концерты, устраиваемые для Красной гвардии и флота. Я имела успех и очень им гордилась. Через год я стала заниматься сначала с педагогом Бородиной, а затем с артисткой Астраханской оперы — драматическим сопрано Смоленской, ученицей И.В. Тартакова. Смоленская стала учить меня как сопрано. Мне это очень нравилось. Я занималась не больше года, и так как Астраханскую оперу решили отправить на лето в Царицын (ныне Волгоград), то, чтобы иметь возможность продолжать занятия со своим педагогом, я решила тоже поступить в оперу.

В оперу я шла со страхом. Увидев меня в коротком ученическом платье и с косой, режиссер решил, что я пришла поступать в детский хор. Я заявила, однако, что хочу быть солисткой. Меня прослушали, приняли и поручили выучить партию Ольги из оперы «Евгений Онегин». Через два месяца мне дали спеть Ольгу. Я никогда раньше не слышала оперных спектаклей и плохо представляла себе свое выступление. За свое пение я почему-то тогда не боялась. Режиссер указал мне места, где я должна сесть и куда должна уходить. Наивна я была тогда до глупости. И когда

кто-то из хора упрекнул меня, что, еще не умея ходить по сцене, я уже получаю первый оклад, то я эту фразу поняла буквально. Чтобы научиться «ходить по сцене», я сделала отверстие в заднем занавесе и, стоя на коленях, смотрела весь спектакль только на ноги актеров, стараясь запомнить, как они ходят. Я была очень удивлена, убедившись, что они ходят обыкновенно, как в жизни. Утром я приходила в театр и с закрытыми глазами ходила по сцене, чтобы таким образом открыть секрет «умения ходить по сцене». Это было летом 1919 года. Осенью приехал новый управляющий труппой М.К. Максаков, как говорили, гроза всех неспособных актеров. Радость моя была велика, когда Максаков поручил мне кроме партии Ольги партии Зибеля в «Фаусте», Мадлены в «Риголетто» и др. М.К. Максаков часто говорил, что у меня есть сценическое дарование и голос, но петь я совершенно не умею. Я недоумевала: «Как же это может быть, если я уже пою на сцене и даже несу репертуар». Однако эти разговоры меня встревожили. Я стала просить М.К. Максакова заниматься со мной. Он был в труппе и певцом, и режиссером, и управляющим театром, и для меня у него времени не было. Тогда я решила поехать учиться в Петроград.

Прямо с вокзала я направилась в консерваторию, но мне отказали в приеме на том основании, что я не имела аттестата об окончании гимназии. Признаться же, что я уже артистка оперы, я побоялась. Совершенно расстроенная отказом, я вышла на улицу и горько заплакала. На меня впервые в жизни напал настоящий страх: одна в чужом городе, без денег, без знакомых. К счастью, я встретила на улице одного из артистов хора в Астрахани. Он помог мне временно устроиться в знакомой семье. Через два дня меня прослушал в консерватории сам Глазунов. Он направил меня к профессору, у которого я должна была начать учиться пению. Профессор заявил, что у меня лирическое сопрано. Тогда я решила немедленно вернуться в Астрахань, чтобы учиться у Максакова, который находил у меня меццо-сопрано. Возвратившись на родину, я вскоре вышла замуж за М.К. Максакова, который стал моим педагогом".

Благодаря хорошим вокальным данным Максакова сумела поступить в оперный театр. «У нее был голос профессионального диапазона и достаточной звучности, — пишет М.Л. Львов. — Безупречны были точность интонаций и чувство ритма. Главное же, что привлекло в пении молодой певицы, это музыкальная и речевая выразительность и активное отношение к содержанию исполняемого произведения. Конечно, все это было еще в зачаточном состоянии, но вполне достаточным для того, чтобы опытный сценический деятель почувствовал возможности развития».

В 1923 году певица впервые вышла на сцену Большого в роли Амнерис и сразу была принята в труппу театра. Работая в окружении таких мастеров, как дирижер Сук и режиссер Лосский, солисты Нежданова, Собинов, Обухова, Степанова, Катульская, молодая артистка быстро поняла, что без предельного напряжения сил не поможет никакой талант: «Благодаря искусству Неждановой и Лоэнгрина — Собинова я впервые поняла, что у большого мастера образ достигает предельной выразительности лишь тогда, когда большая внутренняя взволнованность проявляется в форме простой и ясной, когда богатство душевного мира сочетается со скупостью движений. Слушая этих певцов, я начинала

уяснять себе цель и смысл своей дальнейшей работы. Я уже сознавала, что талант и голос — это только материал, с помощью которого только неустанным трудом каждый певец может заслужить право петь на сцене Большого театра. Общение с Антониной Васильевной Неждановой, которая с первых дней моего пребывания в Большом театре стала для меня величайшим авторитетом, научило меня строгости и требовательности к своему искусству».

В 1925 году Максакова была откомандирована в Ленинград. Там ее оперный репертуар пополнился партиями Орфея, Марфы («Хованщина») и товарища Даши в опере «За красный Петроград» Гладковского и Пруссака. Через два года, в 1927 году, Мария вернулась в Москву, в Государственный академический Большой театр, оставаясь до 1953 года ведущей солисткой первой труппы страны.

Невозможно назвать такую меццо-сопрановую партию в операх, шедших на сцене Большого театра, в которой не блистала бы Максакова. Незабываемыми остались для тысяч людей ее Кармен, Любаша, Марина Мнишек, Марфа, Ганна, Весна, Лель в операх русских классиков, ее Далила, Азучена, Ортруда, Шарлотта в «Вертере», наконец Орфей в опере Глюка, поставленной с ее участием Государственным ансамблем оперы под руководством И.С. Козловского. Она была великолепной Кларисе в опере «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, первой Алмаст в одноименной опере Спендиарова, Аксиньей в «Тихом Доне» Дзержинского и Груней в «Броненосце „Потемкине“» Чишко. Таков был диапазон этой артистки. Стоит сказать, что певица и в годы своего сценического расцвета, и позже, оставив театр, много концертировала. К числу ее высших достижений по праву можно отнести интерпретацию романсов Чайковского и Шумана, произведений советских композиторов и народных песен.

Максакова — среди тех советских артистов, которым в 30-е годы довелось впервые представлять наше музыкальное искусство за рубежом, — и она достойный полпред в Турции, Польше, Швеции, а в послевоенные годы и в других странах.

Однако не все так безоблачно в жизни великой певицы. Рассказывает дочь Людмила, тоже певица, заслуженная артистка России:

"Мужа моей мамы (он был послом в Польше) забрали ночью и увели. Больше она его никогда не видела. И так было у многих…

…После того как посадили и расстреляли мужа, она жила под дамокловым мечом, ведь это был придворный театр Сталина. Как в нем могла находиться певица с такой биографией. Ее и балерину Марину Семенову хотели отправить в ссылку. Но тут война началась, мама уехала в Астрахань, и дело как будто забылось. Но когда она вернулась в Москву, выяснилось, что ничего не забыто: Голованова убрали в одну минуту, когда он попробовал ее защитить. А ведь он был мощной фигурой — главным дирижером Большого театра, величайшим музыкантом, лауреатом Сталинских премий…"

Но в итоге все обошлось. В 1944 году Максакова получила первую премию на организованном Комитетом по делам искусств СССР конкурсе на лучшее исполнение русской песни. В 1946 году Мария Петровна получила Государственную премию СССР за выдающиеся достижения в области оперного искусства и в концертно-исполнительской деятельности.

Она получала ее еще дважды — в 1949 и 1951 годах.

Максакова — великая труженица, сумевшая неустанной работой умножить и возвысить свой природный талант. Ее коллега по сцене Н.Д. Шпиллер вспоминает:

"Максакова стала артисткой благодаря огромному желанию быть именно артисткой. Это желание, сильное, как стихия, ничем нельзя было притушить, она твердо шла к своей цели. Когда она бралась за какую-нибудь новую роль, то в работе над ней она никогда не останавливалась. Она работала (да, именно работала!) над своими ролями этапами. И это всегда приводило к тому, что вокальная сторона, сценический рисунок, внешний облик — в общем, все приобретало абсолютно законченную техническую форму, наполненную большим смыслом и эмоциональным содержанием.

В чем была артистическая сила Максаковой? Каждая ее роль — это была не приблизительно спетая партия: сегодня в настроении — звучала лучше, завтра нет — чуть хуже. У нее было все и всегда «сделано» чрезвычайно крепко. Это был высочайший профессионализм. Я помню, как однажды на спектакле «Кармен» перед сценой в таверне Мария Петровна за кулисами несколько раз перед зеркалом приподнимала подол юбки и следила за движением своей ноги. Она готовилась к сцене, где надо было танцевать. Но тысячи актерских приемов, приспособлений, тщательно продуманные вокальные фразы, где все было ясно и понятно, — в общем, все у нее было для того, чтобы наиболее полно и вокально, и сценически выразить внутреннее состояние своих героинь, внутреннюю логику их поведения и поступков. Мария Петровна Максакова — большой мастер вокального искусства. Ее одаренность, ее высокое мастерство, отношение к театру, ответственность достойны самого высокого уважения".

А вот что говорит о Максаковой другой ее коллега С.Я. Лемешев:

"Ей никогда не изменяет художественный вкус. Она готова скорее чуть «недожать», чем «пережать» (а ведь именно это зачастую и приносит исполнителю легкий успех). И хотя в глубине души многие из нас знают, что такой успех не так уж дорого стоит, отказаться от него способны только большие художники. Музыкальная чуткость Максаковой проявляется во всем, в том числе и в ее любви к концертной деятельности, к камерной литературе. Трудно определить, какая именно сторона творческой деятельности Максаковой — оперная сцена или концертная эстрада — завоевала ей такую широкую популярность. Среди лучших ее созданий в области камерного исполнительства — романсы Чайковского, Балакирева, цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины» и многое другое.

Я вспоминаю М.П. Максакову, исполняющую русские народные песни: какая чистота и неизбывная щедрость русской души раскрываются в ее пении, какая целомудренность чувства и строгость манеры! В русских песнях много удалых припевов. Спеть их можно по-разному: и залихватски, и с вызовом, и с тем настроением, которое скрыто в словах: «Эх, пропади все пропадом!». А Максакова нашла свою интонацию, протяжную, порой задорную, но всегда облагороженную женственной мягкостью".

А вот мнение Веры Давыдовой:

"Большое значение Мария Петровна придавала внешнему виду. Мало того, что была очень красива и обладала великолепной фигурой. Но

она всегда тщательно следила за своей внешней формой, неукоснительно придерживалась строгого режима питания и упорно занималась гимнастикой…

…Наши подмосковные дачи в Снегирях, на речке Истре, стояли Рядом, и мы свой отпуск проводили вместе. Поэтому я встречалась с Марией Петровной ежедневно. Я наблюдала ее спокойную домашнюю жизнь в кругу семьи, видела ее любовь и внимание к матери, сестрам, которые ей отвечали тем же. Мария Петровна любила часами гулять по берегу Истры и любоваться чудесными видами, лесами и лугами. Иногда мы с ней встречались и беседовали, но обычно обсуждали только самые простые жизненные вопросы и почти не касались нашей совместной работы в театре. Отношения наши были самыми дружескими и чистыми. Мы уважали и ценили труд и искусство друг друга".

Мария Петровна к концу своего жизненного пути, уйдя со сцены, продолжала жить напряженной жизнью. Она преподавала вокальное искусство в ГИТИСе, где являлась доцентом, возглавляла Народную певческую школу в Москве, участвовала в жюри многих всесоюзных и международных соревнований вокалистов, занималась публицистикой.

Умерла Максакова 11 августа 1974 года в Москве.

СЕРГЕЙ ЛЕМЕШЕВ
(1902—1977)

В Большом театре Сергей Яковлевич нередко выступал на сцене, когда за пультом стоял Борис Эммануилович Хайкин. Вот что говорил дирижер о своем партнере: «Я встречался и выступал со многими выдающимися артистами разных поколений. Но среди них есть только один, которого я особенно люблю — и не только как товарища по искусству, но прежде всего как артиста, озаряющего счастьем! Это — Сергей Яковлевич Лемешев. Его глубокое искусство, драгоценный сплав голоса и высокого мастерства, результат большой и упорной работы, — все это несет печать мудрой простоты и непосредственности, проникая вам в сердце, задевая сокровеннейшие струны. Где бы ни появилась афиша, извещающая о концерте Лемешева, заведомо известно, что зал будет переполнен и наэлектризован! И так на протяжении пятидесяти лет. Когда мы с ним выступали вместе, я, стоя за дирижерским пультом, не мог отказать себе в удовольствии украдкой посмотреть в боковые ложи, доступные моему взгляду. И я видел, как под воздействием высокого артистического вдохновения одушевлялись лица слушателей».

Сергей Яковлевич Лемешев родился 10 июля 1902 года в деревне Старое Князево Тверской губернии в бедной крестьянской семье.

Матери одной приходилось тянуть троих ребятишек, поскольку отец ушел в город на заработки. Уже с восьми-девяти лет Сергей как мог помогал матери: нанимался молотить хлеб или сторожить лошадей в ночном. Гораздо больше ему нравилось ловить рыбу и собирать грибы: «В лес я любил ходить в одиночку. Только здесь, в обществе тихих приветливых березок, я отваживался петь. Песни давно волновали мою душу, но петь в деревне при взрослых детям не полагалось. Пел я песни главным образом грустные. Меня захватывали в них трогательные слова, рассказывающие об одиночестве, неразделенной любви. И хотя далеко не все из этого мне было понятно, горькое чувство охватывало меня, вероятно

под влиянием выразительной красоты печального напева…»

Весной 1914 года Сергей по деревенской традиции отправляется в город — сапожничать, но вскоре началась Первая мировая война и он вернулся в деревню.

После Октябрьской революции в деревне организовалась ремесленная школа для сельской молодежи, которой руководил инженер-строитель Николай Александрович Квашнин. То был настоящий энтузиаст-просветитель, страстный театрал и любитель музыки. С ним Сергей стал заниматься пением, обучался нотной грамоте. Тогда же он выучил первую оперную арию — арию Ленского из оперы Чайковского «Евгений Онегин».

Был в жизни Лемешева и судьбоносный случай. О нем рассказывает известный музыковед Е.А. Трошева:

«В студеное декабрьское утро (1919 года. — Прим. авт.) в рабочий клуб имени Третьего Интернационала явился деревенский парнишка. Одетый в короткий ватный пиджачок, валенки и бумажные брюки, он выглядел совсем юным: и действительно — ему было только семнадцать лет… Застенчиво улыбаясь, юноша попросил, чтобы его прослушали:

— У вас сегодня концерт, — сказал он, — я хотел бы на немвыступить.

— А что вы умеете делать? — спросил заведующий клубом.

— Петь, — последовал ответ. — Вот мой репертуар: русские песни, арии Ленского, Надира, Левко.

В тот же вечер новоявленный артист выступил в клубном концерте. Паренек, который прошел пешком по морозу 48 верст, чтобы спеть в клубе арию Ленского, живо заинтересовал слушателей… За Ленским последовал Левко, Надир, русские песни… Весь репертуар певца уже был исчерпан, а слушатели все еще не отпускали его со сцены. Триумф был неожиданный и полный! Аплодисменты, поздравления, рукопожатия — все слилось для юноши в одну торжественную мысль: «Буду певцом!»»

Однако по уговору друга он поступил обучаться в кавалерийскую школу. Но неудержимая тяга к искусству, к пению осталась. В 1921 году Лемешев сдает вступительные экзамены в Московскую консерваторию. На двадцать пять вакансий вокального факультета подано пятьсот заявлений! Но молодой деревенский паренек покоряет строгую приемную комиссию горячностью и природной красотой голоса. Сергея взял в свой класс профессор Назарий Григорьевич Райский, известный вокальный педагог, друг С.И. Танеева.

Трудно давалось Лемешеву искусство пения: «Я считал, что учиться пению просто и приятно, а это оказалось столь мудрено, что и осилить-то почти невозможно. Я никак не мог понять, как надо петь правильно! То упускал дыхание и напрягал мышцы горла, то мне начинал мешать язык. И все же я был влюблен в свою будущую профессию певца, которая казалась мне лучшей на свете».

В 1925 году Лемешев окончил консерваторию, — на экзамене он пел партию Водемона (из оперы Чайковского «Иоланта») и Ленского.

«После занятий в консерватории, — пишет Лемешев, — я был принят в студию Станиславского. Под непосредственным руководством великого мастера русской сцены я приступил к изучению своей первой роли — Ленского. Нужно ли говорить о том, что в той подлинно творческой

атмосфере, которая окружала Константина Сергеевича, вернее, которую он сам создавал, ни у кого не могла родиться мысль о подражании, о механическом копировании чужого образа. Полные юношеского горения, напутствуемые указаниями Станиславского, поощряемые его дружеским вниманием и заботой, мы начали изучение клавира Чайковского и романа Пушкина. Конечно, всю пушкинскую характеристику Ленского, как, впрочем, и весь роман, я знал наизусть и, мысленно твердя его, непрестанно вызывал в своем представлении, в своих чувствах ощущение образа юного поэта».

Окончив консерваторию, молодой певец выступал в Свердловске, Харбине, Тбилиси. Александр Степанович Пирогов, приехавший однажды в столицу Грузии, услышав Лемешева, решительно посоветовал ему снова попробовать свои силы в Большом театре, что тот и сделал.

«Весной 1931 года Лемешев дебютировал в Большом театре, — пишет М.Л. Львов. — Для дебюта он выбрал оперы „Снегурочка“ и „Лакме“. В противовес партии Джеральда, партия Берендея была как бы создана для молодого певца, с ясно выраженным лирического характера звуком и от природы со свободным верхним регистром. Партия требует прозрачного звучания, ясного голоса. Сочная кантилена сопровождающей арию виолончели хорошо поддерживает плавное и прочное дыхание певца, как бы тянущееся за ноющей виолончелью. Лемешев удачно спел Берендея. Дебют в „Снегурочке“ уже решил вопрос о его зачислении в труппу. Выступление в „Лакме“ не изменило положительного впечатления и принятого дирекцией решения».

Уже очень скоро имя нового солиста Большого театра приобрело широкую известность. Поклонницы Лемешева составляли целую армию, беззаветно преданную своему кумиру. Популярность артиста еще больше увеличилась после того, как он сыграл роль шофера Пети Говоркова в фильме «Музыкальная история». Прекрасный фильм, и, конечно, его успеху во многом способствовало участие знаменитого певца.

Лемешев был одарен голосом исключительной красоты, неповторимого тембра. Но лишь на этом фундаменте он вряд ли достиг бы столь заметных высот. Он прежде всего художественная личность. Внутреннее духовное богатство и позволило ему выйти на передовые рубежи вокального искусства. В этом смысле характерно такое его высказывание: «Выйдет на сцену человек, и думаешь: ах, какой чудный голос! Но вот он спел два-три романса, и становится скучно! Почему? Да потому, что нет в нем внутреннего света, сам человек неинтересен, неталантлив, а только бог вложил ему голос. А бывает наоборот: голос у артиста вроде бы и посредственный, но вот он что-то такое произнес по-особому, по-своему, и знакомый романс вдруг засверкал, заискрился новыми интонациями. Такого певца слушаешь с удовольствием, потому что ему есть что сказать. Это главное».

А в искусстве Лемешева счастливо сочетались блестящие вокальные возможности и глубокая содержательность творческой натуры. Ему было что сказать людям.

За двадцать пять лет на сцене Большого театра Лемешев спел немало партий в произведениях русской и западноевропейской классики. Как стремились любители музыки попасть на спектакль, когда он пел

Герцога в «Риголетто», Альфреда в «Травиате», Рудольфа в «Богеме», Ромео в «Ромео и Джульетте», Фауста, Вертера, а также Берендея в «Снегурочке», Левко в «Майской ночи», Владимира Игоревича в «Князе Игоре» и Альмавиву в «Севильском цирюльнике»… Певец неизменно покорял слушателей прекрасным, задушевного тембра голосом, эмоциональной проникновенностью, обаянием.

Но есть у Лемешева и самая любимая и самая удачная роль — это Ленский. Партию из «Евгения Онегина» он исполнял свыше 500 раз. Она удивительно соответствовала всему поэтичному облику нашего прославленного тенора. Тут его вокальное и сценическое обаяние, проникновенная искренность, безыскусная ясность безраздельно покоряли аудиторию.

Известная наша певица Людмила Зыкина говорит: «В сознание людей моего поколения Сергей Яковлевич вошел прежде всего неповторимым по своей задушевности и чистоте образом Ленского из оперы Чайковского „Евгений Онегин“. Его Ленский — натура открытая и искренняя, вобравшая в себя характерные черты русского национального характера. Эта роль стала содержанием всей его творческой жизни, прозвучав величественным апофеозом на недавнем юбилее певца в Большом театре, который многие годы рукоплескал его триумфам».

С замечательным оперным певцом слушатели регулярно встречались и в концертных залах. Программы его отличались разнообразием, но чаще всего обращался он к русской классике, находя и открывая в ней неизведанные красоты. Сетуя на определенную ограниченность театрального репертуара, артист подчеркивал, что на концертной эстраде он сам себе хозяин и поэтому может выбирать репертуар исключительно по собственному усмотрению. «Никогда не брал то, что превышало мои возможности. Кстати, концерты помогали мне в оперной работе. Сто романсов Чайковского, которые я спел в цикле из пяти концертов, стали трамплином к моему Ромео — очень сложной партии». Наконец, очень часто пел Лемешев русские народные песни. И как пел — задушевно, трогательно, с истинно национальным размахом. Сердечность — вот что в первую очередь отличало артиста, когда он исполнял народные мелодии.

После окончания карьеры певца Сергей Яковлевич в 1959—1962 годах руководил Оперной студией при Московской консерватории.

Умер Лемешев 26 июня 1977 года.

ЮССИ БЬЕРЛИНГ
(1911—1960)

Шведа Юсси Бьерлинга критика называла единственным соперником великого итальянца Беньямино Джильи. Одного из самых замечательных вокалистов называли также «любимым Юсси», «Аполлоном бельканто».

"У Бьерлинга был действительно необычайной красоты голос, причем отчетливо выраженных итальянских качеств, — отмечает В.В. Тимохин. — Его тембр покорял удивительной яркостью и теплотой, сам звук отличался редкой пластичностью, мягкостью, гибкостью и в то же время был насыщенным, сочным, пламенным. На протяжении всего диапазона голос артиста звучал ровно и свободно — его верхние ноты были

блестящими и звонкими, средний регистр пленял сладостной мягкостью. И в самой исполнительской манере певца ощущались характерная итальянская взволнованность, порывистость, сердечная открытость, хотя всякого рода эмоциональные преувеличения всегда были чужды Бьерлингу.

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

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

Юхин Юнатан Бьерлинг родился 2 февраля 1911 года в Стора Туна в музыкальной семье. Его отец Давид Бьерлинг — довольно известный певец, воспитанник Венской консерватории. Отец мечтал, чтобы его сыновья Олле, Юсси и Еста стали певцами. Итак, первые уроки пения Юсси получил у отца. Настало время, когда рано овдовевший Давид решил вывести сыновей на концертную эстраду, чтобы прокормить семью, а вместе с тем и приобщить ребят к музыке. Отец организовал семейный вокальный ансамбль, получивший название «Бьерлинг-квартет», в котором маленький Юсси пел партию сопрано.

Эта четверка выступала в церквах, клубах, учебных заведениях по всей стране. Эти концерты явились хорошей школой для будущих певцов — мальчики уже с раннего возраста привыкли считать себя артистами. Интересно, что ко времени выступления в квартете относятся записи совсем юного, девятилетнего Юсси, сделанные в 1920 году. А записываться регулярно он стал с 18 лет.

За два года до того умер отец, Юсси и его братьям пришлось пробавляться случайными заработками, прежде чем они смогли осуществить свою мечту и стать профессиональными певцами. Спустя два года Юсси сумел поступить в Королевскую академию музыки в Стокгольме, в класс Д. Форселя, тогдашнего руководителя оперного театра.

Уже через год, в 1930 году состоялось первое выступление Юсси на сцене Стокгольмского оперного театра. Молодой певец спел партию дона Оттавио в «Дон Жуане» Моцарта и имел большой успех. Одновременно Бьерлинг продолжал занятия в Королевской оперной школе у итальянского педагога Туллио Вогера. Еще через год Бьерлинг становится солистом Стокгольмского оперного театра.

С 1933 года слава о талантливом певце распространяется по Европе. Этому способствуют его успешные гастроли в Копенгагене, Хельсинки, Осло, Праге, Вене, Дрездене, Париже, Флоренции. Восторженный прием шведского артиста заставил дирекцию театров целого ряда городов увеличить число спектаклей с его участием. Знаменитый дирижер Артуро Тосканини пригласил певца на Зальцбургский фестиваль 1937 года, где артист выступил в роли дона Оттавио.

В том же году Бьерлинг с успехом выступил в США. После исполнения сольной программы в городе Спрингфилде (штат Массачусетс) отчеты о концерте многие газеты вынесли на первые полосы.

Если верить историкам театра, то Бьерлинг стал самым молодым тенором, с которым «Метрополитен-опера» когда-либо заключала контракт на выступления в ведущих партиях. 24 ноября Юсси впервые ступил на сцену «Метрополитен», дебютировав с партией в опере «Богема». А 2 декабря артист спел партию Манрико в «Трубадуре». Причем по отзывам критиков, с такой «неповторимой красотой и блеском», что сразу же покорил американцев. То был подлинный триумф Бьерлинга.

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

В годы Второй мировой войны деятельность певца ограничивалась Швецией. Еще в 1941 году немецкие власти, зная об антифашистских настроениях Бьерлинга, отказали ему в транзитной визе через Германию, необходимой для поездки в США; затем были отменены его гастроли в Вене, так как он отказался петь по-немецки в «Богеме» и «Риголетто». Бьерлинг десятки раз выступал в концертах, организованных Международным Красным Крестом в пользу жертв нацизма, и тем снискал особую популярность и признательность тысяч слушателей.

Многие слушатели познакомились с творчеством шведского мастера благодаря грамзаписи. Начиная с 1938 года он записывает итальянскую музыку на языке оригинала. Позднее артист с почти одинаковой свободой поет на итальянском, французском, немецком и английском языках: при этом красота голоса, вокальное мастерство, точность интонации никогда не изменяют ему. Вообще воздействовал на слушателя Бьерлинг в первую очередь с помощью средств своего богатейшего по тембру и необычайно гибкого голоса, почти не прибегая на сцене к эффектным жестам, мимике.

Послевоенные годы ознаменовались новым взлетом могучего таланта артиста, принесли ему новые знаки признания. Он выступает в крупнейших оперных театрах мира, дает множество концертов.

Так, в сезоне 1945/46 годов певец поет в «Метрополитен», гастролирует на сценах оперных театров Чикаго и Сан-Франциско. И далее в течение пятнадцати лет эти американские оперные центры регулярно принимают у себя знаменитого артиста. В театре «Метрополитен» с того времени лишь три сезона прошли без участия Бьерлинга.

Став знаменитостью, Бьерлинг не порывал, однако, с родным городом, продолжал регулярно выступать на стокгольмской сцене. Здесь он блистал не только в своем коронном итальянском репертуаре, но и немало сделал для пропаганды творчества шведских композиторов, выступал в операх «Невеста» Т. Рангстрема, «Фаналь» К. Аттерберга, «Энгельбрехт» Н. Берга.

Красота и сила его лирико-драматического тенора, чистота интонации, кристальная ясность дикции и безупречное произношение на шести языках буквально вошли в легенду. В числе высших достижений артиста прежде всего партии в операх итальянского репертуара — от классиков до веристов: «Севильский цирюльник» и «Вильгельм Телль» Россини; «Риголетто», «Травиата», «Аида», «Трубадур» Верди; «Тоска», «Чио-Чио-Сан», «Турандот» Пуччини; «Паяцы» Леонкавалло; «Сельская честь» Масканьи. Но наряду с этим он и превосходный Бельмонт в «Похищении из сераля» и Тамино в «Волшебной флейте», Флорестан в «Фиделио», Ленский и Владимир Игоревич, Фауст в опере Гуно. Словом, творческий диапазон Бьерлинга столь же широк, как и диапазон его могучего голоса. В его репертуаре более сорока оперных партий, им записано много десятков грампластинок. В концертах Юсси Бьерлинг периодически выступал вместе с братьями, которые тоже стали достаточно известными артистами, а изредка и с женой — талантливой певицей Анне-Лизой Берг.

Блестящая карьера Бьерлинга оборвалась в самом зените. Признаки болезни сердца стали появляться уже в середине 50-х годов, но артист старался не замечать их. В марте 1960 года с ним случился сердечный приступ во время лондонского представления «Богемы»; спектакль пришлось прервать. Однако, едва оправившись, Юсси спустя полчаса вновь появился на сцене и после окончания оперы был награжден невиданной овацией.

Врачи настаивали на длительном лечении. Бьерлинг отказался уйти на покой, в июне того же года сделал свою последнюю запись — «Реквием» Верди.

Пятого августа он дал в Гетеборге концерт, которому суждено было оказаться последним выступлением великого певца. Исполнялись арии из «Лоэнгрина», «Онегина», «Манон Леско», песни Альвена и Сибелиуса. Бьерлинг умер через пять недель — 9 сентября 1960 года.

Певец не успел осуществить многие свои замыслы. Уже осенью планировалось участие артиста в возобновлении оперы Пуччини «Манон Леско» на сцене «Метрополитен». В столице Италии он собирался завершить запись партии Ричарда в «Бале-маскараде». Так и не записал партию Ромео в опере Гуно.

КЭТЛИН ФЕРРЬЕР
(1912—1953)

В.В. Тимохин пишет: «Кэтлин Феррьер обладала одним из красивейших голосов нашего столетия. У нее было настоящее контральто, отличавшееся особой теплотой и бархатистостью тона в нижнем регистре. На протяжении всего диапазона голос певицы звучал насыщенно и мягко. В самом его тембре, характере звучания были какие-то „изначальная“ элегичность и внутренний драматизм. Подчас нескольких фраз, спетых певицей, было достаточно, чтобы создать у слушателя представление об образе, полном скорбного величия и строгой простоты. Неудивительно, что именно в этой эмоциональной тональности решены многие замечательные артистические создания певицы».

Кэтлин Мэри Феррьер родилась 22 апреля 1912 года в городе Хайгер Уолтон (графство Ланкашир), что на севере Англии. Ее родители сами пели в хоре и с ранних лет прививали девочке любовь к музыке. В средней школе города Блэкберна, где Кэтлин получила образование, она также научилась играть на фортепиано, пела в хоре, приобрела знания по основным музыкальным дисциплинам. Это помогло ей победить в конкурсе молодых музыкантов, который проводился в соседнем городке. Интересно, что она получила сразу две первые премии — по пению и по фортепиано.

Однако неважное материальное положение родителей привело к тому, что в течение нескольких лет Кэтлин работала телефонисткой. Только в двадцативосьмилетнем возрасте (!) она стала брать уроки пения в Блэкберне. К тому времени началась Вторая мировая война. Так что первые выступления певицы были на заводах и госпиталях, в расположении воинских частей.

Кэтлин выступала с английскими народными песнями, и с большим успехом. Ее сразу полюбили: красота голоса и безыскусная манера исполнения покорили слушателей. Порой начинающую певицу приглашали и на настоящие концерты, с участием профессиональных музыкантов. Свидетелем одного из таких выступлений стал известный дирижер Малколм Сарджент. Он порекомендовал молодую певицу руководству лондонской концертной организации.

В декабре 1942 года Феррьер появилась в Лондоне, где занималась у видного певца и педагога Роя Гендерсона. Вскоре она начала свои выступления. Кэтлин пела и соло, и вместе ведущими английскими хоровыми коллективами. С последними она исполняла оратории Генделя и Мендельсона, пассивны Баха. В 1943 году состоялся дебют Феррьер в качестве профессиональной певицы в «Мессии» Генделя.

В 1946 году певица познакомилась с композитором Бенджамином Бриттеном, имя которого было на устах у всех музыкантов страны после премьеры его оперы «Питер Граймс». Бриттен работал над новой оперой «Поругание Лукреции» и уже наметил состав исполнителей. Лишь партию героини — Лукреции, воплощения чистоты, хрупкости и незащищенности женской души, долгое время не решался никому предложить. Наконец Бриттен вспомнил о Феррьер — певице-контральто, которую слышал год назад.

Премьера «Поругания Лукреции» состоялась 12 июля 1946 года, на первом послевоенном Глайндборнском фестивале. Опера прошла с успехом. В дальнейшем труппа Глайндборнского фестиваля, в которую вошла и Кэтлин Феррьер, исполнила ее более шестидесяти раз в различных городах страны. Так имя певицы приобрело широкую известность у английских слушателей.

Через год Глайндборнский фестиваль вновь открылся оперной постановкой с участием Феррьер — на этот раз «Орфеем и Эвридикой» Глюка.

Партиями Лукреции и Орфея ограничилась оперная карьера Феррьер. Партия Орфея — единственная работа артистки, сопровождавшая ее на всем протяжении короткой артистической жизни. «В свое исполнение певица привносила ярко выраженные экспрессивные черты, — отмечает В.В. Тимохин. — Голос артистки переливался множеством красок — матовых, нежных, прозрачных, густых. Показателен ее подход к известной арии „Потерял я Эвридику“ (третье действие). У некоторых певиц (достаточно вспомнить в этой связи замечательного интерпретатора роли Орфея на немецкой сцене Маргарет Клозе) эта ария звучит как скорбное, возвышенно-просветленное Largo. Феррьер придает ей гораздо большую импульсивность, драматическую порывистость, и сама ария приобретает совсем иной характер — не пасторально элегичный, а взволнованно-страстный…».

После одного из спектаклей в ответ на похвалы почитателя ее дарования Феррьер сказала: «Да, эта роль мне очень близка. Отдать все, что имеешь, чтобы бороться за свою любовь, — как человек и артистка я чувствую себя в постоянной готовности к этому шагу».

Но певицу более влекла концертная эстрада. В 1947 году на Эдинбургском фестивале она исполнила симфонию-кантату Малера «Песнь о земле». Дирижировал Бруно Вальтер. Исполнение симфонии стало сенсацией фестиваля.

Вообще трактовки Феррьер произведений Малера составили замечательную страницу в истории современного вокального искусства. Об этом ярко и красочно пишет В.В. Тимохин:

"Кажется, что в сердце певицы находили особенный отклик малеровская скорбь, сострадание к своим героям…

Удивительно тонко чувствует Феррьер живописно-изобразительное начало музыки Малера. Но ее вокальная живопись не просто красива, она согрета горячей нотой участия, человеческого сочувствия. Исполнение певицы выдержано не в приглушенном, камерно-интимном плане, оно захватывает лирической взволнованностью, поэтической просветленностью".

С той поры Вальтер и Феррьер стали большими друзьями и часто выступали вместе. Дирижер считал Феррьер «одной из величайших певиц нашего поколения». С Вальтером в качестве пианиста-аккомпаниатора артистка дала сольный концерт на Эдинбургском фестивале 1949 года, пела на Зальцбургском фестивале того же года, выступила на Эдинбургском фестивале 1950 года — в «Рапсодии для меццо-сопрано» Брамса.

С этим дирижером Феррьер дебютировала в январе 1948 года и на американской земле в той же симфонии «Песнь о земле». После концерта в Нью-Йорке лучшие музыкальные критики США откликнулись на дебют артистки восторженными рецензиями.

Артистка еще дважды побывала в США на гастролях. В марте 1949 года состоялся ее первый сольный концерт в Нью-Йорке. В том же году Феррьер выступила в Канаде и на Кубе. Часто певица выступала в Скандинавских странах. Ее концерты в Копенгагене, Осло, Стокгольме неизменно проходили с большим успехом.

Феррьер часто выступала на Голландском музыкальном фестивале. На первом фестивале, 1948 года, она пела «Песнь о земле», а на фестивалях 1949 и 1951 годов исполняла партию Орфея, вызвав единодушные восторги публики и прессы. В Голландии же в июле 1949 года с участием певицы прошла международная премьера «Весенней симфонии» Бриттена. конце 40-х годов появились первые пластинки Феррьер. В дискографии певицы значительное место занимают записи английских народных песен, любовь к которым она пронесла через всю жизнь.

В июне 1950 года певица приняла участие в Международном баховском фестивале в Вене. Первое выступление Феррьер перед местной аудиторией состоялось в «Страстях по Матфею» в зале венского «Музикферейна».

«Отличительные черты художественной манеры Феррьер — высокое благородство и мудрая простота — с особой силой впечатляют в ее баховских трактовках, полных сосредоточенной углубленности и просветленной торжественности, — пишет В.В. Тимохин. — Феррьер великолепно чувствует монументальность баховской музыки, ее философскую значительность и возвышенную красоту. Богатством тембровой палитры своего голоса она расцвечивает баховскую вокальную линию, сообщает ей поразительную „многоцветность“ и, что самое главное, эмоциональную „объемность“. Каждая фраза у Феррьер согрета горячим чувством, — конечно, оно не носит характера открытого романтического высказывания. Экспрессия певицы всегда сдержанна, но есть в ней одно замечательное качество — богатство психологической нюансировки, что для баховской музыки приобретает особенную важность. Когда Феррьер передает своим голосом настроение печали, слушателя не покидает ощущение, что в недрах его словно вызревает зерно драматического конфликта. Подобно этому, и светлое, радостное, приподнятое чувство имеет у певицы свой „спектр“ — тревожную трепетность, взволнованность, импульсивность».

В 1952 году столица Австрии приветствовала Феррьер после блестящего исполнения партии меццо-сопрано в «Песне о земле». К тому времени певица уже знала, что неизлечимо больна, интенсивность ее артистической деятельности значительно снижается.

В феврале 1953 года певица нашла в себе силы вернуться на сцену театра «Ковент-Гарден», где был поставлен ее любимый «Орфей». Она выступила лишь в двух спектаклях из запланированных четырех, но, несмотря на нездоровье, как всегда, блистательно.

Критик Уинтон Дин, например, писал в журнале «Опера» по поводу премьерного спектакля 3 февраля 1953 года: «Удивительная красота

голоса, высокая музыкальность и драматическая страстность позволили певице воплотить самую сердцевину легенды об Орфее, передать скорбь человеческой утраты и всепокоряющую силу музыки. Сценическая внешность Феррьер, всегда необычайно выразительная, на этот раз особенно впечатляла. В целом это было исполнение такой чарующей красоты и трогательности, что она совершенно затмила всех своих коллег».

Увы, уже 8 октября 1953 года Феррьер не стало.

ТИТО ГОББИ
(1913—1984)

С именем Тито Гобби, выдающегося певца современности, связано немало ярких страниц в истории музыкальной культуры Италии. У него был редкий по красоте тембра голос огромного диапазона. Он в совершенстве владел вокальной техникой, и это позволило ему достичь высотмастерства.

"Голос, если уметь им пользоваться, — величайшая сила, — говорит Гобби. — Поверьте, это мое утверждение не следствие самоупоения или чрезмерной гордыни. В конце Второй мировой войны я часто пел для раненых в госпиталях, там собрались несчастные со всего света. И вот однажды какой-то парень — он был очень плох — шепотом попросил меня спеть ему «Ave Maria».

Этот бедняга был так молод, так пал духом, так одинок — ведь он был далеко от дома. Я присел у его постели, взял за руку и запел «Ave Maria». Пока я пел, он умер — с улыбкой".

Тито Гобби родился 24 октября 1913 года в Бассано дель Граппа, городке у отрогов Альп. Отец его принадлежал к старинному мантуанскому роду, а мать, Энрика Вайс, происходила из австрийской семьи. По окончании школы Тито поступает в Падуанский университет, готовя себя к карьере юриста. Однако с развитием сильного, звучного голоса юноша решает получить музыкальное образование. Оставив юриспруденцию, он начинает брать уроки вокала в Риме, у известного в то время тенора Джулио Крими. В доме Крими Тито познакомился с талантливой пианисткой Тильдой, дочерью выдающегося итальянского музыковеда Раффаэло де Ренсиса, и вскоре сочетался с ней браком.

"В 1936 году я начал выступать как comprimano (исполнитель второстепенных ролей. — Прим. авт.); мне приходилось одновременно разучивать по нескольку ролей, чтобы в случае болезни кого-нибудь из исполнителей быть готовым тотчас же подменить его. Недели бесконечных репетиций позволяли проникнуть в суть роли, обрести в ней достаточную уверенность, а потому вовсе не были мне в тягость. Возможность появиться на сцене, всегда неожиданная, радовала чрезвычайно, тем более что риск, связанный с такой внезапностью, в римском «Театро Реале» того времени был сведен к минимуму благодаря неоценимой помощи огромного числа отличных репетиторов и великодушной поддержке партнеров.

Гораздо больше неприятностей таили в себе так называемые маленькие роли. Обычно они состоят всего из нескольких фраз, разбросанных по разным действиям, но при этом в них запрятано немало ловушек. В своем страхе перед ними я вовсе не одинок…"

В 1937 году Гобби дебютирует в римском театре «Адриано» в партии Жермона-отца в опере «Травиата». Музыкальная одаренность молодого певца отмечена столичной театральной прессой.

Одержав победу в 1938 году на Международном конкурсе вокалистов в Вене, Гобби становится стипендиатом школы при миланском театре «Ла Скала». Подлинный дебют Гобби в знаменитом театре состоялся в марте 1941 года в «Федоре» Умберто Джордано и прошел вполне успешно. Этот успех закреплен через год в партии Белькоре в «Любовном напитке» Доницетти. Эти выступления, а также исполнение партий в вердиевском «Фальстафе» заставили говорить о Гобби как о выдающемся явлении в итальянском вокальном искусстве. Тито получает многочисленные ангажементы в различных театрах Италии. Он делает первые записи, а также снимается в кино. В дальнейшем певец сделает более пятидесяти только полных записей опер.

С. Бэлза пишет: "…Тито Гобби от природы был наделен замечательными не только вокальными, но и актерскими данными, темпераментом, удивительным даром перевоплощения, что позволяло ему создавать выразительные и запоминающиеся музыкально-сценические образы. Это делало его особенно привлекательным для кинематографистов, пригласивших певца-актера сняться более чем в двадцати фильмах. Еще в 1937 году он появился на экране в ленте Луи Тренкера «Кондотьеры». А вскоре после окончания войны Марио Коста приступил к съемкам первого полнометражного фильма-оперы с его участием — «Севильский цирюльник».

Гобби вспоминает:

"Недавно я опять посмотрел фильм, снятый по этой опере в 1947 году. Я пою в нем заглавную партию. Я переживал все внове, и понравился фильм мне чуть ли не больше, чем тогда. Он принадлежит другому миру, далекому и утерянному, но, надеюсь, не безвозвратно. Как я наслаждался в юности, когда разучивал «Цирюльника» с его бесподобными сменами ритма, как был буквально очарован богатством и яркостью музыки! Редкая опера была так близка мне по духу.

С 1941 по 1943 год я с маэстро Риччи работал над этой ролью почти ежедневно. И вдруг Римская опера предлагает мне выступить в премьере «Цирюльника»; от этого приглашения я отказаться, конечно, не мог. Но, и я вспоминаю об этом с гордостью, у меня хватило сил на то, чтобы попросить отсрочки. Ведь я знал: для того чтобы подготовиться по-настоящему, почувствовать уверенность в себе, необходимо время. Тогда директора театров еще думали о совершенствовании артиста; премьеру любезно согласились отложить, и я впервые пел «Цирюльника» в феврале 1944года.

Для меня это был важный шаг вперед. Я добился немалого успеха, меня хвалили за чистоту звука и живость пения".

Позднее Гобби еще раз снимется у Косты — в «Паяцах» по опере Леонкавалло. Тито исполнил сразу три партии: Пролог, Тонио и Сильвио.

В 1947 году Гобби с успехом открывает сезон партией Мефистофеля в сценической редакции «Осуждения Фауста» Г. Берлиоза. Начинаются многочисленные зарубежные гастрольные поездки, упрочившие славу Гобби. В том же году певцу с восторгом аплодируют Стокгольм и Лондон. В 1950 году он в составе оперной труппы «Ла Скала» вновь приезжает в Лондон и выступает на сцене «Ковент-Гардена» в операх «Любовный напиток», а также «Фальстаф», «Сицилийская вечерня» и «Отелло» Верди.

Позднее Марио Дель Монако, перечисляя своих наиболее именитых коллег, называет Гобби «непревзойденным Яго и тончайшим певцом-актером». А в то время за исполнение ведущих партий в трех вердиевских операх Гобби был удостоен специального приза, как один из самых блестящих баритонов, выступавших в ту пору в «Ковент-Гардене».

Середина 50-х годов — период наивысшего творческого подъема певца. Крупнейшие оперные театры мира предлагают ему контракты. Гобби, в частности, поет в Стокгольме, Лиссабоне, Нью-Йорке, Чикаго, Сан-Франциско.

В 1952 году Тито поет на Зальцбургском фестивале; он единодушно признан непревзойденным Дон Жуаном в одноименной опере Моцарта. В 1958 году Гобби участвует в исполнении «Дон Карлоса» в лондонском театре «Ковент-Гарден». Певец, исполнявший партию Родриго, получил наиболее восторженные отзывы критики.

В 1964 году в «Ковент-Гарден» Франко Дзеффирелли поставил «Тоску», пригласив Гобби и Марию Каллас.

Гобби пишет: "Театр «Ковент-Гарден» жил в безумном напряжении и страхе: вдруг Каллас откажется от выступления в последний момент? У Сандера Горлински, ее менеджера, ни на что больше не оставалось времени. Присутствие посторонних лиц на всех репетициях категорически воспрещалось. Газеты ограничивались лаконичными сообщениями, подтверждавшими, что все идет нормально…

21 января 1964 года. Вот описание того незабываемого представления, сделанное моей женой Тильдой в ее дневнике на следующее утро:

«Что за чудный вечер! Прекрасная постановка, хотя впервые в моей жизни ария „Vissi d'arte“ не удостоилась аплодисментов. (Мое мнение таково: публика была настолько очарована зрелищем, что не посмела прерывать действие неуместными овациями. — Тито Гобби.) Второй акт просто невероятен: два исполина оперного искусства кланялись друг другу перед занавесом, подобно учтивым соперникам. После нескончаемой овации сценой завладели зрители Я увидела, как сдержанные англичане буквально сходили с ума: они снимали с себя пиджаки, галстуки, бог знает что еще и отчаянно размахивали ими. Тито был неподражаем, а реакции обоих отличались необыкновенной точностью. Безусловно, Мария основательно перетряхнула привычный образ Тоски, придав ему гораздо большую человечность и открытость. Но на это способна только она. Того, кто отважился бы последовать ее примеру, я предупредила бы: остерегитесь!»

Сенсационный спектакль был повторен потом тем же составом в Париже и Нью-Йорке, после чего божественная примадонна надолго покинула оперную сцену.

Репертуар певца был невероятным. Гобби пел свыше ста разнообразнейших партий всех эпох и стилей. «Ему подвластен весь эмоционально-психологический спектр мирового оперного репертуара», — отмечала критика.

"Особым драматизмом отличалось его исполнение ведущих партий в вердиевских операх, — пишет Л. Ландман, — кроме упомянутых, это

Макбет, Симон Бокканегра, Ренато, Риголетто, Жермон, Амонасро. Близки певцу сложные реалистические и брутальные образы пуччиниевских опер: Джанни Скикки, Скарпья, персонажи веристских опер Р. Леонкавалло, П. Масканьи, Ф. Чилеа, искрометный юмор россиниевского Фигаро и благородная значительность «Вильгельма Телля».

Тито Гобби — превосходный ансамблист. Принимая участие в крупнейших оперных постановках века, он неоднократно выступал вместе с такими выдающимися исполнителями современности, как Мария Каллас, Марио Дель Монако, Элизабет Шварцкопф, дирижерами А. Тосканини, В. Фуртвенглером, Г. Караяном. Превосходное знание оперных партий, умение хорошо распределять динамику и чутко слышать партнера позволяли ему достигать редкого единства в ансамблевом пении. С Каллас певец дважды записал на пластинки «Тоску», с Марио Дель Монако — «Отелло». Он принимал участие в многочисленных теле — и киноопера́х, экранизациях биографий выдающихся композиторов. Записи Тито Гобби, так же как и фильмы с его участием, пользуются громадным успехом у любителей вокального искусства. На пластинках певец предстает и в концертном амплуа, позволяющем судить о широте его музыкальных интересов. В камерном репертуаре Гобби большое место отведено музыке старых мастеров XVII—XVIII веков Дж. Кариссими, Дж. Каччини, А. Страделлы, Дж. Перголези. Охотно и много он записывает неаполитанские песни".

В начале 60-х годов Гобби обращается к режиссуре. Вместе с тем он продолжает активную концертную деятельность. В 1970 году Гобби вместе с Каллас приехал в Советский Союз в качестве гостя IV Международного конкурса имени П.И. Чайковского.

Много лет выступая с самыми прославленными певцами, встречаясь с видными музыкальными деятелями, Гобби накопил интересный документальный материал. Не удивительно, что большим успехом пользуются книги певца — «Моя жизнь» и «Мир итальянской оперы», в которых он откровенно и ярко описал таинства оперного театра. Умер Тито Гобби 5 марта 1984 года.

МАРИО ДЕЛЬ МОНАКО (1915—1982)

«Один из выдающихся современных певцов, он обладал редкими вокальными данными, — пишет И. Рябова. — Его голос, обширного диапазона, необычайной силы и насыщенности, с баритональными низами и сверкающими верхними нотами, неповторим по тембру. Блестящее мастерство, тонкое чувство стиля и искусство перевоплощения позволяли артисту исполнять разнохарактерные партии оперного репертуара. Особенно близки Дель Монако героико-драматические и трагические партии в операх Верди, Пуччини, Масканьи, Леонкавалло, Джордано. Крупнейшим достижением артиста является роль Отелло в опере Верди, исполняемая с мужественной страстностью и глубокой психологической правдивостью».

Марио Дель Монако родился во Флоренции 27 июля 1915 года. Позднее он вспоминал: «Музыку меня научили любить с детства отец и мать, петь я начал с семи-восьми лет. Отец мой не был музыкально образован, но очень хорошо разбирался в вокальном искусстве. Он мечтал о том, чтобы кто-нибудь из его сыновей стал известным певцом. И даже

назвал своих детей именами оперных героев: меня — Марио (в честь героя „Тоски“), а младшего брата — Марчелло (в честь Марселя из „Богемы“). Сначала выбор отца пал на Марчелло; он считал, что брат унаследовал от матери голос. Отец как-то сказал ему в моем присутствии: „Ты будешь петь Андре Шенье, у тебя будут красивая куртка и сапожки на высоких каблуках“. Признаться, я тогда очень позавидовал брату».

Мальчику минуло десять лет, когда семья перебралась в Пезаро. Один из местных преподавателей пения, познакомившись с Марио, весьма одобрительно высказался о его вокальных данных. Похвала прибавила энтузиазма, и Марио стал усердно изучать оперные партии.

Уже в тринадцать лет он впервые выступил на открытии театра в Мондольфо, небольшом соседнем городе. По поводу дебюта Марио в главной роли в одноактной опере Массне «Нарцисс» критик писал в местной газете: «Если мальчик сбережет свой голос, есть все основания полагать, что он станет выдающимся певцом».

К шестнадцати годам Дель Монако уже знал много оперных арий. Однако лишь в девятнадцать лет Марио начал серьезно заниматься — в Пезарской консерватории, у маэстро Мелокки.

"Когда мы познакомились, Мелокки было пятьдесят четыре года. В его доме постоянно находились певцы, и среди них очень известные, приезжавшие со всех сторон земли за советами. Помню долгие прогулки сообща по центральным улицам Пезаро; маэстро шествовал в окружении учеников. Щедрый был человек. Денег за свои частные уроки он не брал, лишь изредка соглашаясь на то, чтобы его угостили кофе. Когда какому-нибудь из его учеников удавалось чисто и уверенно взять высокий красивый звук, из глаз маэстро на мгновение исчезала печаль. «Вот! — восклицал он. — Это настоящий кофейный „си-бемоль“!»

Самые дорогие из воспоминаний о жизни в Пезаро связаны у меня с маэстро Мелокки".

Первый успех юноше принесло участие в конкурсе молодых певцов в Риме. В соревновании участвовали 180 певцов со всех концов Италии. Исполнив арии из «Андре Шенье» Джордано, «Арлезианки» Чилеа и знаменитый романс Неморино «Очи ее прелестные» из «Любовного напитка», Дель Монако оказался в числе пяти победителей. Начинающий артист получил стипендию, которая давала ему право заниматься в школе при Римском оперном театре.

Однако эти занятия не принесли Дель Монако пользы. Более того, применяемая его новым педагогом методика привела к тому, что голос начал тускнеть, терять округлость звучания. Лишь через полгода, вернувшись к маэстро Мелокки, он вернул голос.

Вскоре Дель Монако призвали в армию. «Но мне повезло, — вспоминал певец. — На мое счастье, нашим подразделением командовал полковник — большой любитель пения. Он говорил мне: „Дель Монако, ты обязательно будешь петь“. И разрешал отлучаться в город, где я для своих уроков взял напрокат старенькое пианино». Командир части не только разрешал талантливому солдату заниматься пением, но и предоставлял ему возможность выступать. Так, в 1940 году в небольшом городке Кальи близ Пезаро Марио впервые спел партию Туридду в «Сельской чести» П. Масканьи.

Но подлинное начало певческой карьеры артиста относится к 1943 году, когда он с блестящим успехом дебютировал на сцене миланского театра «Ла Скала» в «Богеме» Дж. Пуччини. Вскоре после этого он спел партию Андре Шенье. У. Джордано, присутствовавший на спектакле, подарил певцу свой портрет с надписью: «Моему дорогому Шенье».

После войны Дель Монако приобретает широкую известность. С огромным успехом он выступает в партии Радамеса из «Аиды» Верди на фестивале «Веронская арена». Осенью 1946 года Дель Монако впервые гастролирует за рубежом в составе труппы неаполитанского театра «Сан-Карло». Марио поет на сцене лондонского «Ковент-Гардена» в «Тоске», «Богеме», «Мадам Баттерфляй» Пуччини, «Сельской чести» Масканьи и «Паяцах» Р. Леонкавалло.

"…Следующий, 1947 год стал для меня рекордным. Я выступил 107 раз, спев однажды за 50 дней 22 раза, и проехал от Северной Европы до Южной Америки. После долгих лет нужды и несчастий все это походило на фантастику. Тогда же мне достался потрясающий контракт на гастроли в Бразилии с невероятным по тем временам гонораром — четыреста семьдесят тысяч лир за выступление…

В 1947 году я выступал и в других странах. В бельгийском городе Шарлеруа я пел для итальянских шахтеров. В Стокгольме я исполнял «Тоску» и «Богему» при участии Тито Гобби и Мафальды Фаверо…

Театры уже оспаривали меня. Но я еще не выступал с Тосканини. Возвратившись из Женевы, где пел в «Бале-маскараде», я повстречался в кафе «Биффи-Скала» с маэстро Вотто, и тот сообщил, что намерен предложить мою кандидатуру Тосканини для участия в концерте, посвященном открытию только что восстановленного театра «Ла Скала»…

Впервые я вышел на сцену театра «Ла Скала» в январе 1949 года. Исполнялась «Манон Леско» под руководством Вотто. Спустя несколько месяцев маэстро Де Сабата пригласил меня спеть в оперном спектакле «Андре Шенье» памяти Джордано. Вместе со мной выступала Рената Тебальди, ставшая звездой «Ла Скала» после участия вместе с Тосканини в концерте на повторном открытии театра…"

Год 1950-й принес певцу одну из самых важных в его артистической биографии творческих побед в буэнос-айресском театре «Колон» артист в первый раз выступил в партии Отелло в одноименной опере Верди и покорил публику не только блестящим вокальным исполнением, но и замечательным актерским решением образа. Отзывы критики единодушны: «Роль Отелло в исполнении Марио Дель Монако останется вписанной золотыми буквами в историю театра „Колон“».

Дель Монако позднее вспоминал: «Где бы я ни выступал, всюду обо мне писали как о певце, но никто не сказал, что я артист. Я долго боролся за это звание. И если я его заслужил за исполнение партии Отелло, видимо, я кое-чего все-таки добился».

Вслед за этим Дель Монако отправился в США. Выступление певца в «Аиде» на сцене оперного театра в Сан-Франциско прошло с триумфальным успехом. Нового успеха добился Дель Монако 27 ноября 1950 года, исполнив в «Метрополитен» Де Грие в «Манон Леско». Один из американских рецензентов писал: «У артиста не только прекрасный голос,

но и выразительная сценическая внешность, стройная, юношеская фигура, которой может похвастаться далеко не каждый известный тенор. Верхний регистр его голоса совершенно электризовал публику, сразу же признавшую в Дель Монако певца высшего класса. Настоящих высот достиг он в последнем акте, где его исполнение захватило зал трагедийнойсилой».

"В 50—60-е годы певец часто гастролирует по различным городам Европы и Америки, — пишет И. Рябова. — В течение многих лет он являлся одновременно премьером двух ведущих мировых оперных сцен — миланской «Ла Скала» и нью-йоркской «Метрополитен-опера», неоднократно участвуя в спектаклях, открывающих новые сезоны. По традиции такие спектакли вызывают особый интерес публики. Дель Монако пел во многих спектаклях, ставших для нью-йоркской аудитории памятными. Его партнерами были звезды мирового вокального искусства: Мария Каллас, Джульетта Симионато. А с замечательной певицей Ренатой Тебальди Дель Монако связывали особые творческие узы — совместные выступления двух выдающихся артистов всегда становились событием в музыкальной жизни города. Рецензенты называли их «золотым дуэтом итальянской оперы».

Приезд Марио Дель Монако в Москву летом 1959 года вызвал грандиозный интерес у поклонников вокального искусства. И ожидания москвичей оправдались в полной мере. С одинаковым совершенством исполнил Дель Монако на сцене Большого театра партии Хозе в «Кармен» и Канио в «Паяцах».

Успех артиста в те дни поистине триумфален. Вот какую оценку дала выступлениям итальянского гостя известная певица Е.К. Катульская. "Выдающиеся вокальные данные Дель Монако сочетаются в его искусстве с поразительным мастерством. Какой бы силы звука ни достигал певец, его голос никогда не теряет своего светлого серебристого звучания, мягкости и красоты тембра, проникновенной выразительности. Столь же красиво его mezzo voce и яркое, легко несущееся в зал piano. Виртуозное владение дыханием, дающее певцу замечательную опору звука, активность каждого звука и слова — таковы основы мастерства Дель Монако, это то, что позволяет ему свободно преодолевать предельные вокальные трудности; для него как будто не существует трудностей тесситуры. Когда слушаешь Дель Монако, кажется, что ресурсы его вокальной техники бесконечны.

Но в том-то и дело, что техническое мастерство певца полностью подчинено в его исполнении художественным задачам.

Марио Дель Монако — настоящий и большой артист: его блестящий сценический темперамент отшлифован вкусом и мастерством; мельчайшие детали его вокального и сценического исполнения тщательно продуманы. И что особенно хочется подчеркнуть — он замечательный музыкант. Каждая его фраза отличается строгостью музыкальной формы. Артист никогда не приносит музыку в жертву внешним эффектам, эмоциональным преувеличениям, чем грешат иной раз и весьма известные певцы… Искусство Марио Дель Монако, академичное в лучшем смысле слова, дает нам подлинное представление о классических основах итальянской вокальной школы".

Оперная карьера Дель Монако блистательно продолжалась. Но в 1963 году он должен был прервать свои выступления, после того как попал

в автомобильную катастрофу. Мужественно справившись с недугом, певец уже через год вновь радует публику.

В 1966 году певец осуществил свою давнюю мечту, в Штутгартском оперном театре Дель Монако исполнил на немецком языке партию Зигмунда в «Валькирии» Р. Вагнера. То был очередной его триумф. Сын композитора Виланд Вагнер пригласил Дель Монако принять участие в спектаклях Байрейтского фестиваля.

В марте 1975 года певец оставляет сцену. На прощание он дает несколько выступлений в Палермо и Неаполе. 16 октября 1982 года Марио Дель Монако не стало.

Говорит Ирина Архипова, не раз выступавшая вместе с великим итальянцем:

"Летом 1983 года Большой театр гастролировал в Югославии. Город Нови-Сад, оправдывая свое название, баловал нас теплом, цветами… Я и теперь не помню, кто именно в мгновенье разрушил эту атмосферу успеха, радости, солнца, кто принес известие: «Умер Марио Дель Монако». Так горько стало на душе, так невозможно было поверить в то, что там, в Италии, нет больше Дель Монако. И ведь знали, что он тяжело, долго болеет, последний раз привет от него привезла музыкальный комментатор нашего телевидения Ольга Доброхотова. Добавила: "Знаете, он очень грустно шутит: «На земле я уже стою на одной ноге, да и та скользит по банановой корке». И вот — все…

Гастроли продолжались, а из Италии, как траурный контрапункт к здешнему празднику, приходили подробности о прощании с Марио Дель Монако. Это был последний акт оперы его жизни: он завещал похоронить себя в костюме любимого героя — Отелло, неподалеку от Виллы Ланчениго. Гроб до самого кладбища несли знаменитые певцы, соотечественники Дель Монако. Но вот иссякли и эти печальные вести… И память сразу же, словно опасаясь наступления новых событий, переживаний, стала одну за другой возвращать мне картины, связанные с Марио Дель Монако".

ЭЛИЗАБЕТ ШВАРЦКОПФ
(1915—2006)

Среди вокалистов второй половины нашего столетия Элизабет Шварцкопф занимает место особое, сопоставимое разве что лишь с Марией Каллас. И сегодня, десятилетия спустя с того момента, когда певица последний раз появилась перед публикой, для почитателей оперы имя ее по-прежнему олицетворяет эталон оперного пения.

Хотя история певческой культуры знает немало примеров того, как артистам с небогатыми вокальными данными удавалось достичь значительных художественных результатов, все же пример с Шварцкопф представляется поистине уникальным. В прессе нередко встречались признания, подобные этому: «Если бы в те годы, когда Элизабет Шварцкопф только начинала свой путь, кто-нибудь мне сказал, что она станет великой певицей, я бы, честно говоря, усомнился в этом. Она добилась подлинного чуда. Теперь я твердо убежден в том, что если бы другие певцы обладали хотя бы частицей ее фантастической работоспособности, художественной чуткости, одержимости в искусстве, то у нас, очевидно, были бы целые оперные труппы, состоящие только из

звезд первой величины».

Элизабет Шварцкопф родилась в польском городке Ярочине, близ Познани, 9 декабря 1915 года. С ранних лет она увлекалась музыкой. В сельской школе, где преподавал отец, девочка участвовала в небольших постановках, происходивших неподалеку от другого польского города — Легницы. Дочь преподавателя греческого и латинского языков в мужской школе, однажды она даже исполнила все женские партии в сочиненной самими учениками опере.

Стремление стать артисткой уже тогда, видимо, стало ее жизненной целью. Элизабет едет в Берлин и поступает в Высшую музыкальную школу, бывшую в то время самым солидным музыкальным учебным заведением в Германии.

Ее приняла в свой класс известная певица Лула Мыс-Гмейнер. Она склонялась к тому мнению, что у ее ученицы меццо-сопрано. Эта ошибка чуть не обернулась для нее утратой голоса. Занятия продвигались не очень успешно. Молодая певица чувствовала, что голос плохо повинуется. Она быстро утомлялась на уроках. Лишь через два года другие педагоги-вокалисты установили, что у Шварцкопф не меццо-сопрано, а колоратурное сопрано! Голос сразу зазвучал увереннее, ярче, свободнее.

В консерватории Элизабет не ограничивалась рамками курса, но занималась на фортепиано и альте, успевала петь в хоре, играть на глокеншпиле в студенческом оркестре, участвовать в камерных ансамблях и даже пробовала свои способности в композиции.

В 1938 году Шварцкопф окончила берлинскую Высшую музыкальную школу. Через полгода Берлинской городской опере срочно понадобилась исполнительница маленькой роли цветочницы в «Парсифале» Вагнера. Роль предстояло разучить за сутки, но это не смутило Шварцкопф. Она сумела произвести благоприятное впечатление на публику и администрацию театра. Но, видимо, не больше: ее приняли в труппу, однако на протяжении следующих лет ей поручали почти исключительно эпизодические партии — за год работы в театре она спела около двадцати небольших ролей. Лишь изредка певице доводилось выходить на сцену в настоящих ролях.

Но однажды молодой певице повезло: в «Кавалере роз», где она пела Цербинетту, ее услышала и по достоинству оценила известная певица Мария Ивогюн, которая в прошлом сама блистала в этой партии. Эта встреча сыграла важную роль в биографии Шварцкопф. Чуткий художник Ивогюн увидела в Шварцкопф настоящее дарование и начала заниматься с ней. Она посвятила ее в секреты сценической техники, помогла расширить кругозор, ввела в мир камерной вокальной лирики, а главное, пробудила любовь к камерному пению.

После занятий с Ивогюн Шварцкопф начинает завоевывать все большую известность. Конец войны, казалось, должен был способствовать этому. Дирекция Венской оперы предложила ей контракт, и певица строила радужные планы.

Но внезапно врачи обнаружили у артистки туберкулез, который чуть не заставил ее навсегда забыть о сцене. Все же недуг удалось преодолеть.

В 1946 году певица дебютировала в Венской опере. Публика смогла по-настоящему оценить Шварцкопф, которая довольно быстро стала одной

из ведущих солисток Венской оперы. За короткий срок она исполнила партии Недды в «Паяцах» Р. Леонкавалло, Джильды в «Риголетто» Дж. Верди, Марцелины в «Фиделио» Бетховена.

Тогда же произошла счастливая встреча Элизабет с будущим мужем, известным импресарио Уолтером Легге. Один из крупнейших знатоков музыкального искусства нашего времени, он в ту пору был одержим идеей распространения музыки с помощью грампластинки, тогда начинавшей преображаться в долгоиграющую. Только грамзапись, утверждал Легге, способна превратить элитарное в массовое, сделать достижения величайших интерпретаторов доступными каждому; иначе просто не имеет смысла ставить дорогостоящие спектакли. Именно ему мы в значительной степени обязаны тем, что искусство многих великих дирижеров и певцов нашего времени остается с нами. «Кем я была бы без него? — говорила много позже Элизабет Шварцкопф. — Вероятней всего, хорошей солисткой Венской оперы…»

В конце 40-х годов начали выходить в свет пластинки Шварцкопф. Одна из них попала как-то к дирижеру Вильгельму Фуртвенглеру. Прославленный маэстро пришел в такой восторг, что тут же пригласил ее участвовать в исполнении «Немецкого реквиема» Брамса на Люцернском фестивале.

Этапным стал для певицы 1947 год. Шварцкопф выезжает на ответственные международные гастроли. Она выступает на Зальцбургском фестивале, а затем — на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден», в операх Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан». Критики «туманного Альбиона» единодушно называют певицу «открытием» венской оперы. Так к Шварцкопф приходит международная известность.

С этого момента вся ее жизнь — непрерывная цепь триумфов. Спектакли и концерты в крупнейших городах Европы и Америки следуют друг за другом.

В 50-е годы артистка надолго поселяется в Лондоне, где часто выступает на сцене театра «Ковент-Гарден». В столице Англии Шварцкопф познакомилась с выдающимся русским композитором и пианистом Н.К. Метнером. Вместе с ним она записала на пластинку ряд романсов, неоднократно исполняла его сочинения в концертах.

В 1951 году вместе с Фуртвенглером она участвует в Байрейтском фестивале, в исполнении Девятой симфонии Бетховена и в «революционной» постановке «Золота Рейна», осуществленной Виландом Вагнером. Тогда же Шварцкопф участвует в исполнении оперы Стравинского «Похождения повесы» вместе с автором, стоявшим за пультом. Театр «Ла Скала» предоставил ей честь исполнения партии Мелизанды в день пятидесятилетнего юбилея оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». Вильгельм Фуртвенглер в качестве пианиста записал с ней песни Гуго Вольфа, Николай Метнер — собственные романсы, Эдвин Фишер — песни Шуберта, Вальтер Гизекинг — вокальные миниатюры и арии Моцарта, Глен Гульд — песни Рихарда Штрауса. В 1955 году из рук Тосканини она приняла приз «Золотой Орфей».

Эти годы — расцвет творческого таланта певицы. В 1953 году артистка дебютирует в США — вначале с концертной программой в Нью-Йорке, позже — на оперной сцене Сан-Франциско. Шварцкопф

выступает в Чикаго и Лондоне, Вене и Зальцбурге, Брюсселе и Милане. На сцене миланского «Ла Скала» она впервые показывает одну из самых блестящих своих ролей — Маршальшу в «Кавалере роз» Р. Штрауса.

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

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

Легкий, изумительно красивого, серебристого тембра голос Шварцкопф обладал удивительной способностью перекрывать любую толщу оркестровых масс. Ее пение всегда оставалось выразительным и естественным, как бы ни сложна была вокальная фактура. Ее артистизм и чувство стиля были безупречны. А потому и репертуар артистки поражал разнообразием. Ей одинаково удавались столь несхожие партии, как Джильда, Мелизанда, Недда, Мими, Чио-Чио-Сан, Элеонора («Лоэнгрин»), Марселина («Фиделио»), но высшие ее достижения связаны с интерпретацией опер Моцарта и Рихарда Штрауса.

Есть партии, которые Шварцкопф сделала, что называется, «своими». Кроме Маршальши, это графиня Мадлен в опере Штрауса «Каприччио», Фьордилиджи в опере Моцарта «Все они таковы», Эльвира в «Дон Жуане», Графиня в «Свадьбе Фигаро». «Но, очевидно, только вокалисты могут по достоинству оценить ее работу над фразировкой, ювелирную отделку каждого динамического и звукового нюанса, ее удивительные художественные находки, которые она расточает с такой непринужденной легкостью», — считает В.В. Тимохин.

В этой связи показателен случай, о котором рассказал муж певицы Уолтер Легге. Шварцкопф всегда восхищалась мастерством Каллас. Услышав в 1953 году в Парме Каллас в «Травиате», Элизабет решила навсегда расстаться с ролью Виолетты. Она посчитала, что не сможет сыграть и спеть лучше эту партию. Каллас в свою очередь исключительно высоко ценила исполнительское мастерство Шварцкопф.

После одного из сеансов звукозаписи с участием Каллас Легге обратил внимание, что певица часто повторяет популярную фразу из вердиевской оперы. При этом у него складывалось впечатление, будто она мучительно ищет нужный вариант и никак не может найти.

Не выдержав, Каллас обратилась к Легге: «Когда сегодня будет Шварцкопф?» Тот ответил, что они условились встретиться в ресторане,

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

Шварцкопф всегда охотно соглашалась выступать в концертах, но не всегда успевала делать это. Ведь помимо оперы она участвовала еще и в постановках оперетт Иоганна Штрауса и Франца Легара, в исполнении вокально-симфонических произведений. Но в 1971 году, оставив сцену, она всецело посвятила себя песне, романсу. Тут она отдавала предпочтение лирике Рихарда Штрауса, но не забывала и других немецких классиков — Моцарта и Бетховена, Шумана и Шуберта, Вагнера, Брамса, Вольфа…

В конце 70-х годов, после смерти мужа, Шварцкопф оставила концертную деятельность, дав перед этим прощальные концерты в Нью-Йорке, Гамбурге, Париже и Вене. Источник ее вдохновения угас, и в память о человеке, который подарил ее дар всему миру, она перестала петь. Но не рассталась с искусством. «Гений — это, быть может, почти бесконечная способность трудиться без отдыха», — любит она повторять слова мужа.

Артистка посвящает себя вокальной педагогике. В разных городах Европы она ведет семинары и курсы, на которые съезжаются молодые певцы со всего мира. «Преподавание — это продолжение пения. Я делаю то, что делала всю жизнь; трудилась над красотой, правдивостью звука, верностью стилю и выразительности».

P.S. Элизабет Шварцкопф ушла из жизни ночью со 2 на 3 августа 2006 года.

ГЕОРГ ОТС
(1920—1975)

«Талант Отса поражает своей универсальностью, — пишет Л. Неведомская. — Ему — превосходному оперному певцу — были равно близки романс и оперетта, эстрадная и народная песня, он с успехом снимался в кинофильмах, танцевал эпизодическую роль Солнца в балете Э.А. Каппа „Калевипоэг“, а в начале своей творческой деятельности выступал в качестве пианиста-аккомпаниатора».

В его исполнении ничего деланного, приукрашенного ради парада. Он не стремился ошеломить зрителей блеском своих вокальных возможностей. Иной раз слушателю в голову даже приходила грешная мысль: «Это до того просто, что так петь мог бы каждый из нас!»

«Если оглянуться на творческий путь Отса, — пишет В. Оякяер, — то можно увидеть, что развитие этого певца протекало так стабильно и гармонично, как будто было обусловлено некой устойчивой логикой роста, наподобие той, которой мы так часто восхищаемся в природе. Мы не находим в творчестве Отса никаких крайностей, поэтому создается впечатление, будто у него никогда и не было особенно мучительных

поисков. Разумеется, впечатление это весьма обманчиво, однако поиск его, вне всяких сомнений, велся в основном не в области формы, а был сосредоточен на проникновении в глубину, в суть содержания. И когда после трех десятилетий работы в театре артист решил попробовать свои силы в оперной режиссуре и взялся за постановку „Дон Жуана“ в государственном театре „Эстония“, то это свидетельствовало о его внутреннем росте — Отс стал уже не только певцом, но художником, пытливым, многогранным, с широким кругозором».

Георг Карлович Отс родился 21 марта 1920 года в семье потомственных певцов. Пел его дед, каретник Х. Отс, руководивший хором общества «Ильмарине», пел дядя А. Викхольм. Отец, также певец, Карл Хансович был народным артистом Эстонской ССР.

В доме царила атмосфера музыки, и это не могло не оказать влияния на мальчика. Известен случай, когда маленький Георг изумил пришедшую в гости к отцу итальянскую певицу Арманду дельи Аббатти: спрятавшись под накрытым скатертью столом, он исполнил запомнившуюся ему по пластинке Карузо песню «O sole mio». Музыкальность Отса вне всяких сомнений, и все же певцом он стал не сразу.

Среди его юношеских увлечений немаловажное место занимал спорт. Отс был чемпионом Эстонии по плаванию на 800 и 1500 м, участвовал в международных соревнованиях. Не случайно в 60-х годах одна из спортивных организаций учредила для победителей в состязании юных пловцов переходящий приз имени Георга Отса. В юности он также увлекся фехтованием. Через всю жизнь пронес любовь к рисованию.

"Я вырос среди музыки, — рассказывает он. — Отец мой был ведущим драматическим тенором в театре «Эстония», и я уже с детства был, что называется, насыщен оперной музыкой. И, конечно, уже тогда мечтал пойти по стопам отца, стать оперным артистом. В юные годы я очень любил петь. Вспоминается мне такой забавный случай. В первый день, когда я пошел в школу, у нас как раз был урок пения. Учительница просила каждого из ребят что-нибудь спеть. Все пели либо детские песенки, либо народные песни. Когда очередь дошла до меня, я сказал, что не умею петь такие песни. Учительница удивилась: «Почему же, ведь ты сын певца?» На это я ответил, что могу спеть оперную арию, и спел первую арию Каварадосси на итальянском языке…

Когда пришло время серьезно подумать о выборе профессии, я попросил отца, чтобы он послушал меня и дал мне совет. Он выполнил эту просьбу, однако, видимо, не нашел у меня нужных вокальных данных, большого оперного голоса. Отец сказал, что путь оперного певца, да и вообще артиста, очень тернист, поэтому он посоветовал мне выбрать профессию посолиднее, например врача или инженера. Поступить в университет было очень трудно — слишком много требовалось денег; обстоятельства сложились так, что я пошел в армию, чтобы учиться в каком-нибудь военном техническом училище.

События эти относятся к 1938 году, а в 1940 году в Эстонию пришла советская власть — я получил возможность поступить в Политехнический институт. Там я занимался всего один год, но Великая Отечественная война прервала мою учебу. Меня призвали в Красную армию, и в начале 1942 года я оказался в эстонских воинских частях. Некоторое время

служил в Свердловске, и как раз там состоялась знаменательная для меня встреча. В Свердловск приехали артисты Прийт Пыльдроос и Каарел Ирд, которые собирали кадры для национальных художественных ансамблей Эстонской ССР. Они услышали, что здесь, в одной из частей, находится сын певца Карла Отса, и так как им нужны были хористы, то решили меня испробовать: уж сын певца наверняка умеет петь хоть немножко. Я действительно обладал некоторым опытом в этом отношении: приходилось петь и в детских хорах, и в хоре Политехнического института. В результате меня охотно приняли в один из ансамблей.

Пребывание в ансамбле было для меня своего рода начальной музыкальной школой. Правда, я и раньше занимался игрой на рояле, и это, кажется, пошло мне на пользу. А за два года, которые я провел в ансамбле, выяснилось, что у меня есть какой-то голос и даже данные для сольных выступлений. Концертировать нам приходилось довольно много. Я исполнял сольные партии в хоровых произведениях, пел советские песни.

После возвращения в Таллин, когда ансамбль наш демобилизовался, пришлось выбирать дорогу в жизни. Куда идти дальше? Продолжать учебу в Политехническом институте или попробовать свои силы на вокальном поприще? И вот я получил предложение поступить в хор театра «Эстония». Это окончательно повлияло на мое решение остаться верным музыке.

Видимо, дебют у артистов связан, как правило, с какими-то необычными обстоятельствами. Хотя я и был хористом, мне предложили как-то выучить в «Евгении Онегине» партию Зарецкого. Я выучил ее и должен был выступать во втором составе, а премьера состоялась как раз в канун ноябрьских праздников 1944 года. В этот день пел, конечно, первый состав, а я участвовал в хоре. И вот уже идет спектакль. Бал у Лариных… Вдруг во время действия меня вызывает помощник режиссера и говорит: «Быстро переодевайся, тебе придется сегодня спеть Зарецкого. Заболел основной исполнитель роли». Вот так случайно я попал в премьерный спектакль. Мои родители сидели в зале, когда я вышел на сцену, они не поверили своим глазам.

Как раз тогда я только начал учиться в музыкальном училище. А потом я уже пел многие сольные партии. Одновременно учился и работал в театре…"

Таллинское музыкальное училище вместо положенных четырех лет Отс закончил за два года — в 1946 году. Затем Георг окончил Таллинскую консерваторию. Здесь в оперном классе он занимается у Э. Уули, а его педагог по вокалу, как и в училище — профессор Тийт Куузик, которого считают одним из выдающихся эстонских баритонов. То, что Отс не стал «маленьким Куузиком», в равной мере заслуга и учителя и ученика. «Преподаватель подходит к ученику со всей суммой своего предыдущего опыта, иной раз весьма внушительного, — говорит сам Отс. — И в то же время почти невозможно встретить хотя бы два совершенно идентичных голосовых аппарата. Ученик должен и сам чувствовать, что идет ему на пользу, что его развивает, а что нет. Для меня, к примеру, как Тийт Куузик, так и мой отец в равной степени большие авторитеты, но я никогда не следовал их советам вслепую».

Отец был самым строгим педагогом Георга. По словам Б. Стрельникова, «он не только придирчиво следил за каждой спетой сыном фразой, но и щедро делился с ним своим сценическим опытом и теми глубоко индивидуальными приемами пения, которые существуют у каждого вокалиста».

В 1951 году Георг с отличием окончил консерваторию. К этому времени он уже приобрел широкую известность как оперный певец. За исполнение партии Евгения Онегина в одноименной опере Чайковского певца в 1950 году удостоили Государственной премии СССР.

Отса как оперного певца отличал большой и разнообразный репертуар. В частности, он пел Демона в одноименной опере А.Г. Рубинштейна, Порги в опере Дж. Гершвина «Порги и Бесс», Дон Жуана в одноименной опере В.-А. Моцарта, Меэлиса в опере В.-Х. Каппа «Лембиту», Джанни Скикки в одноименной опере Дж. Пуччини, Олега Кошевого в «Молодой гвардии» Ю.С. Мейтуса, Яго в «Отелло» и Ренато в «Бале-маскараде» Дж. Верди.

Зрителя подкупало в певце обаяние, искренность, задушевность пения. Отса отличал безупречный художественный вкус, большое актерское мастерство, постоянное стремление к жизненной правде.

Сам певец говорил: «Из всех качеств, которые в сумме своей составляют артистическое дарование, одним из самых благодарных мне представляется способность актера совершенно точно оценивать свои возможности».

"Он одинаково серьезно относился к своим выступлениям и в опере и на эстраде, — отмечает В. Оякяер. — Отс говорил, что при смене жанров он как бы забывал свое бытие в первом и целиком сосредоточивался на задачах второго. На оперной сцене это был прежде всего поющий артист, способный создать яркий сценический образ. Выступление же на эстраде, в обычном костюме, без декораций и грима, требовало иных изобразительных средств: здесь поза, мимика и жесты Отса выдержаны в полутонах, нюансы едва заметны, главное — текст и музыка. Есть певцы, которые каждое слово текста, каждую паузу выделяют столь активно, что чуть ли не кряхтят под грузом всяческих ударений. Отс умел точно разграничить основное и второстепенное.

Исключительное чувство формы позволяло певцу выделить именно те компоненты, которые в этом действительно нуждались, и слушатель, избавленный от необходимости ощущать напряжение исполнителя, свободно устремлялся следом за музыкальной мыслью".

Артистическое дарование помогало Отсу сниматься в кино. Впервые он сыграл в фильме «Свет в Коорди» (1952). Первоначально Отс должен был сниматься с дублером. Но Георг возмутился: «Что же получается — я буду петь с экрана о работе, а работать будет другой?!» И снимался сам.

Невероятную популярность принесло Отсу исполнение роли Этьена Вердье в фильме «Мистер Икс», поставленном в 1958 году по оперетте Имре Кальмана «Принцесса цирка». Зрителей покорила знаменитая ария Мистера Икса — «Снова туда, где море огней». Пожалуй, именно в ней объединилось все лучшее, что присуще пению Отса, — душевная щедрость, сердечность, поэтичность.

Георг Карлович много и успешно гастролировал не только в СССР, но и за рубежом. Финская газета «Суомен сосиелдемократти» писала: «Директора оперы Талонен и Альми просили вчера со слезами на глазах, чтобы пресса не разглашала название гостиницы, где остановился Г. Отс. Они боятся неистовых поклонников, требующих автографы и волосы человека, который будет выступать у них в театре. Популярность Отса необычайна. Он популярен среди всех».

Умер Георг Карлович Отс 5 сентября 1975 года.

МАРИО ЛАНЦА
(1921—1959)

«Это лучший голос XX века!» — сказал однажды Артуро Тосканини, услышав Ланца в роли Герцога в «Риголетто» Верди на сцене «Метрополитен-опера». Действительно, певец обладал удивительным драматическим тенором бархатного тембра.

Марио Ланца (настоящее имя — Альфредо Арнольд Кокоцца) родился 31 января 1921 года в Филадельфии, в итальянской семье. Фредди рано стал увлекаться оперной музыкой. С удовольствием слушал и запоминал записи в исполнении итальянских мастеров вокала из богатой коллекции отца. Однако больше мальчик тогда любил игры со сверстниками. Но, видимо, что-то было у него заложено в генах. Эль де Пальма, владелец магазинчика на Вайн-стрит в Филадельфии, вспоминает: "Помню один из вечеров. Если мне не изменяет память, было это в тридцать девятом году. В Филадельфии разыгрался настоящий буран. Город завалило снегом. Все белым-бело. Я скучаю за стойкой. На посетителей не надеюсь… А тут дверь отворяется; гляжу и глазам своим не верю: мой юный друг Альфредо Кокоцца собственной персоной. Весь в снегу, из-под которого едва проглядывает синяя морская шляпа и синий свитер. В руках у Фредди сверток. Ни слова не говоря, прошел он вглубь ресторанчика, устроился в самом теплом его уголке и стал крутить пластинки с Карузо и Руффо… То, что я увидел, меня удивило: Фредди плакал, слушая музыку… Так он сидел долго. Примерно около двенадцати ночи я осторожно окликнул Фредди: дескать, время закрывать магазин. Фредди не слышал меня, и я пошел спать. Вернулся утром, Фредди на том же месте. Оказывается, всю ночь он слушал пластинки… Позднее я спросил у Фредди о той ночи. Он смущенно улыбнулся и сказал: «Синьор де Пальма, мне было очень грустно. А у вас так уютно…»

Я никогда не забуду этого случая. Мне все это показалось тогда таким странным. Ведь всегдашний Фредди Кокоцца, насколько мне помнится, был совсем другим: шутливым, затейливым. Вечно он совершал «подвиги». Мы звали его за это Джесси Джеймс. В магазинчик он врывался, будто сквозняк. Если ему что-то было нужно, он не говорил, а пропевал просьбу… Как-то он пришел… Мне показалось, что Фредди чем-то сильно встревожен. Как всегда, пропел свою просьбу. Я бросил ему стаканчик с мороженым. Фредди подхватил его на лету и на шутливый манер пропел: «Если ты — Король хогиз, то я собираюсь стать Королем певцов!»

Первым учителем Фредди стал некто Джованни Ди Сабато. Ему было за восемьдесят. Он взялся обучать Фредди музыкальной грамоте и сольфеджио. Затем были занятия с А. Уильямс и Г. Гарнеллом.

Как и в жизни многих великих певцов, и у Фредди был свой счастливый случай. Рассказывает сам Ланца:

"Однажды я должен был помочь доставить по заказу, поступившему в транспортную контору, рояль. Инструмент нужно было привезти в Музыкальную академию Филадельфии. В этой академии с 1857 года выступали величайшие музыканты Америки. Да и не только Америки. Бывали здесь и произносили свои знаменитые речи почти все американские президенты, начиная с Авраама Линкольна. И каждый раз, проходя мимо этого великого здания, я невольно снимал головной убор.

Установив рояль, я было собрался с друзьями уходить, как вдруг увидел директора Филадельфийского форума мистера Уильяма К. Хаффа, который как-то слушал меня у моей наставницы Айрин Уильямс. Он бросился ко мне навстречу, но, увидев «мое сиюминутное занятие», опешил. На мне был комбинезон, на шее повязан красный платок, подбородок обсыпан табаком — этой модной в то время жвачкой.

— Что вы здесь делаете, мой юный друг?

— Не видите? Передвигаю рояли.

Хафф укоризненно покачал головой:

— И не стыдно, молодой человек? С таким-то голосом! Надо учиться петь, а не пытаться передвигать рояли.

Я хмыкнул.

— Позвольте спросить, а на какие деньги? В моей семье миллионеров не предвидится…

Тем временем знаменитый дирижер Сергей Кусевицкий только что закончил репетицию с Бостонским симфоническим оркестром в большом зале и, весь взмокший, с полотенцем на плечах, вошел в свою артистическую уборную. Мистер Хафф схватил меня за плечо и втолкнул в соседнюю с артистической Кусевицкого комнату. «Теперь пойте! — крикнул он. — Пойте, как не пели никогда!» — «А что петь?» — «Что угодно, только, пожалуйста, побыстрей!» Я выплюнул жвачку и запел…

Прошло немного времени, и в нашу комнату ворвался маэстро Кусевицкий.

— Где этот голос? Этот чудесный голос? — воскликнул он и сердечно приветствовал меня. Он с размаху сел за рояль, проверил мой диапазон. И, по-восточному расцеловав меня в обе щеки, маэстро, ни на секунду не задумываясь, предложил мне участвовать в Беркширском музыкальном фестивале, который проходил ежегодно в Танглвуде, штат Массачусетс. Мою подготовку к этому фестивалю он препоручил таким превосходным молодым музыкантам, как Леонард Бернстайн, Лукас Фосс и Борис Голдовский…"

7 августа 1942 года молодой певец дебютировал в фестивале в Танглвуде в небольшой партии Фентона в комической опере Николаи «Виндзорские проказницы». К тому времени он выступает уже под именем Марио Ланца, взяв в качестве псевдонима фамилию матери.

На следующий день даже газета «Нью-Йорк таймс» восторженно писала: «Молодой двадцатилетний певец Марио Ланца необычайно талантлив, хотя его голосу не хватает зрелости и техники. Его несравненный тенор вряд ли имеет себе подобных среди всех современных певцов». Другие газеты также захлебывались в похвалах: «Со времени

Карузо не было такого голоса…», «Открыто новое вокальное чудо…», «Ланца — второй Карузо…», «Родилась новая звезда на оперном небосклоне!»

В Филадельфию Ланца вернулся полный впечатлений и надежд. Однако его ждал сюрприз: повестка на военную службу в ВВС Соединенных Штатов. Так свои первые концерты Ланца провел во время службы, среди летчиков. Последние не скупились на оценку его таланта: «Карузо воздухоплавания», «Второй Карузо»!

После демобилизации в 1945 году Ланца продолжил обучение у известного итальянского педагога Э. Розати. Теперь он по-настоящему увлекся пением и стал серьезно готовиться к карьере оперного певца.

С 8 июля 1947 года Ланца начинает активно гастролировать по городам США и Канады с «Трио бельканто». Двадцать первого июля 1947 года газета «Чикаго трибюн» писала: «Юный Марио Ланца произвел сенсацию. Широкоплечий молодой человек, недавно снявший военную форму, поет с неоспоримым правом, так как он рожден петь. Его талант явится украшением любого оперного театра мира».

На следующий день «Гранд-парк» заполнили 76 тыс. жаждущих собственными глазами и ушами убедиться в существовании сказочного тенора. Их не отпугнула даже непогода. На другой день в сильнейший дождь здесь собралось уже свыше 125 тыс. слушателей. Музыкальный обозреватель газеты «Чикаго трибюн» Клаудия Кэссиди писала:

«Марио Ланца, плотно сбитый, темноглазый юноша, одарен великолепием природного голоса, которым он пользуется почти инстинктивно. Тем не менее он владеет такими нюансами, которым научиться невозможно. Он знает секрет проникать в сердца слушателей. Труднейшая ария Радамеса исполнена первоклассно. Публика ревела от восторга. Ланца счастливо улыбался. Казалось, он сам был удивлен и восхищен более, чем кто-либо другой».

В том же году певец получает приглашение выступать в оперном театре Нью-Орлеана. Дебютной ролью стала партия Пинкертона в «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини. Затем последовала работа лад «Травиатой» Дж. Верди и «Андре Шенье» У. Джордано.

Слава певца росла и распространялась. Лучшие свои концерты, считает концертмейстер певца Константино Каллиникос, Ланца дал в 1951 году:

"Если бы вы видели и слышали, что происходило в 22 городах США в течение февраля, марта и апреля 1951 года, вы бы поняли тогда, как может воздействовать артист на публику. Я был там! Я видел это! Я слышал это! Я был потрясен этим! Был часто обижен, иногда терпел унижения, но, разумеется, мое имя не было Марио Ланца.

Ланца в эти месяцы превзошел себя. Общее впечатление от гастролей выразил солидный журнал «Тайм»: «Даже Карузо не был так обожаем и не внушал такого поклонения, какое вызвал Марио Ланца во время гастрольного турне».

Когда я вспоминаю это турне «Великого Карузо», я вижу толпы народа, в каждом городе — усиленные наряды полиции, охраняющие Марио Ланца, иначе он был бы раздавлен беснующимися поклонниками; беспрерывные визиты официальных лиц и приветственные церемонии,

нескончаемые пресс-конференции, к которым Ланца всегда питал отвращение; бесконечный ажиотаж вокруг него, подглядывание в замочную скважину, непрошеные вторжения в его артистическую комнату, необходимость терять время после каждого концерта, ожидая, пока толпы рассеются; возвращение в отель за полночь; обрывание пуговиц и похищение носовых платков… Ланца превзошел все мои ожидания!"

К тому времени Ланца уже получил предложение, изменившее его творческую судьбу. Вместо карьеры оперного певца его ждала слава киноартиста. Крупнейшая кинофирма страны «Метро-Голдвин-Мейер» подписала с Марио договор на несколько фильмов. Хотя не все было поначалу гладко. В дебютном фильме Ланцу подвела актерская неподготовленность. Однoплановость и невыразительность его игры вынудили создателей фильма заменить актера, сохранив голос Ланцы за кадром. Но Марио не сдался. Следующая картина, «Любимец Нью-Орлеана» (1951), приносит ему успех.

Известный певец М. Магомаев пишет в своей книге о Ланце:

"Сюжет новой ленты, получившей окончательное название «Любимец Нового Орлеана», имел общий лейтмотив с «Полночным поцелуем». В первом фильме Ланца играл роль грузчика, ставшего «принцем оперной сцены». И во втором он, рыбак, также превращается в премьера оперы.

Но дело в конечном счете не в сюжете. Ланца раскрылся как своеобразный актер. Конечно, учтен предыдущий опыт. Марио увлек и сценарий, который незатейливую жизненную линию героя сумел расцветить сочными подробностями. Фильм наполнили эмоциональные контрасты, где было место и трогательной лирике, и сдержанной драме, и искрометному юмору.

«Любимец Нового Орлеана» подарил миру удивительные музыкальные номера: фрагменты из опер, романсы и песни, созданные на стихи Сэмми Кана композитором Николасом Бродским, который, как мы уже говорили, был творчески близок Ланца: их диалог происходил на одной сердечной струне. Темперамент, нежная лирика, неистовая экспрессия… Это их соединяло, и прежде всего именно эти качества отразились в главной песне фильма «Be my love!», ставшей, осмелюсь сказать, шлягером всех времен".

В дальнейшем кинофильмы с участием Марио следуют один за другим: «Великий Карузо» (1952), «Потому что ты моя» (1956), «Серенада» (1958), «Семь холмов Рима» (1959). Главное, что привлекало в этих кинолентах многие тысячи зрителей, — «волшебное пение» Ланца.

В своих последних фильмах певец все чаще исполняет родные итальянские песни. Они же становятся основой его концертных программ и грамзаписей.

Постепенно у артиста зреет желание полностью посвятить себя сцене, искусству вокала. Такую попытку Ланца предпринял в начале 1959 года. Певец покидает США и поселяется в Риме. Увы, мечте Ланца не суждено было сбыться. Он умер в больнице 7 октября 1959 года при до конца не выясненных обстоятельствах.

ДЖУЗЕППЕ ДИ СТЕФАНО

(1921)

Ди Стефано принадлежит к замечательной плеяде певцов, выдвинувшихся в послевоенный период и ставших гордостью итальянского вокального искусства. В.В. Тимохин отмечает: "Созданные Ди Стефано образы Эдгара («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Артура и Эльвино («Пуритане» и «Сомнамбула» Беллини) снискали ему мировую известность. Здесь певец предстает во всеоружии своего мастерства: поразительно его певучее, плавное легато, выразительная скульптурная фразировка и кантилена, полная страстного чувства, спетая «темным», необычайно насыщенным, густым, бархатистым звуком.

Многие историки вокального искусства находят Ди Стефано-вокалиста, например в роли Эдгара, достойным наследником великого тенора прошлого века Джованни Баттиста Рубини, создавшего незабываемый образ возлюбленного Лючии в опере Доницетти.

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

Джузеппе Ди Стефано родился в Катании 24 июля 1921 года в семье кадрового военного. Мальчик первоначально также собирался стать офицером, в то время ничто не предвещало его оперной карьеры.

Лишь в Милане, где он учился в семинарии, один из товарищей, большой любитель вокального искусства, настоял, чтобы Джузеппе обратился к опытным педагогам за советом. По их рекомендации юноша, оставив семинарию, стал заниматься вокалом. Родители поддержали сына и даже перебрались в Милан.

Ди Стефано занимался у Луиджи Монтезанто, когда началась Вторая мировая война. Его призвали в армию, но на передовую он не попал. Ему помог один из офицеров, которому очень нравился голос молодого солдата. А осенью 1943 года, когда части Ди Стефано предстояло отправиться в Германию, он бежит в Швейцарию. Здесь и дал певец свои первые концерты, в программу которых вошли популярные оперные арии и итальянские песни.

После окончания войны, возвратившись на родину, он продолжил учебу у Монтезанто. Двадцать первого апреля 1946 года в муниципальном театре города Реджио-Эмилия состоялся дебют Джузеппе с партией де Грие в опере Массне «Манон». В конце года артист выступает в Швейцарии, а в марте 1947 года впервые выступает на сцене легендарного «Ла Скала».

Осенью 1947 года Ди Стефано прослушал директор нью-йоркского «Метрополитен-опера» Эдуард Джонсон, отдыхавший в Италии. С первых же фраз, спетых певцом, директор понял, что перед ним лирический тенор, каких уже давно не было. «Он должен петь в „Метрополитен“, и непременно в этом же сезоне!» — решил Джонсон.

В феврале 1948 года Ди Стефано дебютирует в «Метрополитен-опера» в партии Герцога в «Риголетто» и становится солистом этого театра. Искусство певца отметили не только зрители, но и музыкальные критики.

Пять сезонов подряд Ди Стефано пел в Нью-Йорке, главным образом лирические партии, такие как Неморино («Любовный напиток»), де Грие («Манон» Массне), Альфреда («Травиата»), Вильгельма («Миньон» Тома), Ринуччо («Джанни Скикки» Пуччини).

Известная певица Тоти Даль Монте вспоминала, что не могла удержаться от слез, когда слушала Ди Стефано на сцене «Ла Скала» в «Миньон», — настолько трогательным и одухотворенным было исполнение артиста.

Как солист «Метрополитен» певец выступал в странах Центральной и Южной Америки — с полным успехом. Только один факт: в театре Рио-де-Жанейро впервые за многие годы нарушено правило, запрещавшее бисирование по ходу спектакля.

Начиная с сезона 1952/53 года Ди Стефано снова поет в «Ла Скала», где с блеском исполняет партии Рудольфа и Энцо («Джоконда» Понкьелли). В сезоне 1954/55 года он исполнил шесть центральных теноровых партий, в то время наиболее полно отражавших его возможности и характер репертуарных поисков: Альваро, Туридду, Неморино, Хозе, Рудольфа и Альфреда.

«В операх Верди и композиторов-веристов, — пишет В.В. Тимохин, — Ди Стефано предстает перед слушателями певцом яркого темперамента, живо чувствующим и мастерски передающим все перипетии вердиевско-веристской лирической драмы, покоряющим насыщенным, массивным, свободно „парящим“ звуком, тонким разнообразием динамических оттенков, мощными кульминациями и „взрывами“ эмоций, богатством тембровых красок. Певец славится замечательно выразительной „лепкой“ фразы, вокальной линии в операх Верди и веристов, будь то раскаленная жаром страсти лава или легкое, сладостное дуновение ветерка. Даже в таких широко популярных оперных отрывках, как, например, „Сцена у корабля“ („Манон Леско“ Пуччини), арии Калафа („Турандот“), заключительный дуэт с Мими из „Богемы“, „Прощание с матерью“ („Сельская честь“), арии Каварадосси из первого и третьего действий „Тоски“, артист добивается удивительной „первозданной“ свежести и взволнованности, открытости эмоций».

С середины 50-х годов продолжились успешные гастрольные поездки Ди Стефано по городам Европы и США. В 1955 году на сцене западноберлинской Городской оперы он участвует в постановке оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Начиная с 1954 года певец регулярно в течение шести лет выступает в чикагском Лирическом театре.

В сезоне 1955/56 года Ди Стефано возвращается на сцену «Метрополитен-опера», где поет в «Кармен», «Риголетто» и «Тоске». Часто выступает певец и на сцене Римского оперного театра.

Стремясь расширить свой творческий диапазон, к партиям лирического плана певец добавляет роли драматического тенора. На открытии в «Ла Скала» сезона 1956/57 года Ди Стефано спел Радамеса в «Аиде», а в следующем сезоне в опере «Бал-маскарад» исполнил партию

Ричарда.

И в ролях драматического плана артист имел огромный успех у слушателей. В опере «Кармен» в конце 50-х годов Ди Стефано ожидал подлинный триумф на сцене Венской государственной оперы. Один из критиков даже писал: ему представляется невероятным, как Кармен могла отвергнуть такого пламенного, нежного, пылкого и трогательного Хозе.

В дальнейшем на протяжении более десяти лет Ди Стефано регулярно пел в Венской государственной опере. Например, только в 1964 году он пел здесь в семи операх: «Бал-маскарад», «Кармен», «Паяцы», «Мадам Баттерфляй», «Андре Шенье», «Травиата» и «Любовный напиток».

В январе 1965 года, спустя десять лет, Ди Стефано вновь поет в «Метрополитен-опера». Выступив в роли Гофмана в «Сказках Гофмана» Оффенбаха, преодолеть трудностей этой партии он уже не смог.

Продолжение последовало в том же году в буэнос-айресском театре «Колон». Ди Стефано выступил только в «Тоске», а спектакли «Бала-маскарада» пришлось отменить. И хотя, как писали критики, в отдельных эпизодах голос певца звучал превосходно, а его волшебные пианиссимо в дуэте Марио и Тоски из третьего действия и вовсе вызвали восторг слушателей, стало ясно — лучшие годы певца позади.

На Всемирной выставке в Монреале «ЭКСПО-67» состоялась серия спектаклей «Страны улыбок» Легара с участием Ди Стефано. Обращение артиста к оперетте оказалось успешным. Певец легко и естественно справился со своей партией. В ноябре 1967 года в этой же оперетте он выступил на сцене венского «Театра ан дер Вин». В мае 1971 года Ди Стефано на сцене Римской оперы спел партию Орфея в оперетте Оффенбаха «Орфей в аду».

Артист все же вернулся на оперную сцену. В начале 1970 года он исполнил партию Лориса в «Федоре» в барселонском театре «Лисео» и Рудольфа в «Богеме» в Мюнхенском национальном театре.

Одно из последних выступлений Ди Стефано состоялось в сезоне 1970/71 года в «Ла Скала». Знаменитый тенор пел партию Рудольфа. Голос певца, по отзывам критиков, звучал достаточно ровно во всем диапазоне, мягко и проникновенно, но порой он терял контроль над голосом и в последнем действии выглядел значительно уставшим.

РЕНАТА ТЕБАЛЬДИ
(1922—2004)

Для каждого, кто слышал Тебальди, в ее триумфах не было загадки: они объяснялись прежде всего выдающимися, прямо-таки уникальными вокальными данными. Ее редкому по красоте и силе лирико-драматическому сопрано были подвластны любые виртуозные трудности, но в равной степени и любые оттенки выразительности. Итальянская критика называла ее голос чудом, особо подчеркивая, что драматические сопрано редко достигают гибкости и чистоты сопрано лирического.

Рената Эрсилия Клотильде Тебальди родилась 1 февраля 1922 года в Пезаро. Ее отец был виолончелистом и играл в маленьких оперных театрах страны, а мать — певицей-любительницей. С восьми лет Рената начала заниматься на фортепиано у частного педагога и обещала стать неплохой пианисткой. В семнадцать лет она поступила учиться в

Пезарскую консерваторию по классу фортепиано. Однако вскоре специалисты обратили внимание на ее выдающиеся вокальные данные, и Рената стала заниматься у Кампогалльяни в Пармской консерватории уже как вокалистка. Далее она берет уроки у знаменитой артистки Кармен Мелис, а также изучает оперные партии с Дж. Паисом.

23 мая 1944 года в Ровиго дебютирует в роли Елены в «Мефистофеле» Бойто. Но только по окончании войны Рената смогла продолжить выступления в опере. В сезоне 1945/46 года молодая певица поет в пармском театре «Реджио», а в 1946 году выступает в Триесте в «Отелло» Верди. То было начало блистательного пути артистки: «Песня об иве» и молитва Дездемоны «Ave Maria» произвели на местную публику большое впечатление. Успех в этом небольшом итальянском городке дал ей шанс выступить в «Ла Скала». Рената попала в список вокалистов, представленных Тосканини в период его подготовки к новому сезону.

В концерте Тосканини, состоявшемся на сцене «Ла Скала» в знаменательный день 11 мая 1946 года, Тебальди оказалась единственной солисткой, незнакомой прежде миланской аудитории.

Признание Артуро Тосканини и громадный успех в Милане открыли перед Ренатой Тебальди широкие возможности: в короткий срок «La divina Renata», как называют артистку в Италии, стала общей любимицей европейских и американских слушателей.

Сомнений не было — итальянская оперная сцена обогатилась выдающимся талантом Молодая певица была сразу принята в труппу и уже в следующем сезоне пела Елизавету в «Лоэнгрине», Мими в «Богеме», Еву в «Тангейзере», а затем и другие ведущие партии. Вся последующая деятельность артистки была тесно связана с лучшим театром Италии, на сцене которого она выступала из года в год.

С театром «Ла Скала» связаны крупнейшие достижения певицы — Маргарита в «Фаусте» Гуно, Эльза в «Лоэнгрине» Вагнера, центральные сопрановые партии в «Травиате», «Силе судьбы», «Аиде» Верди, «Тоске» и «Богеме» Пуччини.

Но наряду с этим Тебальди с успехом пела уже в 40-х годах во всех лучших театрах Италии, а в 50-х — за рубежом, в Англии, США, Австрии, Франции, Аргентине и других странах. На протяжении длительного периода она совмещала обязанности солистки «Ла Скала» с регулярными выступлениями в «Метрополитен-опера». Артистка сотрудничала со всеми крупнейшими дирижерами своего времени, много концертировала, записывалась на пластинки.

Но даже в середине 50-х годов далеко не все восторгались Тебальди. Вот что можно прочитать в книге итальянского тенора Джакомо Лаури-Вольпи «Вокальные параллели»:

"Будучи певицей особого плана, Рената Тебальди, применяя спортивную терминологию, проходит дистанцию в одиночестве, а тот, кто бежит один, всегда приходит к финишу первым. Она не имеет ни подражательниц, ни соперниц… Некому не то что встать на ее пути, но даже составить ей хоть какое-то подобие конкуренции. Все это вовсе не означает попытки принизить достоинства ее вокала. Наоборот, можно утверждать, что даже одна лишь «Песня об иве» и следующая за нею молитва Дездемоны свидетельствуют, каких высот музыкальной

экспрессии способна достичь эта одаренная артистка. Однако это не помешало ей в миланской постановке «Травиаты» испытать унижение провала, и как раз в ту минуту, когда она вообразила, что бесповоротно завладела сердцами публики. Горечь этого разочарования глубоко травмировала душу молодой артистки.

К счастью, прошло совсем немного времени и, выступая в той же опере в неаполитанском театре «Сан-Карло», она познала слабость триумфа.

Пение Тебальди навевает покой и ласкает ухо, оно полно мягких оттенков и светотеней. Личность ее растворена в ее вокале, подобно тому как сахар растворяется в воде, делая ее сладкой и не оставляя видимых следов".

Но прошло пять лет, и Лаури-Вольпи вынужден был признаться, что его прошлые наблюдения нуждаются в существенных поправках. «Сегодня, — пишет он, — то есть в 1960 году, в голосе Тебальди есть все: он нежен, тепел, плотен и ровен во всем диапазоне».

Действительно, со второй половины 50-х годов слава Тебальди нарастает от сезона к сезону. Успешные гастроли в крупнейших европейских театрах, покорение Американского континента, громкие триумфы в «Метрополитен-опера»… Из партий, исполненных певицей, число которых приближается к пятидесяти, необходимо отметить партии Адриенны Лекуврер в одноименной опере Чилеа, Эльвиры в «Дон Жуане» Моцарта, Матильды в «Вильгельме Телле» Россини, Леоноры в «Силе судьбы» Верди, мадам Баттерфляй в опере Пуччини, Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского. Непререкаем авторитет Ренаты Тебальди в театральном мире. Единственная ее достойная соперница — Мария Каллас. Их соперничество подогревало воображение оперных болельщиков. Обе они внесли грандиозный вклад в сокровищницу вокального искусства нашего столетия.

"Неотразимая сила искусства Тебальди, — подчеркивает известный знаток вокального искусства В.В. Тимохин, — в исключительном по красоте и силе голосе, необыкновенно мягком и нежном в лирических моментах, а в драматических эпизодах захватывающем огненной страстностью, и, кроме того, в замечательной технике исполнения и высокой музыкальности… У Тебальди — один из самых прекрасных голосов нашего века. Это поистине чудесный инструмент, даже грамзапись живо передает его обаяние. Голос Тебальди восхищает и эластичным «сверкающим», «искрящимся» звуком, удивительно чистым, одинаково красивым как в фортиссимо, так и в волшебных пианиссимо в верхнем регистре, и протяженностью диапазона, и ярким тембром. В эпизодах, исполненных сильного эмоционального напряжения, голос артистки звучит так же легко, свободно, непринужденно, как и в спокойной, плавной кантилене. Регистры его равно превосходного качества, а богатство динамических оттенков в пении, великолепная дикция, мастерское использование певицей всего арсенала тембровых красок еще в большей мере содействуют огромному впечатлению, производимому ею на аудиторию.

Тебальди чуждо желание «блеснуть звуком», непременно продемонстрировать специфически «итальянскую» страстность пения вне зависимости от характера музыки (чем нередко грешат даже некоторые

видные итальянские артисты). Она во всем стремится следовать хорошему вкусу и художественному такту. Хотя и в ее исполнении встречаются порой недостаточно прочувствованные «общие» места, в целом пение Тебальди всегда глубоко волнует слушателей.

Трудно забыть интенсивные звуковые нарастания в монологе и сцене прощания с сыном («Мадам Баттерфляй»), необычайный эмоциональный подъем в финале «Травиаты», характерные «замирания» и трогательную задушевность заключительного дуэта в «Аиде» и мягкий, грустный колорит «угасания» в прощании Мими. Индивидуальный подход артистки к произведению, отпечаток ее художественных устремлений чувствуется в каждой спетой ею партии".

Певица всегда успевала вести активную концертную деятельность, исполняя и романсы, и народные песни, и многие арии из опер; наконец, участвовать в записи оперных произведений, в которых ей не доводилось выходить на сцену; любители грампластинки признали в ней великолепную мадам Баттерфляй, так и не увидев ее в этой роли.

Благодаря строгому режиму она в течение долгих лет умела сохранять отличную форму. Когда незадолго до своего пятидесятилетия артистка стала страдать от излишней полноты, она за несколько месяцев сумела сбросить более двадцати лишних килограммов веса и снова предстала перед публикой, как никогда элегантной и изящной.

Слушатели нашей страны встретились с Тебальди лишь осенью 1975 года, уже на излете ее карьеры. Но певица оправдала большие ожидания, выступая в Москве, Ленинграде, Киеве. Она с покоряющей силой исполнила арии из опер и вокальные миниатюры. «Мастерство певицы не подвластно времени. Ее искусство все так же пленяет своей грацией и тонкостью нюансировки, отточенностью техники, ровностью звуковедения. Шесть тысяч любителей пения, заполнивших в этот вечер громадный зал Дворца съездов, горячо приветствовали замечательную певицу, долго не отпускали ее со сцены», — писала газета «Советская культура».

P.S. Рената Тебальди ушла из жизни 19 декабря 2004 года.

МАРИЯ КАЛЛАС
(1923—1977)

Одна из выдающихся певиц прошедшего века Мария Каллас при жизни стала настоящей легендой. К чему бы ни прикоснулась артистка, все озарялось каким-то новым, неожиданным светом. Она умела взглянуть на многие страницы оперных партитур новым, свежим взглядом, открыть в них доселе неизведанные красоты.

Мария Каллас (настоящее имя Мария Анна София Цецилия Калогеропулу) родилась 2 декабря 1923 года в Нью-Йорке, в семье греческих эмигрантов. Несмотря на небольшой достаток, родители решили дать ей певческое образование. Необыкновенный талант Марии проявился еще в раннем детстве. В 1937 году вместе с матерью она приезжает на родину и поступает в одну из афинских консерваторий, «Этникон одеон», к известному педагогу Марии Тривелла.

Под ее руководством Каллас подготовила и исполнила в студенческом спектакле свою первую оперную партию — роль Сантуццы в опере «Сельская честь» П. Масканьи. Столь знаменательное событие произошло в 1939 году, который стал своеобразным рубежом в жизни

будущей певицы. Она переходит в другую афинскую консерваторию, «Одеон афион», в класс выдающейся колоратурной певицы испанки Эльвиры де Идальго, которая завершила шлифовку голоса и помогла Каллас состояться как оперной певице.

В 1941 году Каллас дебютировала в Афинской опере, исполнив партию Тоски в одноименной опере Пуччини. Здесь она работает до 1945 года, постепенно начиная осваивать ведущие оперные партии.

Ведь в голосе Каллас заключалась гениальная «неправильность». В среднем регистре у нее слышался особый приглушенный, даже как бы несколько сдавленный тембр. Знатоки вокала считали это недостатком, а слушатели видели в этом особое очарование. Не случайно говорили о магии ее голоса, о том, что она завораживает аудиторию своим пением. Сама певица называла свой голос «драматической колоратурой».

Открытие Каллас произошло 2 августа 1947 года, когда никому не известная двадцатичетырехлетняя певица появилась на сцене театра «Арена ди Верона», самого большого в мире оперного театра под открытым небом, где выступали почти все величайшие певцы и дирижеры XX века. Летом здесь проводится грандиозный оперный фестиваль, во время которого и выступила Каллас в заглавной роли в опере Понкьелли «Джоконда».

Спектаклем дирижировал Туллио Серафин, один из лучших дирижеров итальянской оперы. И вновь личная встреча определяет судьбу актрисы. Именно по рекомендации Серафина Каллас приглашают в Венецию. Здесь под его руководством она исполняет заглавные партии в операх «Турандот» Дж. Пуччини и «Тристан и Изольда» Р. Вагнера.

Казалось, что в оперных партиях Каллас проживает кусочки своей жизни. Одновременно она отражала и женскую судьбу вообще, любовь и страдания, радость и печаль.

В самом знаменитом театре мира — миланском «Ла Скала» — Каллас появилась в 1951 году, исполнив партию Елены в «Сицилийской вечерне» Дж. Верди.

Знаменитый певец Марио Дель Монако вспоминает:

"Я познакомился с Каллас в Риме, вскоре после ее прибытия из Америки, в доме маэстро Серафина, и помню, что она спела там несколько отрывков из «Турандот». Впечатление у меня сложилось не самое лучшее. Разумеется, Каллас легко справлялась со всеми вокальными трудностями, но гамма ее не производила впечатления однородной. Середина и низы были гортанными, а крайние верхи вибрировали.

Однако с годами Мария Каллас сумела превратить свои недостатки в достоинства. Они стали составной частью ее артистической личности и в каком-то смысле повысили исполнительскую оригинальность. Мария Каллас сумела утвердить свой собственный стиль. Впервые я пел с ней в августе 1948 года в генуэзском театре «Карло Феличе», исполняя «Турандот» под управлением Куэсты, а год спустя мы вместе с ней, а также с Росси-Леменьи и маэстро Серафином отправились в Буэнос-Айрес…

…Вернувшись в Италию, она подписала с «Ла Скала» контракт на «Аиду», но и у миланцев не вызвала большого энтузиазма. Столь гибельный сезон сломил бы кого угодно, только не Марию Каллас. Ее воля могла сравниться с ее талантом. Помню, например, как, будучи сильно

близорукой, она спускалась по лестнице в «Турандот», нащупывая ступени ногой столь естественно, что никто и никогда не догадался бы о ее недостатке. При любых обстоятельствах она держала себя так, будто вела схватку со всеми окружающими.

Как-то февральским вечером 1951 года, сидя в кафе «Биффи Скала» после спектакля «Аида» под управлением Де Сабаты и при участии моей партнерши Константины Араухо, мы разговаривали с директором «Ла Скала» Гирингелли и генеральным секретарем театра Ольдани о том, какой оперой лучше всего открыть следующий сезон… Гирингелли спросил, считаю ли я «Норму» подходящей для открытия сезона, и я ответил утвердительно. Но Де Сабата все никак не решался выбрать исполнительницу главной женской партии… Суровый по характеру, Де Сабата, так же как Гирингелли, избегал доверительных отношений с певцами. Все же он повернулся ко мне с вопросительным выражениемлица.

«Мария Каллас» — не колеблясь ответил я. Де Сабата, помрачнев, напомнил о неуспехе Марии в «Аиде». Однако я стоял на своем, говоря, что в «Норме» Каллас станет подлинным открытием. Я помнил, как она победила неприязнь публики театра «Колон», отыгравшись за свою неудачу в «Турандот». Де Сабата согласился. Видимо, кто-то другой уже называл ему имя Каллас, и мое мнение оказалось решающим.

Сезон решено было открыть также «Сицилийской вечерней», где я не участвовал, поскольку она непригодна для моего голоса. В тот же год феномен Марии Менегини-Каллас вспыхнул новой звездой на мировом оперном небосводе. Сценический талант, певческая изобретательность, необычайное актерское дарование — все это самой природой было даровано Каллас, и она сделалась ярчайшей величиной. Мария встала на путь соперничества с молодой и столь же агрессивной звездой — Ренатой Тебальди.

1953 год положил начало этому соперничеству, продлившемуся целое десятилетие и разделившему оперный мир на два лагеря".

Великий итальянский режиссер Л. Висконти услышал Каллас впервые в роли Кундри в вагнеровском «Парсифале». Восхищенный талантом певицы, режиссер вместе с тем обратил внимание на неестественность ее сценического поведения. На артистке, как он вспоминал, была огромнейшая шляпа, поля которой раскачивались в разные стороны, мешая ей видеть и двигаться. Висконти сказал себе: «Если я когда-нибудь буду работать с ней, ей не придется так мучиться, я позабочусь об этом».

В 1954 году такая возможность представилась: в «Ла Скала» режиссер, уже достаточно знаменитый, поставил свой первый оперный спектакль — «Весталку» Спонтини с Марией Каллас в главной роли. За ним последовали новые постановки, в числе которых и «Травиата» на той же сцене, ставшая началом всемирной славы Каллас. Сама певица писала позднее: «Лукино Висконти означает новый важный этап в моей артистической жизни. Никогда не забуду третьего действия „Травиаты“, поставленной им. Я выходила на сцену подобно рождественской елке, наряженная как героиня Марселя Пруста. Без слащавости, без пошлой сентиментальности. Когда Альфред бросал мне в лицо деньги, я не пригибалась, не убегала: оставалась на сцене с распростертыми руками,

как бы говоря публике: „Перед вами бесстыдница“. Именно Висконти научил меня играть на сцене, и я храню к нему глубокую любовь и благодарность. На моем рояле только две фотографии — Лукино и сопрано Элизабет Шварцкопф, которая из любви к искусству учила всех нас. С Висконти мы работали в атмосфере истинного творческого содружества. Но, как я говорила много раз, важнее всего другое: он первый дал мне доказательство, что мои предшествующие искания были верными. Ругая меня за различные жесты, казавшиеся публике красивыми, но противоречившие моей природе, он заставил меня многое передумать, утвердить основной принцип: максимальная исполнительская и вокальная выразительность с минимальным использованием движений».

Восторженные зрители наградили Каллас титулом La Divina — Божественная, который сохранился за ней и после смерти.

Быстро осваивая все новые партии, она выступает в Европе, Южной Америке, Мексике. Перечень ее ролей поистине невероятен: от Изольды в опере Вагнера и Брунхильды в операх Глюка и Гайдна до распространенных партий своего диапазона — Джильды, Лючии в операх Верди и Россини. Каллас называли возродительницей стиля лирического бельканто.

Примечательна ее интерпретация роли Нормы в одноименной опере Беллини. Каллас считается одной из лучших исполнительниц этой роли. Вероятно, осознавая свое духовное родство с этой героиней и возможности своего голоса, Каллас пела эту партию на многих своих дебютах — в «Ковент-Гарден» в Лондоне в 1952 году, затем на сцене «Лирик-опера» в Чикаго в 1954 году.

В 1956 году ее ждет триумф в городе, где она родилась, — в «Метрополитен-опера» специально подготовили для дебюта Каллас новую постановку «Нормы» Беллини. Эту партию наряду с Лючией ди Ламмермур в одноименной опере Доницетти критики тех лет причисляют к высшим достижениям артистки. Впрочем, не так-то просто выделить лучшие работы в ее репертуарной веренице. Дело в том, что Каллас к каждой своей новой партии подходила с чрезвычайной и даже несколько необычной для оперных примадонн ответственностью. Спонтанный метод был ей чужд. Она трудилась настойчиво, методично, с полным напряжением духовных и интеллектуальных сил. Ею руководило стремление к совершенству, и отсюда бескомпромиссность ее взглядов, убеждений, поступков. Все это приводило к бесконечным столкновениям Каллас с администрацией театров, антрепренерами, а порой и партнерами по сцене.

На протяжении семнадцати лет Каллас пела практически не жалея себя. Исполнила около сорока партий, выступив на сцене более 600 раз. Кроме того, непрерывно записывалась на пластинки, делала специальные концертные записи, пела на радио и телевидении.

Каллас регулярно выступала в миланском «Ла Скала» (1950—1958, 1960—1962), лондонском театре «Ковент-Гарден» (с 1962), Чикагской опере (с 1954), нью-йоркской «Метрополитен-опера» (1956—1958). Зрители шли на ее спектакли не только для того, чтобы услышать великолепное сопрано, но и для того, чтобы увидеть настоящую трагическую актрису. Исполнение таких популярных партий, как Виолетта в «Травиате» Верди, Тоска в опере Пуччини или Кармен, принесло ей триумфальные успехи. Однако не в ее характере была творческая ограниченность. Благодаря ее

художественной пытливости ожили на сцене многие забытые образцы музыки XVIII—XIX веков — «Весталка» Спонтини, «Пират» Беллини, «Орфей и Эвридика» Гайдна, «Ифигения в Авлиде», и «Альцеста» Глюка, «Турок в Италии» и «Армида» Россини, «Медея» Керубини…

«Пение Каллас было поистине революционным, — пишет Л.О. Акопян, — она сумела возродить почти забытый со времен великих певиц XIX века — Дж. Пасты, М. Малибран, Джулии Гризи — феномен „безграничного“, или „свободного“, сопрано (итал. soprano sfogato), со всеми присущими ему достоинствами (такими, как диапазон в две с половиной октавы, богато нюансированное звучание и виртуозная колоратурная техника во всех регистрах), а также своеобразными „недостатками“ (чрезмерной вибрацией на самых высоких нотах, не всегда естественным звучанием переходных нот). Помимо голоса уникального, мгновенно узнаваемого тембра, Каллас обладала огромным талантом трагической актрисы. Из-за чрезмерного напряжения сил, рискованных экспериментов с собственным здоровьем (в 1953 году она за 3 месяца похудела на 30 кг), а также из-за обстоятельств личной жизни карьера певицы оказалась недолгой. Каллас оставила сцену в 1965 году после неудачного выступления в роли Тоски в „Ковент-Гардене“».

«У меня выработались какие-то стандарты, и я решила, что настало время расстаться с публикой. Если возвращусь, то начну все сначала», — говорила она в ту пору.

Имя Марии Каллас тем не менее вновь и вновь появлялось на страницах газет и журналов. Всех, в частности, интересуют перипетии ее личной жизни — брак с греческим мультимиллионером Онассисом.

Ранее, с 1949 по 1959 год, Мария замужем за итальянским адвокатом Дж.-Б. Менегини и некоторое время выступала под двойной фамилией — Менегини-Каллас.

С Онассисом у Каллас были неровные отношения. Они сходились и расходились, Мария даже собиралась родить ребенка, но не смогла его сохранить. Однако их отношения так и не закончились браком: Онассис женился на вдове президента США Дж. Кеннеди — Жаклин.

Беспокойная натура влечет ее на неизведанные пути. Так, она преподает пение в Музыкальной школе имени Джульярда, ставит в Турине оперу Верди «Сицилийская вечерня», снимается в 1970 году фильме Паоло Пазолини «Медея»…

Пазолини очень интересно написал о манере игры актрисы: «Я видел Каллас — современную женщину, в которой жила древняя женщина, странная, магическая, с ужасными внутренними конфликтами».

В сентябре 1973 года началась «постлюдия» артистической карьеры Каллас. Десятки концертов в разных городах Европы и Америки снова сопровождались самыми восторженными овациями слушателей. Придирчивые рецензенты, правда, едко замечали, что аплодисменты больше адресовались «легенде», нежели певице 70-х годов. Но все это не смущало певицу. «У меня нет более строгого критика, чем я сама, — говорила она. — Конечно, с годами я кое-что потеряла, однако и приобрела нечто новое… Публика не станет аплодировать только легенде. Вероятно, она аплодирует потому, что ее ожидания так или иначе оправдались. А суд публики — самый справедливый…»

Может быть, тут вообще нет никакого противоречия. Согласимся и с рецензентами: слушатели встречали и провожали овациями «легенду». Но ведь имя этой легенды — Мария Каллас…

Последние годы певица жила в Париже. У нее не было детей, она была чрезвычайно одинока и не хотела дожидаться старости. Вероятно, сложное психологическое состояние, в котором она находилась долгое время, и стало одной из причин ее самоубийства — 16 сентября 1977 года.

С 1982 года в Афинах проводится Международный конкурс вокалистов имени Каллас. В 1996 году в Париже была поставлена американская пьеса «Посмешище», где известная французская актриса Ф. Ардан сыграла Каллас перед самоубийством. Экранизация различных эпизодов жизни певицы в фильмах «Мелодия Венского леса» и «Онассис» превратила ее жизнь в легенду.

НИКОЛАЙ ГЕДДА
(1925)

Николай Гедда родился в Стокгольме 11 июля 1925 года. Его воспитателем стал русский органист и хормейстер Михаил Устинов, в семье которого жил мальчик. Устинов стал и первым учителем будущего певца. Детство Николая прошло в Лейпциге. Здесь уже в пять лет он начал учиться играть на фортепиано, а также петь в хоре русской церкви. Им руководил Устинов. "В это время, — вспоминал позднее артист, — я усвоил две очень важные для себя вещи: во-первых, что я горячо люблю музыку, а во-вторых — что у меня абсолютный слух.

…Несчетное число раз меня спрашивали, откуда у меня такой голос. На это я могу ответить только одно: я получил его от Бога. Черты художника я мог унаследовать от деда по материнской линии. Сам я всегда рассматривал свой певческий голос как нечто такое, чем надо управлять. Поэтому я всегда старался заботиться о голосе, развивать его, жить так, чтобы не наносить ущерба моему дару".

В 1934 году вместе с приемными родителями Николай вернулся в Швецию. Окончилась учеба в гимназии и начались рабочие будни.

"…Одно лето я работал у первого мужа Сары Леандер Нильса Леандера. У него было издательство на Регерингсгатан, они издавали большой справочник о киношниках, не только о режиссерах и актерах, но и о кассиршах в кинотеатрах, механиках и контролершах. Моя работа заключалась в том, чтобы упаковывать этот труд в почтовый пакет и рассылать по всей стране наложенным платежом.

Летом 1943 года отец нашел работу в лесу: он колол дрова у одного крестьянина недалеко от города Мершта. Я поехал с ним и помогал. Было потрясающе красивое лето, мы вставали в пять утра, в самое приятное время — жары еще не было и комаров тоже. Мы работали до трех и ложились отдыхать. Жили мы в доме крестьянина.

Лето 1944 и 1945 годов я работал в «Нурдиска компаниет», в том отделе, который готовил дарственные посылки для отправки в Германию, — это была организованная помощь, руководил ею граф Фольке Бернадот. «Нурдиска компаниет» имела для этого специальные помещения на Смоландсгатан — там паковались пакеты, а я писал уведомления…

…Настоящий интерес к музыке пробудило радио, когда в годы войны я часами лежал и слушал — сначала Джильи, а потом Юсси Бьерлинга, немца Рихарда Таубера и датчанина Хельге Росвенге. Помню мое восхищение тенором Хельге Росвенге — он сделал блестящую карьеру в Германии во время войны. Но самые бурные чувства вызывал у меня Джильи, особенно привлекал его репертуар — арии из итальянских и французских опер. Многие вечера я проводил у радио, слушал и слушал без конца".

После службы в армии Николай поступил служащим в Стокгольмский банк, где и проработал несколько лет. Но он продолжал мечтать о карьере певца.

"Хорошие друзья моих родителей посоветовали брать уроки у латышской преподавательницы Марии Винтере, до приезда в Швецию она пела в Рижской опере. Муж ее был дирижером в том же театре, с ним я позже стал заниматься теорией музыки. Мария Винтере давала уроки в снятом актовом зале школы по вечерам, днем она должна была зарабатывать на жизнь обычной работой. Я прозанимался у нее год, но она не знала, как развить самое нужное мне — технику пения. По-видимому, никакого прогресса я у нее не добился.

С некоторыми клиентами в банковской конторе я беседовал о музыке, когда помогал им отпирать сейфы. Больше всего мы разговаривали с Бертилем Странге — он был валторнистом в Придворной капелле. Когда я рассказал ему о неурядицах с обучением пению, он назвал имя Мартина Эмана: «Думаю, он вам подойдет».

…Когда я спел все свои номера, из него выплеснулось непроизвольное восхищение, он сказал, что никогда не слышал, чтобы кто-нибудь так красиво пел эти вещи, — разумеется, кроме Джильи и Бьерлинга. Я был счастлив и решил заниматься с ним. Рассказал ему, что служу в банке, что деньги, которые зарабатываю, идут на содержание семьи. «Не будем делать проблему из оплаты уроков», — сказал Эман. Первое время он предложил заниматься со мной бесплатно.

Осенью 1949 года я начал заниматься с Мартином Эманом. Через несколько месяцев он устроил мне пробное прослушивание на стипендию имени Кристины Нильсон, в то время она составляла 3000 крон. Мартин Эман сидел в жюри с тогдашним главным дирижером оперы Йоэлем Берглундом и придворной певицей Марианной Мернер. Впоследствии Эман рассказал, что Марианна Мернер была в восторге, чего нельзя было сказать о Берглунде. Но премию я получил, притом один, и теперь мог платить Эману за уроки.

В тот момент, когда я передавал чеки, Эман позвонил одному из директоров Скандинавского банка, которого он знал лично. Он попросил, чтобы меня взяли на полставки дали мне возможность по-настоящему, серьезно продолжить занятия пением. Меня перевели в главную контору на площадь Густава Адольфа. Мартин Эман также организовал новое прослушивание для меня в Музыкальной академии. Теперь они приняли меня в качестве вольнослушателя, это означало, что я, с одной стороны, должен сдавать экзамены, а с другой стороны, освобожден от обязательного посещения занятий, поскольку полдня должен проводить в банке.

Я продолжал заниматься у Эмана, и каждый день того времени, с 1949 по 1951 год, был заполнен работой. Эти годы были самыми замечательными в моей жизни, тогда для меня так много вдруготкрылось…

…Чему прежде всего меня научил Мартин Эман, так это «подготавливать» голос. Это делается не только благодаря тому, что темнишь в сторону "о" и пользуешься еще и изменением ширины открытия горла и помощью подпоры. Певец дышит обычно как все люди, не только горлом, но и глубже, легкими. Добиться правильной техники дыхания — это все равно что наполнить графин водой, надо начинать с дна. Заполняют легкие глубоко — так, чтобы хватило на длинную фразу. Потом надо решить проблему, как воздух бережно расходовать, чтобы не остаться без него до окончания фразы. Всему этому Эман мог научить меня прекрасно, потому что он сам был тенором и знал эти проблемы досконально".

8 апреля 1952 года прошел дебют Гедды. На следующий день многие шведские газеты заговорили о большом успехе новичка.

Как раз в это время английская фирма грамзаписи «ЭМАИ» искала певца на роль Самозванца в опере Мусоргского «Борис Годунов», которая должна была исполняться на русском языке. Для поиска вокалиста в Стокгольм приехал известный звукорежиссер Уолтер Легге. Руководство оперного театра предложило Легге организовать прослушивание наиболее одаренных молодых певцов. О выступлении Гедды рассказывает В.В. Тимохин:

«Певец исполнил для Легге „арию с цветком“ из „Кармен“, блеснув великолепным „си-бемоль“. После этого Легге попросил молодого человека спеть эту же фразу по авторскому тексту — диминуэндо и пианиссимо. Артист выполнил это пожелание без всяких усилий. В тот же вечер Гедда спел, теперь уже для Добровейна, вновь „арию с цветком“ и две арии Оттавио. Легге, его жена Элизабет Шварцкопф и Добровейн были единодушны в своем мнении — перед ними был выдающийся певец. Тотчас же с ним был заключен контракт на исполнение партии Самозванца. Однако этим дело не ограничилось. Легге знал о том, что Герберт Караян, ставивший моцартовского „Дон Жуана“ в „Ла Скала“, испытывал большие затруднения с выбором исполнителя на роль Оттавио, и прямо из Стокгольма послал дирижеру и директору театра Антонио Гирингелли краткую телеграмму: „Я нашел идеального Оттавио“. Гирингелли сразу же вызвал Гедду на прослушивание в „Ла Скала“. Позже Гирингелли говорил, что за четверть века своего пребывания на директорском посту ему не приходилось встречать иностранного певца, который столь совершенно владел бы итальянским языком. Гедда был сразу же приглашен на роль Оттавио. Его исполнение имело большой успех, и композитор Карл Орф, трилогия которого „Триумфы“ как раз готовилась к постановке в „Ла Скала“, немедленно предложил молодому артисту партию Жениха в заключительной части трилогии — „Триумфе Афродиты“. Так всего через год после первого выступления на сцене Николай Гедда приобрел репутацию певца с европейским именем».

В 1954 году Гедда спел сразу в трех крупнейших европейских музыкальных центрах: в Париже, Лондоне и Вене. Затем следует концертное турне по городам ФРГ, выступление в музыкальном фестивале

во французском городе Экс-ан-Прованс.

В середине пятидесятых Гедда уже имеет международную известность. В ноябре 1957 года он впервые выступил в опере Гуно «Фауст» на сцене нью-йоркского театра «Метрополитен-опера». Далее здесь он пел ежегодно на протяжении более двадцати сезонов.

Вскоре после дебюта в «Метрополитен» Николай Гедда познакомился с проживавшей в Нью-Йорке русской певицей и вокальным педагогом Полиной Новиковой. Гедда очень ценил ее уроки: «Я считаю, что всегда есть опасность маленьких ошибок, которые могут стать фатальными и постепенно повести певца по ложному пути. Певец не может, подобно инструменталисту, слышать себя сам, и поэтому необходим постоянный контроль. Просто счастье, что я встретил педагога, для которого искусство пения стало и наукой. В свое время Новикова была весьма известна в Италии. Ее учителем был сам Маттиа Баттистини. У нее прошел хорошую школу и известный бас-баритон Джордж Лондон».

С театром «Метрополитен» связаны многие яркие эпизоды артистической биографии Николая Гедды. В октябре 1959 года его исполнение роли в опере «Манон» Массне вызвал восторженные отзывы прессы. Критики не преминули отметить элегантность фразировки, удивительное изящество и благородство исполнительской манеры певца.

Среди партий, спетых Геддой на нью-йоркской сцене, выделяются Гофман («Сказки Гофмана» Оффенбаха), Герцог («Риголетто»), Эльвино («Сомнамбула»), Эдгар («Лючия ди Ламмермур»). По поводу исполнения роли Оттавио один из рецензентов писал: «Как моцартовский тенор Гедда имеет мало соперников на современной оперной сцене: совершенная свобода исполнения и утонченный вкус, огромная художественная культура и замечательный дар певца-виртуоза позволяют ему добиваться в музыке Моцарта удивительных высот».

В 1973 году Гедда спел на русском языке партию Германа в «Пиковой даме». Единодушный восторг американских слушателей вызвала и другая «русская» работа певца — партия Ленского.

«Ленский — моя самая любимая партия, — говорит Гедда. — В ней так много любви и поэзии и вместе с тем так много истинного драматизма». В одном из отзывов на исполнение певца мы читаем: «Выступая в „Евгении Онегине“, Гедда оказывается в столь близкой для себя эмоциональной стихии, что лиризм и поэтическая восторженность, свойственные образу Ленского, получают у артиста воплощение особенно трогательное и глубоко волнующее. Кажется, что поет сама душа юного поэта, и светлый порыв, его мечты, мысли о прощании с жизнью артист передает с подкупающей искренностью, простотой и задушевностью».

В марте 1980 года Гедда впервые посетил нашу страну. Он выступил на сцене Большого театра Союза ССР именно в роли Ленского и с большим успехом. С того времени певец часто бывал в нашей стране.

Искусствовед Светлана Савенко пишет:

"Шведского тенора можно без преувеличения назвать универсальным музыкантом: ему доступны самые разные стили и жанры — от ренессансной музыки до Орфа и русских народных песен, самые разные национальные манеры. Он одинаково убедителен в «Риголетто» и в «Борисе Годунове», в мессе Баха и в романсах Грига. Возможно, в этом

сказывается гибкость творческой натуры, свойственная художнику, росшему на чужой почве и вынужденному сознательно приспосабливаться к окружающей культурной среде. Но ведь и гибкость нуждается в сохранении и культивировании: к зрелым годам Гедда вполне мог забыть русский язык, язык его детства и юности, но этого не произошло. Партия Ленского в Москве и в Ленинграде звучала в его интерпретации на редкость осмысленно и фонетически безукоризненно.

Исполнительская манера Николая Гедды счастливо соединяет особенности нескольких, по меньшей мере трех, национальных школ. В основе ее лежат принципы итальянского bel canto, овладение которым необходимо для любого певца, желающего посвятить себя оперной классике. Пение Гедды отличает типичное для bel canto широкое дыхание мелодической фразы в сочетании с идеальной ровностью звуковедения: каждый новый слог плавно сменяет предыдущий, не нарушая единой вокальной позиции, каким бы эмоциональным ни было пение. Отсюда и тембровое единство голосового диапазона Гедды, отсутствие «швов» между регистрами, которое порой встречается даже у больших певцов. Его тенор равно красив в любом регистре".

ДИТРИХ ФИШЕР-ДИСКАУ
(1925)

Немецкого певца Фишера-Дискау выгодно отличал тонкий индивидуальный подход к разнообразному оперному репертуару и песням. Необъятный диапазон его голоса позволял ему исполнить практически любую программу, выступить едва ли не в любой оперной партии, предназначенной для баритона.

Он исполнил произведения таких разных композиторов, как Бах, Глюк, Шуберт, Берг, Вольф, Шенберг, Бриттен, Хенце.

Дитрих Фишер-Дискау родился 28 мая 1925 года в Берлине. Вспоминает сам певец: "…отец был одним из организаторов так называемого театра средних школ, где предоставлялась возможность, к сожалению, только состоятельным ученикам, — за небольшие деньги смотреть классические пьесы, слушать оперы и концерты. Все, что я там видел, шло тут же в моей душе в переработку, во мне возникало желание сразу же воплотить это самому: я с безумной страстью повторял вслух монологи и целые сцены, зачастую не понимая смысла произносимых слов.

Я так долго доводил своими громкогласными, на фортиссимо, речитациями прислугу на кухне, что она в конце концов обратилась в бегство, взяв расчет.

…Однако уже в тринадцать лет я прекрасно знал наиболее значительные музыкальные произведения — главным образом благодаря грампластинкам. В середине тридцатых годов появились великолепные записи, которые и теперь часто выходят в перезаписи на долгоиграющих пластинках. Я полностью подчинил проигрыватель своей потребности самовыражения".

В родительском доме часто устраивались музыкальные вечера, в которых главным действующим лицом был юный Дитрих. Тут он даже поставил «Вольного стрелка» Вебера, использовав для музыкального сопровождения грампластинки. Это дало будущим биографам основание в шутку утверждать, что с тех пор и зародился его повышенный интерес к

звукозаписи.

В том, что он посвятит себя музыке, у Дитриха не было сомнений. Но чему именно? В старших классах он исполнил в школе «Зимний путь» Шуберта. В то же время его привлекала профессия дирижера. Однажды, в одиннадцатилетнем возрасте, Дитрих поехал с родителями на курорт и блестяще выступил в конкурсе дирижеров-любителей. А может, лучше стать музыкантом? Его успехи как пианиста также впечатляли. Но и это еще не все. Его привлекала и музыкальная наука! К окончанию школы он подготовил солидное сочинение о баховской кантате «Феб и Пан».

Верх взяла любовь к пению. Фишер-Дискау поступает учиться на вокальное отделение Высшей музыкальной школы в Берлине. Началась Вторая мировая война и его забрали в армию; после нескольких месяцев подготовки отправили на фронт. Однако молодого человека вовсе не прельщали гитлеровские идеи мирового господства.

В 1945 году Дитрих попал в лагерь для пленных близ итальянского города Римини. В этих не совсем обычных условиях и состоялся его артистический дебют. Однажды ему на глаза попались ноты шубертовского цикла «Прекрасная мельничиха». Он быстро выучил цикл и вскоре выступил перед пленными на самодельной эстраде.

Возвратившись в Берлин, Фишер-Дискау продолжает обучение: берет уроки у Г. Вейсенборна, оттачивая вокальную технику, готовя репертуар.

Карьеру профессионального певца он начинает неожиданно, записав на пленку «Зимний путь» Шуберта. Когда эта запись прозвучала однажды в радиопередаче, отовсюду посыпались письма с просьбой повторить ее. Передача транслировалась почти каждый день на протяжении нескольких месяцев. А Дитрих тем временем записывает все новые произведения — Баха, Шумана, Брамса. В студии его услышал и дирижер Западноберлинской городской оперы Г. Титьен. Он подошел к молодому артисту и решительно сказал: «Через четыре недели вы поете на премьере „Дон Карлоса“ маркиза Позу!»

После этого и началась в 1948 году оперная карьера Фишера-Дискау. С каждым годом он совершенствует свое мастерство. Его репертуар пополняют все новые произведения. С тех пор он спел десятки партий в произведениях Моцарта, Верди, Вагнера, Россини, Гуно, Рихарда Штрауса и других. В конце 50-х годов артист впервые сыграл заглавную роль в опере «Евгений Онегин» Чайковского.

Одной из любимых ролей певца была роль Макбета в опере Верди: "В моем исполнении Макбет был белокурым исполином, медлительным, неповоротливым, открытым для туманящего мозг колдовства ведьм, впоследствии устремленным к насилию во имя власти, пожираемым честолюбием и раскаянием. Видение меча возникало по одной-единственной причине: его рождало мое собственное стремление к убийству, одолевавшее все чувства, монолог исполнялся в речитативной манере вплоть до вскрика в конце. Затем шепотом я произносил «Все кончено», как будто эти слова мямлил постигший свою вину смерд, послушный раб холодной, жаждущей власти супруги и госпожи. В красивой ре-бемоль-мажорной арии душа проклятого короля словно разливалась в темной лирике, обрекая себя на уничтожение. Ужас, неистовство, страх

сменялись почти без переходов — вот где нужно было широкое дыхание для истинно итальянской кантилены, драматическая насыщенность для декламации речитативов, нордическая зловещая углубленность в самого себя, напряженность для того, чтобы передать всю тяжесть смертоносных аффектов, — вот где была возможность сыграть «мировой театр».

Далеко не каждый вокалист с такой охотой выступал в операх композиторов XX столетия. Здесь к числу лучших достижений Фишера-Дискау принадлежат интерпретации центральных партий в операх «Художник Матисс» П. Хиндемита и «Воццек» А. Берга. Он участвует в премьерах новых сочинений Х.-В. Хенце, М. Типпетта, В. Фортнера. При этом ему в равной мере удаются лирические и героические, комические и драматические роли.

"Как-то в Амстердаме у меня в гостиничном номере появился Эберт, — вспоминает Фишер-Дискау, — и стал жаловаться на хорошо известные дирижерские проблемы, — мол, фирмы грамзаписи вспоминают о нем лишь спорадически, директора театров редко исполняют на деле свои обещания.

…Эберт признал, что я хорошо приспособлен для участия в так называемых проблемных операх. В этой мысли его укрепил и главный дирижер театра Рихард Краус. Последний начал ставить недооцененную, лучше сказать почти забытую, оперу Ферруччо Бузони «Доктор Фауст», и для разучивания заглавной партии ко мне прикрепили практика, великолепного знатока театрального ремесла, друга Крауса Вольфа Фелькера в качестве «режиссера со стороны». На роль Мефисто был приглашен Хельмут Мельхерт, певец-актер из Гамбурга. Успех премьеры позволил повторить спектакль в течение двух сезонов четырнадцать раз.

В какой-то из вечеров в директорской ложе сидел Игорь Стравинский, в прошлом противник Бузони; после окончания спектакля он пришел за кулисы. За толстыми стеклами его очков широко открытые глаза поблескивали от восхищения. Стравинский воскликнул:

— Вот уж не знал, что Бузони был таким хорошим композитором! Сегодня для меня один из важнейших оперных вечеров".

При всей интенсивности работы Фишера-Дискау на оперной сцене она составляет лишь часть его артистической жизни. Как правило, он отдает ей лишь пару зимних месяцев, гастролируя в крупнейших театрах Европы, а также летом участвует в оперных спектаклях на фестивалях в Зальцбурге, Байрейте, Эдинбурге. Остальное время певца принадлежит камерной музыке.

Основную часть концертного репертуара Фишера-Дискау составляет вокальная лирика композиторов-романтиков. Фактически вся история немецкой песни — от Шуберта до Малера, Вольфа и Рихарда Штрауса — запечатлена в его программах. Он явился не только непревзойденным интерпретатором множества известнейших произведений, но и вызвал к новой жизни, заново подарил слушателям десятки творений Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, почти полностью исчезнувших из концертной практики. И по открытому им пути пошли многие талантливые исполнители.

Все это море музыки зафиксировано им на пластинках. И по количеству, и по качеству записей Фишер-Дискау, безусловно, занимает одно из первых мест в мире. Он поет в студии с той же ответственностью и с тем же напряженным творческим волнением, с которым выходит к

публике. Слушая его записи, трудно отрешиться от мысли, что исполнитель поет для вас, находясь где-то здесь, рядом.

Мечта стать дирижером не отставляла его, и в 1973 году он взял в руки дирижерскую палочку. После этого любители музыки получили возможность познакомиться с его транскрипцией некоторых симфонических произведений.

В 1977 году и советские слушатели смогли воочию убедиться в мастерстве Фишера-Дискау. В Москве он вместе со Святославом Рихтером исполнял песни Шуберта и Вольфа. Вокалист Сергей Яковенко, делясь своими восторженными впечатлениями, подчеркивал: «Певец, на наш взгляд, как бы переплавил в единое целое принципы немецкой и итальянской вокальных школ… Мягкость и эластичность звучания, отсутствие горлового призвука, глубокое дыхание, выровненность регистров голоса — все эти черты, свойственные лучшим итальянским мастерам, присущи и вокальной манере Фишера-Дискау. Прибавьте к этому бесконечные градации в произнесении слова, инструментальность звуковедения, мастерское владение pianissimo, и мы получим почти идеальную модель для исполнения и оперной музыки, и камерной, и кантатно-ораториальной».

Не осталась нереализованной и еще одна мечта Фишера-Дискау. Хотя он не стал профессиональным музыковедом, однако написал на редкость талантливые книги о немецкой песне, о вокальном наследии любимого Шуберта.

ИРИНА АРХИПОВА
(1925)

Вот лишь несколько выдержек из огромного числа статей, посвященных Архиповой:

«Голос Архиповой технически отточен до совершенства. Он поразительно ровно звучит от крайней низкой до самой верхней ноты. Идеальная вокальная позиция придает ему несравненный металлический блеск, который помогает даже фразам, спетым пианиссимо, нестись над бушующим оркестром» (финская газета «Кансануутисет», 1967).

«Невероятный блеск голоса певицы, его бесконечно меняющаяся окраска, его волнообразная гибкость…» (американская газета «Колумбус ситизен джорнел», 1969).

«Монтсеррат Кабалье и Ирина Архипова — вне всякого конкурса! Они единственные и неповторимые в своем роде. Благодаря фестивалю в Оранже нам выпало счастье видеть в „Трубадуре“ сразу обеих великих богинь современной оперы, всегда встречающих восторженный прием публики» (французская газета «Комба», 1972).

Ирина Константиновна Архипова родилась 2 декабря 1925 года в Москве. Ирине не исполнилось еще и девяти лет, когда ее слух, память, чувство ритма открыли перед ней двери школы при Московской консерватории.

"Мне до сих пор вспоминается какая-то особая атмосфера, царившая в консерватории, даже люди, встретившиеся нам, были какие-то значительные, красивые, — вспоминает Архипова. — Нас принимала благородного вида дама с роскошной (как мне тогда представлялось) прической. На прослушивании, как и положено, меня попросили что-нибудь

спеть, чтобы проверить мой музыкальный слух. Что я могла тогда спеть, я — дитя своего времени индустриализации и коллективизации? Я сказала, что буду петь «Песню о тракторах»! Потом меня попросили спеть что-нибудь другое, например знакомый отрывок из оперы. Я могла это сделать, поскольку знала некоторые из них: мама часто напевала популярные оперные арии или отрывки, которые передавали по радио. И я предложила: «Буду петь хор „Девицы-красавицы, душеньки-подруженьки“ из „Евгения Онегина“». Это мое предложение было встречено более благожелательно, чем «Песня о тракторах». Затем у меня проверяли чувство ритма, музыкальную память. Отвечала я и на другие вопросы.

Когда прослушивание закончилось, мы остались ждать результатов испытания. К нам вышла та красивая женщина-педагог, которая поразила меня своей пышной прической, и сказала папе, что я принята в школу. Потом она призналась папе, что когда он говорил о музыкальных способностях своей дочери, настаивая на прослушивании, то она приняла это за обычное родительское преувеличение и рада, что ошиблась, а папа оказался прав.

Мне сразу купили рояль «Шредер»… Но учиться в музыкальной школе при консерватории мне не пришлось. В тот день, на который был назначен мой первый урок с педагогом, я тяжело заболела — лежала с высокой температурой, простудившись (вместе с мамой и братом) в очереди в Колонный зал во время прощания с С.М. Кировым. И началось — больница, осложнения после скарлатины… О занятиях музыкой не могло быть и речи, после долгой болезни у меня едва хватило сил, чтобы наверстать пропущенное в обычной школе.

Но папа не оставлял своей мечты дать мне первоначальное музыкальное образование, и вопрос о занятиях музыкой возник снова. Поскольку по возрасту мне было поздно начинать занятия по фортепиано в музыкальной школе (туда принимали в возрасте шести-семи лет), папе посоветовали пригласить частного педагога, который бы «догнал» со мной школьную программу и подготовил меня к поступлению. Моим первым педагогом по фортепиано была Ольга Александровна Голубева, с которой я прозанималась более года. В то время вместе со мной у нее училась Рита Троицкая — будущая мама известной теперь певицы Натальи Троицкой. Впоследствии Рита стала профессиональной пианисткой.

Ольга Александровна посоветовала папе отвести меня не в консерваторскую школу, а к Гнесиным, где у меня было больше шансов быть принятой. Мы пошли с ним на Собачью площадку, где тогда размещались школа и училище Гнесиных…".

Елена Фабиановна Гнесина, послушав юную пианистку, направила ее в класс своей сестры. Отличная музыкальность, хорошие руки помогли «перескочить» из четвертого класса прямо в шестой.

"Впервые оценку своему голосу я узнала на уроке сольфеджио от педагога П.Г. Козлова. Мы пели задание, но кто-то из нашей группы при этом фальшивил. Чтобы проверить, кто же это делает, Павел Геннадьевич попросил каждого ученика спеть отдельно. Дошла очередь и до меня. От смущения и страха, что надо петь одной, я буквально съежилась. Хотя я спела интонационно чисто, но так волновалась, что голос звучал не по-детски, а почти по-взрослому. Педагог стал внимательно и

заинтересованно прислушиваться. Мальчишки, тоже услышавшие в моем голосе что-то необычное, засмеялись: «Наконец-то нашли фальшивившего». Но Павел Геннадьевич резко прервал их веселье: «Напрасно смеетесь! Ведь у нее голос! Может быть, она будет знаменитой певицей».

Начавшаяся война помешала девочке закончить обучение. Поскольку отца Архиповой не призвали в армию, семья была эвакуирована в Ташкент. Там Ирина окончила школу и поступила в только что открывшийся в городе филиал Московского архитектурного института.

Она успешно окончила два курса и лишь в 1944 году вместе с семьей вернулась в Москву. Архипова продолжала активно участвовать в институтской самодеятельности, даже не помышляя о карьере певицы.

Певица вспоминает:

"В Московской консерватории студенты-старшекурсники имеют возможность пробовать себя в педагогике — заниматься по своей специальности со всеми желающими. В этот сектор студенческой практики меня уговорила пойти все та же неугомонная Киса Лебедева. Я «досталась» студентке-вокалистке Рае Лосевой, которая училась у профессора Н.И. Сперанского. У нее был очень хороший голос, но пока не было ясного представления о вокальной педагогике: в основном она пыталась мне все объяснять на примере своего голоса или тех произведений, которые исполняла сама. Но Рая относилась к нашим занятиям добросовестно, и поначалу все шло вроде бы нормально.

Однажды она привела меня к своему профессору, чтобы показать результаты работы со мной. Когда я начала петь, он вышел из другой комнаты, где тогда находился, и удивленно спросил: «Это кто поет?» Рая, растерявшись, не зная, что именно имел в виду Н.И. Сперанский, показала на меня: «Она поет». Профессор одобрил: «Хорошо». Тогда Рая с гордостью сообщила: «Это моя ученица».

Но потом, когда надо было петь на экзамене, я не смогла ее порадовать. На занятиях она так много говорила о каких-то приемах, которые никак не согласовывались с привычным мне пением и были мне чужды, так непонятно говорила о дыхании, что я совсем запуталась. Я так волновалась, так была скованна на экзамене, что ничего не могла показать. После этого Рая Лосева сказала моей маме: «Что ж делать? Ира — музыкальная девочка, но петь она не может». Конечно, маме было неприятно услышать такое, а я вообще разуверилась в своих вокальных возможностях. Веру в себя возродила во мне Надежда Матвеевна Малышева. Именно с момента нашей встречи я отсчитываю свою биографию певицы. В вокальном кружке Архитектурного института я усвоила основные приемы правильной постановки голоса, именно там сформировался мой певческий аппарат. И именно Надежде Матвеевне я обязана тем, чего достигла".

Малышева и отвела девушку на прослушивание в Московскую консерваторию. Мнение консерваторских профессоров было единодушным: Архипова должна поступать на вокальное отделение. Оставив работу в проектной мастерской, она полностью отдается музыке.

Летом 1946 года после долгих колебаний Архипова подала заявление в консерваторию. Во время экзаменов на первом туре ее

услышал известный педагог по вокалу С. Савранский. Он решил взять абитуриентку в свой класс. Под его руководством Архипова усовершенствовала певческую технику и уже на втором курсе дебютировала в спектакле Оперной студии. Она исполнила партию Лариной в опере Чайковского «Евгений Онегин». За ней последовала роль Весны в опере Римского-Корсакова «Снегурочка», после которой Архипову пригласили выступить на радио.

Архипова переходит на дневное отделение консерватории и начинает работать над дипломной программой. Ее выступление в Малом зале консерватории экзаменационная комиссия оценила высшим баллом. Архиповой предложили остаться в консерватории и рекомендовали для поступления в аспирантуру.

Однако в то время педагогическая карьера не привлекала Архипову. Она хотела быть певицей и по совету Савранского решает поступить в стажерскую группу Большого театра. Но ее ожидала неудача. Тогда молодая певица уехала в Свердловск, где была сразу же принята в труппу. Через две недели после приезда состоялся ее дебют. Архипова исполнила роль Любаши в опере Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Ее партнером был известный оперный певец Ю. Гуляев.

Вот как он вспоминает об этом времени:

"Первая же встреча с Ириной Архиповой стала для меня откровением. Это случилось в Свердловске. Я был еще студентом консерватории и выступал в небольших партиях на сцене Свердловского оперного театра как стажер. И вот неожиданно пронесся слух, в труппу приняли новую молодую, талантливую певицу, о которой уже говорили как о мастере. Ей сразу же предложили дебют — Любашу в «Царской невесте» Римского-Корсакова. Наверное, она очень волновалась… Позднее Ирина Константиновна рассказывала мне, что со страху отворачивалась от афиш, где впервые напечатано было: «Любаша — Архипова». И вот первая репетиция Ирины. Не было декораций, не было зрителей. На сцене стоял лишь стул. Но были оркестр и дирижер за пультом. И была Ирина — Любаша. Высокая, стройная, в скромной кофточке и юбочке, без сценического костюма, без грима. Начинающая певица…

Я находился за кулисами в пяти метрах от нее. Все было обыденно, по-рабочему, первая черновая репетиция. Дирижер показал вступление. И с первого же звука голоса певицы все преобразилось, ожило и заговорило. Она 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 доверительность, которая волновала, потрясала и удивляла. Я верил ей во всем. Слово, звук, внешность — все заговорило богатым русским языком. Я забыл, что это опера, что это сцена, что это репетиция и через несколько дней будет спектакль. Это была сама жизнь. Это было похоже на то состояние, когда кажется, что человек оторвался от земли, такое вдохновение, когда сострадаешь и сопереживаешь саму истину. «Вот она, матушка Русь, как поет, как берет за сердце», — подумал я тогда…"

Работая в Свердловске, молодая певица расширяла свой оперный репертуар и совершенствовала вокальную и артистическую технику. Уже через год она стала лауреатом Международного конкурса вокалистов в Варшаве. Вернувшись оттуда, Архипова дебютировала в классической партии для меццо-сопрано в опере «Кармен». Именно эта партия стала поворотной точкой в ее биографии.

После исполнения роли Кармен Архипову пригласили в труппу Малого оперного театра в Ленинграде. Однако до Ленинграда она так и не добралась, поскольку одновременно получила приказ о переводе в труппу Большого театра. Ее заметил главный дирижер театра А. Мелик-Пашаев. Он работал над обновлением постановки оперы «Кармен» и нуждался в новой исполнительнице.

А 1 апреля 1956 года состоялся дебют певицы на сцене Большого театра в «Кармен». На сцене Большого театра Архипова проработала сорок лет и выступила практически во всех партиях классического репертуара.

В первые годы работы ее наставником был Мелик-Пашаев, а затем — известный оперный режиссер В. Небольсин. После триумфальной премьеры в Москве Архипову пригласили в Варшавскую оперу, и с этого времени начинается ее известность на мировой оперной сцене.

В 1959 году Архипова была партнершей известного певца Марио Дель Монако, приглашенного в Москву для исполнения роли Хозе. После спектакля известный артист в свою очередь пригласил Архипову участвовать в постановках этой оперы в Неаполе и Риме. Архипова стала первой русской певицей, вошедшей в зарубежные оперные труппы.

«Ирина Архипова, — говорил ее итальянский коллега, — именно такая Кармен, какой я вижу этот образ, яркая, сильная, цельная, далекая от какого-либо налета вульгарности и пошлости, человечная. 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 — замечательная партнерша. Ее содержательная, эмоциональная актерская игра, ее правдивая, выразительная передача всей глубины образа Кармен давали мне как исполнителю роли 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».

В сезоне 1959/60 года вместе с Марио Дель Монако Архипова выступает в Неаполе, Риме и других городах. Она получила великолепные отзывы прессы:

«…Истинный триумф выпал на долю солистки московского Большого театра Ирины Архиповой, которая выступила в партии Кармен. Сильный, широкого диапазона, редкой красоты голос артистки, господствующий над оркестром, является у нее послушным инструментом; с его помощью певица сумела выразить целую гамму чувств, которыми наделил героиню своей оперы Бизе. Следует подчеркнуть совершенную дикцию и пластику слова, что особенно заметно в речитативах. Ничуть не ниже вокального мастерства Архиповой ее выдающийся актерский талант,

отличающийся прекрасной вплоть до самых мелких деталей проработкой роли» (газета «Жиче Варшавы» от 12 декабря 1957 года).

«Об исполнительницах главной роли в изумительной опере Бизе у нас много восторженных воспоминаний, но, послушав последнюю Кармен, мы с уверенностью можем сказать, что ни одна из них не вызывала такого восхищения, как Архипова. Ее трактовка для нас, у кого опера в крови, показалась совершенно новой. Исключительно верную русскую Кармен в итальянской постановке, признаться, мы не ожидали увидеть. Ирина Архипова во вчерашнем спектакле открыла новые исполнительские горизонты для персонажа Мериме — Бизе» (газета «Иль Паэзе» от 15 января 1961).

В Италию Архипову направили не одну, а в сопровождении переводчика — преподавателя итальянского языка Ю. Волкова. Видимо, чиновники боялись, что Архипова останется в Италии. Через несколько месяцев Волков стал мужем Архиповой.

Как и другие певцы, Архипова нередко становилась жертвой закулисных интриг. Иногда певице просто отказывали в выезде под тем предлогом, что у нее слишком много приглашений из разных стран. Так однажды, когда на имя Архиповой пришло приглашение из Англии участвовать в постановке оперы «Трубадур» на сцене театра «Ковент-Гарден», Министерство культуры ответило, что Архипова занята, и предложило прислать другую певицу.

Не меньше сложностей вызывало и расширение репертуара. В частности, Архипова прославилась своим исполнением европейской духовной музыки. Однако она долго не могла включать в свой репертуар русскую духовную музыку. Лишь в конце 80-х годов ситуация изменилась. К счастью, и эти «привходящие обстоятельства» остались в далеком прошлом.

"Исполнительское творчество Архиповой невозможно вместить в рамки какого-либо амплуа. Круг ее интересов очень широк и многообразен, — пишет В.В. Тимохин. — Наряду с оперным театром огромное место в ее артистической жизни занимает концертная деятельность в самых различных ее аспектах: это и выступления с ансамблем скрипачей Большого театра, и участие в концертном исполнении оперных произведений, и такая сравнительно редкая в наши дни форма исполнительства, как Opernabend (вечер оперной музыки) с симфоническим оркестром, и концертные программы в сопровождении органа. А в канун 30-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне Ирина Архипова предстала перед слушателями как великолепная исполнительница советской песни, мастерски передав ее лирическую теплоту и высокую гражданственность.

Стилистическая и эмоциональная многогранность, свойственная искусству Архиповой, необыкновенно впечатляет. На сцене Большого театра она спела фактически весь репертуар, предназначенный для меццо-сопрано, — Марфу в «Хованщине», Марину Мнишек в «Борисе Годунове», Любаву в «Садко», Любашу в «Царской невесте», Любовь в «Мазепе», Кармен в опере Бизе, Азучену в «Трубадуре», Эболи в «Доне Карлосе». Для певицы, ведущей систематическую концертную деятельность, стало закономерным обращение к произведениям Баха и

Генделя, Листа и Шуберта, Глинки и Даргомыжского, Мусоргского и Чайковского, Рахманинова и Прокофьева. Многие ли артисты имеют в своем активе романсы Метнера, Танеева, Шапорина или такое замечательное произведение Брамса, как «Рапсодия для меццо-сопрано» с мужским хором и симфоническим оркестром? Многие ли из любителей музыки были знакомы, скажем, с вокальными дуэтами Чайковского до того, как Ирина Архипова записала их на пластинку в ансамбле с солистами Большого театра Маквалой Касрашвили, а также с Владиславом Пашинским?"

Завершая свою книгу в 1996 году, Ирина Константиновна писала:

"…В промежутках между гастрольными поездками, которые являются непременным условием активной творческой жизни, записи очередной пластинки, вернее, компакт-диска, съемки передач на телевидении, пресс-конференции и интервью, представление певцов на концертах «Певческих биеннале. Москва — Санкт-Петербург», работа с учениками, работа в Международном союзе музыкальных деятелей… И еще работа над книгой, и еще… И…

Сама удивляюсь, как при всей своей прямо-таки сумасшедшей загруженности педагогическими, организационными, общественными и другими «невокальными» делами я еще и продолжаю петь. Совсем как по тому анекдоту про портного, которого избрали царем, а он не хочет бросать свое ремесло и еще немножечко шьет по ночам…

Ну вот! Опять телефонный звонок… «Что? Просят организовать мастер-класс? Когда?.. А выступить где надо?.. Как? Разве запись уже завтра?..»

Музыка жизни продолжает звучать… И это прекрасно".

ГАЛИНА ВИШНЕВСКАЯ
(1926)

Галина Павловна Вишневская родилась 25 октября 1926 года. Еще в детстве девочка была брошена непутевой матерью, укатившей с очередным любовником, и пьяницей отцом. Галину воспитывала бабушка. Жили они в Кронштадте.

Она сама себя воспитала, рано повзрослев. Оказавшись в кольце блокады, девочка выжила, потеряв единственного близкого человека — бабушку. Ее взяли в команду МПВО, чистившую пожарные трубы, канализацию, разбиравшую дома на топливо. Работа давала немного хлеба; подкармливали и моряки.

Галина отличалась особой красотой: смоляные густые волосы, яркие чувственные губы, мягкий овал лица, гармоническая стройность фигуры. Вольная как птица, она любила одно — петь. Убегала к заливу и пела все, что слышала по радио, на демонстрациях, у соседок. От природы Галина обладала естественной постановкой голоса, слухом и редкой памятью на музыку, впечатления, лица.

Ей еще не исполнилось и семнадцати лет, когда на нее обратил внимание морской офицер Вишневский, и она вышла за него замуж, задумав стать певицей. Брак не удался, распался очень быстро, и Галина в 1944 году смогла устроиться в областной ансамбль оперетты. Ездили по воинским частям, колхозам, селам, играя оперетты Кальмана, Оффенбаха, Стрельникова. Условия были трудными: «Спали вповалку, где придется…

Играли каждый день в промерзлых клубах — на стенах снег. Платили мне семьдесят рублей в месяц». Но причастность к музыке, вхождение в новый мир казались ей благом.

Она поступила в музыкальную школу для взрослых, где неумелый педагог сумел испортить ее природные вокальные данные: верхние ноты пропали, и Галю уверили, что она поет меццо-сопрано. С этим она и пришла к скромной учительнице — восьмидесятилетней Вере Николаевне Гариной, дававшей частные уроки пения за рубль в час. Гале повезло: учительница, у которой ни тогда, ни позже не появилось других талантливых певцов-профессионалов, в голосе Вишневской смогла не только разобраться, но ощутить его особенности, физиологию и показать безошибочные приемы, воспринятые Вишневской с легкостью и принесшие ей огромную пользу. Открылись верха, и Гарина определила решительно: «У тебя сопрано. Лирико-драматическое. Будешь петь сопрано». И предсказала: «В опере. У тебя звезда на лбу».

О такой карьере Вишневская не мечтала и продолжала кочевать, выступая в роли субреток. В нее влюбился директор ансамбля оперетты — Марк Ильич Рубин. Он был старше Вишневской на двадцать два года. В 1945 году у них родился сын и умер двухмесячным от пищевого отравления. Так восемнадцатилетняя женщина познала материнское горе.

Жилось скудно, и Вишневская, не привыкшая беречь себя, заболела туберкулезом. Муж собрал денег и отправил ее в санаторий. Врачи петь запрещали, а она пела.

Однажды, гуляя по Невскому проспекту, она увидела афишу о прослушивании в Доме искусств молодых вокалистов для набора в стажерскую группу Большого театра.

Терять было нечего, и Вишневская отправилась на прослушивание не без колебаний, спела и, к собственному изумлению, прошла на следующий тур, состоявшийся в Москве. Природный голос, драматический талант, внешние данные сыграли свою роль: из всего всесоюзного конкурса она была единственной принятой в Большой театр. Скрыв в анкетах арест отца, Вишневская предстала перед отделом кадров Большого театра как дитя трудового народа.

Режиссер Большого театра Борис Александрович Покровский позже говорил:

"Она откуда-то вдруг появилась в Большом театре. Нежданно-негаданно, никому не известная, но совершенно готовая, в высшей мере профессионал! Совершенно готовая для того, чтобы стать первоклассным исполнителем любой партии, любой роли; совершенно готовая для любого концерта, любой репетиции; совершенно готовая для того, чтобы мгновенно стать лидером актерского цеха прославленного Большого театра. Совершенно готовая!..

Как будто кто-то свыше для проверки нашего художественного чутья и справедливости заслал к нам молодую, красивую, умную, энергичную женщину с экстраординарными музыкально-вокальными данными, уже кем-то, когда-то отработанными, отшлифованными, натренированными, с актерским обаянием, темпераментом, природным сценическим самочувствием и ядовито-дерзкой правдой на устах. Актриса!"

К ней отнеслись в театре с симпатией. Ее поддержали и сразу ввели в труднейшую премьеру: поручили партию Леоноры в опере Бетховена «Фиделио». За «Фиделио» последовало участие в «Евгении Онегине», «Снегурочке», «Травиате», «Аиде», и все с большим успехом.

Публика заметила красивую певицу с чистым, серебристым голосом, действовавшую на оперной сцене с удивительной гибкостью и естественностью, ощущавшую оперу как яркую драму, певшую сильно и свободно. Скоро она становится ведущей солисткой Большого театра и исполняет все основные партии для сопрано — Лизу в «Пиковой даме» П. Чайковского, Эльзы в опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера, Аиду и Травиату в одноименных операх Дж. Верди, Тоску в опере Д. Пуччини. Певица стала первой исполнительницей партии Наташи Ростовой в опере С. Прокофьева «Война и мир».

В 1955 году Вишневская была направлена в Прагу для участия в концертной программе происходившего там фестиваля молодежи и студентов. Там она познакомилась с известным виолончелистом Мстиславом Леопольдовичем Ростроповичем, который участвовал в проходившем на фестивале конкурсе виолончелистов.

Вишневская вспоминала: «Я ждала любви, ради которой стоило бы умирать, как мои оперные героини. Мы неслись навстречу друг другу, и уже никакие силы не могли нас удержать. Будучи в свои двадцать восемь лет умудренной жизненным опытом женщиной, я всем сердцем почувствовала его молодой безудержный порыв, и все мои чувства, так долго бродившие во мне, устремились ему навстречу».

Летом 1955 года они поженились. В 1956 году родилась дочь Ольга. Много пережившая, имевшая такой трудный женский опыт, Вишневская, на удивление всему театру, где именитые солистки, сберегая голос и карьеру, в лучшем случае ограничивались одним ребенком или оставались бездетными, решилась на вторую беременность и снова, используя свою физическую закаленность, вынашивала ребенка, не покидая работы: родилась вторая дочь — Елена.

Это было время больших успехов Вишневской в театре. Она овладела многими ведущими сопрановыми партиями текущего репертуара. Ее отличали многие дирижеры: всесильный А. Мелик-Пашаев на свои спектакли выбирал только Вишневскую. Позднее Вишневская называла 50—60-е годы лучшими в своем творчестве.

Режиссер Большого театра Б.А. Покровский пишет:

"Слияние таланта с любимым трудом делало карьеру Вишневской в театре искрометной и естественной.

У каждого таланта есть свои опасности. Творчеству Вишневской часто мешала легкая, быстро ударяющая подражательность, снова хамелеонство! Отсюда разное качество ролей: а) созданные роли, б) исполненные роли. Одни — ее открытия, часто уникальные для себя и для нас, другие — хорошо, мастерски исполненные, приносящие шумный успех у привыкших к определенному стандарту меломанов.

К первым принадлежит Купава, которую актриса никогда раньше на сцене не видала. Здесь она участвовала в подготовке нового спектакля, а для настоящих артистов это намного предпочтительнее, чем ввод в уже готовый, давно идущий. Это было сжигающее всех любвеобилие. Фиделио

— новое, совершенно не похожее на немецкую традицию создание. Катарина в опере В. Шебалина «Укрощение строптивой» была новостью, ибо она была не столько строптивая, сколько умная и честная! Полина (опера С. Прокофьева «Игрок») — мятущаяся гордячка, заблудившаяся в обстоятельствах любви и чести. Катерина Измайлова (в кино) — женская тайна, недоступная даже для нее самой. Наташа Ростова — неизведанный мир радостей и разочарований. Все заново.

Но вот Виолетта, Баттерфляй, Марфа, Маргарита были хорошими, но уже прочитанными книгами. Даже ее знаменитая Аида иногда грешила предрасположением к принятому штампу. В этих ролях она имела большой успех и с удовольствием хамелеонствовала в принятых «звездами» условиях. Здесь предлагаемые обстоятельства: «Я — знаменитая артистка!» — рождали неизменный восторг зрителей.

Г.П. Вишневская сполна ощущала разницу между созданием долгой и кропотливой работой своего образа и высокого сорта штампом в известном, проверенном, наверняка приносящем успех репертуаре".

В 60-е годы три поездки Галины в США и ряд других гастролей прошли уже с Ростроповичем как пианистом. Триумф был общим. Полученные гонорары позволяли привозить семье все — от питания до материала для покрытия крыши на даче — и избавляли от бытовых тягот.

Вместе с Ростроповичем Вишневская вошла в круг друзей Шостаковича, стала первым интерпретатором многих его вокальных сочинений, посвященных ей, и это ввело ее имя в историю советского композиторского творчества.

Творческая и личная жизнь Вишневской, казалось, складывалась вполне благополучно. Однако в конце 60-х годов ее судьба круто меняется. В те годы они подружились с писателем А. Солженицыным. Когда Солженицына исключили из Союза писателей и начали преследовать, Ростропович и Вишневская приютили его на своей даче.

С этого времени не стало покоя и Вишневской с Ростроповичем. Им устроили настоящую травлю: срывали гастрольные концерты, записи на радио, запретили выезжать в зарубежные гастроли. Все это привело к тому, что в мае 1974 года вначале Ростропович, а затем и Вишневская с детьми уезжают из СССР за границу.

«Именно ей, Галине Вишневской, ее духовной силе я обязан тем, что мы уехали из СССР тогда, когда во мне уже не оставалось сил для борьбы и я начал медленно угасать, близко подходя к трагической развязке… Галина Вишневская в это время своей решительностью спасла меня», — говорит Ростропович.

Двадцать шестого мая Галина, Ирина Шостакович и несколько близких учеников и друзей проводили Ростроповича в аэропорт.

Ростропович и Вишневская официально значились в зарубежной творческой командировке сроком на два года, имели советские паспорта и формально даже сохраняли свои московские служебные места: Вишневская — в Большом театре, Ростропович — в консерватории.

Первый за рубежом концерт спела Вишневская — по контракту, заключенному ранее еще Госконцертом. В Монако в театре у княжеского дворца она исполнила под аккомпанемент Ростроповича программу романсов и арий.

В январе 1975 года Ростроповича и Вишневскую пригласили на гастроли в Израиль, где русское музыкальное исполнительство всегда высоко ценили.

В то время как многие другие семьи не выдерживали испытания эмиграцией и распадались из-за обострявшихся противоречий, союз Ростроповича и Вишневской трудности наоборот укрепляли. На чужбине Ростропович особенно ощутил значение в своей жизни такой надежной опоры: рядом женщина, понимающая его характер; артистка, с ним сотрудничающая; мать его дочерей, умеющая находить общий язык с ними, повзрослевшими, строптивыми; умелая хозяйка с хорошим вкусом. Она не стесняет его свободу. Эмиграция не укротила ее непримиримого нрава, но научила выдержке; никто и никогда не распознал бы в красивой, элегантной, сдержанной на людях даме озлобленную сиротством кронштадтскую девчонку.

В 1978 году Ростропович и Вишневская были лишены советского гражданства. Тогда же они купили квартиру в Париже. Но вскоре уехали в Америку, поскольку Ростропович стал главным дирижером Национального симфонического оркестра США.

Галина Вишневская говорит в своих воспоминаниях о том, что жить в разных странах ей всегда интересно, поскольку это расширяет кругозор, позволяет выступать в разных творческих коллективах, с разными партнерами и обогащает репертуар. Певица пела в столице США в премьерах «Ребенок зовет» Ландовского (1979), «Te Deum» Пендерецкого (1981), «Иоланта» (1981), «Реквием» Пендерецкого (1983). В 1983 году выступила в Экс-ан-Провансе в спектакле «Тюрьма» Ландовского.

Тогда же в середине восьмидесятых, находясь в расцвете своего дарования, Вишневская покинула оперную сцену после триумфального исполнения партии Татьяны на сцене «Гранд-опера» в Париже. После этого занималась преподавательской деятельностью и выступала как драматическая актриса. Ранее Вишневская попробовала сниматься в кинематографе — в роли Катерины Измайловой в одноименном фильме по опере Д. Шостаковича.

Беды родной страны по-прежнему волновали Вишневскую и Ростроповича. Когда в 1988 году произошло страшное землетрясение в Армении, они организовали в Лондоне благотворительный концерт. На нем Вишневская пела романсы Чайковского.

В январе 1990 года супругам вернули российское гражданство. И вскоре они смогли вернуться на родину. Два концерта в Москве дополнились двумя концертами в Ленинграде, где Вишневская успела съездить в родной Кронштадт на могилу бабушки.

В марте 1992 года Большой театр исправляет несправедливость по отношению к Вишневской: сорокапятилетию ее творческой деятельности посвящается огромный концерт, ей символически возвращается пропуск в родной театр, ею учреждается фонд для помощи ветеранам сцены. Туда она вносит все деньги, полученные за русский перевод ее книги «Галина», изданной в пятнадцати странах. В Москву съезжается вся семья: сам Ростропович, дочь Елена с четырьмя детьми, в том числе двухмесячным Александром, ожидающая ребенка Ольга.

Вишневская создала и возглавила пенсионный фонд. В 1992 году сыграла драматическую роль в фильме режиссера А. Белинского «Прощальный бенефис» по пьесам А. Островского.

В середине 90-х годов по книге певицы «Галина» композитор Мишель Ландовский создал одноименную оперу и пригласил Вишневскую помочь в постановке. Премьера этой оперы состоялась в Лионе.

В сентябре 2002 года исполнилась мечта Вишневской — открылся Центр вокального искусства. Здесь недавние выпускники консерваторий имеют теперь возможность подготовиться к профессиональным выступлениям на оперной сцене.

ДЖОАН САЗЕРЛЕНД
(1926)

Изумительный голос Сазерленд, сочетающий колоратурное мастерство с драматической насыщенностью, богатство тембровых красок с ясностью голосоведения покоряли долгие годы любителей и знатоков вокального искусства. Сорок лет длилась ее успешная театральная карьера. Мало кто из певцов обладал такой широтой жанрово-стилистической палитры. Одинаково легко она чувствовала себя не только в итальянском и австро-немецком репертуаре, но и во французском. С начала 60-х годов Сазерленд входит в число крупнейших певиц современности. В статьях и рецензиях ее часто называют звучным итальянским словом La Stupenda («Изумительная»).

Джоан Сазерленд родилась в австралийском городе Сиднее 7 ноября 1926 года. Мать будущей певицы обладала прекрасным меццо-сопрано, хотя из-за сопротивления родителей в свое время не стала певицей. Подражая матери, девочка исполняла вокализы Мануэля Гарсиа и Матильды Маркези.

Определяющей стала для Джоан встреча с сиднейским вокальным педагогом Аидой Диккенс. Та открыла у девушки настоящее драматическое сопрано. До этого Джоан была убеждена, что у нее меццо-сопрано.

Профессиональное образование Сазерленд получила в Сиднейской консерватории. Еще студенткой Джоан начинает концертную деятельность, объездив многие города страны. Частенько ее сопровождал студент консерватории пианист Ричард Бониндж. Кто бы мог подумать, что это было началом творческого дуэта, ставшего известным во многих странах мира.

В двадцать один год Сазерленд на концерте в сиднейском зале «Таун-холл» спела свою первую оперную партию — Дидону в опере Перселла «Дидона и Эней». Следующие два года Джоан продолжает выступать в концертах. Кроме того, она принимает участие во всеавстралийских конкурсах вокалистов и оба раза занимает первые места. На оперной сцене Сазерленд дебютировала в 1950 году в своем родном городе, в заглавной партии в опере «Юдифь» Ю. Гуссенса.

В 1951 году вслед за Бонинджем Джоан переехала в Лондон. Сазерленд много занимается с Ричардом, шлифуя каждую вокальную фразу. Она также год занималась в Лондонском королевском музыкальном колледже у Клайва Кэри.

Тем не менее, лишь с большим трудом Сазерленд попадает в труппу «Ковент-Гарден». В октябре 1952 года молодая певица поет маленькую партию Первой дамы в «Волшебной флейте» Моцарта. Но после того как Джоан с успехом выступила в партии Амелии в «Бал-маскараде» Верди, заменив внезапно заболевшую немецкую певицу Елену Верт, руководство театра поверило в ее способности. Уже в дебютном сезоне Сазерленд доверяют партии Графини («Свадьба Фигаро») и Пенелопы Рич («Глориана» Бриттена). В 1954 году Джоан поет заглавную партию в «Аиде» и Агату в новой постановке «Волшебного стрелка» Вебера.

В том же году происходит важное событие и в личной жизни Сазерленд — она выходит замуж за Бонинджа. Муж стал ориентировать Джоан на лирико-колоратурные партии, считая, что они более всего отвечают характеру ее дарования. Артистка в этом сомневалась, но все-таки согласилась и в 1955 году спела несколько таких ролей. Самой интересной работой стала технически трудная партия Дженнифер в опере современного английского композитора Майкла Типпетта «Свадьба в Иванову ночь».

С 1956 по 1960 год Сазерленд принимает участие в Глайндборнском фестивале, где пела партии графини Альмавива («Свадьба Фигаро»), донны Анны («Дон Жуан»), мадам Герц в водевиле Моцарта «Директор театра».

В 1957 году Сазерленд прославилась как генделевская певица, спев заглавную роль в «Альцине». «Выдающаяся генделевская певица нашего времени», — писали в прессе о ней. В следующем году Сазерленд впервые отправляется на зарубежные гастроли: она поет на Голландском фестивале сопрановую партию в «Реквиеме» Верди, а на Ванкуверском фестивале в Канаде — в «Дон Жуане».

Все ближе певица к своей цели — исполнить произведения великих композиторов итальянского бельканто — Россини, Беллини, Доницетти. Решающей пробой сил Сазерленд стала роль Лючии ди Ламмермур в одноименной опере Доницетти, которая требовала безупречного владения стилем классического бельканто.

Громкими аплодисментами слушатели «Ковент-Гарден» оценили мастерство певицы. Видный английский музыковед Гарольд Розенталь назвал исполнение Сазерленд «откровением», а трактовку роли — потрясающей по эмоциональной силе. Так с лондонским триумфом к Сазерленд приходит мировая слава. С того времени лучшие оперные театры жаждут заключить с ней контракты.

Новые успехи приносят артистке выступления в Вене, Венеции, Палермо. Выдержала Сазерленд и проверку взыскательной парижской публикой, покорив «Гранд-опера» в апреле 1960 года, все в той же «Лючии ди Ламмермур».

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

В апреле следующего года Сазерленд блистала на сцене «Ла Скала» в заглавной партии в опере «Беатриче ди Тенда» Беллини. Осенью того же года певица дебютировала на сценах трех крупнейших американских оперных театров: Сан-Франциско, Чикаго и нью-йоркской «Метрополитен-опера». Дебютировав в «Метрополитен-опера» в партии Лючии, она выступала там в течение 25 лет.

В 1963 году исполняется еще одна мечта Сазерленд — она впервые поет Норму на сцене театра в Ванкувере. Потом артистка пела эту партию в Лондоне в ноябре 1967 года и в Нью-Йорке на сцене «Метрополитен» в сезонах 1969/70 и 1970/71 года.

"Интерпретация Сазерленд вызвала в среде музыкантов и любителей вокального искусства немало споров, — пишет В.В. Тимохин. — Поначалу было даже трудно представить себе, чтобы образ этой жрицы-воительницы, который с таким потрясающим драматизмом воплощала Каллас, мог предстать в каком-либо ином эмоциональном ракурсе!

В своей трактовке Сазерленд сделала главный акцент на мягкую элегичность, поэтическую созерцательность. В ней не было почти ничего от героической порывистости Каллас. Конечно, в первую очередь все лирические, мечтательно-просветленные эпизоды в партии Нормы — и прежде всего молитва «Casta Diva» — прозвучали у Сазерленд исключительно впечатляюще. Однако нельзя не согласиться с мнением тех критиков, которые указывали на то, что подобное переосмысление роли Нормы, оттенив поэтическую красоту музыки Беллини, все же в целом, объективно, обеднило характер, созданный композитором".

В 1965 году впервые после четырнадцатилетнего отсутствия Сазерленд возвращается в Австралию. Приезд певицы стал настоящим праздником для любителей вокального искусства в Австралии, которые восторженно приняли Джоан. Местная пресса уделила гастролям певицы большое внимание. С той поры у себя на родине Сазерленд выступала неоднократно. Она и покинула сцену в родном Сиднее в 1990 году, исполнив партию Маргариты в «Гугенотах» Мейербера.

В июне 1966 года в театре «Ковент-Гарден» она впервые выступает в роли Марии в чрезвычайно редко идущей на современной сцене опере Доницетти «Дочь полка». Эта опера была поставлена для Сазерленд и в Нью-Йорке в феврале 1972 года. Солнечная, ласковая, непосредственная, увлекающаяся — вот только несколько из эпитетов, которых достойна певица в этой незабываемой роли.

Не снизила творческой активности певица и в 70—80-е годы. Так в американском Сиэтле в ноябре 1970 года Сазерленд исполнила все четыре женские роли в комической опере Оффенбаха «Сказки Гофмана». Критика отнесла эту работу певицы к числу ее лучших.

В 1977 году певица впервые спела в «Ковент-Гарден» Марию Стюарт в одноименной опере Доницетти. В Лондоне же в 1983 году она в очередной раз поет одну из лучших своих партий — Эсклармонды в одноименной опере Массне.

С начала 60-х годов Сазерленд почти постоянно выступала в ансамбле со своим мужем — Ричардом Бонинджем. Вместе с ним она осуществила и большинство своих записей. Лучшие из них: «Анна Болейн»,

«Дочь полка», «Лукреция Борджиа», «Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток» и «Мария Стюарт» Доницетти; «Беатриче ди Тенда», «Норма», «Пуритане» и «Сомнамбула» Беллини; «Семирамида» Россини, «Травиата» Верди, «Гугеноты» Мейербера, «Эсклармонда» Массне.

Одну из своих лучших записей в опере «Турандот» певица осуществила с Зубином Метой. Эта запись оперы — в числе лучших среди тридцати аудиоверсий пуччиниевского шедевра. Сазерленд, которой в целом не очень свойственны такого рода партии, где нужна экспрессия, иногда доходящая до брутальности, удалось здесь раскрыть новые черты образа Турандот. Он получился более «хрустальным», пронзительным и в чем-то беззащитным. За суровостью и сумасбродностью принцессы стала чувствоваться ее страдающая душа. Отсюда и более логичным оказывается чудесное превращение жестокосердной красавицы в любящую женщину.

Вот мнение В.В. Тимохина:

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

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

ЛЕОНТИНА ПРАЙС
(1927)

На вопрос, может ли цвет кожи мешать карьере оперного исполнителя, Леонтина Прайс отвечала так: «Что касается почитателей — им он не мешает. Но мне как певице — безусловно. На „благодатной“ граммофонной пластинке я могу записывать все, что угодно. Но, если быть откровенной, каждое появление на оперной сцене приносит мне волнения и тревоги, связанные с гримом, актерской игрой и так далее. Как Дездемона или Елизавета я чувствую себя на сцене хуже, чем как Аида. Вот почему мой „живой“ репертуар не так велик, как мне того хотелось бы. Что и говорить, трудна карьера темнокожей оперной певицы, даже если судьба не обделила ее голосом».

Мэри Вайолет Леонтина Прайс родилась 10 февраля 1927 года на юге США, в городке Лорел (штат Миссисипи), в негритянской семье рабочего на лесопилке.

Несмотря на скромный достаток, родители стремились обязательно дать дочери образование, и она, в отличие от многих сверстниц, смогла окончить колледж в Уилферфорсе, взять несколько уроков музыки. Дальше путь ей был бы закрыт, если бы не первая счастливая случайность: одна из богатых семей назначила ей стипендию для учебы в знаменитой Джульярдской школе.

Однажды на одном из студенческих концертов декан вокального факультета, услышав, как Леонтина поет арию Дидоны, не смог сдержать восторга: «Эту девушку через несколько лет узнает весь музыкальныймир!»

На другом ученическом спектакле молодую негритянскую девушку услышал известный критик и композитор Вирджил Томсон. Он первым почувствовал в ней незаурядный талант и пригласил ее дебютировать в предстоящей премьере своей комической оперы «Четверо святых». Несколько недель она появлялась на сцене и привлекла внимание критиков. Как раз в то время небольшая негритянская труппа «Эвримен-опера» искала исполнительницу главной женской роли в опере Гершвина «Порги и Бесс». Выбор пал на Прайс.

«Ровно две недели в апреле 1952 года я пела ежедневно на Бродвее, — вспоминает артистка, — это помогло мне познакомиться с Айрой Гершвином — братом Джорджа Гершвина и автором текстов большинства его произведений. Вскоре я разучила арию Бесс из „Порги и Бесс“ и, когда спела ее впервые, меня сразу пригласили на главную роль в этой опере».

На протяжении следующих трех лет молодая певица вместе с труппой объездила десятки городов США, а потом и других стран — Германии, Англии, Франции. Всюду она покоряла зрителей искренностью интерпретации, отличными вокальными данными. Критики неизменно отмечали блистательное исполнение Леонтиной партии Бесс.

В октябре 1953 года в зале библиотеки Конгресса в Вашингтоне молодая певица впервые исполнила вокальный цикл «Песни отшельника» Самуэла Барбера. Цикл был специально написан в расчете на вокальные данные Прайс. В ноябре 1954 года впервые как концертная певица Прайс выступает в зале «Таун-холл» в Нью-Йорке. В том же сезоне она поет с Бостонским симфоническим оркестром. После этого последовали выступления с Филадельфийским оркестром и с другими ведущими американскими симфоническими коллективами в Лос-Анджелесе, Цинциннати, Вашингтоне.

Несмотря на очевидные успехи, Прайс могла лишь мечтать о сцене «Метрополитен-опера» или Чикагской лирической оперы — негритянским певцам доступ туда был практически закрыт. Одно время, по собственному признанию, Леонтина даже помышляла о том, чтобы уйти в джаз. Но, услышав болгарскую певицу Любу Велич в роли Саломеи, а затем и в других ролях, окончательно решила посвятить себя опере. Дружба с известной артисткой с той поры стала для нее огромным моральным подспорьем.

На счастье, в один прекрасный день последовало приглашение спеть Тоску в телевизионной постановке. Уже после этого спектакля стало ясно, что родилась настоящая звезда оперной сцены. За «Тоской» последовали «Волшебная флейта», «Дон Жуан», тоже на телевидении, а потом и новый дебют на оперной сцене в Сан-Франциско, где Прайс участвовала в исполнении оперы Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток». Так, в 1957 году началась ее блистательная карьера.

Знаменитая певица Роза Понсель вспоминала о своей первой встрече с Леонтиной Прайс:

"После того как она спела одну из моих любимейших оперных арий «Pace, pace, mio Dio» из «Силы судьбы», я поняла, что слушаю один из самых замечательных голосов нашего времени. Но блестящие вокальные данные еще далеко не все решают в искусстве. Много раз мне представляли одаренных молодых певцов, которые впоследствии не смогли реализовать свои богатые природные возможности.

Поэтому я с интересом и — не скрою — внутренней тревогой старалась в нашем длительном разговоре разглядеть в ней черты характера, человека. И тут я поняла, что помимо замечательного голоса и музыкальности она обладает и многими другими чрезвычайно ценными для художника достоинствами — самокритичностью, скромностью, способностью пойти на большие жертвы ради искусства. И я поняла — этой девушке суждено овладеть вершинами мастерства, стать подлинно выдающейся артисткой".

В 1958 году прошли триумфальные дебюты Прайс в партии Аиды в трех крупнейших европейских центрах оперного искусства — Венской опере, лондонском театре «Ковент-Гарден» и на фестивале «Веронская арена». В этой же роли американская певица в 1960 году первый раз ступила на сцену «Ла Скала». Критики единодушно заключили: Прайс, несомненно, одна из лучших исполнительниц этой партии в XX веке: «Новая исполнительница роли Аиды Леонтина Прайс сочетает в своей трактовке теплоту и страстность Ренаты Тебальди с музыкальностью и отточенностью деталей, которые отличают интерпретацию Леонии Ризанек. Прайс сумела создать органичный сплав лучших современных традиций прочтения этой роли, обогатив его собственной художественной интуицией и творческой фантазией».

"Аида — это образ моего цвета, олицетворяющий и обобщающий целую расу, целый континент, — говорит Прайс. — Она особенно близка мне своей готовностью к самопожертвованию, изяществом, психикой героини. В оперной литературе немного образов, в которых мы, чернокожие певцы, можем с такой полнотой проявить себя. Потому я так люблю Гершвина — за то, что он подарил нам «Порги и Бесс».

Пылкая, страстная певица буквально покорила европейскую публику и ровным, наполненным тембром своего мощного сопрано, одинаково сильного во всех регистрах, и своей способностью достигать захватывающих драматических кульминаций, непринужденностью актерской игры и прямо-таки врожденным безупречным вкусом.

С 1961 года Леонтина Прайс — солистка театра «Метрополитен-опера». Двадцать седьмого января в опере «Трубадур» она

дебютирует на сцене знаменитого нью-йоркского театра. Музыкальная пресса не скупилась на похвалу: «Божественный голос», «Совершенная лирическая красота», «Воплощенная поэзия музыки Верди».

Именно тогда, на рубеже 60-х годов, сложился и костяк репертуара певицы, включившего кроме «Тоски» и «Аиды» также партии Леоноры в «Трубадуре», Лиу в «Турандот», Кармен. Позднее, когда Прайс уже была в зените славы, этот список постоянно пополнялся новыми партиями, новыми ариями и романсами, народными песнями.

Дальнейшая карьера артистки — цепь непрерывных триумфов на различных сценах мира. В 1964 году в составе труппы «Ла Скала» она выступала в Москве, пела в «Реквиеме» Верди под управлением Караяна, и москвичи по достоинству оценили ее искусство. Сотрудничество с австрийским маэстро вообще стало одной из самых значительных страниц ее творческой биографии. Многие годы их имена были неразлучны на концертных и театральных афишах, на пластинках. Эта творческая дружба зародилась в Нью-Йорке во время одной из репетиций, и с тех пор ее долгое время называли «караяновским сопрано». Под мудрым руководством Караяна негритянская певица смогла раскрыть лучшие черты своего таланта, расширить творческий диапазон. С тех пор и навсегда ее имя вошло в элиту мирового вокального искусства.

Несмотря на контракт с «Метрополитен-опера», певица большую часть времени проводила в Европе. «Для нас это нормальное явление, — говорила она корреспондентам, — и объясняется оно недостатком работы в США: оперных театров мало, а певцов много».

«Многие записи певицы расценены критикой как выдающийся вклад в современное вокальное исполнительство, — отмечает музыкальный критик В.В. Тимохин. — Одну из своих коронных партий — Леонору в „Трубадуре“ Верди — она записала трижды. Каждая из этих записей имеет свои достоинства, но особенно впечатляет, пожалуй, запись, сделанная в 1970 году в ансамбле с Пласидо Доминго, Фьоренцей Коссотто, Шерриллом Милнсом. Поразительно ощущает Прайс характер вердиевской мелодии, ее полетность, завораживающую проникновенность и красоту. Голос певицы исполнен необыкновенной пластичности, гибкости, трепетной одухотворенности. Как поэтично звучит у нее ария Леоноры из первого действия, в которую Прайс привносит в то же время ощущение неясной тревоги, душевное волнение. В немалой степени этому способствует и специфическая „темная“ окраска голоса певицы, так пригодившаяся ей в партии Кармен, а в ролях итальянского репертуара придающая им характерный внутренний драматизм. Ария Леоноры и „Miserere“ из четвертого действия оперы принадлежат к числу высших достижений Леонтины Прайс в итальянской опере. Здесь не знаешь, чем больше восхищаться — поразительной свободой и пластикой вокализации, когда голос превращается в совершенный инструмент, бесконечно подвластный художнику, или самоотдачей, артистическим горением, когда в каждой спетой фразе ощущается образ, характер. Удивительно поет Прайс во всех ансамблевых сценах, которыми так богата опера „Трубадур“. Она душа этих ансамблей, цементирующая основа. Голос Прайс словно вобрал в себя всю поэзию, драматическую порывистость, лирическую красоту и глубокую искренность музыки Верди».

В 1974 году на открытии сезона в оперном театре Сан-Франциско Прайс покоряет слушателей веристским пафосом исполнения партии Манон Леско в одноименной опере Пуччини: партию Манон она пела впервые.

В конце 70-х годов певица значительно сокращает количество своих оперных выступлений. Вместе с тем в эти годы она обращается к партиям, которые, как казалось ранее, не совсем отвечают складу дарования артистки. Достаточно назвать исполнение в 1979 году в «Метрополитен» партии Ариадны в опере Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе». После этого многие критики поставили артистку в один ряд с выдающимися штраусовскими певицами, блиставшими в этой роли.

С 1985 года Прайс продолжила выступления как камерная певица. Вот что писал в начале 80-х годов В.В. Тимохин: «Современные программы Прайс — камерной певицы свидетельствуют о том, что она не изменила своим прежним симпатиям к немецкой и французской вокальной лирике. Конечно, многое она поет иначе, чем в годы своей артистической юности. Прежде всего изменился сам тембровый „спектр“ ее голоса — он стал гораздо „темнее“, насыщеннее. Но, как и прежде, глубоко впечатляют плавность, красота звуковедения, тонкое ощущение артисткой гибкой „текучести“ вокальной линии…»

КРИСТА ЛЮДВИГ
(1928)

Людвиг — одна из самых ярких и разносторонних певиц прошедшего столетия. "Когда общаешься с Кристой, — пишет один из зарубежных критиков, — этой мягкой, элегантной женщиной, всегда одетой по последней моде и с удивительным вкусом, сразу же располагающей своей доброжелательностью и сердечной теплотой, не можешь понять, где же, в каких тайниках ее сердца сокрыт этот подспудный драматизм художественного видения мира, позволяющий ей услышать в безмятежной шубертовской баркароле щемящую скорбь, превратить, казалось бы, светлую элегическую песню Брамса «Твои глаза» в потрясающий по своей выразительности монолог или передать все отчаяние и душевную боль малеровской песни «Земная жизнь».

Криста Людвиг родилась в Берлине 16 марта 1928 года в артистической семье. Ее отец Антон пел в оперных театрах Цюриха, Бреслау и Мюнхена. Мать Кристы, Евгения Безалла-Людвиг начинала свою карьеру как меццо-сопрано. Позднее она выступала как драматическое сопрано на сценах многих европейских театров.

"…Моя мама, Евгения Безалла, пела Фиделио и Электру, и еще ребенком я восхищалась ими. Позднее я сказала себе: «Спеть бы однажды Фиделио — и умереть», — вспоминает Людвиг. — Тогда мне это казалось невероятным, так как в начале карьеры у меня было, к сожалению, не сопрано, а меццо-сопрано и вообще не было верхнего регистра. Прошло много времени, прежде чем я осмелилась взяться за драматические сопрановые роли. Это произошло в 1961—1962 годах, уже после 16—17-летнего пребывания на сцене…

…С четырех-пяти лет я почти постоянно присутствовала на всех уроках, которые давала моя мать. При мне часто проходилась с учениками

какая-либо партия или фрагменты из нескольких ролей. Когда ученики кончали занятия, я принималась повторять — петь и играть все, что запоминала.

Затем стала посещать театр, где у моего отца была своя ложа, так что я могла видеть спектакли когда хотела. Еще девочкой я знала наизусть многие партии и часто выступала в роли своего рода «домашнего критика». Могла, например, сказать матери, что в таком-то эпизоде она перепутала слова, а отцу — что хор пел нестройно или освещение было недостаточным".

Музыкальные способности девочки проявились рано: уже в шесть лет она уже довольно отчетливо выводила сложные пассажи, часто пела дуэты с матерью. Долгое время мать оставалась единственным вокальным педагогом Кристы, а академического образования она так и не получила. «У меня не было возможности учиться в консерватории, — вспоминает певица. — В то время, когда многие артисты моего поколения изучали музыку в классах, я, чтобы заработать себе на жизнь, с 17 лет начала выступать, сначала на концертной эстраде, а затем и в опере, — к счастье, у меня нашли очень хороший голос, и я пела все, что мне предлагали, — любую роль, если в ней были хотя бы одна или две реплики».

Зимой 1945/46 года Криста дебютировала в маленьких концертах в городе Гиссене. Добившись первого успеха, она едет на прослушивание в оперный театр Франкфурта-на-Майне. В сентябре 1946 года Людвиг становится солисткой этого театра. Ее первой ролью стал Орловский в оперетте Иоганна Штрауса «Летучая мышь». Целых шесть лет Криста пела во Франкфурте почти исключительно эпизодические роли. Причина? Молодая певица не могла с достаточной уверенностью брать высокие ноты: «Голос у меня шел вверх медленно — каждые шесть месяцев я прибавляла по полтона. Если даже в Венской опере на первых порах у меня не было нескольких нот в верхнем регистре, то можете себе представить, каковы были мои верха во Франкфурте!»

Но трудолюбие и упорство сделали свое дело. В оперных театрах Дармштадта (1952—1954) и Ганновера (1954—1955) она всего за три сезона спела центральные партии — Кармен, Эболи в «Доне Карлосе», Амнерис, Розину, Золушку, Дорабеллу в «Так поступают все женщины» Моцарта. Исполнила сразу пять вагнеровских ролей — Ортруду, Вальтрауту, Фрикку в «Валькирии», Венеру в «Тангейзере» и Кундри в «Парсифале». Так Людвиг уверенно вошла в число наиболее одаренных молодых певиц немецкой оперной сцены.

Осенью 1955 года певица дебютировала на сцене Венской государственной оперы в роли Керубино («Свадьба Фигаро»). В.В. Тимохин пишет: «В том же году опера была записана на пластинки с участием Кристы Людвиг (под управлением Карла Бема), и эта первая запись молодой певицы дает представление о звучании ее голоса в то время. Людвиг — Керубино — создание удивительное по своему обаянию, непосредственности, какой-то юношеской восторженности чувства. Голос артистки очень красив по тембру, но звучит он еще несколько „тонковато“, во всяком случае менее ярко и насыщенно, чем, например, в более поздних записях. Зато он идеально подходит к роли моцартовского влюбленного юноши и великолепно передает ту сердечную трепетность и нежность,

которыми полны две знаменитые арии Керубино. На протяжении ряда лет образ Керубино в исполнении Людвиг украшал венский моцартовский ансамбль. Партнерами певицы по этому спектаклю были Элизабет Шварцкопф, Ирмгард Зеефрид, Сена Юринац, Эрих Кунц. Часто оперой дирижировал Герберт Караян, который хорошо знал Кристу еще с детства. Дело в том, что в свое время он был главным дирижером Городского оперного театра в Ахене и в ряде спектаклей — „Фиделио“, „Летучий голландец“ — Людвиг пела под его управлением».

Первые большие успехи певицы в крупнейших европейских и американских оперных театрах связаны с партиями Керубино, Дорабеллы и Октавиана. Она выступает в этих ролях в «Ла Скала» (1960), чикагском Лирическом театре (1959/60), в «Метрополитен-опера» (1959).

В.В. Тимохин отмечает: "Путь Кристы Людвиг к вершинам художественного мастерства не был отмечен неожиданными взлетами и падениями. С каждой новой ролью, подчас незаметно для широкой публики, брала певица новые для себя артистические рубежи, обогащала свою творческую палитру. Со всей очевидностью венская аудитория, может быть, поняла, в какую артистку выросла Людвиг, во время концертного исполнения оперы Вагнера «Риенци» в дни музыкального фестиваля 1960 года. Эту раннюю вагнеровскую оперу в наше время нигде не ставят, к тому же среди исполнителей были знаменитые певцы Сет Свангольм и Пауль Шеффлер. Дирижировал Йозеф Крипе. Но героиней вечера стала именно Криста Людвиг, которой была поручена партия Адриано. Запись сохранила это замечательное исполнение. Внутренний огонь, пылкость и сила воображения чувствуются у артистки в каждой фразе, а сам голос Людвиг покоряет сочностью, теплотой и бархатистой мягкостью тона. После большой арии Адриано зал устроил молодой певице громовую овацию. Это был образ, в котором угадывались очертания ее зрелых сценических созданий. Через три года Людвиг была удостоена высшего артистического отличия в Австрии — звания «Kammersangerin».

Мировую известность Людвиг снискала в первую очередь как вагнеровская певица. Нельзя не пленниться ее Венерой в «Тангейзере». Героиня Кристы полна мягкой женственности и трепетного лиризма. Вместе с тем Венере свойственна большая сила воли, энергия и властность.

Во многом перекликается с образом Венеры другой образ — Кундри в «Парсифале», особенно в сцене обольщения Парсифаля во втором действии.

"Это было время, когда Караян всевозможные партии делил на части, которые исполняли разные певцы. Так было, например, в «Песни о земле». И то же самое было с Кундри. Элизабет Хенген была Кундри-дикаркой и Кундри в третьем действии, а я была «соблазнительницей» во втором действии. Ничего хорошего в этом, конечно, не было. Я совершенно не знала, откуда появляется Кундри и кто она такая. Но после этого я исполняла роль целиком. Это была также одна из моих последних ролей — с Джоном Викерсом. Его Парсифаль был одним из самых сильных впечатлений в моей сценической жизни.

Сначала, когда Викерс появлялся на сцене, он олицетворял неподвижную фигуру, и, когда он начинал петь: «Amortas, die Wunde», я просто рыдала, настолько это было сильно".

С начала 60-х годов певица периодически обращается к роли Леоноры в бетховенском «Фиделио», ставшей первым опытом артистки в освоении сопранового репертуара. И слушателей и критиков поразило звучание ее голоса в верхнем регистре — сочное, звонкое, яркое.

«Фиделио был для меня „трудным ребенком“, — говорит Людвиг. — Я помню это исполнение в Зальцбурге, я тогда так волновалась, что венский критик Франц Эндлер написал: „Мы желаем ей и всем нам более спокойных вечеров“. Тогда я подумала: „Он прав, я никогда больше не буду это петь“. Однажды, три года спустя, когда я была в Нью-Йорке, Биргит Нильсон сломала себе руку и не смогла петь Электру. И так как тогда не было принято отменять представления, директор Рудольф Бинг должен был что-то срочно придумать. Мне позвонили: „Вы не можете завтра спеть Фиделио?“ Я чувствовала, что я в голосе, и осмелилась — у меня совершенно не было времени, чтобы волноваться. Но Бем волновался ужасно. К счастью, все прошло очень хорошо, и я со спокойной совестью „сдала“ эту роль».

Казалось, что перед певицей открывается новое поле артистической деятельности. Однако продолжения не последовало, так как Людвиг побоялась потерять природные тембровые качества голоса.

Широко известны созданные Людвиг образы в операх Рихарда Штрауса: Красильщица в опере-сказке «Женщина без тени», Композитор в «Ариадне на Наксосе», Маршальша в «Кавалере роз». После исполнения этой роли в 1968 году в Вене пресса писала: «Людвиг — Маршальша — подлинное откровение спектакля. Она создала удивительно человечный, женственный, полный очарования, грации и благородства характер. Ее Маршальша подчас капризна, подчас задумчива и печальна, но нигде певица не впадает в сентиментальность. Это была сама жизнь и поэзия, а когда она находилась на сцене одна, как в финале первого действия, то вместе с Бернстайном они творили чудеса. Пожалуй, за всю свою блистательную историю в Вене музыка эта еще никогда не звучала так возвышенно и проникновенно». Маршальшу певица исполняла с большим успехом в «Метрополитен-опера» (1969), на Зальцбургском фестивале (1969), в оперном театре Сан-Франциско (1971), в чикагском Лирическом театре (1973), в «Гранд-опера» (1976/77).

Довольно часто Людвиг выступала на оперной сцене и на концертной эстраде во многих странах мира вместе с мужем, Вальтером Берри. Людвиг вышла замуж за солиста Венской оперы в 1957 году, и они прожили вместе тринадцать лет. Но совместные выступления не приносили им удовлетворения. Вспоминает Людвиг: «…он нервничал, я нервничала, мы очень раздражали друг друга. У него были более здоровые связки, он мог все время петь, по вечерам смеяться, говорить и пить — и у него никогда не садился голос. В то время как мне достаточно было где-нибудь повернуть нос в сторону двери — и я уже охрипла. И когда он справлялся со своим волнением, успокаивался — я еще больше волновалась! Но не это было причиной, по которой мы расстались. Мы развивались не столько вместе, сколько отдельно друг от друга».

На старте своей артистической карьеры Людвиг практически не пела в концертах. Позднее же она делала это все охотнее. В одном из

интервью начала 70-х годов артистка говорила: «Я стараюсь делить свое время между оперной сценой и концертным залом примерно поровну. Причем в последние годы я несколько реже выступаю в опере и больше даю концертов. Происходит это потому, что для меня спеть в сотый раз Кармен или Амнерис — в артистическом отношении задача менее интересная, чем подготовить новую сольную программу или встретиться на концертной эстраде с талантливым дирижером».

Людвиг царила на мировой оперной сцене до середины 90-х годов. Одна из самых выдающихся камерных певиц современности с огромным успехом выступала в Лондоне, Париже, Милане, Гамбурге, Копенгагене, Будапеште, Люцерне, Афинах, Стокгольме, Гааге, Нью-Йорке, Чикаго, Лос-Анджелесе, Кливленде, Новом Орлеане. Свой последний концерт она дала в 1994 году.

ТАТЬЯНА ШМЫГА
(1928)

Артист оперетты должен быть универсалом. Уж таковы законы жанра: в нем на равных правах сочетаются пение, танец и драматическая игра. И отсутствие одного из этих качеств ни в какой мере не компенсируется наличием другого. Наверное поэтому истинные звезды на горизонте оперетты загораются чрезвычайно редко.

Татьяна Шмыга — обладательница своеобразного, можно сказать синтетического, таланта. Искренность, глубокая душевность, проникновенный лиризм в сочетании с энергией и обаянием сразу привлекли внимание к певице.

Татьяна Ивановна Шмыга родилась 31 декабря 1928 года в Москве. «Мои родители были очень добрые и порядочные люди, — вспоминает артистка. — И я знаю с детства, что ни мама, ни отец никогда бы не смогли не только мстить человеку, но даже обидеть его».

После окончания школы Татьяна пошла учиться в Государственный институт театрального искусства. Одинаково успешно шли ее занятия в вокальном классе Д.Б. Белявской; гордился своей студенткой и И.М. Туманов, под руководством которого она овладевала секретами актерского мастерства. Все это не оставляло сомнений в выборе творческогобудущего.

«…На четвертом курсе у меня был срыв — пропал голос, — говорит артистка. — Я думала, что уже никогда не смогу петь. Я даже хотела уйти из института. Мне помогли мои чудесные педагоги — они заставили меня поверить в свои силы, вновь обрести свой голос».

После окончания института Татьяна в том же, 1953 году дебютировала на сцене Московского театра оперетты. Начала она здесь с роли Виолетты в «Фиалке Монмартра» Кальмана. В одной из статей о Шмыге справедливо говорится, что эта роль «как бы предопределила тему актрисы, ее особый интерес к судьбам простых, скромных, внешне ничем не примечательных молодых девушек, в ходе событий чудодейственно преображающихся и являющих особую нравственную стойкость, мужество души».

Шмыга нашла в театре и великолепного наставника, и мужа. Единым в двух лицах оказался Владимир Аркадьевич Канделаки, возглавлявший тогда Московский театр оперетты. Сам склад его артистического дарования близок художественным устремлениям молодой

актрисы. Канделаки верно почувствовал и сумел раскрыть синтетические способности, с которыми Шмыга пришла в театр.

"Могу сказать, что те десять лет, когда мой муж был главным режиссером, были для меня самыми трудными, — вспоминает Шмыга. — Мне все было нельзя. Нельзя было болеть, нельзя было отказываться от роли, нельзя было выбирать, и именно потому, что я — жена главного режиссера. Я играла все подряд, независимо от того, нравилось мне это или не нравилось. В то время когда актрисы играли кто Принцессу цирка, кто Веселую вдову, кто Марицу и Сильву, я переиграла все роли в «советских опереттах». И даже когда предложенный материал мне не нравился, я все равно начинала репетировать, потому что Канделаки мне говорил: «Нет, ты будешь это играть». И я играла.

Не хочу, чтобы создалось впечатление, что Владимир Аркадьевич такой деспот, держал свою жену в черном теле… Ведь то время было для меня самым интересным. Именно при Канделаки я сыграла Виолетту в «Фиалке Монмартра», Чаниту, Глорию Розетта в спектакле «Цирк зажигает огни».

Это были замечательные роли, интересные спектакли. Я ему очень благодарна за то, что он поверил в мои силы, дал мне возможность раскрыться".

Как и говорила Шмыга, в центре ее репертуара, творческих интересов всегда оставалась советская оперетта. Практически все лучшие произведения этого жанра прошли за последнее время с ее участием: «Белая акация» И. Дунаевского, «Москва, Черемушки» Д. Шостаковича, «Весна поет» Д. Кабалевского, «Поцелуй Чаниты», «Цирк зажигает огни», «Девичий переполох» Ю. Милютина, «Севастопольский вальс» К. Листова, «Девушка с голубыми глазами» В. Мурадели, «Конкурс красоты» А. Долуханяна, «Белая ночь» Т. Хренникова, «Пусть гитара играет» О. Фельцмана, «Товарищ Любовь» В. Иванова, «Неистовый гасконец» К. Караева. Вот такой внушительный список. Совершенно разные характеры, и для каждого Шмыга находит убедительные краски, порой преодолевая условность и рыхлость драматургического материала.

В роли Глории Розетта певица поднялась до вершин мастерства, создав своего рода эталон исполнительского искусства. То была одна из последних работ Канделаки.

Е.И. Фалькович пишет:

"…Когда в центре этой системы оказывалась Татьяна Шмыга с ее лирическим очарованием, безукоризненным вкусом, броскость манеры Канделаки уравновешивалась, ей придавалась содержательность, густое масло его письма оттенялось нежной акварелью игры Шмыги.

Так было и в «Цирке». С Глорией Розетта — Шмыгой входила в спектакль тема мечты о счастье, тема душевной нежности, прелестной женственности, единства внешней и внутренней красоты. Шмыга облагораживала шумный спектакль, придавала ему мягкий оттенок, подчеркивала его лирическую линию. Кроме того, профессионализм ее к этому времени достиг такого высокого уровня, что ее исполнительское искусство стало образцом для партнеров.

Жизнь юной Глории была тяжела — Шмыга с горечью рассказывает о судьбе маленькой девочки из парижского предместья, оставшейся

сиротой и удочеренной итальянцем, владельцем цирка, грубым и недалеким Розетта.

Оказывается, Глория — француженка. Она — как старшая сестра Девочки с Монмартра. Нежный облик ее, мягкий, чуть грустный свет глаз вызывают в памяти тип женщин, о котором пели поэты, который вдохновлял художников, — женщин Мане, Ренуара и Модильяни. Этот тип женщины, нежной и милой, с душой, исполненной скрытых волнений, создает Шмыга в своем искусстве.

Вторая часть дуэта — «Ты в жизнь мою ворвалась, словно ветер…» — порыв к откровенности, состязание двух темпераментов, победа в мягком, успокоенном лирическом уединении.

И вдруг, казалось бы, совершенно неожиданный «пассаж» — знаменитая песенка «Двенадцать музыкантов», ставшая позже одним из лучших концертных номеров Шмыги. Яркая, веселая, в ритме быстрого фокстрота с кружащим припевом — «ля-ля-ля-ля» — непритязательная песенка о двенадцати непризнанных талантах, влюбившихся в красотку и певших ей свои серенады, ну а она, как водится, любила совсем другого, бедного продавца нот, «ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля…».

…Стремительный выход по нисходящей в центр диагональной площадки, острая и женственная пластика танца, сопровождающего песенку, подчеркнуто эстрадный костюм, веселая увлеченность историей прелестной маленькой хитрюги, отдача себя пленяющему ритму…

…В «Двенадцати музыкантах» Шмыга достигла образцовой эстрадности исполнения номера, незамысловатое содержание отлито в безукоризненную виртуозную форму. И хотя ее Глория танцует не канкан, а что-то типа сложного сценического фокстрота, вспоминаешь и французское происхождение героини, и Оффенбаха.

Со всем тем в ее исполнении присутствует некий новый знак времени — порция легкой иронии над бурным излиянием чувств, иронии, оттеняющей эти открытые чувства.

Позже этой ироничности суждено будет развиться в защитную маску от пошлости житейской суеты — этим Шмыга снова обнаружит свою духовную близость с искусством серьезным. А пока — легкий флер иронии убеждает в том, что нет, не все отдано в блистательный номер — смешно думать, что душа, жаждущая жить глубоко и полно, способна удовлетвориться прелестной песенкой. Это мило, весело, забавно, необычайно красиво, но за этим не забыты и другие силы и другое назначение".

В 1962 году Шмыга впервые снялась в кино. В рязановской «Гусарской балладе» Татьяна сыграла эпизодическую, но запоминающуюся роль французской актрисы Жермон, приехавшей в Россию на гастроли и застрявшей «в снегах», в гуще войны. Шмыга сыграла милую, очаровательную и кокетливую женщину. Но эти глаза, это нежное лицо в минуты уединения не прячут грусть знания, печаль одиночества.

В песне Жермон «Все пью я и пью я, уж пьяною стала…» легко замечаешь за кажущимся весельем дрожь и печаль в голосе. В небольшой роли Шмыга создала изящный психологический этюд. Этот опыт актриса использовала в последующих театральных ролях.

"Ее игра отмечена безукоризненным чувством жанра и глубокой душевной наполненностью, — отмечает Е.И. Фалькович. — Бесспорная заслуга актрисы состоит в том, что своим искусством она привносит в оперетту глубину содержания, значительные жизненные проблемы, поднимая этот жанр до уровня самых серьезных.

В каждой новой роли Шмыга находит свежие средства музыкальной выразительности, поражает разнообразием тонких жизненных наблюдений и обобщений. Судьба Мэри Ив из оперетты «Девушка с голубыми глазами» В.И. Мурадели драматична, но рассказана языком романтической оперетты; Галка из спектакля «Настоящий мужчина» М.П. Зива привлекает очарованием внешне хрупкой, но энергичной юности; Дарья Ланская («Белая ночь» Т.Н. Хренникова) обнаруживает черты подлинного драматизма. И, наконец, Галя Смирнова из оперетты «Конкурс красоты» А.П. Долуханяна подытоживает новый период исканий и открытий актрисы, воплощающей в своей героине идеал советского человека, его духовную красоту, богатство чувств и мыслей. В этой роли Т. Шмыга убеждает не только блестящим профессионализмом, но и своей благородной этической, гражданской позицией.

Значительны творческие достижения Татьяны Шмыги и в области классической оперетты. Поэтичная Виолетта в «Фиалке Монмартра» И. Кальмана, бойкая, энергичная Адель в «Летучей мыши» И. Штрауса, очаровательная Анжель Дидье в «Графе Люксембурге» Ф. Легара, блистательная Нинон в победном сценическом варианте «Фиалки Монмартра», Элиза Дулитл в «Моей прекрасной леди» Ф. Лоу — этот список, безусловно, будет продолжен новыми работами актрисы".

В 90-е годы Шмыга исполняла главные роли в спектаклях «Катрин» и «Джулия Ламберт». Обе оперетты были написаны специально для нее. «Театр — мой дом», — поет Джулия. И слушатель понимает, что Джулию и исполнительницу этой роли Шмыгу объединяет одно — они не мыслят своей жизни без театра Оба спектакля — гимн актрисе, гимн женщине, гимн женской красоте и таланту.

«Я всю жизнь работала. Многие годы каждый день, с десяти утра репетиции, почти каждый вечер — спектакли. Сейчас я имею такую возможность — выбирать. Играю Катрин и Джулию и другие роли играть не хочу. Но это такие спектакли, за которые мне не стыдно», — говорит Шмыга.

БЕВЕРЛИ СИЛС
(1929)

Силс — одна из крупнейших певиц XX века, «первая леди американской оперы». Обозреватель журнала «Нью-Йоркер» с необычайным воодушевлением писал: «Если бы я рекомендовал туристам достопримечательности Нью-Йорка, я бы поставил Беверли Силс в партии Манон на самом первом месте, значительно выше статуи Свободы и Эмпайр стейт билдинг». Голос Силс отличала необыкновенная легкость, а вместе с тем покоряющее слушателей обаяние, сценический талант и очаровательная внешность.

Описывая ее внешность, критик нашел такие слова: «У нее карие глаза, славянский овал лица, вздернутый нос, полные губы, прекрасный цвет кожи и очаровательная улыбка. Но главное в ее внешности — тонкая

талия, что является большим преимуществом для оперной актрисы. Все это, вместе с огненно-рыжими волосами, делает Силс очаровательной. Короче говоря, по оперным стандартам она красавица».

В «славянском овале» нет ничего удивительного: мать будущей певицы — русская.

Беверли Силс (настоящее имя Белла Силвермен) родилась 25 мая 1929 года в Нью-Йорке, в семье эмигрантов. Отец приехал в США из Румынии, а мать — из России. Под влиянием матери и формировались музыкальные вкусы Беверли. «У моей матери, — вспоминает Силс, — была коллекция грампластинок с записями Амелиты Галли-Курчи, знаменитого сопрано 1920-х годов. Двадцать две арии. Каждое утро мать заводила граммофон, ставила пластинку и потом уже шла готовить завтрак. И к семи годам я знала наизусть все 22 арии, я выросла на этих ариях так же, как теперь дети вырастают на телевизионных рекламах».

Не ограничиваясь домашним музицированием, Белла регулярно участвовала в детских радиопрограммах.

В 1936 году мать привезла девочку в студию Эстелл Либлинг, концертмейстера Галли-Курчи. С тех пор в течение тридцати пяти лет Либлинг и Силс не расставались.

Поначалу солидный педагог Либлинг не особенно хотела заниматься подготовкой колоратурного сопрано в столь раннем возрасте. Однако, услышав, как девочка спела… рекламу о мыльном порошке, она согласилась приступить к занятиям. Дело шло в головокружительном темпе. К тринадцати годам ученица подготовила 50 оперных партий! «Эстелл Либлинг меня просто ими нашпиговала», — вспоминает артистка. Можно только удивляться, как у нее сохранился голос. Она вообще готова была петь где угодно и сколько угодно. Беверли выступала в радиопрограмме «Поиски талантов», в дамском клубе в фешенебельной гостинице «Уолдорф-Астория», в ночном клубе в Нью-Йорке, в мюзиклах и опереттах различных трупп.

После окончания школы Силс был предложен ангажемент в передвижном театре. Сначала она пела в опереттах, а в 1947 году дебютировала в Филадельфии в опере с партией Фраскиты в «Кармен» Бизе.

Вместе с передвижными труппами она перебиралась из города в город, исполняя одну партию за другой, успевая каким-то чудом пополнять свой репертуар. Позднее она скажет: «Мне хотелось бы спеть все партии, написанные для сопрано». Ее норма около 60 спектаклей в год — просто фантастика!

После десяти лет гастролей по различным городам США певица в 1955 году решила попробовать свои силы в «Нью-Йорк сити-опера». Но и здесь она не сразу заняла ведущее положение. Долгое время ее знали лишь по опере американского композитора Дугласа Мора «Баллада о Бэби Доу».

Наконец в 1963 году ей доверили партию донны Анны в моцартовском «Дон Жуане» — и не ошиблись. Но окончательной победы пришлось ждать еще три года, до партии Клеопатры в «Юлии Цезаре» Генделя. Тогда всем стало ясно, какой масштабный талант пришел на сцену музыкального театра. «Беверли Силс, — пишет критик, — исполняла

сложные фиоритуры Генделя с такой техничностью, с таким безупречным мастерством, с такой теплотой, которые редко встречаются у певиц ее типа. Помимо этого, ее пение отличалось такой гибкостью и выразительностью, что аудитория моментально улавливала любую перемену в настроении героини. Спектакль имел ошеломляющий успех… Главная заслуга принадлежала Силс: заливаясь соловьем, она соблазняла римского диктатора и держала в напряжении весь зрительный зал».

В том же году она имела огромный успех в опере Ж. Массне «Манон». Публика и критика были в восторге, называя ее лучшей Манон со времен Джеральдины Фаррар.

В 1969 году прошло дебютное выступление Силс за границей. Знаменитый миланский театр «Ла Скала» специально для американской певицы возобновил постановку оперы Россини «Осада Коринфа». В этом спектакле Беверли пела партию Памиры. Далее Силс выступала на сценах театров Неаполя, Лондона, Западного Берлина, Буэнос-Айреса.

Триумфы в лучших театрах мира не остановили кропотливой работы певицы, цель которой — «все сопрановые партии». Их действительно чрезвычайно много — свыше восьмидесяти. Силс, в частности, с успехом пела Лючию в опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Эльвиру в «Пуританах» Беллини, Розину в «Севильском цирюльнике» Россини, Шемаханскую царицу в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, Виолетту в «Травиате» Верди, Дафну в опере Р. Штрауса.

Артистка, обладающая поразительной интуицией, вместе с тем и вдумчивый аналитик. «Вначале я изучаю либретто, работаю над ним со всех сторон, — говорит певица. — Если, например, мне попадается итальянское слово с несколько иным, чем в словаре, значением, я начинаю докапываться до его подлинного смысла, а в либретто часто встречаешься с такими вещами… Я не хочу просто щеголять своей вокальной техникой. В первую очередь меня интересует сам образ… Я прибегаю к украшениям лишь после того, как получаю полное представление о роли. Я никогда не использую орнаментики, которая не соответствует персонажу. Все мои украшения в „Лючии“, например, способствуют драматизации образа».

И при всем том Силс считает себя эмоциональной, а не интеллектуальной певицей: «Я старалась руководствоваться желанием публики. Я изо всех сил стремилась угождать ей. Каждый спектакль был для меня каким-то критическим анализом. Если я обрела себя в искусстве, то только потому, что научилась управлять своими чувствами».

В юбилейный для себя 1979 год Силс приняла решение уйти с оперной сцены. Уже в следующем году она возглавила театр «Нью-Йорк сити-опера».

ЛЮДМИЛА ЗЫКИНА
(1929)

«Песня, созданная народом, — это бесценное наше богатство. Она будит в нас чувства гордости, любви к Родине. В ней — душа народа, жизнь народа во всем многообразии. Что может быть прекраснее раздольной русской мелодии, родившейся на великой земле, у великого народа!» Так говорит Людмила Зыкина — всемирно известная певица, которая несет и щедро дарит людям эту народную песню.

Интуиция певицы позволила ей найти емкую стилистику пения, сценический образ, одновременно исполненный сердечности и силы. Эта прекрасная исполнительница словно перекинула мосты от старой, века прослужившей людям песни к новой, современной.

Людмила Георгиевна Зыкина родилась 10 июня 1929 года в простой крестьянской семье, которая жила в подмосковном селе Черемушки (ныне в черте Москвы).

"Мои певческие «университеты» начались в работящей, уважающей любой труд семье, — пишет в автобиографической книге «На перекрестках встреч» (1988) Людмила Георгиевна. — И с первых шагов, с первых звуков, с первых осознанных слов я полюбила песню. Бабушка моя была из рязанского песенного села, знала сотни припевок, частушек, свадебных, хороводных песен, заплачек и шутовин. Мама тоже любила и умела петь. И отца моего они в дом приняли по главному для них принципу — он понимал пение и пел сам, пел всегда — когда грустно и когда радостно.

Бывало, соберутся у нас в доме соседи — без повода даже, не по праздничным дням, а просто так — и говорят: давайте, Зыкины, петь. И как же пели, какими соловьями разливались! Бабушка замолчит, вступит мама, отец ей вторит. Потом и я подпевать начала. И старшие мои, все мастера пения, останавливались, чтобы послушать девчонку — уважали песню. Не было у нас такого в доме, чтобы поющего перебили, не дослушали, помешали ему вылить в песне всего себя. У нас поющий всегда считался исповедующимся, что ли, открывающим себя людям. И это доверие никак нельзя было оскорбить… "

В 1947 году Людмилу приняли в хор имени Пятницкого, который стал для нее прекрасной певческой школой. В 1949 году от потрясения в связи со смертью матери у Зыкиной пропал голос; она ушла из хора и устроилась на работу в Первую образцовую типографию. Вскоре голос вернулся, и в 1951 году Людмила пошла в Хор русской народной песни Всесоюзного радио — к Н.В. Кутузову Зыкина попросила прослушать ее, хотя знала, что вакантных мест в его коллективе нет. Кутузов согласился. Спела она хорошо, и ее приняли в состав хора. Кутузов стал поручать Зыкиной сольные запевы без сопровождения, преимущественно протяжные. Он не позволял ей петь громко, форсировать голос, заставлял вслушиваться в звучание каждой ноты, приучая к тому, чтобы звуки нанизывались один на другой и этим создавалось впечатление беспрерывно льющейся мелодии.

Когда в хоре объявили очередной конкурс на лучшее исполнение сольной песни, Людмила, недавно вступившая в коллектив, решила принять в этом конкурсе участие, победила и стала солисткой хора. Здесь и начались «музыкальные университеты» Людмилы Зыкиной. Работая затем в Хоре русской народной песни Всесоюзного радио, она близко соприкасалась с известными знатоками отечественного фольклора — А.В. Рудневой, Н.В. Кутузовым.

В 1960 году Зыкина становится солисткой Москонцерта. Уже будучи известной певицей, в 60-е годы она поступила в Музыкальное училище Ипполитова-Иванова, где оттачивала свое мастерство у Е.К. Гедевановой, а затем в Институт Гнесиных.

"Особняком в списке моих учителей стоит Сергей Яковлевич Лемешев, с огромной душевной щедростью делившийся со мной секретами своего мастерства, — вспоминает Зыкина. — Именно он помог мне понять глубину и очарование русского романса, русской народной песни.

В любой из них он находил задушевность, искренность, мелодичность, красоту. Вот почему его вокальный стиль созвучен и русской сказке, и русской поэзии, и русской живописи. А его высокий художественный вкус и такт, понимание природы песни, глубочайшее проникновение в ее смысл стали образцами для подражания у целого поколения выдающихся певцов современности.

Артист умел, как никто другой, передать подлинную народность русской песни, не позволяя себе не свойственных ей эффектов. Его сдержанность, целомудренное отношение и огромная любовь к музыкальному наследию народа стали и для меня законом в творчестве.

— Основа русской школы пения, нашей музыкальной культуры — в народной песне, — говорил Лемешев. — А так как песня — душа народа, то в ее трактовке многое решает искренность. Без нее нет ни песни, ни исполнения. В народе много поют не так, как это делаем мы, профессиональные певцы. Но нам так петь и не надо. Мы должны исполнять песню по-своему, но обязательно так, чтобы народ ее принял за свою".

Людмила Георгиевна оказалась достойной ученицей. Ее творческую манеру не спутаешь ни с какой другой. Ее пение узнаваемо по одному куплету, по одной строчке. Качество, присущее лишь самобытным явлениям в сфере истинного искусства. Родниковую чистоту народной песни она бережно хранит и умеет донести до сердца каждого слушателя.

Ярко сказал о творчестве певицы поэт Виктор Боков:

"Поет Людмила Зыкина — и мир слышит ее задушевный голос, ее глубокую грусть, ее просветленную радость! Есть что-то величавое, спокойное, уверенное, былинное в самом облике певицы, в ее улыбке, в поклоне, в манере держаться. Какой уже раз слушаю, как поет Людмила Георгиевна: «Матушка, матушка, что во поле пыльно», и замираю в удивлении и подмечаю, что Зыкина не любуется собой, не показывает голоса — вся она отдается песне и как истинный художник творит образ, перевоплощается в героиню песни. Вот взяла сильную ноту, вот с пения перешла на выкрик: «Матушка!» Зрительный зал вздрогнул, будто каждый поставил себя на место девушки, которую мать благословляет на самостоятельную жизнь в чужой семье. Веет стариной, историей, навсегда ушедшим из нашей жизни бытом, но мы — люди и мы сострадаем далекой, безвестной крестьянской дочери, проникаемся человеческим сочувствием к ней. Драма, которую поведала нам Зыкина, потрясает, возвышает душу…

Думаю о Зыкиной. В чем сила ее певческого дара? Зыкина — лирик. А лирика исповедальна. Нигде так ярко не проявилась исповедальность женской натуры, как в лирической народной песне русской. Где человек исповедуется, там и грустит. Наши выдающиеся творцы Пушкин, Мусоргский, Шаляпин говорили о том, что исповедальная грусть русских песен — не жалобы расслабленной воли, а утверждение великого характера, духовной молодости народа. Миллионы людей любят Зыкину за величавую лиричность, за певучесть и грусть, за тот душевный росток,

который выходит из сердца и питается человеческой искренностью.

Какой голос у Зыкиной? Голос Зыкиной убедителен в низких нотах, он красив и состоятелен, когда мелодия, подобно жаворонку, взлетает в высоту. Верхние ноты в голосе Зыкиной имеют необычайно легкий полет, они как бы истаивают на лету. Голос Зыкиной создан самой природой для русской песни. Зыкина — это прежде всего русская песня. И ее исток — песенный ее колодец — у околицы, где не переводятся родниковая вода и свежесть, куда постоянно идут люди, чтобы черпать и пить. Вот почему, слушая Зыкину, каждый рисует себе свою Россию, свою Родину".

А вот мнение выдающегося композитора Родиона Щедрина, написавшего для Зыкиной несколько вокальных партий:

"Голос Людмилы Зыкиной знают повсюду. Его отличают из тысячи других в самых отдаленных уголках нашей необъятной страны. Торжественный и светлый, широкий и сильный, нежный и трепетный, неповторимый зыкинский голос. Это уже очень много — не часто природа наделяет человека таким сокровищем. И этого, однако, мало. Мало, чтобы быть не просто певицей, но художником. Я убежден: Людмила Зыкина — явление в нашем сегодняшнем искусстве. Это крупная личность, яркая индивидуальность. Ее многогранность, непохожесть трудно поддаются классификации. Она может очень многое. Замечательно исполняет песни советских композиторов, поразительно поет старинные и современные русские народные песни, знает бесчисленное количество плачей, причетов, страданий, запевок, с энтузиазмом участвует в премьере нового вокально-симфонического произведения.

Мы часто обращаемся к слову «талант», чтобы образовать от него прилагательное «талантливый», ставшее чуть ли не обязательным для любой рецензии. Но, говоря о Л. Зыкиной, мне хочется с особым смыслом произнести это слово. Именно талант характеризует все сделанное ею в искусстве. Именно талант освещает каждое ее выступление.

Удивительно своеобразна и современна манера ее пения. Мы явственно слышим отголоски старинных традиций русского сольного женского музицирования: наверное, что-то «зыкинское» было в голосах предков наших сказительниц, деревенских плакальщиц — эпическое спокойствие и какая-то щемящая, отчаянная «бабья» нота. Но мы определенно слышим и интонации сегодняшней России, то, что характеризует неизменное развитие народного, доказывает, что понятие это всегда находится в движении, не стоит на месте.

Представляется интересным и умение Зыкиной разукрасить мелодию, инкрустировать ее, расписать узорами. Прием этот тоже в старых традициях русской народной музыки, но в голосе Зыкиной он приобретает такую естественность, что кажется ею рожденным. Подобное «соучастие» в творчестве — дело чрезвычайно тонкое, тактичное, требующее абсолютного вкуса. Артистка обладает и этим редким даром.

К исполнительской манере певицы надо отнести и постоянную внутреннюю наполненность, содержательность. Каждая нота в ее голосе буквально удваивает, утраивает свое значение. Не случайно поэтому то напряженное внимание, которое всегда царит в зале, когда поет Людмила Зыкина. А каким смыслом наполняет певица каждую фразу народной песни, плача! По праву можно отнести к ней слова Гоголя, что «самые

обыкновенные предметы… облекаются невыразимою поэзией»…"

Репертуар певицы пополняется из двух источников: русских народных песен и песен современных композиторов. У Зыкиной свои принципы отбора песен и работы с ними. Она считает, что песня принадлежит певцу лишь тогда, когда он внесет в нее столько своего, что, по существу, «отбирает» ее у автора.

Зыкина работает со многими авторами и композиторами. В ее программе и «Рязанские мадонны» А. Долуханяна, и «Солдатская вдова» М. Фрадкина, и «Оренбургский платок» Г. Пономаренко, и многие песни Александры Пахмутовой. В песнях Зыкиной отражается все, чем живут люди, — радость и горе, память о пережитом, реквием погибшим и вместе с этим мощь несломленного женского характера, некрасовская старинная красота и возможность современной женщины сказать на весь мир о своих чувствах.

Визитной карточкой певицы стала песня «Течет Волга». Зыкина ее спела гораздо позже Марка Бернеса, хотя это произведение с самого его рождения предназначалось для нее. Песня долго не шла, но настало время, и Людмила Георгиевна запела эту песню, которая теперь прочно связана с ее именем.

Зыкина много ездит с концертами. Певица побывала практически во всех уголках бывшего Советского Союза, а теперь стран Содружества, часто выступает за рубежом. Ее везде ждут. Афиши Зыкиной везде и всегда означают аншлаг. После гастролей певицы в парижском театре «Олимпия» директор этого одного из известнейших в мире концертных залов Бруно Кокатрикс написал ей записку на программке, будто рядовой зритель, не знающий, как выразить актрисе свое восхищение: «Своим голосом Вы представляете самое светлое, самое яркое искусство — искусство народной песни. Слушая Вас, хочется смеяться, плакать, любить, мечтать».

Успешно проходили гастроли Зыкиной и в США. «На концерты академического Русского оркестра имени Осипова приезжали русские, украинцы со всех уголков Соединенных Штатов и даже из Латинской Америки, — пишет Людмила Георгиевна. — Они наперебой зазывали нас в гости, вручали визитные карточки, обижались, когда приходилось отказывать.

Однажды в Сан-Франциско после концерта мне передали маленький сверток. Я развернула и увидела несколько перевязанных ниткой цветов. Служитель гостиницы протянул мне записку, которую я бережно храню. Вот она: «Людмила Зыкина! Спасибо Вам от всего сердца за незабываемую радость, которую Вы доставили своим выступлением. Примите этот скромный букетик цветов (большего позволить себе не могу, ибо уже полтора года безработный) как высший знак восхищения. Слава Родине, воспитавшей Вас! А. Савинко, Калифорния»».

БОРИС ШТОКОЛОВ
(1930—2005)

Борис Тимофеевич Штоколов родился 19 марта 1930 года в Свердловске. О пути в искусство вспоминает сам артист:

"Наша семья жила в Свердловске. В сорок втором пришла похоронка с фронта: погиб отец. А нас у матери осталось мал мала

меньше… Прокормить всех ей было трудно. За год до окончания войны у нас на Урале прошел очередной набор в Соловецкую школу. Вот я и решил поехать на Север, думал, матери чуть полегче будет. А добровольцев оказалось немало. Добирались долго, со всякими приключениями. Пермь, Горький, Вологда… В Архангельске новобранцам выдали обмундирование — шинели, бушлаты, бескозырки. Распределили по ротам. Я выбрал профессию торпедного электрика.

Жили мы сначала в землянках, которые юнги первого набора оборудовали под учебные классы и кубрики. Сама же школа находилась в поселке Савватиево. Все мы были тогда не по годам взрослыми. Ремесло изучали основательно, торопились: война-то ведь заканчивалась, и мы очень боялись, что залпы победы состоятся без нас. Помню, с каким нетерпением мы ждали практику на боевых кораблях. В сражениях нам, третьему набору школы юнг, участвовать уже не привелось. Но когда после окончания меня направили на Балтику, у эсминцев «Строгий», «Стройный», крейсера «Киров» была такая богатая боевая биография, что даже я, не воевавший юнга, испытывал причастность к Великой Победе.

Я был ротным запевалой. На строевой подготовке, в морских походах на парусниках приходилось первым затягивать песню. Но тогда, признаюсь, и не думал, что стану профессиональным певцом. Друг Володя Юркин советовал: «Тебе, Боря, петь надо, поступай-ка в консерваторию!» А я отмахивался: и время послевоенное было нелегкое, да и нравилось мне на флоте.

Своим появлением на большой театральной сцене я обязан Георгию Константиновичу Жукову. Было это в 1949 году. С Балтики я вернулся домой, поступил в спецшколу ВВС. Маршал Жуков командовал тогда Уральским военным округом. Он пришел к нам на выпускной вечер курсантов. Среди номеров художественной самодеятельности значилось и мое выступление. Пел «Дороги» А. Новикова и «Матросские ночи» В. Соловьева-Седого. Волновался: впервые при такой большой аудитории, о высоких гостях и говорить нечего.

После концерта Жуков сказал мне: «Авиация без тебя не пропадет. Петь тебе надо». Так и приказал: направить Штоколова в консерваторию. Вот и попал я в Свердловскую консерваторию. По знакомству, так сказать…"

Так Штоколов стал студентом вокального факультета Уральской консерватории. Учебу в консерватории Борису пришлось совмещать с вечерней работой электриком в драмтеатре, а затем осветителем в Театре оперы и балета. Еще в студенческие годы Штоколов был принят стажером в труппу Свердловского оперного театра. Здесь он прошел хорошую практическую школу, перенимал опыт старших товарищей. Его имя впервые появляется на афише театра: артисту поручают несколько эпизодических ролей, с которыми он прекрасно справляется. И в 1954 году, сразу после окончания консерватории, молодой певец становится одним из ведущих солистов театра. Первая же его работа — Мельник в опере «Русалка» Даргомыжского — высоко оценена рецензентами.

Летом 1959 года Штоколов впервые выступил за рубежом, завоевав звание лауреата Международного конкурса на VII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Вене. А еще перед отъездом его приняли в

оперную труппу Ленинградского академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова.

С этим коллективом связана дальнейшая артистическая деятельность Штоколова. Он завоевывает признание как отличный интерпретатор русского оперного репертуара: царь Борис в «Борисе Годунове» и Досифей в «Хованщине» Мусоргского, Руслан и Иван Сусанин в операх Глинки, Галицкий в «Князе Игоре» Бородина, Гремин в «Евгении Онегине». Успешно выступает Штоколов и в таких партиях, как Мефистофель в «Фаусте» Гуно и Дон Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини. Певец участвует и в постановках современных опер — «Судьба человека» И. Дзержинского, «Октябрь» В. Мурадели и других.

Каждая роль Штоколова, каждый сценический образ, созданный им, как правило, отмечены психологической глубиной, цельностью замысла, вокальной и сценической отточенностью. Его концертные программы включают десятки классических и современных произведений. Где бы ни выступал артист — на оперной сцене или на концертной эстраде, его искусство увлекает слушателей яркой темпераментностью, эмоциональной свежестью, искренностью переживаний. Голос певца — высокий подвижный бас — отличается ровной выразительностью звучания, мягкостью и красотой тембра. Во всем этом могли убедиться слушатели многих стран, где с успехом выступал талантливый певец.

Штоколов пел на многих оперных сценах и концертных эстрадах мира, в оперных театрах США и Испании, Швеции и Италии, Франции, Швейцарии, ГДР, ФРГ; его восторженно принимали в концертных залах Венгрии, Австралии, Кубы, Англии, Канады и многих других стран мира. Зарубежная пресса высоко оценивает певца и в опере, и в концертных программах, причисляя его к выдающимся мастерам мирового искусства.

В 1969 году, когда в Чикаго Н. Бенуа ставил оперу «Хованщина» с участием Н. Гяурова (Иван Хованский), для исполнения партии Досифея был приглашен Штоколов. После премьеры критики писали: «Штоколов — великолепный художник. Его голос обладает редкой красотой и ровностью. Эти вокальные качества служат исполнительскому искусству наивысшей формы. Вот великий бас, имеющий в своем распоряжении безупречную технику. Борис Штоколов входит во внушительный по своим размерам список великих русских басов недавнего прошлого…», «Штоколов первым выступлением в Америке подтвердил свою репутацию истинного баса-кантанте…» Продолжатель великих традиций русской оперной школы, развивающий в своем творчестве достижения русской музыкально-сценической культуры, — так единодушно оценивают Штоколова советские и зарубежные критики.

Плодотворно работая в театре, Борис Штоколов уделяет большое внимание концертным выступлениям. Концертная деятельность стала органичным продолжением творчества на оперной сцене, но в ней раскрылись иные стороны его самобытного дарования.

«На концертной эстраде певцу труднее, чем в опере, — говорит Штоколов. — Здесь нет костюма, декораций, актерской игры, и артист должен раскрыть суть и характер образов произведения только вокальными средствами, один, без помощи партнеров».

На концертной эстраде Штоколова ждало, пожалуй, еще большее признание. Ведь в отличие Кировского театра гастрольные маршруты Бориса Тимофеевича пролегли по всей стране. В одном из газетных откликов можно было прочесть: «Гори, гори, моя звезда…» — если бы певец исполнил в концерте только один этот романс, воспоминаний хватило бы на всю жизнь. Вы прикованы к этому голосу — и мужественному, и нежному, к этим словам — «гори», «заветная», «волшебная»… Как он их выговаривает — будто дарит, как драгоценности. И так шедевр за шедевром. «О, если б мог выразить в звуке», «Утро туманное, утро седое», «Я вас любил», «Выхожу один я на дорогу», «Ямщик, не гони лошадей», «Очи черные». Никакой фальши — ни в звуке, ни в слове. Как в сказках о чародеях, в чьих руках простой камень становится алмазом, каждое прикосновение голоса Штоколова к музыке, к слову рождает то же чудо. В горниле какого вдохновения он творит свою правду русской музыкальной речи? А неисчерпаемая в нем русская равнинная распевность — какими верстами измерить ее даль и ширь?"

«Я заметил, — признается Штоколов, — что мои чувства и внутреннее видение, то, что я сам себе представляю и вижу в воображении, передается в зал. Это усиливает чувство творческой, художнической и человеческой ответственности: ведь народ, слушающий меня в зале, обмануть нельзя».

В день своего пятидесятилетия на сцене Кировского театра Штоколов исполнил свою любимую роль — Бориса Годунова. «В исполнении певца Годунов, — пишет А.П. Коннов, — умный, сильный правитель, искренне стремящийся к процветанию своего государства, но силою обстоятельств самой историей поставленный в трагическую ситуацию. Слушатели и критики оценили созданный им образ, отнеся его к высоким достижениям советского оперного искусства. Но Штоколов продолжает работу над „своим Борисом“, пытаясь передать все самые сокровенные и тончайшие движения его души».

«Образ Бориса, — говорит сам певец, — таит в себе множество психологических оттенков. Его глубина мне кажется неисчерпаемой. Он так многогранен, так сложен в своей противоречивости, что все больше меня захватывает, открывая новые возможности, новые грани своего воплощения».

В год юбилея певца газета «Советская культура» писала. «Ленинградский певец — счастливый обладатель голоса уникальной красоты. Глубокий, проникающий в сокровенные тайники человеческого сердца, богатый тончайшими переходами тембров, он пленяет своей могучей силой, певучей пластикой фразы, удивительно трепетной интонацией. Поет народный артист СССР Борис Штоколов, и вы не спутаете его ни с кем. Неповторим его дар, неповторимо его искусство, умножающее успехи отечественной вокальной школы. Правда звука, правда слова, завещанные ее учителями, нашли в творчестве певца свое наивысшее выражение».

Сам артист говорит: «Русское искусство требует русской души, великодушия, что ли… Этому нельзя выучиться, это надо чувствовать».

P.S. Борис Тимофеевич Штоколов ушел из жизни 6 января 2005 года.

МОНТСЕРРАТ КАБАЛЬЕ

(1933)

Монтсеррат Кабалье по справедливости называют сегодня достойной наследницей легендарных артисток прошлого — Джудитты Пасты, Джулии и Джудитты Гризи, Марии Малибран.

С. Николаевич и М. Котельникова так определяют творческое лицо певицы:

«Ее стиль — это соединение интимности самого акта пения и высоких страстей, праздник сильных и все-таки очень нежных и чистых эмоций. Стиль Кабалье — весь в радостном и безгрешном наслаждении жизнью, музыкой, общением с людьми и природой. Это не значит, что в ее регистре нет трагических нот. Сколько ей приходилось умирать на сцене: Виолетта, мадам Баттерфляй, Мими, Тоска, Саломея, Адриенна Лекуврер… Ее героини умирали от кинжала и от чахотки, от яда или от пули, но каждой из них дано было испытать тот единственный миг, когда душа ликует, наполненная славой своего последнего взлета, после которого уже не страшно никакое падение, никакая измена Пинкертона, никакой яд принцессы Бульонской. О чем бы ни пела Кабалье, в самом ее голосе уже заключается обещание рая. И для этих несчастных девушек, которых она играла, по-царски награждая их своими роскошными формами, лучезарной улыбкой и планетарной славой, и для нас, влюбленно внимающих ей в полутьме затаившего дыхание зала. Рай близко. Кажется, всего-то рукой подать, но в бинокль его не рассмотреть.

Кабалье — правоверная католичка, и вера в Бога — основа ее пения. Эта вера позволяет ей не обращать внимания на страсти театральной борьбы, закулисного соперничества.

«Я верю в Бога. Бог — наш создатель, — говорит Кабалье. — И неважно, кто какую религию исповедует или вообще, может быть, ничего не исповедует. Важно, чтобы Он был здесь (показывает себе на грудь). В вашей душе. Всю жизнь я вожу с собой то, что было отмечено Его благодатью, — маленькую оливковую веточку из Гефсиманского сада. А вместе с ней еще и крохотное изображение Богоматери — Пресвятой Девы Марии. Они всегда со мной. Я брала их, когда выходила замуж, когда рожала детей, когда ложилась в больницу на операции. Всегда»».

Мария де Монтсеррат Вивиана Консепсьон Кабалье-и-Фолк родилась 12 апреля 1933 года в Барселоне. Здесь же она училась у венгерской певицы Э. Кемени. Ее голос обратил на себя внимание еще в Барселонской консерватории, которую Монтсеррат окончила с золотой медалью. Однако затем последовали годы работы во второстепенных швейцарских и западногерманских труппах.

Дебют Кабалье состоялся в 1956 году на сцене Оперного театра в Базеле, где она выступила в партии Мими в опере Дж. Пуччини «Богема». Оперные театры Базеля и Бремена стали на последующее десятилетие основными оперными площадками для певицы. Там она исполнила множество партий "в операх разных эпох и стилей. Кабалье пела партию Памины в «Волшебной флейте» В. Моцарта, Марины в «Борисе Годунове» М. Мусоргского, Татьяны в «Евгении Онегине» П. Чайковского, Ариадны в «Ариадне на Наксосе». Выступала с партией Саломеи в одноименной опере Р. Штрауса, исполнила заглавную партию Тоски в «Тоске» Дж. Пуччини.

Постепенно Кабалье начинает выступать на сценах оперных театров Европы. В 1958 году она поет в Венской государственной опере, в 1960 году впервые появляется на сцене «Ла Скала».

«И в ту пору, — рассказывает Кабалье, — мой брат, ставший позднее моим импресарио, не позволял мне расслабляться. Я думала тогда не о славе, но прежде всего стремилась к настоящему, всепоглощающему творчеству. Во мне все время билось какое-то беспокойство, и я нетерпеливо разучивала все новые и новые роли».

Насколько собранна и целеустремленна певица на сцене, настолько неорганизованна она в жизни — умудрилась даже опоздать на собственную свадьбу.

Об этом рассказывают С. Николаевич и М. Котельникова:

"Дело было в 1964 году. Первое в ее жизни (и единственное!) бракосочетание — с Бернабе Марта — должно было состояться в храме при монастыре на горе Монтсеррат. Есть такая гора в Каталонии, неподалеку от Барселоны. Матери невесты, строгой донне Анне, казалось, что это будет очень романтично: церемония, осененная покровительством самой преподобной Монтсеррат. Жених согласился, невеста тоже. Хотя каждый про себя подумал: «Август. Жара страшная, как мы будем туда взбираться со всеми нашими гостями?» А у Бернабе родня, прямо скажем, не первой молодости, ведь он был самым младшим в семье, где было десять детей. Ну, в общем, деваться некуда: на горе так на горе. И вот в день свадьбы Монтсеррат выезжает со своей мамой на стареньком «фольксвагене», который она купила с первых денег, еще когда пела в Германии. И надо же такому случиться, чтобы в августе в Барселоне зарядил дождь. Все льет и льет. Пока доехали до горы, дорогу развезло. Машина застряла. Ни туда ни сюда. Заглох мотор. Монтсеррат пыталась его сушить с помощью лака для волос. Им оставалось 12 километров. Все гости уже наверху. А они тут барахтаются, и никаких шансов взобраться наверх. И тогда Монтсеррат, в подвенечном платье и фате, мокрая, хоть выжимай, встает на дороге и начинает голосовать.

За такой кадр любой папарацци отдал бы сейчас полжизни. Но тогда ее никто не знал. Легковые машины равнодушно проезжали мимо крупной темноволосой девушки в нелепом белом платье, отчаянно жестикулирующей на проезжей дороге. К счастью, все-таки притормозил какой-то потрепанный грузовик для перевоза скота. Монтсеррат с Анной на него взобрались и рванули в церковь, где бедный жених с гостями уже не знал, что и думать. Тогда она опоздала на целый час".

В том же году 20 апреля настал звездный час Кабалье, — как часто бывает, следствие неожиданной замены. В Нью-Йорке, в «Карнеги-холл», малоизвестная певица спела арию из оперы Доницетти «Лукреция Борджа» вместо заболевшей знаменитости Мерилин Хорн. В ответ на девятиминутную арию — двадцатиминутные овации…

На следующее утро «Нью-Йорк таймс» вышла с броским заголовком во всю первую полосу: «Каллас + Тебальди + Кабалье». Пройдет не так много времени, и жизнь подтвердит эту формулу: испанская певица перепоет всех великих див XX столетия.

Успех позволяет певице получить контракт, и она становится солисткой «Метрополитен-опера». С этого времени лучшие театры всего мира стремятся заполучить Кабалье на свою сцену.

Специалисты считают, что репертуар Кабалье — один из самых обширных среди всех певиц, обладающих сопрано. Она поет итальянскую, испанскую, немецкую, французскую, чешскую и русскую музыку. На ее счету 125 оперных партий, несколько концертных программ и более сотни дисков.

Для певицы, как и для многих вокалистов, своеобразной землей обетованной был театр «Ла Скала». В 1970 году она исполняет на его сцене одну из своих лучших партий — Норму в одноименной опере В. Беллини.

Именно с этой ролью в составе театра Кабалье приезжает в 1974 году на свои первые гастроли в Москву. С той поры она не раз посещала нашу столицу. В 2002 году она выступила вместе с молодым российским певцом Н. Басковым. А впервые в СССР она побывала еще в 1959 году, когда только-только начинался ее путь на сцену. Тогда вместе с матерью она пыталась разыскать своего дядю, эмигрировавшего сюда, как и многие его соотечественники, после Гражданской войны в Испании, спасаясь от диктатуры Франко.

Когда поет Кабалье, кажется, что она вся растворяется в звуке. При этом всегда любовно выводит мелодию, стараясь тщательно отграничивать один пассаж от другого. Голос Кабалье звучит ровно во всех регистрах.

Певица обладает совершенно особым артистизмом, и каждый образ, который она создает, закончен и проработан до мельчайших деталей. Она «показывает» исполняемое произведение отточенными движениями рук.

Свою внешность Кабалье сделала предметом поклонения не только зрителей, но и ее самой. Она никогда не переживала по поводу своего большого веса, поскольку считает, что для успешной работы оперного певца «важно держать диафрагму, а для этого нужны объемы. В худеньком теле все это просто негде разместить».

Кабалье любит плавание, прогулки, прекрасно водит машину. Не отказывается и вкусно поесть. Когда-то певица обожала пироги своей матери, и теперь, когда позволяет время, сама печет пирожки с клубникой для домашних. Кроме мужа, у нее есть еще и двое детей.

«Люблю завтракать со всей семьей. Неважно, когда кто проснется: Бернабе может встать в семь, я — в восемь, Монсита — в десять. Завтракать мы все равно будем вместе. Это закон. Потом каждый занимается своими делами. Обед? Да, иногда я готовлю его. Правда, я не очень хорошая повариха. Когда тебе самой столько всего нельзя есть, вряд ли вообще стоит становиться к плите. А вечерами я отвечаю на письма, которые ко мне приходят пачками отовсюду, со всех концов света. Моя племянница Изабель помогает мне в этом. Конечно, большая часть корреспонденции остается в офисе, где ее обрабатывают и готовят ответы за моей подписью. Но есть письма, на которые должна ответить только я. Как правило, на это уходит два-три часа в день. Не меньше. Иногда подключается Монсита. Ну а если мне ничего не надо делать по дому (бывает же такое!), рисую. Мне так нравится это занятие, не могу описать словами. Я, конечно, знаю, что у меня получается очень плохо, наивно, глупо. Но меня это так успокаивает, дает такое умиротворение. Мой

любимый цвет зеленый. Это какое-то наваждение. Бывает, сижу, пишу какую-нибудь очередную картину, ну, например, пейзаж, и думаю, надо сюда обязательно добавить зелененького. И вот сюда тоже. А в результате получается какой-то один бесконечный „зеленый период Кабалье“. Однажды к годовщине нашей свадьбы я решила подарить мужу картину — „Рассвет в Пиренеях“. Каждое утро вставала в четыре утра и отправлялась на машине в горы, чтобы застать восход солнца. И вы знаете, получилось очень красиво — такое все розовое, цвета нежной семги. Довольная, я торжественно вручила свой подарок мужу. И, что вы думаете, он сказал? „Ура! Это твоя первая не зеленая картина“».

Но главным делом ее жизни остается работа. Наталья Троицкая, одна из известнейших русских певиц, считающая себя «крестницей» Кабалье, рассказывала: в начале ее творческой деятельности Кабалье посадила ее в машину, отвезла в магазин и купила шубу. При этом сказала, что для певицы важен не только голос, но и то, как она выглядит. От этого зависит и ее популярность у зрителей, и ее гонорар.

В июне 1996 года вместе со своим давним партнером М. Бургерасом певица подготовила камерную программу из изящных вокальных миниатюр: канцоны Вивальди, Паизиелло, Скарлатти, Страделлы и конечно же произведения Россини. Как обычно, Кабалье исполнила и любимые всеми испанцами сарсуэллы.

В своем доме, напоминающем небольшое поместье, Кабалье сделала традиционными рождественские встречи. Там она поет сама и представляет опекаемых ею певцов. Иногда она выступает вместе со своим мужем, тенором Барнабой Марти.

Певица всегда близко к сердцу принимает все, что происходит в обществе, и старается помочь ближнему. Так, в 1996 году вместе с французским композитором и барабанщиком Марком Сероне Кабалье дала благотворительный концерт в поддержку Далай-ламы.

Именно Кабалье организовала на площади в Барселоне грандиозный концерт для больного Каррераса: «Все газеты уже заказали по этому поводу некрологи. Сволочи! А я решила — Хосе заслужил, чтобы ему устроили праздник. Он должен вернуться на сцену. Музыка его спасет. И видите, оказалась права».

Гнев Кабалье может быть страшен. За долгую жизнь в театре она хорошо усвоила его законы: нельзя быть слабой, нельзя уступать чужой воле, нельзя прощать непрофессионализм.

Говорит продюсер Вячеслав Тетерин: «Вспышки гнева у нее бывают невероятные. Гнев выплескивается мгновенно, как вулканическая лава. При этом она входит в роль, принимает угрожающие позы, глаза сверкают. Вокруг — выжженная пустыня. Все раздавлены. Не смеют сказать ни слова. Причем гнев этот может быть совершенно неадекватен событию. Потом она быстро отходит. А может даже попросить прощения, если заметит, что человек всерьез испугался».

К счастью, в отличие от большинства примадонн у испанки на редкость легкий характер. Она отходчива, и у нее великолепное чувство юмора.

Елена Образцова вспоминает:

«В Барселоне, в театре „Лисео“, я впервые слушала оперу Альфредо Каталани „Валли“. Я совсем не знала этой музыки, но она захватила меня с первых же тактов, а после арии Кабалье — она исполнила ее на своем дивном совершенном piano — просто чуть не сошла с ума. В антракте прибежала к ней в гримуборную, упала на колени, сняла с себя норковую накидку (тогда это была самая дорогая моя вещь). Монтсеррат засмеялась: „Элина, оставь, мне этого меха хватит только на шляпку“. А на следующий день я пела „Кармен“ с Пласидо Доминго. В антракте смотрю — ко мне в артистическую вплывает Монтсеррат. И тоже заваливается на колени, словно древнегреческое божество, а потом лукаво смотрит на меня и говорит: „Ну, теперь тебе надо подъемный кран вызывать, чтобы поднять меня“».

Одним им самых неожиданных открытий европейского оперного сезона 1997/98 года стало выступление Монтсеррат Кабалье с дочерью Монтсеррат Марти. Семейный дуэт исполнил вокальную программу «Два голоса, одно сердце».

ЛУЧАНО ПАВАРОТТИ
(1935)

Вокальные данные Лучано Паваротти представляются редкостными. У него чистый, проникновенный голос, сочетающий металлический блеск и трепетную красоту тембра, широту диапазона и плавность переходов от одного регистра к другому. Природная музыкальность дополняется взыскательным вкусом и чувством ансамбля, которые выработаны годами. Все это дает основания знатокам приравнять его к лучшим вокалистам настоящего и прошлого.

Родился Лучано Паваротти 12 октября 1935 года в итальянском городе Модена. Хотя родители Лучано и не были музыкантами, все детство мальчика прошло под пение его отца, у которого был настоящий оперный баритон. Он мог бы сделать настоящую музыкальную карьеру, но страшно боялся сцены и соглашался выступать только в маленьких залах, где в основном собирались близкие и знакомые. Отец Паваротти до сих пор не отказывается петь на небольших вечеринках, куда его часто приглашают. Карьеру оперного певца за него сделал его сын.

В юные годы будущий артист получал особое удовольствие, слушая записи знаменитых певцов, в том числе Ди Стефано, равно как, впрочем, и Марио Ланца, которого он очень ловко имитировал. Вместе с отцом Лучано мальчиком пел в хоре оперного театра в родном городе, а летними вечерами исполнял импровизированные серенады под аккомпанемент гитары. В 18 лет Паваротти записался на курсы учителей пения, а два года спустя понял, что музыка является его призванием. Произошло это после того, как отец и сын Паваротти в составе любительского коллектива приняли участие в хоровом фестивале в Ланголлене (Уэльс) и были удостоены высшей награды. С тех пор Лучано начал усердно совершенствовать вокальную технику под руководством педагогов А. Пола и Э. Кампогальяни.

В 1961 году Паваротти впервые победил на конкурсе вокалистов — Акилла Пери в Реджо-нель-Эмилия, — и в том же году состоялся его сценический дебют. Он выступил на сцене оперного театра в том же городке.

"Я очень волновался, когда впервые пел (партию Рудольфа. — Прим. авт.) в 1961 году в Реджо-нель-Эмилия в сопровождении оркестра в «Богеме». Я тогда еще учился пению, но уже знал эту музыку наизусть. Когда же опять услышал ее звуки, пережил потрясение. На следующий год я пел в Палермо в «Риголетто» с Туллио Серафином, и впервые этот крупный дирижер заинтересовался мною…

…Хотя я победил на конкурсе Акилла Пери в 1961 году и получил возможность спеть в «Богеме» в постановке театра Реджо-нель-Эмилия, моя карьера могла тут же и закончиться. Я хорошо спел в тот вечер, но если ты никому не известен, то, как бы хорошо ты ни пел, об этом быстро забывают. Мне же просто повезло, что в тот вечер на спектакль пришел (послушать другого певца) очень известный миланский агент Алессандро Зилиани. Когда я стал его клиентом и он начал подыскивать мне работу, то я почувствовал, что будущее мне улыбается и мы с Адуей наконец можем пожениться. Итак, в тот, 1961, год я выступил с дебютом в опере, женился и, что самое главное, приобрел свой первый автомобиль".

Несколько сезонов молодой певец выступал на сценах провинциальных театров Италии и других стран Европы, в частности в Голландии и Великобритании. Он полон веры в себя и не хочет довольствоваться малым. Когда «Ла Скала» предложил ему стать дублером звезд первой величины, он решительно отказался: «Я подумал, что коли уж петь в „Ла Скала“, то нужно входить в этот храм искусства через подъезд для солистов». Как раз в это время произошло событие, во многом определившее его судьбу. В 1963 году ему пришлось заменить в «Богеме» на сцене лондонского «Ковент-Гарден» заболевшего Ди Стефано. Дирижировал Р. Бониндж, а партнершей певца стала Джоан Сазерленд — одна из лучших певиц XX века.

Важным этапом в деятельности Паваротти стал дебют на сцене прославленного миланского театра «Ла Скала». Певец вспоминает: «Другое незабываемое впечатление первых лет моей карьеры относится к 1965 году, когда я впервые выступил с Гербертом фон Караяном в „Ла Скала“, где пел партию Рудольфа в „Богеме“. Одного этого уже было бы достаточно для начинающего тенора, но в том же году я отправился в турне по Австралии с Джоан Сазерленд. Выступления с Джоан, у которой я учился виртуозному владению техникой и убедительности на сцене, были чрезвычайно важны для меня».

Вскоре Паваротти стал солистом труппы «Ла Скала». В 1968 году Паваротти дебютирует в Америке и с тех пор входит в число лучших теноров мира, чей календарь расписан примерно на два года вперед.

Какова сила искусства Паваротти, смогли понять зрители, пришедшие в один из вечеров 1969 года в Оперный театр Сан-Франциско. В разгар третьего действия «Богемы» в зале раздался грохот. Здание начало сотрясаться, закачались люстры. В панике часть зрителей вскакивает с мест и бросается к выходам. В этот момент на сцене находится Паваротти в роли Рудольфа. Он наклоняется к суфлерской будке и спрашивает: «Что случилось?» «Землетрясение», — слышит он в ответ. Артист крепче сжимает в объятиях партнершу и продолжает петь в полный голос. Зал постепенно затихает, публика успокаивается.

Если свою карьеру Паваротти начинал как типичный лирический тенор, свободно «плававший в водах бельканто», то со временем к числу его достоинств добавилось уверенное мастерство, голос приобрел тембровое богатство и полноту.

«Его голос — феноменальный инструмент, одно из чудес природы, которые появляются очень редко, может быть раз в сто лет», — говорит Р. Бониндж.

Однако Паваротти никогда не бросается в крайности и опасные эксперименты. Каждую партию он готовит тщательно и постепенно. Характерно, что Вильгельма Телля в опере Россини он поначалу спел в студии грамзаписи, где обстановка куда более спокойна, чем на сцене, и лишь потом вынес на суд публики. После тщательной подготовки он выступил в таких ролях, как Радамес и Лоэнгрин.

Затем стал петь в «Любовном напитке», «Богеме», «Эрнани», «Бале-маскараде», «Луизе Миллер», «Турандот», «Кармен», «Вертере», «Идоменее» и ряде других опер. Сегодня в его репертуаре примерно сорок партий в различных спектаклях.

Сам Паваротти говорит, что разучивание новой роли для него всегда сопряжено с определенными психологическими трудностями, — ведь в его памяти хранятся не только оперные партии, но и церковная музыка, народные песни, популярные в дни его молодости.

Словом, сейчас Лучано Паваротти — один из самых занятых певцов мира: он не только поет в опере и на концертной эстраде, но и много записывается, в том числе и вместе с поп — и рок-звездами первой величины.

С некоторыми из них Паваротти связывает долгая дружба, и есть несколько песен, которые они всегда поют вместе. Так, с известной американской актрисой и певицей Лайзой Минелли он исполнил хит «Нью-Йорк, Нью-Йорк», а вместе с Элтоном Джоном — «Живи как лошадь». Любит Паваротти выступать и со Стингом. В свое время он пел и с другими кумирами современной музыки — П. Каас, Б. Адамсом, музыкантами из группы «Куин». Певец составил два диска из таких совместных выступлений. Всего же Паваротти записал более ста дисков.

Событием в оперной жизни 1990 года, и не только, стало совместное выступление трех знаменитых теноров — Доминго, Каррераса и Паваротти.

Вот что пишет сам Паваротти:

"Мысль устроить концерт в Риме во время чемпионата мира по футболу пришла двум итальянцам — импресарио Марио Дради и режиссеру Фердинандо Пинто, связанному с римским театром «Петручелли» и с оперным театром в Бари. Если учесть плотные графики наших выступлений, то концерт был подготовлен удивительно быстро. Все утверждали, что нас невозможно собрать, что во время чемпионата мы будем заняты. Но организаторы очень постарались, и все получилось…

Выступать трем тенорам в концерте — дело совершенно новое. Я восхищался и Пласидо, и Хосе. Но мы никогда не пели вместе ни в опере, ни даже в концерте. Несмотря на ряд сложностей и разногласий — с самого первого дня пришлось решать очень много проблем, — все шло прекрасно. Например, нужно было решить, кто и что будет петь. Могли быть

затруднения: ведь двое из нас могут захотеть спеть одну и ту же арию или песню. К счастью, составление программы прошло гладко.

Гораздо сложнее оказалось приготовить большое попурри для нашего исполнения. Было бы странно участвовать в одном концерте и не спеть вместе. Но что? В музыкальной литературе нет ничего написанного сразу для трех теноров. Ни один композитор не рассчитывал на такое исполнение. Мы должны были заказать попурри специально для себя. Пласидо для этого потребовался собственный аранжировщик. Нам с Хосе было все равно. Однако мне не очень понравилось то, что сделал этот человек. По моему мнению, аранжировки были сложны, если учесть, что нам предстояло только несколько коротких репетиций. Тут мы поспорили, но в конце концов нам удалось все уладить. Не совсем, конечно.

…Невозможно описать этот вечер. Термы Каракаллы казались невероятно прекрасными в свете юпитеров, установленных для телесъемки. Более рельефными стали архитектурные детали, не столь выразительные днем. Среди публики, собравшейся в Риме на чемпионат мира, присутствовало много знаменитостей: среди них были король и королева Испании.

Стоял прекрасный тихий вечер, в воздухе веяло прохладой. Я знал, что, как только каждый из нас исполнит свою первую арию, все будет хорошо. Во время пения Хосе послал воздушный поцелуй пролетавшему над городом самолету — напряжение спало, и всем стало весело. Уже тогда я почувствовал восторженный прием публики, а когда мы, заканчивая концерт, спели попурри, поняли, что успех — полный!

С той поры знаменитое трио выступило еще на трех чемпионатах мира по футболу. Скорее всего, последнее его выступление состоялось в июне 2002 года в Японии. Как сказал Паваротти, он собирается закончить петь в 70 лет, то есть в 2005 году.

Свободное время певец по-прежнему проводит в кругу семьи, в родной Модене. "Конечно, женитьба на Адуе — это лучшее, что мне удалось сделать в жизни, — пишет Паваротти. — После свадьбы мы продолжали бороться, но уже как взрослые: теперь это были бои за что-то. До этого же двое юных влюбленных просто испытывали друг друга, избавляясь от избытка энергии.

Немногие женщины могли бы примириться с жизнью оперного певца, как смогла это сделать Адуа. У нас дома всегда люди, многие из них не знакомы с женой и дочерьми. Одни приходят, чтобы помочь мне разучивать роль, другие — чтобы взять интервью. В последние годы у меня постоянно дома собираются организаторы конно-спортивного шоу или филадельфийского вокального конкурса. Все это превращает наш дом в какой-то проходной двор, но Адуа никогда не жалуется".

Газеты в середине 90-х годов с восторгом описывали скандальную историю романа Паваротти. Адуа спокойно отнеслась и к этой интрижке своего мужа с секретаршей, которая вдвое моложе знаменитого певца.

В начале 80-х годов Паваротти впервые снялся в кино, исполнив роль певца в музыкальной комедии «Да, Джорджо», тоже неплохо справившись со своей задачей.

Сегодня Паваротти на пике популярности. Пластинки с его записями расходятся миллионными тиражами. Зрители разных континентов

восхищаются его мастерством, а критики дают ему самые восторженные оценки.

ЗУРАБ СОТКИЛАВА
(1937)

Имя певца известно сегодня всем любителям оперного искусства и в нашей стране, и за рубежом, где он гастролирует с неизменным успехом. Их захватывают красота и сила голоса, благородная манера, высокое мастерство, а главное, эмоциональная самоотдача, которая сопровождает каждое выступление артиста и на театральной сцене, и на концертной эстраде.

Зураб Лаврентьевич Соткилава родился 12 марта 1937 года в Сухуми. «Вначале, наверное, следует сказать о генах: мои бабушка и мама здорово играли на гитаре и пели, — говорит Соткилава. — Помню, они садились на улице возле дома, исполняли старые грузинские песни, а я им подпевал. Ни о какой певческой карьере ни тогда, ни позже не думал. Интересно, что много лет спустя отец, у которого слуха нет вообще, поддержал мои оперные начинания, а мама, обладающая абсолютным слухом, была категорически против».

И все же в детстве главной любовью Зураба было не пение, а футбол. Со временем у него обнаружились неплохие способности. Он попал в сухумское «Динамо», где в 16 лет считался восходящей звездой. Соткилава играл на месте крайнего защитника, много и удачно подключался к атакам, бегая стометровку за 11, 1 секунды!

В 1956 году Зураб стал капитаном сборной Грузии в возрасте до 20 лет. Через два года попал в основной состав тбилисского «Динамо». Самой памятной для Соткилавы стала игра с московским «Динамо».

"Я горжусь тем, что выходил на поле против самого Льва Яшина, — вспоминает Соткилава. — Мы познакомились с Львом Ивановичем поближе, уже когда я был певцом и дружил с Николаем Николаевичем Озеровым. Мы вместе ездили к Яшину в больницу после операции… На примере великого вратаря я лишний раз убедился в том, что чем большего человек достиг в жизни, тем он скромнее. А матч тот мы проиграли со счетом 1:3.

Это, кстати, была моя последняя игра за «Динамо». В одном из интервью я сказал, что певцом меня сделал нападающий москвичей Урин, и многие решили, будто он меня покалечил. Ни в коем случае! Он меня просто вчистую переиграл. Но это было полбеды. Вскоре мы полетели в Югославию, где я получил перелом и вылетел из состава. В 1959 году попытался вернуться. Но окончательно поставила точку в моей футбольной карьере поездка в Чехословакию. Там я получил очередную серьезную травму, и через какое-то время меня отчислили…

…В 58-м, когда я играл в тбилисском «Динамо», на неделю приехал домой в Сухуми. Однажды к родителям заглянула пианистка Валерия Разумовская, которая всегда восхищалась моим голосом и говорила, кем я в конце концов стану. Я тогда никакого значения ее словам не придавал, но все-таки согласился прийти к какому-то заезжему профессору консерватории из Тбилиси на прослушивание. Особого впечатления мой голос на него не произвел. И тут, представляете, опять решающую роль сыграл футбол! В «Динамо» в ту пору уже блистали Месхи, Метревели,

Баркая и достать билет на стадион было невозможно. Так вот, на первых порах я стал для профессора поставщиком билетов: он приезжал за ними на базу «Динамо» в Дигоми. В благодарность профессор приглашал меня к себе домой, мы начали заниматься. И вдруг он говорит мне, что всего за несколько уроков я сделал большие успехи и у меня есть оперное будущее!

Но и тогда подобная перспектива вызывала у меня смех. Всерьез я задумался о пении только после того, как был отчислен из «Динамо». Профессор выслушал меня и сказал: «Ну что ж, кончай в грязи пачкаться, давай чистым делом заниматься». И через год, в июле 60-го, я сначала защитил диплом на горном факультете Тбилисского политехнического института, а день спустя уже сдавал экзамены в консерваторию. И был принят. Учились мы, кстати, в одно время с Нодаром Ахалкаци, который предпочел Институт железнодорожного транспорта. У нас были такие битвы в межинститутских футбольных турнирах, что стадион на 25 тысяч зрителей был битком!"

В Тбилисскую консерваторию Соткилава пришел как баритон, но вскоре профессор Д.Я. Андгуладзе исправил ошибку, конечно, у нового студента великолепный лирико-драматический тенор. В 1965 году молодой певец дебютирует на тбилисской сцене партией Каварадосси в пуччиниевской «Тоске». Успех превзошел все ожидания. В Грузинском государственном театре оперы и балета Зураб выступал с 1965 по 1974 год. Талант перспективного певца на родине стремились поддерживать и развивать, и в 1966 году Соткилаву отправили на стажировку в знаменитый миланский театр «Ла Скала».

Там он стажировался у лучших специалистов бельканто. Работал без устали, а ведь могла и голова закружиться после слов маэстро Дженарро Барра, который писал тогда: «Молодой голос Зураба напомнил мне теноров былых времен». Речь шла о временах Э. Карузо, Б. Джильи и других чародеев итальянской сцены.

В Италии певец совершенствовался два года, после чего принял участие в фестивале молодых вокалистов «Золотой Орфей». Его выступление было триумфальным: Соткилава завоевал главный приз болгарского фестиваля. Через два года — новый успех, на этот раз на одном из самых ответственных Международных конкурсов — имени П.И. Чайковского в Москве: Соткилава удостоен второй премии.

После нового триумфа, в 1970 году, — Первая премия и «Гран-при» на Международном конкурсе вокалистов имени Ф. Виньяса в Барселоне — Давид Андгуладзе сказал: «Зураб Соткилава — одаренный певец, очень музыкален, его голос, необычайно красивого тембра, не оставляет слушателя равнодушным. Вокалист эмоционально и ярко передает характер исполняемых произведений, полно раскрывает замысел композитора. И самая замечательная черта его характера — это трудолюбие, желание постичь все тайны искусства. Он занимается каждый день, у нас почти такое же „расписание уроков“, как и в студенческиегоды».

30 декабря 1973 года Соткилава дебютировал на сцене Большого театра в партии Хозе.

«На первый взгляд, — вспоминает он, — может показаться, что я быстро привык к Москве и легко вошел в оперный коллектив Большого театра. Но это не так. Поначалу мне было трудно, и огромное спасибо

людям, которые в то время были рядом со мной». И Соткилава называет режиссера Г. Панкова, концертмейстера Л. Могилевскую и, конечно, своих партнеров по спектаклям.

Премьера «Отелло» Верди в Большом театре стала заметным событием, Отелло в исполнении Соткилавы — откровением.

«Работа над партией Отелло, — рассказывал Соткилава, — открыла мне новые горизонты, заставила пересмотреть многое из сделанного, родила иные творческие критерии. Роль Отелло — это та вершина, с которой хорошо видно, хоть до нее и трудно дотянуться. Теперь, когда в том или ином предлагаемом партитурой образе нет человеческой глубины, психологической сложности, мне он не так интересен. В чем счастье артиста? Тратить себя, свои нервы, тратить на износ, не думая о следующем спектакле. Но работа должна вызывать желание так себя тратить, для этого нужны большие задачи, которые интересно решать…»

Другим выдающимся достижением артиста стала партия Туридду в «Сельской чести» Масканьи. Сначала на концертной эстраде, потом в Большом театре Соткилава добился огромной силы образной выразительности. Комментируя эту свою работу, певец подчеркивает: «"Сельская честь" — веристская опера, опера высокого накала страстей. Это возможно передать в концертном исполнении, которое, разумеется, не должно сводиться к отвлеченному музицированию по книжечке с нотным текстом. Главное — позаботиться об обретении внутренней свободы, которая так необходима артисту и на оперной сцене, и на концертной эстраде. В музыке Масканьи, в его оперных ансамблях присутствуют многократные повторы одних и тех же интонаций. И здесь исполнителю очень важно помнить об опасности однообразия. Повторяя, например, одно и то же слово, нужно найти подводное течение музыкальной мысли, окрашивающее, оттеняющее различные смысловые значения этого слова. Нет надобности искусственно себя взвинчивать и неизвестно что наигрывать. Патетический накал страсти в „Сельской чести“ должен быть чистым, искренним».

Сила искусства Зураба Соткилавы в том, что оно всегда несет людям искреннюю чистоту чувства. В этом секрет его неизменного успеха. Не стали исключением и зарубежные гастроли певца.

«Один из самых сверкающе-прекрасных голосов, которые существуют где-либо сегодня». Так отозвался рецензент о выступлении Зураба Соткилавы в парижском Театре Елисейских Полей. Это было начало зарубежных гастролей замечательного советского певца. Вслед за «шоком открытия» последовали новые триумфы — блистательный успех в США и затем в Италии, в Милане. Оценки американской прессы также были восторженны: «Большой по объему голос превосходной ровности и красоты во всех регистрах. Артистизм Соткилавы исходит непосредственно из сердца».

Гастроли 1978 года сделали певца знаменитостью мирового масштаба — последовали многочисленные приглашения участвовать в спектаклях, в концертах, в грамзаписях…

В 1979 году его художественные заслуги были отмечены высшей наградой — званием народного артиста СССР.

"Зураб Соткилава — обладатель редкого по красоте тенора, яркого, звонкого, с блестящими верхними нотами и крепким средним регистром, — пишет С. Саванко. — Голоса такого масштаба встречаются нечасто. Прекрасные природные данные были развиты и усилены профессиональной школой, которую певец прошел на родине и в Милане. В исполнительской манере Соткилавы преобладают признаки классического итальянского bel canto, что особенно ощущается в оперной деятельности певца. Ядро его сценического репертуара составляют лирико-драматические партии: Отелло, Радамес («Аида»), Манрико («Трубадур»), Ричард («Бал-маскарад»), Хозе («Кармен»), Каварадосси («Тоска»). Поет он и Водемона в «Иоланте» Чайковского, а также в грузинских операх — Абесалома в спектакле Тбилисского оперного театра «Абесалом и Этери» З. Палиашвили и Арзакана в «Похищении луны» О. Тактакишвили. Соткилава тонко ощущает специфику каждой партии, не случайно в критических откликах отмечалась широта стилистического диапазона, присущая искусству певца.

"Соткилава — классический герой-любовник итальянской оперы, — считает Э. Дорожкин. — Все Дж. — заведомо его: Джузеппе Верди, Джакомо Пуччини. Однако есть одно существенное «но». Из всего набора, необходимого для образа ловеласа, в полной мере Соткилава обладает, как справедливо заметил в своем послании юбиляру восторженный российский президент, лишь «удивительной красоты голосом» и «природным артистизмом». Для того чтобы пользоваться такой же любовью публики, как жоржсандовский Андзолетто (а именно такого рода любовь окружает сейчас певца), этих качеств маловато. Мудрый Соткилава других, однако, и не стремился приобрести. Он взял не числом, а умением. Совершенно не обращая внимания на легкий неодобрительный шепоток зала, он пел Манрико, Герцога и Радамеса. Это, пожалуй, единственное, в чем он был и остается грузином, — делать свое дело, несмотря ни на что, ни секунды не сомневаясь в собственных достоинствах.

Последним этапным бастионом, который взял Соткилава, стал «Борис Годунов» Мусоргского. Самозванца — самого русского из всех русских персонажей русской оперы — Соткилава спел так, как голубоглазым белокурым певцам, ожесточенно следившим за происходившим из пыльных кулис, спеть и не снилось. Вышел абсолютный Тимошка — а собственно, Тимошкой Гришка Отрепьев и был.

Соткилава — человек светский. Причем светский в лучшем смысле слова. В отличие от многих своих коллег по артистическому цеху певец удостаивает присутствием не только те мероприятия, за которыми неизбежно следует обильный фуршет, но и те, которые предназначены для настоящих ценителей прекрасного. На банку оливок с анчоусами Соткилава зарабатывает и сам. А жена певца к тому же замечательно готовит.

Соткилава выступает, хотя и не часто, и на концертной эстраде. Здесь его репертуар составляет в основном русская и итальянская музыка. При этом певец стремится сосредоточиться именно на камерном репертуаре, на романсовой лирике, сравнительно редко обращаясь к концертному исполнению оперных отрывков, что довольно распространено в вокальных программах. Пластическая рельефность, выпуклость драматургических решений сочетаются в интерпретации Соткилавы с

особой интимностью, лирической теплотой и мягкостью, нечастыми у певца с таким масштабным голосом".

С 1987 года Соткилава ведет класс сольного пения в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Но, несомненно, и сам певец еще подарит слушателям много приятных минут.

ВЛАДИМИР АТЛАНТОВ
(1939)

В годы выступлений Атлантова называли среди ведущих теноров мира, среди этих избранных — наряду с Пласидо Доминго, Лучано Паваротти, Хосе Каррерасом.

«Мне не приходилось еще встречать драматического тенора такой красоты, выразительности, мощи, экспрессии» — так характеризовал его голос Г.В. Свиридов.

Мнение М. Нестьевой: «…драматический тенор Атлантова подобен драгоценному камню — так он переливается в роскошестве оттенков; мощный, крупный, он одновременно гибкий и упругий, бархатистый и легко „летящий“, благородно сдержанный, он может быть мятежно раскаленным и нежно растворяться в тиши. Исполненные мужественной красоты, аристократического достоинства ноты его центрального регистра, крепкий, насыщенный потаенной драматической силой нижний участок диапазона, сверхчувствительные, трепетно вибрирующие блестящие верхи узнаются сразу и обладают огромной силой воздействия. Владея в совершенстве богатым обертонами, по-настоящему белькантовым звуком, певец, однако, никогда не склоняется к красивости, не пользуется им „эффекта ради“. Стоит только почувствовать себя в плену чувственного воздействия его голоса, как тут же дает себя знать высокая художественная культура артиста и восприятие слушателя заботливо направляется к постижению тайн образа, сопереживанию тому, что происходит на сцене».

Владимир Андреевич Атлантов родился 19 февраля 1939 года в Ленинграде. Вот как он рассказывает о своем пути в искусство. «Я родился в семье певцов. Ребенком попал в мир театра, 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 шесть лет мальчик поступил в Ленинградское хоровое училище имени М.И. Глинки, где тогда преподавали сольное пение, — редчайшее для певца раннее образование. Он пел в Ленинградской хоровой капелле, здесь же овладевал игрой на фортепиано, скрипке, виолончели, а в 17 лет уже получил диплом хорового дирижера. Затем — годы учения в Ленинградской консерватории. Вначале все шло гладко, но…

"Моя учебная жизнь складывалась нелегко, — продолжает Атлантов, вспоминая те, уже далекие годы. — Были очень трудные моменты, вернее, момент, когда я почувствовал неудовлетворенность своим вокальным состоянием. К счастью, мне попалась брошюра Энрико Карузо «Искусство пения». В ней знаменитый певец рассказывал о тех переживаниях и проблемах, которые были связаны с пением. В этой книжечке я обнаружил некоторое сходство проблем, которыми мы оба

«болели». Верности ради надо сказать, что поначалу, следуя советам, почерпнутым в брошюре, я почти что потерял голос. Но я ведь сам знал, чувствовал, что так, как пел раньше, все равно петь нельзя, и это состояние беспомощности и безголосия буквально доводило меня до слез… Я, что называется, стал грести от этого «горящего» берега, где не мог, не должен был оставаться. Прошел почти год, прежде чем я почувствовал крохотный сдвиг. Вскоре я был переведен в класс старшего преподавателя заслуженной артистки РСФСР Н.Д. Болотиной. Она оказалась добрым и чутким человеком, поверила, что я, быть может, нахожусь на правильном пути и не только не стала мне мешать, но и поддержала меня. Так я утвердился в плодотворности выбранного метода и теперь знал, куда мне следует продвигаться. Наконец-то в моей жизни сверкнул луч надежды. Я ведь так любил и люблю пение. Помимо всех радостей, которые приносит пение, оно доставляет мне почти физическое удовольствие. Правда, это происходит тогда, когда поешь хорошо. Когда же поешь плохо, это сплошное страдание.

Вспоминая о годах учения, хочу сказать с чувством глубокой признательности и о моем учителе — режиссере А.Н. Кирееве. Это был громадный учитель, он научил меня естественности, неутомляемости в выражении чувств, преподал уроки настоящей сценической культуры. «Основной твой инструмент — голос, — говорил Киреев. — Но когда ты не поешь, то твое молчание тоже должно быть певческим, вокальным». Мой педагог обладал точным и благородным вкусом (для меня вкус — тоже талант), чувства меры и правды у него были необыкновенными".

Первый заметный успех приходит к Атлантову еще в студенческие годы. В 1962 году он получает серебряную медаль на Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М.И. Глинки. Тогда же многообещающим студентом заинтересовался Кировский театр. «Устроили прослушивание, — рассказывает Атлантов, — исполнял я арии Неморино на итальянском языке, Германа, Хозе, Каварадосси. Вышел на сцену после репетиции. То ли я не успел испугаться, то ли чувство страха по молодости было еще мне незнакомо. Во всяком случае, я оставался спокойным. После прослушивания Г. Коркин говорил со мной, начинающим свой путь в искусстве, как директор с большой буквы. Он сказал: „Вы мне понравились, и я беру вас в театр стажером. Вы обязаны быть здесь на каждом оперном спектакле — слушайте, смотрите, учитесь, живите театром. Так будет год. Потом вы мне скажете, что бы вам хотелось петь“. С тех пор я действительно жил в театре и театром».

Действительно, спустя год после окончания консерватории, где в студенческих спектаклях Атлантов пел партии Ленского, Альфреда и Хозе, его зачислили в труппу. Очень быстро он занял в ней ведущее положение. А затем на протяжении двух сезонов (1963—1965 годов) шлифовал свое мастерство в «Ла Скала» под руководством прославленного маэстро Д. Барра, овладел здесь спецификой бельканто, подготовил несколько ведущих партий в операх Верди и Пуччини.

И все-таки только Международный конкурс имени Чайковского стал переломным моментом в его биографии. Здесь сделал свой первый шаг к мировой славе Владимир Атлантов. Летним вечером 1966 года в Малом зале Московской консерватории председатель жюри вокального раздела

Международного конкурса имени Чайковского Александр Васильевич Свешников объявил результаты этого напряженного соревнования. Атлантову была присуждена первая премия и золотая медаль. «В его будущем можно не сомневаться!» — прозорливо заметил знаменитый американский певец Джордж Лондон.

В 1967 году Атлантов получает первый приз на Международном конкурсе молодых оперных певцов в Софии, а вскоре звание лауреата Международного конкурса вокалистов в Монреале В том же году Атлантов становится солистом Большого театра СССР.

Именно здесь, выступая до 1988 года, он провел свои лучшие сезоны — в Большом театре талант Атлантова развернулся во всей мощи и полноте.

«Уже в своих ранних лирических партиях, раскрывая образы Ленского, Альфреда, Владимира Игоревича, Атлантов повествует о большой, всепоглощающей любви, — пишет Нестьева. — Несмотря на различие этих образов, героев объединяет владеющее ими чувство как единственный смысл жизни, средоточие всей глубины, красоты натуры. Сейчас певец, по существу, лирических партий не поет. Но творческое наследство юности, преумноженное годами совершенствования, ярко сказывается на лирических островках его драматического репертуара. И слушателей поражает у певца искусное плетение кружева музыкальных фраз, необычайная пластичность мелодических рисунков, обертональная наполненность скачков, словно образующих звуковые купола».

Великолепные вокальные данные, совершенное мастерство, разносторонность, стилистическая чуткость — все это позволяет ему решать сложнейшие художественные и технические задачи, блистать в партиях лирического и драматического плана. Достаточно напомнить, что украшение его репертуара составляют, с одной стороны, роли Ленского, Садко, Альфреда, с другой — Германа, Хозе, Отелло; добавим в этот перечень достижений артиста яркие образы Альваро в «Силе судьбы», Левко в «Майской ночи», Ричарда в «Бале-маскараде» и Дон Жуана в «Каменном госте», Дона Карлоса в одноименной опере Верди.

Одна из самых заметных ролей сыграна певцом в сезоне 1970/71 года в опере Пуччини «Тоска» (постановка режиссера Б.А. Покровского). Опера быстро получила широкое признание у публики и у музыкальной общественности. Героем дня стал Атлантов — Каварадосси.

Знаменитый певец С.Я. Лемешев писал: «Мне давно хотелось услышать 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: столько тонкой проникновенности, столько художественного такта показал в этой сцене артист. А между тем именно здесь легко было пойти на мелодраму… Думается, что партия Каварадосси пока что будет лучшей в репертуаре талантливого артиста. Чувствуется, что в работу над этим образом он вложил много сердца и труда…»

Много и успешно гастролировал Атлантов и за границей. Вот лишь два отклика из множества восторженных рецензий и превосходных эпитетов, которыми наделяли Атлантова критики после его триумфов на оперных сценах Милана, Вены, Мюнхена, Неаполя, Лондона, Западного Берлина, Висбадена, Нью-Йорка, Праги, Дрездена.

«Подобного Ленского на европейских сценах можно встретить очень редко», — писали в немецких газетах. Восторженно откликнулись парижане в «Монд»: «Владимир Атлантов — самое удивительное открытие спектакля. Он обладает всеми качествами итальянского тенора и славянского, то есть мужеством, звучностью, нежным тембром, поразительной гибкостью, удивительной у такого молодого артиста».

Более всего своими достижениями Атлантов обязан самому себе, беспокойству своей натуры, незаурядной воле, жажде к самосовершенствованию. Это проявляется в его работе над оперными партиями: «Прежде чем встретиться с концертмейстером, я начинаю вскапывать художественную почву будущей партии, брожу необъяснимыми путями. Я пробую интонацию, окрашиваю ее по-разному, примериваю акценты, потом стараюсь запомнить все, отложить варианты в своей памяти. Дальше останавливаюсь на одном, единственно возможном в данный момент варианте. Затем перехожу к сложившемуся, наиболее трудоемкому процессу впевания».

Атлантов считал себя в первую очередь оперным певцом; с 1970 года на концертной эстраде он почти не поет: «Все те краски, нюансы, которыми богата романсово-песенная литература, можно найти в опере».

В 1987 году Нестьева писала: «Народный артист СССР Владимир Атлантов — сегодня несомненный лидер отечественного оперного искусства. Редко когда художественное явление вызывает такое единодушие оценок — восторженное приятие искушенных профессионалов и широкой публики. Лучшие театры мира соревнуются между собой за право предоставить ему сцену. Выдающиеся дирижеры и режиссеры ставят на него спектакли, мировые звезды почитают за честь выступать его партнерами».

В 1990-е годы Атлантов с успехом выступал в Венской опере.

ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА
(1939)

М.В. Пескова так представляет Образцову в своей статье: "Великая певица современности, чье творчество стало выдающимся явлением мировой музыкальной жизни. Обладает безупречной музыкальной культурой, блистательной вокальной техникой. Ее насыщенное, наполненное чувственными красками меццо-сопрано, интонационная выразительность, тонкий психологизм и безусловный драматический талант заставили весь мир говорить о ее воплощении партий Сантуццы («Сельская честь»), Кармен, Далилы, Марфы («Хованщина»).

После ее выступления в «Борисе Годунове» на гастролях Большого театра в Париже знаменитый импресарио Сол Юрок, работавший еще с Ф.И. Шаляпиным, назвал ее певицей экстра-класса. Зарубежная критика относит ее к «великим голосам Большого». В 1980 году певице присуждена премия итальянского города Буссето «Золотой Верди» за выдающееся исполнение музыки великого композитора".

Елена Васильевна Образцова родилась 7 июля 1939 года в Ленинграде. У отца, инженера по профессии, был отличный баритон, к тому же он хорошо играл на скрипке. В квартире Образцовых часто звучала музыка. Петь Лена начала рано, еще в детском саду. Затем стала солисткой хора Дворца пионеров и школьников. Там девочка с удовольствием исполняла цыганские романсы и чрезвычайно популярные в те годы песни из репертуара Лолиты Торрес. Поначалу ее отличало легкое, подвижное колоратурное сопрано, которое со временем трансформировалось в контральто.

Окончив школу в Таганроге, где в то время работал отец, Лена по настоянию родителей поступила в Ростовский электротехнический институт. Но, проучившись год, девушка едет на свой страх и риск в Ленинград, поступать в консерваторию и добивается своего.

Начались занятия у профессора Антонины Андреевны Григорьевой. «Она очень тактична, аккуратна как человек и музыкант, — говорит Образцова. — Мне все хотелось сделать скорей, петь сразу большие арии, сложные романсы. А она настойчиво убеждала, что без постижения „азов“ вокала ничего не выйдет… И я пела упражнения за упражнениями и лишь иногда — маленькие романсы. Потом настала очередь более крупных вещей. Антонина Андреевна никогда не наставляла, не поучала, а всегда стремилась к тому, чтобы я сама высказывала свое отношение к исполнявшемуся произведению. Первым моим победам в Хельсинки и на конкурсе имени Глинки радовалась не меньше меня самой…».

В 1962 году Елена в Хельсинки получает свою первую награду, золотую медаль и звание лауреата, и в том же году побеждает в Москве на II Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М.И. Глинки. На заключительном концерте конкурса присутствуют солист Большого театра П.Г. Лисициан и заведующий оперной труппой Т.Л. Черняков, которые пригласили Образцову прослушаться в театре.

Так в декабре 1963 года, еще будучи студенткой, Образцова дебютировала на сцене Большого театра в партии Марины Мнишек («Борис Годунов»). С особым волнением вспоминает певица об этом событии: «Я вышла на сцену Большого театра без единой оркестровой репетиции. Помню, как я стояла за кулисами и говорила себе: „„Борис Годунов“ может идти и без сцены у фонтана, и я не выйду ни за что, пускай закроется занавес, я не выйду“. У меня было совершенно обморочное состояние, и если бы не паны, которые под руки вывели меня на сцену, может быть, действительно в этот вечер сцены у фонтана и не было бы. У меня нет никаких впечатлений о моем первом спектакле — только одно волнение, какой-то огненный шар рампы, а остальное все было в беспамятстве. Но подсознательно я чувствовала, что пою правильно. Публика приняла меня очень хорошо…»

Позднее парижские рецензенты писали об Образцовой в роли Марины Мнишек: «Публика… со всем энтузиазмом приветствовала Елену Образцову, обладающую прекрасными вокальными и внешними данными идеальной Марины. Образцова — восхитительная актриса, голосом, стилем, сценичностью и красотой которой любуются зрители…»

Блестяще окончив в 1964 году Ленинградскую консерваторию, Образцова сразу становится солисткой Большого театра. Вскоре она летит в Японию с бригадой артистов, а затем выступает в Италии с труппой Большого театра. На сцене «Ла Скала» молодая артистка исполняет партии Гувернантки («Пиковая дама» Чайковского) и княжны Марьи («Война и мир» Прокофьева).

М. Жирмунский пишет:

"До сих пор ходят легенды о ее триумфе на сцене «Ла Скала», хотя событию этому уже 20 лет. Ее первое выступление в «Метрополитен-опера» по длительности овации было названо «самым грандиозным дебютом за всю историю театра». Тогда же Образцова попала в группу певцов Караяна, достигнув высшего из возможных признания профессиональных качеств. За три дня записи «Трубадура» она пленила великого дирижера открытостью немыслимого темперамента, способностью извлечь из музыки максимум эмоционального воздействия, а также огромным количеством красивой одежды, полученной от американских друзей специально для встречи с маэстро. Она переодевалась по три раза в день, получала от него розы, приглашения петь в Зальцбурге и записать пять опер. Но нервное истощение после успеха в «Ла Скала» помешало поехать к Караяну на спектакль — он не получил уведомления от ответственной советской организации, обиделся на Образцову и на всех русских.

Крушение этих планов она считает главным ударом по собственной карьере. От последовавшего через два года перемирия остался единственный спектакль — «Дон Карлос» и воспоминания о шоке от его телефонного звонка, заваленного «Плейбоями» личного самолета и караяновского удара партитурой по голове у входа в театр. К тому моменту постоянным меццо-сопрано Караяна уже стала Агнес Бальтса — обладательница одного из тех бесцветных голосов, которые не могли отвлечь слушателя от восприятия последних идей Мастера".

В 1970 году Образцова удостоилась высших наград на двух крупных международных конкурсах: имени П.И. Чайковского в Москве и имени известного испанского певца Франсиско Виньяса в Барселоне.

Но Образцова не остановилась в росте. Значительно расширяется ее репертуар. Она исполняет такие разнохарактерные роли, как Фрося в опере Прокофьева «Семен Котко», Азучена в «Трубадуре», Кармен, Эболи в «Доне Карлосе», Женя Комелькова в опере Молчанова «Зори здесь тихие».

С труппой Большого театра она выступает в Токио и Осаке (1970), Будапеште и Вене (1971), Милане (1973), Нью-Йорке и Вашингтоне (1975). И повсюду критика неизменно отмечает высокое мастерство советской певицы. Один из рецензентов после выступлений артистки в Нью-Йорке писал: «Елена Образцова стоит на пороге международного признания. О такой певице мы можем только мечтать. В ней есть все, что отличает современного художника оперной сцены экстра-класса».

Примечательным было ее выступление в барселонском театре «Лисео» в декабре 1974 года, где были показаны четыре спектакля «Кармен» с разными исполнителями ведущих партий. Образцова одержала блестящую творческую победу над американскими певицами — Джой

Дэвидсон, Розалинд Элайс и Грейс Бамбри.

«Слушая советскую певицу, — писал испанский критик, — мы еще раз имели возможность убедиться в том, сколь многогранна, эмоционально многопланова, объемна роль Кармен. Ее коллеги по выступлению в этой партии убедительно и интересно воплощали в основном какую-то одну сторону характера героини. У Образцовой образ Кармен предстал во всей сложности и психологической глубине. Поэтому можно смело сказать, что она является самым тонким и верным выразителем художественной концепции Бизе».

М. Жирмунский пишет: «В „Кармен“ она исполняла песню фатальной любви, невыносимой для слабой человеческой природы. В финале, двигаясь легкой походкой через всю сцену, ее героиня сама бросается на вынутый нож, воспринимая смерть как избавление от внутренней боли, непереносимого несовпадения мечты и реальности. По-моему, в этой роли Образцова совершила не оцененную пока революцию оперного театра. Одной из первых она сделала шаг к концептуальной постановке, которая в 70-е годы расцвела в феномене режиссерской оперы. В ее уникальном случае концепция всего спектакля исходила не от режиссера (а им был сам Дзеффирелли), а от певицы. Оперный талант Образцовой — прежде всего театральный, именно она держит в руках драматургию спектакля, навязывая ему свое измерение…»

Сама Образцова говорит: «Моя Кармен родилась в марте 1972 года в Испании, на Канарских островах, в небольшом театре „Перес Гальдес“. Я думала, что никогда не спою Кармен, мне казалось, что это не моя партия. Когда я впервые выступила в ней, то по-настоящему пережила свой дебют. Я перестала себя чувствовать артисткой, в меня словно вселилась душа Кармен. И когда в финальной сцене я падала от удара навахи Хозе, мне вдруг стало безумно себя жаль: отчего же это я, такая молодая, должна умирать? Потом, как в полусне, до меня донеслись крики зрителей и аплодисменты. И они вернули меня к действительности».

В 1975 году певица была признана в Испании лучшей исполнительницей партии Кармен. Эту роль Образцова исполняла позднее на сценах Праги, Будапешта, Белграда, Марселя, Вены, Мадрида, Нью-Йорка.

В октябре 1976 года в «Аиде» Образцова дебютирует в нью-йоркском театре «Метрополитен-опера». «Зная советскую певицу по предыдущим выступлениям в Соединенных Штатах, мы, конечно, многого ожидали от ее исполнения партии Амнерис, — писал один из критиков. — Действительность, однако, превзошла даже самые смелые прогнозы завсегдатаев „Метрополитен“. Это был настоящий триумф, которого американская сцена не знала долгие годы. Она ввергла аудиторию в состояние экстаза и неописуемого восторга своим захватывающим исполнением роли Амнерис». Другой критик безапелляционно заявлял: «Образцова — самое яркое открытие на международной оперной сцене за последние годы».

Много гастролировала за рубежом Образцова и в дальнейшем. В 1977 году она спела Принцессу Бульонскую в опере Ф. Чилеа «Адриана Лекуврер» (Сан-Франциско) и Ульрику в «Бале-маскараде» («Ла Скала»); в 1980 году — Иокасту в «Царе Эдипе» И.Ф. Стравинского («Ла Скала»); в

1982 году — Джейн Сеймур в «Анне Болейн» Г. Доницетти («Ла Скала») и Эболи в «Доне Карлосе» (Барселона). В 1985 году на фестивале «Арена ди Верона» артистка с успехом исполнила партию Амнерис («Аида»).

В следующем году Образцова выступила в качестве оперного режиссера, поставив в Большом театре оперу Массне «Вертер», где с успехом исполнила главную партию. Дирижером-постановщиком выступил ее второй муж — А. Жюрайтис.

Образцова с успехом выступала не только в оперных постановках. Имея обширнейший концертный репертуар, она выступала с концертами в «Ла Скала», концертном зале «Плейель» (Париж), нью-йоркском «Карнеги-холл», лондонском «Вигмор-холл» и во многих других местах. Ее знаменитые концертные программы русской музыки включают циклы романсов Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, песни и вокальные циклы Мусоргского, Свиридова, цикл песен Прокофьева на стихи А. Ахматовой. В программу зарубежной классики входят цикл Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины», произведения итальянской, немецкой, французской музыки.

Известна Образцова и как педагог. С 1984 года она профессор Московской консерватории. В 1999 году Елена Васильевна возглавила Первый Международный конкурс вокалистов имени Елены Образцовой в Санкт-Петербурге.

В 2000 году состоялся дебют Образцовой на драматической сцене: она сыграла главную роль в спектакле «Антонио фон Эльба», поставленном Р. Виктюком.

С успехом продолжает выступать Образцова и как оперная певица. В мае 2002 года она в знаменитом вашингтонском «Кеннеди-центре» вместе с Пласидо Доминго пела в опере Чайковского «Пиковая дама».

"Сюда я приглашена, чтобы петь в «Пиковой даме», — сказала Образцова. — Кроме того, 26 мая состоится мой большой концерт… 38 лет мы работаем вместе (с Доминго. — Прим. авт.). Мы пели вместе и в «Кармен», и в «Трубадуре», и в «Бале-маскараде», и в «Самсоне и Далиле», и в «Аиде». А последний раз выступали минувшей осенью в Лос-Анджелесе. Как и сейчас, это была «Пиковая дама».

Ее дочь тоже стала певицей, и сейчас готовится к выступлению семейный дуэт Образцовых.

ПЛАСИДО ДОМИНГО
(1941)

Хосе Пласидо Доминго Эмбиль родился 21 января 1941 года в Мадриде в семье певцов. Его мать (Пепита Эмбиль) и отец (Пласидо Доминго Ферер) были известными исполнителями в жанре сарсуэлы — так называется в Испании комедия с пением, танцами и разговорными диалогами.

Хотя мальчик с раннего детства вошел в мир музыки, его увлечения были разнообразными. В восемь лет он уже выступал перед публикой как пианист, позднее увлекся пением. Вместе с тем Пласидо страстно любил футбол и играл в спортивной команде. В 1950 году родители перебрались в Мексику. Здесь они с успехом продолжали свою артистическую деятельность, организовав собственную труппу в Мехико.

«Когда мне исполнилось четырнадцать лет… перед родителями встал вопрос, стоит ли готовить меня к профессиональной карьере музыканта, — пишет Доминго. — Наконец они решили отправить меня в Национальную консерваторию, где студенты изучали и музыкальные, и общеобразовательные предметы. Поначалу мне было там трудно. Я любил Барахаса, привык к нему и очень долго приспосабливался к своему новому учителю. Но я верю в la fona del destino, в провидение, все, что ни происходило в моей жизни, обычно оборачивалось к лучшему. Действительно, если бы мой учитель был жив, я мог и не попасть в консерваторию и в моей судьбе не случился бы тот переворот, который произошел в скором времени на этом новом жизненном пути. Оставаясь у Барахаса, я, вероятнее всего, стремился бы стать концертирующим пианистом. И хотя игра на фортепиано давалась легко — я хорошо читал с листа, обладал природной музыкальностью, — сомневаюсь, что из меня получился бы большой пианист. Наконец, если бы не было новых обстоятельств, я никогда не начал бы петь так рано, как это случилось».

В шестнадцатилетнем возрасте Пласидо впервые выступил в труппе своих родителей как певец. В театре сарсуэлы он провел несколько спектаклей и в качестве дирижера.

"В консерватории вместе со мной учился Мануэль Агилар, сын видного мексиканского дипломата, работавшего в США, — пишет Доминго. — Он всегда говорил, что я зря трачу время на музыкальную комедию. В 1959 году он устроил мне прослушивание в Национальной опере. Я выбрал тогда две арии из баритонального репертуара: пролог из «Паяцев» и арию из «Андре Шенье». Члены слушавшей меня комиссии сказали, что мой голос им нравится, но, по их мнению, я тенор, а не баритон; меня спросили, не могу ли я спеть теноровую арию. Я вообще не знал этого репертуара, но слышал некоторые арии и предложил им спеть что-нибудь с листа. Мне принесли ноты арии Лориса «Любви нет запрета» из «Федоры» Джордано, и, несмотря на фальшиво спетое верхнее «ля», мне предложили заключить контракт. Члены комиссии уверились в том, что я действительно тенор.

Я был поражен и взволнован, тем более что контракт давал приличную сумму денег, а мне исполнилось всего восемнадцать лет. В Национальной опере существовало два вида сезонов: национальные, в которых выступали местные артисты, и интернациональные — для них приглашали петь ведущие партии известных вокалистов со всего мира, а певцы театра использовались в этих спектаклях на вторых ролях. Меня, собственно, и пригласили главным образом для исполнения именно таких партий во время интернациональных сезонов. В мои функции входило также разучивание партий с другими певцами. Мне довелось быть концертмейстером во время работы над многими операми. Среди них оказались «Фауст» и глюковский «Орфей», при подготовке которых я сопровождал репетиции хореографа Анны Соколовой.

Моей первой оперной ролью стал Борса в «Риголетто». В этой постановке в заглавной партии выступал Корнелл Макнейл, Флавиано Лабо пел Герцога, а Эрнестина Гарфиас — Джильду. Это был волнующий день. Мои родители, как владельцы собственного театрального дела, снабдили меня великолепным нарядом. Лабо удивлялся, как это начинающему тенору удалось раздобыть такой красивый костюм. Несколько месяцев

спустя я выступил в более значительной партии — пел капеллана в мексиканской премьере оперы Пуленка «Диалоги кармелиток».

В сезоне 1960/61 года я впервые получил возможность выступать рядом с выдающимися певцами Джузеппе Ди Стефано и Мануэлем Аусенси. В числе моих ролей были Ремендадо в «Кармен», Сполетта в «Тоске», Щеголь и Аббат в «Андре Шенье», Горо в «Мадам Баттерфляй», Гастон в «Травиате» и Император в «Турандот». Император почти не поет, но наряд у него роскошный. Марта, с которой я как раз в то время познакомился ближе, даже теперь не упускает случая напомнить о том, как я гордился великолепным одеянием, хотя сама роль была пустяковая. Когда мне предложили сыграть Императора, я совсем не знал «Турандот». Никогда не забуду своего первого появления в репетиционном зале, где в тот момент хор и оркестр разучивали номер «О луна, что ты медлишь?». Возможно, если бы я стал свидетелем их работы сегодня, то отметил бы, что оркестр играет плоско, да и хор поет не так уж хорошо, но в те минуты музыка совершенно захватила меня. Это было одно из самых ярких впечатлений в моей жизни — такой прекрасной вещи мне еще не доводилось слышать".

Вскоре после дебюта Доминго уже пел в Далласском оперном театре, затем на протяжении трех сезонов был солистом оперы в Тель-Авиве, где сумел приобрести необходимый опыт и расширить репертуар.

Во второй половине 60-х к певцу приходит широкая известность. Осенью 1966 года он становится солистом Нью-Йоркского городского оперного театра и в течение нескольких сезонов исполняет на его сцене такие ведущие партии, как Рудольф и Пинкертон («Богема» и «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини), Канио в «Паяцах» Р. Леонкавалло, Хозе в «Кармен» Ж. Бизе, Гофман в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха.

В 1967 году Доминго поразил многих своей разносторонностью, блестяще выступив в «Лоэнгрине» на гамбургской сцене. А в самом конце 1968 года благодаря случайности дебютировал и в «Метрополитен-опера»: за полчаса до спектакля почувствовал недомогание знаменитый Франко Корелли, и Доминго стал партнером Ренаты Тебальди в «Адриенне Лекуврер». Отзывы критиков были единодушно восторженными.

В том же году испанский певец был удостоен чести петь на открытии сезона в «Ла Скала», в «Эрнани», и с тех пор остается неизменным украшением этого театра.

Наконец, в 1970 году Доминго покорил окончательно и своих соотечественников, выступив сначала в «Джоконде» Понкьелли и в национальной опере «Поэт» Ф. Торробы, а затем и в концертах. В октябре того же года Доминго впервые выступил в «Бале-маскараде» Верди — в ансамбле с прославленной испанской певицей Монтсеррат Кабалье. В дальнейшем они составили один из самых широко известных дуэтов.

С тех пор за стремительной карьерой Пласидо Доминго уже невозможно уследить перу летописца, его триумфы трудно даже перечислить. Число оперных партий, вошедших в его постоянный репертуар, превысило восемь десятков, но, помимо этого, он охотно пел и в сарсуэлах — излюбленном жанре испанского народного музыкального спектакля. Сотрудничал со всеми крупнейшими дирижерами

современности и с многими кинорежиссерами, экранизировавшими оперы с его участием, — Франко Дзеффирелли, Франческо Рози, Джозефом Шлезинджером. Добавим, что с 1972 года Доминго систематически выступает и как дирижер.

На протяжении 70—80-х годов Доминго регулярно поет в спектаклях ведущих театров мира: лондонского «Ковент-Гарден», миланского «Ла Скала», парижского «Гранд-опера», гамбургской и венской оперы. Прочные связи установились у певца с фестивалем «Веронская арена». Видный английский музыковед, историк оперного театра Г. Розенталь писал: «Доминго явился настоящим откровением фестивальных спектаклей. После Бьерлинга мне еще не приходилось слышать тенора, в исполнении которого было бы столько завораживающего лиризма, настоящей культуры и тонкого вкуса».

В 1974 году Доминго — в Москве. Проникновенное исполнение певцом партии Каварадосси надолго осталось в памяти многих любителей музыки.

«Мой русский дебют состоялся 8 июня 1974 года, — пишет Доминго. — Прием, который оказала Москва труппе „Ла Скала“, поистине неправдоподобен. После спектакля нам аплодировали, выражали одобрение всеми существующими способами в течение сорока пяти минут. Повторные спектакли „Тоски“ 10 и 15 июня прошли с таким же успехом. Мои родители были вместе со мной в Советском Союзе, и мы поехали ночным поездом, который скорее можно назвать „поездом белой ночи“, поскольку по-настоящему темно так и не стало, в Ленинград. Этот город оказался одним из самых красивых, которые я видел в своей жизни».

Доминго отличает поразительная работоспособность и самоотдача. А о широте и разносторонней одаренности художественной натуры певца свидетельствуют записи на пластинки, работа на радио и телевидении, выступления в амплуа дирижера и писателя.

"Великолепный певец с мягким, сочным, полетным голосом, Пласидо Доминго покоряет слушателей непосредственностью и искренностью, — пишет И. Рябова. — Исполнение его очень музыкально, в нем нет аффектации чувств, игры на публику. Артистическую манеру Доминго отличает высокая вокальная культура, богатство тембровой нюансировки, отточенность фразировки, необыкновенное сценическое обаяние.

Разносторонний и тонкий художник, он с равным успехом поет лирические и драматические теноровые партии, репертуар его огромен — около ста ролей. Многие партии записаны им на пластинки. Обширнейшая дискография певца включает и популярные песни — итальянские, испанские, американские. Несомненной удачей было исполнение Доминго ведущих ролей в самых значительных оперных экранизациях последнего времени — «Травиате» и «Отелло» Ф. Дзеффирелли, «Кармен» Ф. Рози".

Алексей Парин пишет: «Американцы любят регистрировать рекорды. К осени 1987 года Доминго восемь раз открывал сезон „Метрополитен-опера“. Его превзошел только Карузо. Доминго срывал самые долгие овации в мире оперы, ему принадлежит самое большое число поклонов после представления. „Он разве что не выступал еще в главном кратере Этны, не участвовал в прямой трансляции из космического корабля и не пел в благотворительном концерте перед пингвинами

Антарктиды“, — пишет близкий друг Доминго, дирижер и критик Харви Сакс. Человеческая энергия и художественные возможности Доминго грандиозны — в настоящее время, безусловно, нет ни одного тенора с таким обширным и тесситурно разнообразным репертуаром, как у Доминго. Поставит ли его будущее в тот же ряд, что Карузо и Каллас, решит время. Однако уже сейчас несомненно одно: в лице Доминго мы имеем дело с крупнейшим представителем итальянской оперной традиции второй половины XX века, и его собственные свидетельства о своей богатой событиями артистической карьере представляют огромный интерес».

Доминго находится в расцвете творческих сил. Музыканты и любители музыки видят в нем продолжателя замечательных традиций выдающихся теноров прошлого, артиста, творчески обогащающего наследие своих предшественников, яркого представителя вокальной культуры нашего времени.

Вот фрагмент из рецензии, названной «В „Ла Скала“ — снова „Отелло“» (журнал «Музыкальная жизнь» за апрель 2002 года): «Было трудно, почти невозможно предположить, что испанский тенор окажется в состоянии исполнить роль мавра с теми же порывом и энергией, какие были свойственны певцу в самые лучшие годы. И, однако, чудо произошло: Доминго, хоть и испытывал трудности в верхнем регистре, предложил интерпретацию более зрелую, более горькую, плод долгих размышлений великого артиста, легендарного Отелло второй половины только что закончившегося двадцатого века».

"Опера — бессмертное искусство, она существовала всегда, — говорит Доминго. — И будет жить, пока людей волнуют искренние чувства, романтика…

Музыка способна возвысить нас почти до совершенства, способна излечить нас. Одна из самых больших радостей моей жизни — получать письма от людей, которым мое искусство помогло восстановить здоровье. С каждым прожитым днем все больше убеждаюсь, что музыка облагораживает, помогает в общении людей. Музыка учит нас гармонии, несет мир. Верю, что это и есть ее главное призвание".

ХОСЕ КАРРЕРАС
(1946)

«Он, безусловно, гениален. Редкое сочетание — голос, музыкальность, цельность, трудолюбие и потрясающая красота. И все это досталось ему. Я счастлива, что первая заметила этот бриллиант и помогла миру его увидеть», — говорит Монтсеррат Кабалье.

«Мы соотечественники, я понимаю, что он гораздо больше испанец, чем я. Может быть, это объясняется тем, что он вырос в Барселоне, а я — в Мексике. А может быть, он просто никогда не подавляет своего темперамента в угоду школе бельканто… Во всяком случае, мы прекрасно делим между собой титул „Национальный символ Испании“, хотя я прекрасно знаю, что он больше принадлежит ему, чем мне», — считает Пласидо Доминго.

«Потрясающий певец. Превосходный партнер. Великолепный мужчина», — вторит Катя Риччарелли.

Хосе Каррерас родился 5 декабря 1946 года. Рассказывает старшая сестра Хосе — Мария Антония Каррерас-Колль: «Он был удивительно

тихим мальчиком, спокойным и умненьким. У него была черта, которая сразу же бросалась в глаза: очень внимательный и серьезный взгляд, что, согласитесь, достаточно редко можно встретить у ребенка. Музыка производила на него потрясающее действие: он замолкал и весь преображался, он переставал быть обычным маленьким черноглазым сорванцом. Он не просто слушал музыку, а словно пытался проникнуть в самую ее суть».

Хосе рано начал петь. У него оказался прозрачный звонкий дискант, чем-то напоминающий голос Робертино Лоретти. Особой любовью к опере Хосе проникся после того, как посмотрел фильм «Великий Карузо» с Марио Ланца в главной роли.

Однако семья Каррерасов, состоятельная и респектабельная, готовила Хосе отнюдь не артистическое будущее. Он некоторое время работает в родительской косметической фирме — развозит на велосипеде корзины с товаром по Барселоне. В то же время учится в университете; свободное время делит между стадионом и девушками.

К тому времени его звонкий дискант превратился в столь же красивый тенор, но мечта осталась прежней — сцена оперного театра. «Если спросить Хосе, чему он посвятил бы свою жизнь, если бы пришлось начать ее сначала, не сомневаюсь, что он бы ответил: „Пению“. И его вряд ли остановили бы трудности, которые пришлось бы заново преодолевать, огорчения и нервы, связанные с этим поприщем. Он не считает свой голос самым красивым и не занимается самолюбованием. Он просто хорошо понимает, что Бог дал ему талант, за который он в ответе. Талант — это счастье, но и огромная ответственность тоже» — так считает Мария Антония Каррерас-Колль.

«Взлет Карреараса на вершину оперного Олимпа многие сравнивают с чудом, — пишет А. Ярославцева. — Но ему, как и всякой Золушке, нужна была фея. И она, словно в сказке, явилась к нему почти сама. Теперь трудно сказать, что привлекло внимание великой Монтсеррат Кабалье в первую очередь — поразительно красивая, аристократическая внешность или удивительной окраски голос. Но, как бы там ни было, она взялась за огранку этого драгоценного камня, и результат, в отличие от рекламных обещаний, действительно превзошел все ожидания. Лишь несколько раз в жизни Хосе Каррерас выступил в маленькой роли. Это была „Мария Стюарт“, в которой сама Кабалье пела заглавную партию».

Прошло всего несколько месяцев, и молодого певца начали оспаривать друг у друга лучшие театры мира. Однако Хосе не торопился заключить контракты. Он бережет голос и в то же время повышает свое мастерство.

Каррерас отвечал на все заманчивые предложения: «Я еще мало умею». Не без колебаний он все же принял предложение Кабалье выступить в «Ла Скала». Но волновался он напрасно — его дебют прошел с триумфом.

"С этого времени Каррерас начинает неуклонно набирать звездные обороты, — замечает А. Ярославцева. — Он уже сам может выбирать роли, постановки, партнеров. При такой нагрузке и не самом здоровом образе жизни молодому, жадному до сцены и славы певцу очень трудно избежать опасности загубить голос. Репертуар Карреараса растет, он включает в себя

почти все партии лирического тенора, огромное количество неаполитанских, испанских, американских песен, баллад, романсов. Прибавьте сюда еще оперетты и эстрадные песни. Сколько прекрасных голосов стерлись, потеряли свой блеск, природную красоту и эластичность из-за неправильного подбора репертуара и небрежного отношения к своему певческому аппарату — взять хотя бы печальный пример гениальнейшего Джузеппе Ди Стефано, певца, которого Каррерас на протяжении долгих лет считал своим идеалом и образцом для подражания.

Но Каррерас, может быть снова благодаря мудрой Монтсеррат Кабалье, отлично знающей все опасности, подстерегающие вокалиста, бережлив и благоразумен".

Каррерас ведет напряженную творческую жизнь. Он выступает на всех крупнейших оперных сценах мира. Его обширный репертуар включает не только оперы Верди, Доницетти, Пуччини, но и такие произведения, как оратория «Самсон» Генделя и «Вестсайдская история». Последнюю Каррерас исполнил в 1984 году, а дирижировал автор — композитор Леонард Бернстайн.

Вот его мнение об испанском певце: «Непостижимый певец! Мастер, каких мало, огромный талант — и при этом самый скромный ученик. На репетициях я вижу не хорошего вокалиста с мировым именем, а — вы не поверите — губку! Настоящую губку, которая благодарно впитывает все, что я говорю, и максимально выкладывается, чтобы добиться самого тонкого нюанса».

Другой знаменитый дирижер, Герберт фон Караян, также не скрывает своего отношения к Каррерасу: «Уникальный голос. Может быть, самый красивый и страстный тенор, который я слышал в своей жизни. Его будущее — лирико-драматические партии, в которых он, безусловно, будет блистать. Я работаю с ним с огромной радостью. Он настоящий слуга музыки».

Вторит двум гениям XX века и певица Кири Те Канава: «Хосе научил меня очень многому. Он великолепный партнер с той точки зрения, что на сцене привык больше отдавать, чем требовать от партнерши. Он настоящий рыцарь на сцене и в жизни. Вы знаете, как ревнивы бывают певцы к аплодисментам, выходам на поклоны, ко всему, что является словно бы мерилом успеха. Так вот, в нем я никогда не замечала этой смешной ревности. Он — король и хорошо это знает. Но он также знает, что любая женщина, находящаяся рядом с ним, будь то партнерша или костюмерша, — королева».

Все шло хорошо, но буквально за сутки Каррерас превратился из знаменитого певца в человека, которому нечем заплатить за лечение. К тому же диагноз — лейкемия — оставлял мало шансов на спасение. Весь 1989 год Испания наблюдала за медленным угасанием любимого артиста. Ко всему у него оказалась редкая группа крови, и плазму для пересадки пришлось собирать по всей стране. Но ничто не помогало. Каррерас вспоминает: «В какой-то момент мне вдруг стало все равно: семья, сцена, сама жизнь… Мне ужасно захотелось, чтобы все кончилось. Я был не только смертельно болен. Я к тому же смертельно устал».

Но был человек, который продолжал верить в его выздоровление. Кабалье отложила все дела, чтобы быть рядом с Каррерасом.

И вот произошло чудо — новейшие достижения медицины дали результат. Лечение, начатое в Мадриде, успешно завершилось в США. Испания с восторгом приняла его возвращение.

"Он вернулся, — пишет А. Ярославцева. — Похудевший, но не утративший природной грации и легкости движений, потерявший часть своей роскошной шевелюры, но сохранивший и преумноживший несомненный шарм и мужское обаяние.

Вроде бы можно и успокоиться, жить себе на своей скромной вилле в часе езды от Барселоны, играть с детьми в теннис и наслаждаться тихим счастьем человека, чудом избежавшего смерти.

Ничего подобного. Неуемная натура и темперамент, который одна из его многочисленных пассий называла «разрушительным», снова бросают его в самое пекло. Он, которого лейкемия едва не вырвала из жизни, торопится поскорее вернуться в гостеприимные объятия судьбы, всегда щедро осыпавшей его своими дарами".

Еще не оправившись от тяжелейшей болезни, он едет в Москву, чтобы дать концерт в пользу пострадавших от землетрясения в Армении. А вскоре, в 1990 году, состоялся знаменитый концерт трех теноров в Риме, на чемпионате мира по футболу.

Вот что написал в своей книге Лучано Паваротти: «Для нас троих этот концерт в Термах Каракаллы стал одним из главных событий в нашей творческой жизни. Не боясь показаться нескромным, надеюсь, что он стал незабываемым и для большинства присутствовавших. Те, кто смотрел концерт по телевидению, услышали Хосе впервые после его выздоровления. Это выступление показало, что он вернулся к жизни не только как человек, но и как великолепный артист. Мы и в самом деле были в наилучшей форме и пели взволнованно и радостно, что редко встречается, когда поют вместе. А так как мы давали концерт в пользу Хосе, то удовлетворились за вечер скромным гонораром: это было простое вознаграждение, без остаточных выплат или отчислений от продажи аудио — и видеокассет. Мы не представляли себе, что эта музыкальная программа станет такой популярной и что будут эти аудио — и видеозаписи. Все задумывалось просто как большой оперный праздник со многими исполнителями, как дань любви и уважения заболевшему и выздоровевшему коллеге. Обычно такие представления хорошо принимаются публикой, но имеют незначительный резонанс в мире».

В стремлении вернуться на сцену Каррераса также поддержали Джеймс Ливайн, Георг Шолти, Зубин Мета, Карло Бергонци, Мэрилин Хорн, Кири Те Канава, Кэтрин Мальфитано, Хайме Арагаль, Леопольд Симоно.

Кабалье напрасно просила Каррераса после болезни поберечь себя. «Именно о себе я и думаю, — отвечал Хосе. — Неизвестно, сколько я проживу, а сделано так мало!»

И вот Каррерас принимает участие в церемонии открытия Барселонских Олимпийских игр, записывает несколько сольных дисков с коллекцией самых романтических песен мира. Решается спеть заглавную партию в поставленной специально для него опере «Стиффелио». Стоит сказать, что она настолько сложна, что даже Марио Дель Монако решился спеть ее только в конце своей карьеры.

Люди, знающие певца, характеризуют его как очень противоречивого человека. В нем удивительно сочетаются замкнутость и закрытость с буйным темпераментом и огромным жизнелюбием.

Говорит принцесса Каролина Монакская: «Он кажется мне несколько скрытным, его трудно вытащить из его раковины. Он чуть-чуть сноб, но имеет на это право. Порой он забавный, чаще — бесконечно сосредоточенный… Но я всегда люблю его и ценю не только как великого певца, но и как просто милого, много испытавшего человека».

Мария Антония Каррерас-Колль: «Хосе — совершенно непредсказуемый человек. В нем сочетаются такие противоположные черты, что порой это кажется невероятным. Например, он поразительно сдержанный человек, настолько, что некоторым даже кажется, будто бы у него вообще нет никаких чувств. А на самом деле он обладает самым взрывным темпераментом из всех, с которыми мне приходилось сталкиваться. А я их видела немало, ведь в Испании они совсем не редкость».

Красавица-жена Мерседес, простившая и Кабалье, и Риччарелли, и появление других «поклонниц», покинула-таки его после того, как Каррерас увлекся молодой польской фотомоделью. Впрочем, на любовь детей Альберто и Хулии к отцу это никак не повлияло. Хулия так и говорит: «Он мудрый и веселый. И еще — он лучший отец на свете».

ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА
МОРИС ШЕВАЛЬЕ
(1888—1972)

"Конечно, Морис Шевалье никогда не достигал такой политической проницательности, как Монтегюс, или такой бунтарской страсти, как Жак Брель, — пишет Л.С. Мархасев. — Шевалье никогда не поднимался и до трагических высот страстей Эдит Пиаф или Шарля Азнавура. Но он расчистил им путь, потому что был верен народным корням своего искусства, всегда воспевал рабочих Менильмуша, откуда вышел сам.

…Шевалье создал свой стиль — сочетание песни, танца, изящного сценического движения, спокойной шутки, и все это он делал весело, легко, непринужденно, свободно и как бы в общении с вами «один наодин».

"Я родился 12 сентября 1888 года в предместье Парижа — Менильмонтане, — вспоминает Шевалье. — Мы жили в страшной тесноте на улице Жюльена Лакруа. Эта длинная узкая улица связывает Менильмонтан и Бельвиль. И… последний — в то время он был как бы столицей предместий Парижа — жил жизнью шумной и подчас небезопасной…

Виктор-Шарль Шевалье, мой отец, маляр по профессии, пил запоем. Жозефина Шевалье, моя мать, басонщица, была женщиной праведной жизни. Из девятерых детей, которых она родила, в живых осталось всего трое — мои братья и я, самый младший. Старший брат, Шарль, был маляром, как отец. Поль, отличавшийся большей мягкостью и тонкостью, выбрал профессию гравера по металлу.

До сих пор не могу понять, какая счастливая звезда помогла мне, человеку без голоса, добиться успеха у публики и сохранять ее любовь вот уже более полувека. А ведь речь идет о самой непостоянной, самой

требовательной публике — французской".

Однажды, после очередного запоя и безобразной сцены, отец хлопнул дверью и нетвердой походкой ушел из дома, бросив жену с тремя детьми. Мать тяжело заболела, и Мориса пришлось отдать в приют. К счастью, мать вскоре выздоровела, и мальчик вновь обрел семью. Вскоре он пошел в начальную школу. Рано поняв, что прав всегда тот, кто сильнее, в первой же потасовке Морис сумел постоять за себя и прослыл отчаянным драчуном.

Но мальчик не только учился, а и работал: то столяром, то электриком, то в мастерской канцелярских кнопок. Отовсюду его выгоняли не позднее чем через две недели. Все мысли Мориса были не о работе, а о пении. Наконец пришло время дебюта юного вокалиста.

"В первый год нового, XX века в маленьких парижских кафе появился долговязый мальчуган, — пишет Л.С. Мархасев. — Он смешил посетителей своими песнями о разбитых сердцах и пламенных страстях. Мальчугану едва стукнуло двенадцать. Если бы не случайность, он, наверное стал бы подмастерьем у каменщика или маляра. (Его отец был маляр, спившийся и бросивший семью.) Но, услышав как-то певцов, кочевавших из одного кафе в другое, парнишка увязался за ними и стал… подмастерьем шансонье. Ему это понравилось. Это было лучше, чем стать бродячим акробатом, «гуттаперчевым мальчиком». А когда он стал получать по три франка в день в «Пти казино», он окончательно уверовал в свою судьбу. По три франка — за то, что, напевая уморительные, игривые куплеты, он в то же время натягивает на себя дамский корсет и мужские кальсоны, пританцовывает и иногда совершает комически акробатические кульбиты. Непритязательным, грубовато добродушным посетителям этих кафе парижских окраин пришелся по душе юный комик, они хохотали до упаду и подбодряли его криками. «Еще, еще, маленький Шевалье!»

Так Морис Шевалье, патриарх современных французских шансонье, открыл XX век, новый век французской песни, и прошел через него с улыбкой, играя тростью и шляпой-канотье, изящно отбивая чечетку и одаряя мир песней, милой, лукавой приветливой и ясной, как молодые лица на портретах Ренуара или солнечные окна Парижа на пейзажах Альбера Марке".

Названия парижских заведений, где пел молодой певец, быстро менялись. «Казино де Турель», «Виль Жанонез», «Казино де Монмартр», «Муравей». Потом настали времена провинции. С помощью импресарио Дало Шевалье подписал контракты на выступления в Гавре, Амьене, Туре.

После возвращения в столицу Франции Шевалье поет в «Копсер де л'Юнивер», а затем в «Пти Казино» на бульваре Монмартр. «Пти Казино» считалось для певцов трамплином на пути к успеху.

Но первый успех пришел к Морису в «Паризиане». Итогом работы здесь стала кругленькая сумма, пятьсот франков, отложенная в сберегательную кассу.

"Увенчанный титулом «Шевалье М. из „Паризианы“», я снова начал бывать в конторах агентов по устройству на работу в надежде получить ангажемент, — вспоминал Шевалье. — Ничего особенно интересного мне не предлагали, и я согласился поехать в Аньер: три дня в неделю — тридцать пять франков. Значит, снова придется перебиваться со дня на

день? Меня охватило уныние.

И вот я приехал на три дня в Аньер.

На главной улице в зале, где помещался «Эден-Консер», собралась очень смешанная публика, но это были простые, симпатичные, непритязательные люди.

При первом же контакте — прямое попадание. Я пел те же песни, что и раньше, но теперь за всей этой смесью из Дранема, Буко, Жоржиуса и Дорвиля ощущался Менильмонтан, и этим я не был обязан никому. Это было мое собственное. Публика выказывала мне свое расположение, заискрились шутки, зазвучал смех. Отношение к тому, что я делал на сцене, изменилось: ребенок превратился в юношу, и вольности, которые я время от времени позволял себе, никого больше не шокировали.

Но позвольте, это же успех?! Я прибежал за кулисы сам не свой. Мне хотелось плакать, смеяться. Едва я успел снять грим, как в артистическую вошел директор, поздравил меня и предложил остаться в Аньере еще на неделю. Неделю? Две, три, десять! Я остался здесь на весь сезон.

Тут среди сочувственно относившихся ко мне людей и определилось мое истинное творческое "я". Теперь, выходя на сцену, я никому не подражал, а просто делился с публикой тем, что принадлежало лично мне.

В тесном мире кафе-концерта стало известно о моем успехе в Аньере, и я получил на неделю ангажемент в «Ла Скала» в Брюсселе, по двадцать франков за день, и мой ангажемент был продлен на месяц. Затем был Лилль и выступления в «Пале д'Эте». Теперь мое появление на сцене часто встречали аплодисментами. Вернувшись в Париж, я узнал, что на Страсбурском бульваре обо мне заговорили как о молодом даровании. Мне было шестнадцать лет, и в сберегательной кассе на мое имя лежали две тысячи франков.

Перед началом зимнего сезона в Париж приехал администратор марсельского «Альказара». Он набирал труппу, и я подписал контракт на трехмесячное турне. Я должен был петь в Марселе, Ницце, Тулоне, Лионе, Бордо, Авиньоне, Алжире и других городах и получать от двадцати до тридцати франков в день. Мне это казалось просто сказкой".

И далее: «Когда после эстрадного турне я вернулся в Париж, мне предложили ангажемент в „Казино Сен-Мартен“ и „Казино Монпарнас“, они считались первыми среди кафе-концертов второго класса, то есть шли непосредственно после „Ла Скала“ и „Эльдорадо“. Здесь давались лучшие программы того времени. Мой дебют в этой новой англо-менильмонтанской манере был воспринят как откровение. Начинающие актеры подражали мне. Стали говорить: „жанр Шевалье“, „школа Шевалье“».

До 1914 года Шевалье с большим успехом выступал в «Сигале», получая четыре тысячи франков в месяц. С началом Первой мировой войны Шевалье попал на фронт. Провоевал он недолго и попал в плен. К счастью, он вернулся домой целым и невредимым и продолжил концертную деятельность. Сначала он покоряет Лондон, а затем возвращается на родину.

«Итак, однажды вечером я выхожу на сцену „Триапона“ в Бордо в костюме молодого английского денди, — пишет в автобиографической книге Шевалье. — Успех приходит сразу. Начиная с первой песни „О

Морис!“ и до последнего танца — полный триумф! Его подтверждают Марсель, Лион и Ницца. Я сделал во французском мюзик-холле прыжок в неизведанное: совместил элегантность и смех, обаяние и гротеск, вокальную комедию и танцевальную клоунаду. Создал образ, представляющий спортивную молодежь эпохи».

Леониду Осиповичу Утесову довелось присутствовать на одном из концертов шансонье в середине 1920-х годов:

"Полвека тому назад я слышал в Париже молодого Мориса Шевалье. В его репертуаре было немало подобных песенок. Но никто стыдливо не опускал глаза, ни у кого не возникала мысль обвинить Шевалье в развязности. Да это было бы просто невозможно. Все делалось им с таким изяществом, что попади на этот концерт воспитанница института благородных девиц, пожалуй, и она не была бы шокирована. Я бы рассказал вам сюжеты этих песен или даже лучше спел бы их, но в книге песня не слышна, да и боюсь, что у меня не получится так, как у Шевалье, и моралисты, которые блюдут нашу нравственность, останутся недовольны. Я только назову три песни. Одна — «Женский бюст»: песня рассказывала о воздействии возраста на его формы; другая — о послушном сыне, который всегда жил по маминым советам и даже в первую брачную ночь спрашивал у нее по телефону, что ему делать; а третья песня называлась «Что было бы, если бы я был девушкой?» — на что Шевалье сам отвечал: «Я недолго бы ею оставался». Казалось, что тут можно сделать, с этими сюжетами, особенно примитивно выглядящими в таком упрощенном пересказе. Но был ритм, была музыка, был Шевалье, и они превращались у него в житейские истории, несущие даже какую-то свою философию. За любым, самым «легкомысленным» сюжетом его песни проглядывала личность художника, да не проглядывала, она царила над тем миром, который творился в его песнях…

Шевалье поет почти шепотом — именно этот интимный тон и нужен его откровенно фривольным песенкам. Он держится на сцене просто, как бы не признавая никаких перегородок между собой и публикой. Это подкупает. Кроме того, у него обаятельная улыбка человека, который уверен, что его все обожают.

Такая естественная манера пения, как у Мистангет, Жозефины Бекер и Мориса Шевалье, у нас тогда еще не была принята, многие наши эстрадные певцы пели свои песенки всерьез, как оперные арии. В этой доверительности исполнения я почувствовал некую родственность, уверился, что она органична, даже просто необходима эстраде…"

А потом настало время покорения Голливуда. Как известно, сделать это европейцам не так просто. Но своим талантом Шевалье преодолел и американский барьер. В конце 1920-х годов первые фильмы с участием французского артиста выходят на экран.

"Успех фильма «Песнь Парижа» так велик, что на родине меня встречают, как Жоржа Карпантье, вернувшегося из Англии после победы над их чемпионом, — пишет в книге воспоминаний певец. — Как бы лестно это ни было, я не могу принимать всерьез такие восторги. Это уж слишком!

Две недели выступлений в «Ампире» проходят с аншлагом. Несомненный успех!

До окончания выступлений в театре «Ампир» получаю телеграмму от Любича из Лос-Анджелеса: «Премьера „Парада любви“ состоялась. Боссы довольны. Успех колоссальный. Вы достигли вершины, Морис…» В самом деле, мне чертовски везет!

Возвращаюсь в Голливуд подписать контракт еще на два фильма на более выгодных условиях".

Шевалье снимается и дальше, сначала в фильме «Болото», а затем выходят фильмы «Маленькое кафе», «Веселая вдова», «Молчание — золото», «Жижи», «Канкан», «Фанни», «В поисках потерпевших кораблекрушение». Шевалье-киноартисту свойственны изящество, легкость, музыкальность и в тоже время психологическая глубина и драматизм.

Продолжает выступать певец и во время Второй мировой войны, что привело к незаслуженным обвинениям в коллаборационизме.

И после окончания войны, несмотря на возраст, Шевалье не снижает творческой активности. Где он только не гастролирует: концерты проходят в Бельгии, Швейцарии, Швеции, Дании, Англии, США, Канаде.

Выступления в лондонском зале «Эмпайр рум» проходят с ошеломляющим успехом — Шевалье бьет все рекорды.

В Нью-Йорке прошла премьера цветной телевизионной передачи «Морис Шевалье-шоу» продолжительностью девяносто минут. И снова большой успех.

Журнал мужских мод «Адам» в середине 1950-х годов признал Шевалье самым элегантным артистом Франции. В знак этой чести певец получил «Золотое яблоко».

«Морис Шевалье пел на эстраде семьдесят лет: в двенадцать он начал в заурядных кафе-шантанах (ныне переводят изысканнее — в кафе-концертах); потом были самые роскошные ревю и залы; в восемьдесят лет он распрощался с концертами, с переполненными театрами, с телевизионными и радио-шоу, он один (один!) мог часами держать в своей власти многотысячную публику, — пишет Л.С. Мархасев. — Он спел тысячу песен и записал триста пластинок. В восемьдесят лет он наконец сказал себе: „Хватит быть рабом ежевечернего успеха. Теперь ты можешь немного отдохнуть, старый Момо!“ Гигантский именинный пирог в честь восьмидесятилетия Шевалье был изготовлен в форме его знаменитой шляпы-канотье, и легкая рука „первой дамы“ современной французской песни Мирей Матье при помощи Короля Мориса Первого разрезала пирог, дабы каждый из признанных ныне шансонье получил свой кусок».

Шевалье — подлинный идол Франции. В Парижском музее восковых фигур его статуя была поставлена рядом со статуей президента. Когда Шевалье умер (это случилось 1 января 1972 года), президент Франции Жорж Помпиду сказал: «Его смерть для всех большое горе. Он был не просто талантливым певцом и актером. Для многих французов и нефранцузов Шевалье воплощал Францию, пылкую и веселую». Этими словами президента республики смерть эстрадного певца приравнивалась к событиям государственного масштаба.

АЛЕКСАНДР ВЕРТИНСКИЙ
(1889—1957)

Шаляпин называл Вертинского «великим сказителем землирусской».

Говоря о знаменитом русском певце музыкальный критик К. Рудницкий отмечает:

"В творчестве Вертинского скромные — каждое в отдельности — дарования стихотворца и композитора сливаются воедино и дополняют друг друга с редкой естественностью. В их дружном согласии возникает песня, обладающая, конечно, определенной целостностью и завершенностью. И все же в этот момент она еще не является в полном смысле слова произведением искусства. Ведь когда песни Вертинского поют другие, даже опытные и уверенные исполнители, они, как правило, особым успехом не пользуются. Только уникальное в своем роде, изощренное и отточенное исполнительское мастерство самого Вертинского придает его творениям красоту, элегантность и изящество. Вертинский-артист более значителен, чем Вертинский-автор. Голос у него небольшой, но он владеет им виртуозно. Строгая, тщательная отделка каждой песни, выразительность и эмоциональная окраска ее безукоризненны, близки к совершенству.

Слушатели могут сами в этом убедиться: в «Желтом ангеле» тоска по осмысленной, несуетной, духовно ясной жизни звучит с надеждой и болью. В эффектной «Испано-Сюизе» — экзотика, грустная ирония и открытый вольный и смелый юмор. Романс «Только раз бывают в жизни встречи» исполняется с искренним и глубоким драматизмом (уже без всякого юмора и без всякой иронии). «Рафинированная женщина» — изящная насмешка, искрящаяся лукавством и неподдельной веселостью. И как преображается артист, какого истинного трагизма достигает он в песнях «Сумасшедший шарманщик», «Бал Господень» или «Игуменья»…

Утонченность интерпретации и артистичность исполнения становились особенно заметны, когда Вертинский создавал свои песни на стихи больших русских писателей и поэтов — Максима Горького («Фея»), Александра Блока («Буйный ветер играет терновником», «В голубой далекой спаленке»), Анны Ахматовой («Сероглазый король», «Темнеет дорога приморского сада»), Николая Агнивцева («Баллада о короле»), Георгия Иванова («Над розовым морем», «Не было измены»), Тэффи («Песенка о трех пажах», «Черный карлик»), Иннокентия Анненского («Моя звезда»), Игоря Северянина («Бразильский крейсер»). У него есть романсы на стихи Сергея Есенина; пел он песни на стихи Всеволода Рождественского, Веры Инбер, Иосифа Уткина, Павла Шубина. Не изменяя собственной манере, Вертинский умел сохранить и верность избранному поэту, сблизиться с ним, по-своему его прочесть и пропеть".

Александр Николаевич Вертинский родился 21 марта 1889 года в семье частного поверенного. После смерти родителей пятилетний Сашенька попадает в дом одной из своих тетушек. Так как он учился плохо из второго класса императорской 1-й Александрийской гимназии его перевели в гимназию «попроще». Но даже оттуда из-за неуспеваемости он был вскоре исключен. Оставались «уличные университеты».

"Потом Вертинскому по-настоящему повезло, — пишет Б.А. Савченко. — Волею случая он стал вхож в дом Софьи Николаевны Зелинской — преподавательницы женской гимназии, умной, образованной женщины, бывшей замужем за Николаем Васильевичем Луначарским,

братом А.В. Луначарского. У Софьи Николаевны собирался цвет киевской интеллигенции. В ее доме также бывали Николай Бердяев, Михаил Кузмин, Марк Шагал, Натан Альтман. Интеллектуальное общество оказало самое благотворное влияние на Вертинского. Он пробует заняться литературным трудом. «Киевская неделя» печатает его первые рассказы. «Портрет», «Моя невеста» и «Папиросы „Весна“», — написанные в модной тогда декадентской манере. В «Киевских откликах» Вертинский публикует более реалистическую вещь — рассказ «Лялька».

Литературный промысел давал мизерный доход, денег почти не водилось, но он мыслимыми и немыслимыми путями попадает на престижные премьеры, смотрит заезжих знаменитостей: Ансельми, Руффо, Вяльцеву, Шаляпина, Вавича, Карийскую, Монахова, Собинова. Пишет небольшие театральные рецензии. Имя Вертинского становится известным в среде творческой интеллигенции. Новоявленный автор, купив на толкучке подержанный фрак, вливается в ряды киевской богемы. Он выбирает себе роль молодого гения, скептика, непонятой натуры".

Постепенно Вертинский становится одним из представителей так называемой богемы. Чтобы хоть как-то сводить концы с концами, берется за любую работу, продает открытки, грузит арбузы, работает корректором в типографии.

В 1913 году он попытался поступить в Художественный театр, но, пройдя отборочные туры, был забракован Станиславским: тому не нравилось, что Вертинский сильно картавил.

Более успешно у Александра складывались отношения с кино, в котором он дебютировал годом раньше своего провала во МХАТе. Он снимался практически всю жизнь, до самых последних дней.

В начале Первой мировой войны Вертинский служит в санитарном поезде, но тот вскоре расформировали и весной 1915 года Александр возвращается в Москву.

Ища работу, Александр зашел в арцыбушевский Театр миниатюр. Его оригинальный номер «Песенки Пьеро» Арцыбушевой понравился. Он начал с выступлений в костюме Пьеро, от которого постепенно осталась лишь загримированная белоснежная маска-лицо и ярко-алые губы.

Вначале Пьеро был традиционно белым, но через некоторое время Вертинский сделал его костюм черным. Со временем он отказался и от него, выходя на эстраду в цилиндре и черном фраке с ослепительно белой манишкой и в лаковых туфлях. Контрастное сочетание черного и белого придавало образу Вертинского особую элегантность и даже загадочность.

Видимо, от стилистики костюма Пьеро и произошла удивительная игра рук артиста: каждый жест не просто дополнял слова, но сам по себе нес самостоятельную нагрузку. Маленькие песни Вертинского назывались «ариетками», или «печальными песенками Пьеро». И самого артиста поначалу называли русским Пьеро.

Постепенно Вертинский обрел собственный неповторимый стиль выступлений, основанный на особенностях его говоряще-поющего голоса. Каждую песню он превращал в небольшую пьесу, с законченным сюжетом и одним-двумя героями. Их образы лаконичны, намечены отдельными, запоминающимися штрихами.

Еще до революции к Вертинскому пришла известность, а затем и слава. Его песни не просто нравились, их запоминали и передавали из уст в уста. У него множество поклонниц, и он с легкостью завязывает романы.

Судьба Вертинского резко изменилась в 20-е годы. Как и многие другие деятели русской культуры, он не принял революцию, и ему пришлось эмигрировать. Певец покинул Россию в ноябре 1920 года. В Турции ему удалось купить паспорт на имя греческого гражданина Александра Вертидиса.

Наличие иностранного паспорта выводило его из категории русских эмигрантов и давало возможность работать. Вертинский постепенно завоевал зрителя сначала в Европе, а затем и за океаном. Но тематика его песен изменилась. Если до революции он пел о разных экзотических странах, то теперь его музой стала ностальгия: он поет не о радости души, а о спасении России.

С 1923 по 1927 год Вертинский жил в Польше и постоянно ездил с гастролями по Европе: Австрия, Венгрия, Германия. В Сопоте певец знакомится с симпатичной еврейской девушкой, по имени Рахиль, дочерью состоятельных родителей. При регистрации брака в Берлине невесту записали как Ирен Вертидис. Правда, их союз вскоре распался.

Из Польши Вертинский в 1927 году перебирается во Францию, а осенью 1934 года отправляется на гастроли в США, где посещает Нью-Йорк, Чикаго, Сан-Франциско, Лос-Анджелес.

«Основную слушательскую аудиторию Вертинского за рубежом составляла русская эмиграция, рассеявшаяся по всему миру, — отмечает Б.А. Савченко. — По этой причине ему часто приходилось переезжать из одной страны в другую. Как только публика насыщалась его песнями, он менял свое пристанище. Постоянного крова, своего гнезда Вертинский не имел нигде. Иностранцы посещали его концерты большей частью из любопытства, но это любопытство дорогого стоило».

В Париже Вертинского слушали такие персоны, как король Густав Шведский, Альфонс Испанский, принц Уэльский, Вандербильты, Ротшильды, а также знаменитые киноактеры. В Америке он удостоился приглашения в «Голливуд морнинг брекфест клаб», членами которого были киномагнаты. Развлекать бизнесменов приглашали только мировых знаменитостей.

После удачных гастролей в США Вертинский снова вернулся во Францию, но не остался там надолго, а перебрался в Китай. Там он женился второй раз, и вскоре у него родилась дочь. Чтобы прокормить семью, артисту пришлось много работать — давать по два концерта в день. Естественно, что в эти годы творчество Вертинского сильно изменилось.

Изменились и его песни. Они превращаются в маленькие баллады. Если раньше его героями были капризные дамы в шикарных манто и клоуны, лорды и бродяги, пажи и кокаинисты, то теперь ими становятся обычные люди. Они неутомимо стремятся к счастью и искренне горюют, потерпев неудачу. В 30-е годы и годы войны он начинает сочинять песни и на стихи советских поэтов.

В программах концертов (1940—1943 годов), с которыми он выступал в «Лайсеуме» и «Клубе граждан СССР» в Шанхае, песни на стихи В. Маяковского, А. Суркова, К. Симонова, В. Инбер, И. Уткина, Л. Никулина,

П. Антокольского. В целом это жизнеутверждающая лирика, звучавшая как вызов его тогдашнему существованию.

Все долгие годы эмиграции Вертинский стремился вернуться в СССР. Наконец в 1943 году артист смог снова ступить на русскую землю.

В течение четырнадцати лет Вертинский вместе с постоянным аккомпаниатором пианистом Михаилом Брохесом ездит по всему Советскому Союзу, порой давая по 24 концерта в месяц. Признание широкой публики стимулировало творческую активность певца. Александр Николаевич создает новые песни: «Доченьки», «Пред ликом Родины», «Дорогая пропажа», «Памяти актрисы», «Последний бокал», «Ворчливая песенка» и другие.

К. Рудницкий пишет: «Свою новую аудиторию Александр Николаевич Вертинский восхищал законченностью отделки каждой вещи, необыкновенной точностью ее интонационной и пластической разработки. Я видел, как горячо, как долго и восторженно аплодировали Вертинскому В. Качалов, И. Козловский, А. Коонен, С. Михоэлс, А. Тарасова, М. Яншин, Б. Ливанов, В. Топорков, М. Романов, Л. Утесов: мастера, они благодарили и приветствовали мастера. В сущности, Вертинский был первым из певцов-поэтов, вышедших на отечественную эстраду. С него началась традиция, которая развивается и обогащается поныне. Умение превращать всякую, даже непритязательную, легкомысленную песенку в своего рода миниатюрную драму, где есть и завязка, и кульминация, и развязка (часто неожиданная), способность любой сюжет поднять на уровень подлинной поэзии, искусства и внезапная смена темпов, непринужденные переходы от речитатива к свободно льющемуся вокалу, от патетики к юмору и от интонаций саркастических к гордым, торжественным — вот богатство, которое сохранилось доныне в записях Вертинского и которое перейдет к следующим поколениям как итог долгой и трудной жизни художника, сумевшего полностью выразить в искусстве и свою неповторимую индивидуальность, и свою судьбу».

Вертинский работал до последнего дня жизни (21 мая 1957 года) и умер на гастролях в Ленинграде, неожиданно, очевидно от сердечной слабости.

БЕССИ СМИТ
(1894—1937)

Величайшая из исполнительниц блюза, по единодушному признанию, — Бесси Смит. Ее пение завораживало публику и вызывало благоговение коллег. Новоорлеанский гитарист Денни Баркер говорил: «Когда она пела, в зале можно было услышать звук падающей булавки». Фрэнк Уокер, один из управляющих фирмы «Коламбиа», с которым связана вся карьера Бесси Смит в грамзаписи, так описывал ее первое появление в студии: «На вид ей было лет семнадцать — высокая, полная, до смерти напуганная, даже жалкая. Но вы моментально все забывали, когда начиналось пение, потому что Бесси пела блюзы так, что не верить ей было нельзя».

"Ма Рэйни иногда превращала III «блюзовую» ступень в обычную мажорную терцию, а Бесси Смит сделала этот прием своим «фирменным» знаком, — пишет Д. Коллиер. — В великолепном блюзе «Cold in Hand Blues», записанном в 1925 году, где ей аккомпанирует на корнете Луи

Армстронг, она раз за разом берет «блюзовую» III ступень, довольно долго держит ее, слегка изменяя уровень, а затем разрешает ее наверху в мажорной терции…

Бесси Смит в знаменитом блюзе «Taint Nobodys Business If I Do» поет практически a capella, совершенно отрывая мелодию от граунд-бита, задаваемого не всегда отчетливо пианистом Кларенсом Уильямсом. Вообще, исполнители блюзов всегда больше заботились о тексте, чем о музыке.

Но почему эти исполнительницы были ближе к европейской традиции, нежели мужчины-певцы предшествующего поколения? Причина, вероятно, в том, что большинство певиц исполняли не только блюзы (как ранее мужчины), а были популярными вокалистками менестрельного жанра и считали себя эстрадными артистками. Выступали они не в кабаре, а в менестрельных и эстрадных представлениях, исключительно популярных среди негритянского населения, да и у части белой публики на Юге США. Пели они и в многочисленных палаточных залах типа нынешних цирковых шапито. В репертуар певицы Бесси Смит обычно входили и популярные мелодии, и блюзы. Бесси исполняла также юмористические номера, танцевала, принимала участие в грубоватых комических сценках. Негры, работающие в системе шоу-бизнеса белых, неизбежно попадали под влияние европейской музыки…"

Бесси Смит родилась в Чаттануге, штат Теннесси, вероятно в 1894 году; в большой семье она одна из семи детей. Отец умер, когда Бесси была совсем маленькой. Девочке едва исполнилось восемь лет, и вот умерла мать. Детей воспитывала старшая сестра Виола.

Скорее всего, в детстве Бесси слушала музыку набиравшего силу регтайма. Также вполне возможно, что она ходила в церковь по воскресеньям и пела там духовные гимны. Как бы там ни было, уже в девять лет девочка пела на улицах, получая пятицентовые монеты от сердобольных прохожих.

В 1912 году Бесси приняли танцовщицей в эстрадную труппу. В этой труппе работали знаменитая певица Ма Рэйни и ее муж. Но девушка пробыла там недолго, вскоре перешла в другую труппу. В течение нескольких лет молодая певица поет в различных театрах. Порой она гастролирует в составе эстрадных групп. К концу Первой мировой войны, когда начинается джазовая лихорадка, Бесси уже довольно известная певица.

Звездный час Бесси Смит пробил в 1923 году. Фрэнк Уокер слышал Бесси на Юге несколькими годами раньше и сохранил воспоминание о силе ее голоса. Он послал Кларенса Уильямса разыскать певицу, чтобы привезти ее в Нью-Йорк. Сначала Бесси записала «Down Hearted Blues», а затем «Gulf Coast Blues». Смит ждал невероятный успех: не прошло и полугода, как было продано 780 тысяч пластинок!

Коллиер отмечает: «Голос Бесси, низкий и сочный по тембру, с годами становился суше и грубее. В конце своей карьеры она все чаще пользовалась гортанными тонами — возможно, для того, чтобы лучше управлять своим голосом. В исполняемых Бесси Смит блюзах нет ложной патетики и слезливости. Ее блюзы решительны, требовательны, страстны. Но страсть эта не чувственна, это горестный и разгневанный крик раненого.

Не потому ли он находит отклик у множества слушателей, что каждый из нас не избежал ударов судьбы?»

В начале 1930-х годов успехи певицы пошли на убыль. То было время «великой депрессии» — индустрия шоу-бизнеса пришла в упадок, грамзапись практически умерла. К тому же менялись вкусы как негритянской, так и белой публики: на первые роли выдвигались большие джаз-оркестры, так называемые биг-бэнды.

Смена вкусов на Бесси Смит сказалась не так сильно: публика никогда не переставала ее любить, а ее блюзы были популярны независимо от моды. В последний раз певица записалась в 1933 году: серия записей, которая включала громоподобный «Gimme a Pigfoot» и два мощных трагических блюза — «Down in the Dumps» и «Do Your Duty». В записи участвовали великолепные музыканты — Джек Тигарден, Чу Берри и Бенни Гудмен.

Пластинки подтверждают что, несмотря на ослабление голоса, Бесси по-прежнему остается великолепной певицей. Казалось, тяжелые дни остались позади — началось экономическое оживление. Шел 1937 год; Бесси пела в ночных клубах, строила планы новых записей, вела переговоры о съемках в кинофильме — к тому времени она уже снялась в короткометражке «Блюз Сент-Луиса».

Однако судьба была к ней немилосердна. Осенью певица отправилась на гастроли по Югу США. Здесь 26 сентября Бесси Смит погибла в автомобильной катастрофе.

Вскоре после ее смерти возникла легенда, что ранение Бесси не было смертельным, а смерть певицы — результат того, что в клинике для белых ее отказались принять из-за цвета кожи. Эта легенда стала широко известной и даже легла в основу пьесы Эдварда Олби «Смерть Бесси Смит». Однако эта история, скорее всего, придумана некоторыми политиками с пропагандистской целью. По свидетельству врача, оказывавшего последнюю помощь Бесси Смит, «на месте катастрофы не нашлось ни одной санитарной машины, которая могла бы доставить ее в больницу. В то время в глубинных районах хлопковых плантаций Юга не было санитарных машин ни для белых, ни для цветных». Врач также сказал, что состояние Бесси было столь тяжелым, что у нее не оставалось практически никаких шансов выжить.

ЛЕОНИД УТЕСОВ
(1895—1982)

Об отсутствии у себя певческого голоса Утесов говорил: «Пусть так! Я пою не голосом — я пою сердцем!»

Леонид Осипович Утесов (настоящее имя — Лазарь (Лейзер) Иосифович Вайсбейн) родился 21 марта 1895 года в Одессе в еврейской семье любящих, но небогатых родителей.

Отец, желая дать сыну хорошее образование, определил его в коммерческое училище. Коммерция мало интересует Леонида; в училище был неплохой хор и духовой оркестр, и молодой человек большую часть времени занимается музыкой, поет, выступает на сцене — совершенно счастлив.

"Говорить, что училище Файга было тем местом, где мальчики хотели учиться, неверно. Как правило, учиться они не хотели. Вообще

нигде. Бывали, конечно, исключения — редкие! — когда мальчик обнаруживал рвение к учебе. Мой старший брат, например, учился у Файга, а потом сдал экстерном за гимназию и государственные экзамены за университет. Да я и сам в первом классе был таким энтузиастом. А дальше… сами понимаете. Дальше скрипка и балалайка начали меня привлекать больше, чем история и география. Тем более что осуществлять эти желания, то есть, попросту говоря, играть на разного рода инструментах, учась у Файга, было совсем нетрудно.

Пусть никто не думает, будто я хочу сказать, что сегодня школьная самодеятельность на низком уровне, наоборот — на высоком. Но и у Файга в среднем учебном заведении было совсем неплохо. У нас были симфонический оркестр, оркестр щипковых инструментов (гитары, мандолины, балалайки), хор в шестьдесят человек. И в дополнение ко всему — директор училища, действительный статский советник Федоров, был композитором и написал оперу «Бахчисарайский фонтан», которая шла в одном из провинциальных театров. Он руководил всей музыкальной жизнью училища. Руководил не распоряжениями и приказаниями, а мог, придя на репетицию, сесть за рояль и показать, как надо исполнить тот или иной кусок…

Моя музыкальная ненасытность толкала меня и туда и сюда, я хотел везде поспеть: в симфоническом оркестре играл на скрипке, в щипковом на пикколо-балалайке, в хоре был солистом. И на ученических балах я принимал участие чуть ли не во всех номерах, ибо был участником всех кружков".

Отец, после того как узнал, что сын выступает в концертах, категорически запретил ему вообще заниматься музыкой. Леонид не стал спорить: в 1912 году ушел из училища и устроился в городской цирк. Там проработал полгода, после чего отправился в Кременчуг, где стал артистом театра миниатюр. Именно тогда и появился всем известный сценический псевдоним Утесов, вскоре ставший фамилией.

Еще через год молодой артист вернулся в Одессу и с тех пор пять лет выступал, кочуя из одной труппы в другую. Здесь он пел, танцевал, рассказывал скетчи, играл в драматических сценках.

В 1917 году Утесов занял первое место на Гомельском конкурсе куплетистов и в этом же году организовал в Москве небольшой оркестр, с которым выступал в саду «Эрмитаж». В том же году известный певец Ю. Морфесси пригласил Утесова в Одесский дом артиста.

Друг детства Утесова Иосиф Прут вспоминает:

"В феврале двадцатого мы пришли в Одессу. Ее освободили от интервентов и войск противника наши бойцы под командованием Григория Котовского.

Тетя Аня была еще жива, а Ледя — уже артист Леонид Утесов, муж Елены Ленской, премьерши фарсовой антрепризы Адамат-Рудзевича, — был уже отцом почти пятилетней дочери — Диты. Встреча с близкими была радостной, но, к сожалению, очень короткой, до мирного времени оставался еще год. Однако свою порцию смеха в этом удивительном городе я все-таки получил…

Прошло несколько дней. Я посетил театр, где тогда играли Лена и Ледя: она — на первых ролях, он — на второстепенных Об одном из

спектаклей этого коллектива в местной газете было написано: «Среди исполнителей выделялась Елена Ленская — актриса высокого класса. Поддерживали ведущих актеров Слуцкий, Марчалин, Осипов, Утесов и др.». Потом я всю жизнь дразнил Ледю, называя его «Утесов и др.»!

Но в тот вечер произошло знаменательное событие. Ледя впервые выступил самостоятельно. Он спел небольшую песню…

После этого вечера Утесову улыбнулось счастье: его артистические способности оценил новый директор и почти удвоил Леде заработную плату".

В 1921 году Утесов отправился в Москву. Г. Скороходов пишет:

"В Москве Утесов вступает в труппу одного из первых советских театров — Теревсата (Театра революционной сатиры), художественный совет которого возглавляли В. Маяковский и Д. Бедный. В этом театре раскрылось дарование Утесова-сатирика, умевшего в острохарактерных ролях, злой эпиграмме, злободневных куплетах выступить против «всяческой дряни».

Вечер 1923 года «От трагедии до трапеции» заставил Утесова как бы подвести первые итоги, задуматься над тем, что он делает в театре и на эстраде.

Он продолжает играть в оперетте, выступает в спектаклях Свободного театра и Театра сатиры. Но где бы ни работал Утесов, его властно влечет стихия музыки. Любовь к музыке, прирожденная страсть к новому, желание испытать себя в незнакомом качестве привели его к мысли о создании джаза".

Утесов был таким человеком, у которого слова никогда не расходились с делом. Свои мечты он всегда старался претворить в жизнь. Восьмого марта 1929 года в Ленинграде дебютировал театрализованный джаз Леонида Утесова с программой «Теа-джаз». Это был совершенно новый для эстрады того периода жанр. Утесов совмещал дирижирование с конферансом, танцами, пением, игрой на скрипке, чтением стихов. Музыканты разыгрывали разнообразные сценки между собой и дирижером.

Утесов вспоминал:

"Все, что произошло после первого номера, было столь неожиданно и ошеломляюще, что сейчас, когда я вспоминаю об этом, мне кажется, что это был один из самых радостных и значительных дней моей жизни.

Когда мы закончили, плотная ткань тишины зала словно с треском прорвалась, и сила звуковой волны была так велика, что меня отбросило назад. Несколько секунд, ничего не понимая, я растерянно смотрел в зал. Оттуда неслись уже не только аплодисменты, но и какие-то крики, похожие на вопли. И вдруг в этот миг я осознал свою победу. Волнение сразу улеглось, наступило удивительное спокойствие осознавшей себя силы, уверенность неукротимой энергии — это было состояние, которое точнее всего определялось словом «ликование».

Мне захотелось петь, танцевать, дирижировать. Все это я и должен был делать по программе — я пел, танцевал, дирижировал, но, кажется, никогда еще так щедро не отдавал публике всего себя. Я знал успех, но именно в этот вечер я понял, что схватил «бога за бороду». Я понял, что ворота на новую дорогу для меня широко распахнулись. Я понял, что с этой дороги я никогда не сойду.

Аплодисменты обрушивались на нас после каждого номера. И этот день стал днем нашего триумфа".

Позднее «Теа-джаз» получил название «Государственный эстрадный оркестр РСФСР». С тех пор вся его жизнь оказалась связанной с этим оркестром. Почти пятьдесят лет Утесов оставался музыкальным руководителем этого коллектива и объездил с ним всю страну.

Г. Скороходов пишет: «Теа-джаз» Утесова был не только коллективом единомышленников. В исполнении каждого номера царила вдохновенность, которой заражал музыкантов их руководитель. Талант руководителя — советчика, друга, старшего наставника (речь не о возрасте) — редкий дар. Утесов одарен им сполна. Он создал оркестр, в котором воскресала и как бы продолжалась его душа. Вместе с Утесовым участники ансамбля становились творцами каждого музыкального произведения. Оркестр со своим руководителем составлял единое целое, и одновременно каждый его участник был солистом".

Один из спектаклей «Теа-джаза» — «Музыкальный магазин» — подсказал режиссеру Г. Александрову замысел одного из самых популярных фильмов 30-х годов «Веселые ребята», который получил приз на кинофестивале в Италии.

Благодаря выступлениям оркестра на радио скоро слушатели по всей стране легко узнавали хрипловатый бас Утесова, а некоторые его песни стали поистине народными.

Но Утесов считал, что главное — концертная деятельность, и к концу 30-х годов практически полностью перешел к концертным программам.

Во время Великой Отечественной войны Утесов не только постоянно выезжал на различные фронты, но и регулярно выступал с оркестром по радио.

"Можно сравнить звучание его довоенных, военных и послевоенных песен, — пишет Л. Булгак. — Не только тех, что были написаны в эти разные периоды, но и тех, которые он пел раньше, до Великой Отечественной войны, и продолжал петь во время и после нее. В самых шутливых, легких и лиричных песнях после июня сорок первого появился у него новый общий фон. Звонкость, сияние, игра красок — все это стало словно бы приглушенным. Пел человек, за спиной которого грохотали взрывы бомб и умирали люди. Исчезла беззаботность шутки, появилось больше острых нот. А свойственная ему патетичность приобрела драматический оттенок.

Характерна в этом отношении одна из самых популярных в годы войны песен, знаменитый «Мишка-одессит» (музыка М. Воловаца, стихи В. Дыховичного), в которой Утесов как бы раскрыл биографию целого поколения, — недаром так много Мишек, слушавших песню в окопах, узнавали себя в этом портрете. Хотя песня написана во время Великой Отечественной войны, стиль ее музыкального языка принадлежит довоенной манере. Но вот поет ее Утесов совсем не так, как спел бы прежде. Причем надо сказать, что по своему музыкальному решению песня оставляет ощущение, будто она находится на грани вкуса. Наверное, в другом, менее точном исполнении ее было бы неловко слушать, ибо в ней

много опасных мест, где можно впасть и в сентиментальность, и в пошлость. Но Утесов нигде не переступает грань хорошего вкуса. Не переступает именно потому, что наряду, с яркостью и броскостью ему доступна и тонкость нюансов. Без этой тонкости всякая яркость и эксцентрика грубы. А у Леонида Утесова, наоборот, всегда деликатны и изящны. В «Мишке-одессите», например, драматическая нота в соединении с одесской «шикарной» лихостью придают герою дерзостную несгибаемость.

Спетая Утесовым еще до Победы, эта песня каждой своей фразой утверждала ее неотвратимость. Постепенное нарастание уверенности в победе выражено не только текстом, но и чисто звуковыми средствами. Ласковая безоблачность первого куплета, где голос матери корит плачущего Мишку, сменяется померкшим тоном второго, произносимого в суровых интонациях войны, а в третьем куплете в серьезный строй речи вплетается юмор, когда Мишка обращается к самому себе с подбадривающими словами, и это значит, что, обретя военный опыт, он познал свою силу. Вот почему в подавленном отчаянии, когда Мишке приходится оставлять Одессу, звучит не просто жажда победы, но и уверенность в ее неизбежности. Казалось, эта песня исполняется очень просто, а у слушателей теснило в груди".

Ярко передают эмоциональную атмосферу тех лет и другие военные песни в исполнении Утесова — «Случайный вальс» и «Дорога на Берлин», «Песня военных корреспондентов», «Солдатский вальс» и многие другие.

9 мая 1945 года Утесов выступил с оркестром на открытой эстраде на площади Свердлова в Москве.

В послевоенные годы Утесов по-прежнему оставался ярким пропагандистом лучшей советской музыки. В 1947 году оркестр Утесова подготовил к 800-летию столицы оркестровую фантазию «Москва». Ярко и проникновенно в финале программы впервые прозвучала песня Дунаевского «Дорогие мои москвичи!».

К своему двадцатипятилетию оркестр в 1954 году подготовил эстрадный спектакль «Серебряная свадьба». Здесь среди прочих песен Утесов исполнил одно из последних произведений Дунаевского — «Я песне отдал все сполна».

"Утесов раздвигал границы произведения, извлекал скрытую в нем парадоксальность. Он любит это делать и в жизни и на сцене, — пишет Л. Булгак. — Однажды, в шестидесятых годах, в Куйбышеве, Утесов вел первое отделение концерта сидя. В антракте среди публики можно было слышать сожаления по поводу его немощи. Каково же было всеобщее удивление, когда во втором отделении Леонид Утесов стал лихо отплясывать. Зрители поняли, что его «сидение» просто острота мастера.

Утесов умеет легко переходить от юмора к драме и от трагедии к юмору. В драматических вещах он так же достоверен и искренен, как и в комедийных. Но драматизм Утесова какой-то особый, земной, бытовой даже — не декламационный. Умение чувствовать персонаж, видеть его насквозь, на просвет так сказать, понимать и ценить любое движение его души и принес Утесов на эстраду, в свои песни.

А разве песни — это не маленькие пьески? И каждая со своими героями, своим кругом чувств, своей атмосферой действия. Певец в

течение одного вечера должен столько раз преобразиться, сколько песен он исполняет. За свою жизнь Леонид Утесов переиграл сотни персонажей, сыграл — не только спел — более семисот песен".

В 1965 году Леониду Осиповичу первому из артистов эстрады присвоено звание народного артиста СССР. А в следующем году певец принял решение покинуть сцену. В последние годы жизни Утесов продолжал работу как дирижер и режиссер-постановщик музыкальных номеров, много снимался на телевидении, но практически не выходил на сцену. В декабре 1981 года состоялось последнее выступление Утесова.

Вместе с отцом на протяжении семнадцати лет работала и дочь Утесова — Эдит, солистка оркестра. Незадолго до смерти Леонид Утесов закончил работу над книгой воспоминаний «Спасибо, сердце». В ней он с большой любовью написал, в частности, о своей жене Елене Осиповне: «Говоря о людях, которые помогали мне преодолевать трудности „легкомысленного моего искусства“, я не имею права не сказать о человеке, под чьим неустанным, требовательным наблюдением я находился целых полвека — в самые активные и трудные годы своих поисков. У меня была жена-друг, жена-советчик, жена-критик. Только не думайте, что я был многоженцем. Она была едина в трех лицах, моя Елена Осиповна, Леночка. Она обладала одним из тех замечательных качеств, которые так необходимы женам артистов и которых они часто, к сожалению, лишены, — она никогда не приходила в восторг от моих успехов».

Умер Утесов 9 марта 1982 года в Москве.

ПЕТР ЛЕЩЕНКО
(1898—1954)

Борис Метлицкий пишет: «Его легко узнаваемый голос, оригинальные песенки, зачастую сочиненные им самим, под которые так приятно было отдыхать или танцевать, звучали на всех континентах. Причем никого из зарубежных слушателей не смущало, что артист пел на незнакомом им русском языке. Главное было в том, как пел. А пел с душой, искренне, то улыбаясь, то грустя».

Петр Константинович Лещенко родился 3 июля 1898 года в селе Исаеве близ Одессы. Мать, Мария Константиновна, была бедная, неграмотная крестьянка. Отца, умершего, когда мальчику было три года, заменил отчим — Алексей Васильевич Алфимов. То был простой, добрый человек, любивший и умевший играть на гармонике и гитаре.

Петр учился в сельской школе, пел в церковном хоре; рано приобщился к труду. Ему повезло, что отчим, любивший его как собственного сына, разглядел в мальчике артистические наклонности и подарил гитару.

Когда началась Первая мировая война, Петру было шестнадцать лет. Юноша не избежал влияния патриотических настроений в русском обществе: Лещенко поступает в кишиневскую школу прапорщиков. Румыния, воевавшая на стороне Антанты, терпит одно поражение за другим, в числе мобилизованных для помощи румынской армии досрочно отправляется на фронт и Петр.

После тяжелого ранения Лещенко попадает в госпиталь, где его и застала Октябрьская революция. Тем временем политическая ситуация в регионе изменилась: Румыния в одностороннем порядке решила давний

территориальный спор в свою пользу. В январе 1918 года она оккупировала Бессарабию, отторгнув ее от России.

Так Петр неожиданно стал эмигрантом. Он работает и столяром, и певчим, и помощником соборного регента, и мойщиком посуды в ресторане, подрабатывает в кинотеатрах и кафе. К примеру, в 1918—1919 годах Лещенко выступал между сеансами как артист в кишиневских кинотеатрах «Орфеум» и «Сузанна».

Лещенко ощущает недостаток профессиональной подготовки и в 1923 году поступает в балетную школу в Париже. Он хотел значительно увереннее чувствовать себя в танце.

В Париже Лещенко познакомился с очаровательной девятнадцатилетней танцовщицей Зинаидой Закис, латышкой, приехавшей во Францию из Риги с хореографическим ансамблем. Спустя два года они поженились и затем подготовили несколько песенно-танцевальных номеров. Закис, прекрасная классическая балерина, танцевала и сольные номера.

Летом 1926 года дуэт супругов совершает гастрольную поездку по странам Европы и Ближнего Востока и получает известность. В 1928 году супруги приехали в Кишинев, где Петр познакомил жену с матерью, отчимом, сестрами.

Затем Петр и Зинаида отправляются в Ригу, где жили родители Закис. У Зинаиды было желание родить непременно в Риге. Константин Тарасович Сокольский, свидетель выступлений Лещенко в 1930 году, вспоминал:

"Весной 1930 года в Риге появились афиши, извещавшие о концерте танцевального дуэта — Зинаиды Закис и Петра Лещенко — в помещении Дайлем — театра на улице Романовской, 37…

…Чтобы дать партнерше переодеться для следующего танца, в паузах выходил Лещенко. Он был в ярком цыганском костюме, с гитарой. Пел песенки.

Голос у него был небольшого диапазона, светлого тембра, без «металла», на коротком дыхании, как у всех танцоров, и потому он не мог покрыть звуком громадное пространство кинозала, а микрофоны в то время еще не применялись. Но в данном случае это не имело решающего значения, потому что публика воспринимала Лещенко пока только как танцора, а не певца, и понимала, что цель его выступления — заполнить паузу и дать возможность передохнуть партнерше".

Однако беременность жены становилась все заметнее. Ей пришлось отменить выступления.

Л. Пишнограева пишет:

"Зине пришлось оставить сцену, и Петр начал выступать самостоятельно с концертными программами. Наконец-то! Один. На сцене. Лещенко начал свою сольную карьеру почти в 32 года — возраст далеко не юный. Тем неожиданней стал его ошеломительный успех: скоро афишные тумбы всего города запестрели объявлениями о концертах Лещенко. И снова овации, признания, цветы посыпались как из рога изобилия.

Неожиданно выяснилось, что именно его — элегантного красавца-мужчину, с томным, нежным взглядом и глубоким ласкающим голосом с нетерпением ждала капризная публика. Она, словно

избалованная светская дама, жаждала красивых слов, несбыточных обещаний и страстных признаний. И вот появился романтический герой, которому можно было без стеснения отдаться. Вновь и вновь она требовала любимых песен и ласкающих звуков заграничного танго. Певец подружился с прославленным композитором Оскаром Строкой — создателем популярнейших танго, романсов, фокстротов и песен. Именно Строку удалось соединить интонации жгучего аргентинского танго с мелодичностью и задушевностью русского романса.

Лещенко исполнил и записал на фирме грамзаписи лучшие произведения прославленного композитора: «Черные глаза», «Синюю рапсодию», «Скажите почему» и другие танго и романсы маэстро. Работал он и с другими талантливыми композиторами, в частности с Марком Марьяновским — автором «Татьяны», «Миранды», «Насти-ягодки».

В первой половине тридцатых годов Лещенко переезжает на постоянное жительство в Бухарест, где некоторое время он поет в кафе «Галерея Лафайета». Константин Сокольский пишет: "В 1933 году компания Геруцкий, Кавура и Лещенко открыла в Бухаресте на улице Брезоляну, 7, небольшой ресторан «Наш домик». Капитал вложил представительный на вид Геруцкий, который и встречал гостей. На кухне хозяйничал опытный повар Кавура, а Лещенко с гитарой создавал настроение в зале. Гардероб посетителей принимали отчим и мать Лещенко.

Дела в «Нашем домике» пошли хорошо: посетители валили валом, столики брались, как говорится, с бою, и настала необходимость в перемене помещения.

Осенью 1936 года, а может и раньше, на главной улице Бухареста, Виктории, был открыт новый ресторан, который так и назывался — «Лещенко». Поскольку Петр Константинович пользовался в городе большой популярностью, ресторан посещало изысканное русское и румынское общество. Играл замечательный оркестр. Зинаида сделала из сестер Петра — Вали и Кати — хороших танцовщиц. Выступали все вместе, но гвоздем программы был, конечно, сам Лещенко…"

Интересно, что в ресторане выступала и знаменитая позднее певица Алла Баянова.

В 1935—1940 годах Лещенко сотрудничает с фирмами грамзаписи «Беллакорд» и «Колумбия» (Бухарест). Он записывает в тот период более ста различных по жанру песен. Песни певца звучат и по радио, и на вечеринках, и в ресторанах. Пластинки Лещенко проникают даже в Советский Союз. Особенно много их появилось на черных рынках и базарах Бессарабии и Прибалтики, включенных в 1940 году в состав СССР. Но по советскому радио они не звучат. Лещенко по-прежнему остается эмигрантом.

Бибс Эккель дает такой портрет певца того времени:

"О характере Петра Лещенко ходили самые противоречивые рассказы. Кое-кто из знавших его лично говорил о его скупости. В то же время одна женщина рассказывала в Бухаресте, как он щедро помогал многим, и в том числе юноше из одной бедной еврейской семьи — пианисту Ефиму Склярову, отец которого пришел к Лещенко с просьбой обратить внимание на музыкальные способности сына. Лещенко взял его в свой

ансамбль и не ошибся. Ефим Скляров написал для своего кумира несколько музыкальных композиций, записанных позже на грампластинки.

Живя среди румын, Лещенко был очень уважаем, хотя сам относился к ним без особой любви, но часто выражал восхищение музыкальностью этого народа. Ездил Лещенко на новеньком немецком автомобиле марки «ДКВ». Он не курил, но любил выпить. Слабость Лещенко — шампанское и хорошие вина, которых в Румынии в ту пору было чрезвычайно много. Часто владельца и певца самого модного ресторана в Бухаресте встречали слегка пьяным, что в общей атмосфере ресторанного угара почти незаметно. Лещенко пользовался огромным успехом у женщин, к которым сам был неравнодушен".

О популярности певца говорит такой факт. Король Карл, отец Михая, лидера правящей в Румынии династии, часто привозил в бронированном авто послушать Лещенко к себе в загородный особняк.

Прошел почти год Великой Отечественной войны, когда в мае 1942 года Лещенко приезжает в Одессу. Его концерт назначен в Русском драматическом театре. В городе начался настоящий ажиотаж: очереди за билетами выстраивались с раннего утра.

Один из очевидцев вспоминал: «День концерта стал подлинным триумфом Петра Константиновича. Небольшой театральный зал полон до отказа, многие стояли в проходах. Певец поначалу огорчил: первые вещи вдруг стал петь… по-румынски, — оказалось, по требованию властей… Потом зазвучали уже хорошо известные, любимые многими танго, фокстроты, романсы, и каждая вещь сопровождалась неистовыми аплодисментами слушателей. Завершился концерт подлинной овацией…»

Тогда же состоялась первая встреча Лещенко с Верой Белоусовой, ставшей впоследствии женой певца. Красивая, стройная девушка, игравшая на аккордеоне, покорила сердце артиста. Вскоре они начинают совместные выступления.

В октябре 1943 года Петра Константиновича призвали в армию. В Крыму он работает в должности заведующего офицерской столовой. С приближением советских войск Лещенко возвращается в Румынию.

В мае 1944 года Петр Константинович официально развелся с Зинаидой Закис и зарегистрировал свой брак с Верой Белоусовой. После прихода Красной армии Лещенко дает концерты в госпиталях, воинских гарнизонах, офицерских клубах. Он исполняет сочиненные им патриотические песенки о русских девушках — «Наташа», «Надя-Надечка», поет «Темную ночь» Никиты Богословского, популярные русские песни. С ним выступала и его новая жена.

Вот отрывок из воспоминаний Г. Кипниса-Григорьева:

"…Лещенко объявляет следующий номер:

— Самое дорогое для каждого человека, — говорит он, — это Родина. Где бы ты ни был, куда бы ни заносила тебя судьба. О тоске по Родине и споем мы с моей женой Верой Белоусовой-Лещенко.

И тут она начинает своим сильным голосом под собственный аккомпанемент аккордеона:

Я иду не по нашей земле,

Просыпается синее утро…

А когда заканчивается первый куплет, включается Петр Лещенко с гитарой, и припев они поют в два голоса — поют задушевно, с искренним и нескрываемым страданием:

Я тоскую по родине,
По родной стороне моей,
Я в далеком походе теперь,
В незнакомой стране.
Я тоскую по русским полям.
Мою боль не унять мне без них…

Что вам сказать? Обычно пишут — «гром аплодисментов». Нет, это был шквал, громовой шквал! И на глазах у многих — слезы. У каждого, конечно, свои воспоминания, но всех нас объединяет одна боль, тоска по любимым, а у многих — по женам и детям, «мою боль не унять мне без них»… А Петр Лещенко с красавицей Верой поют на «бис» и второй раз. И третий. И уже зал стал другим. Забыты предупреждения о необходимости идейно-политической сдержанности. И Лещенко сияет, почувствовав, как опытный артист, что полностью овладел аудиторией. Он в темпе объявляет следующую песню — знаменитый «Чубчик», но заканчивает новым куплетом:

«Так вейся, развевайся, чубчик мой… в Берлине! Развевайся, чубчик, на ветру!»

Затем пошли вперемежку то «наша» «Темная ночь», то его какая-нибудь там «Марфуша», и зал постоянно кричит «бис!».

С лета 1948 года супруги выступают в различных кафе и кинотеатрах Бухареста. Потом они находят работу в только что созданном Театре эстрады.

"Лещенко уже перевалил пятидесятилетний рубеж, — пишет Б.А. Савченко. — В соответствии с возрастом меняется и его репертуар — певец становится более сентиментальным. Уходят из программ темповые шлягеры, типа «Моей Марусички» и «Настеньки», появляется вкус к лирике, романсам, окрашенным тоской и грустью. Даже в его пластиночных записях, сделанных в 1944—1945 годах, доминирует отнюдь не радостная тональность: «Бродяга», «Колокольчик», «Сердце мамы», «Вечерний звон», «Не уходи».

И далее: «Петр Константинович продолжает выяснять возможность возвращения в Советский Союз, обращается в „компетентные органы“, пишет письма Сталину и Калинину. Лучше бы он этого не делал, — может быть, тогда ему удалось бы спокойно прожить остаток жизни».

В марте 1951 года Петр Константинович был арестован. Это произошло на концерте в Брашове. Много лет спустя его жена узнала: Петр Константинович умер в лагере летом 1954 года не то от язвы желудка, не то от отравления.

ЛУИ АРМСТРОНГ
(1901—1971)

Р. Гоффэн, автор одной из первых книг о джазе, в 1930 году писал: «Армстронг не просто „король джаза“, он душа этой музыки… Он являет собою тот уровень, на который в джазовой музыке равняется все. Он — единственный неоспоримый гений, которым обладает американская музыка».

Л.С. Мархасев отмечает: «До сих пор есть многие, которым, мягко говоря, неприятны „горловой“ голос Луи Армстронга, его „скэт“ — звукоподражания: бессмысленные на первый взгляд звукосочетания, заменяющие слова. Говорят: „Он не поет, а хрипит, давится“. Но Армстронг довел до предела — и предел этот нередко совершенен — народную негритянскую манеру подражать в пении инструментам. Отсюда дробящиеся, шершавые „комки звуков“ в горле Армстронга, его клокочущее вибрато, его „скэт“ — выкрики, то горестные, то радостные, его „о, yes“, вздохи, бормотания, смех… В нем джаз обрел не только единственного в своем роде певца, но и единственный рождающийся раз в столетие двуликий „инструмент джаза“ где труба и голос неразделимы».

Луи Даниел Армстронг родился 4 августа 1901 года. Вероятно, ему самой судьбой было уготовано стать джазовым музыкантом: ведь он родился в Новом Орлеане, на родине американского джаза. Детство его прошло в одном из бедных кварталов города, где царили свои законы, далеко не всегда совпадавшие с официальными. Отец Армстронга, истопник на скипидарной фабрике, бросил семью, когда Луи был еще младенцем. Поэтому мальчик практически вырос на улице, зарабатывая на жизнь чем придется: разгружал суда в порту, развозил уголь, продавал газеты.

«Уже в пятилетнем возрасте, находясь в церкви или бегая за шествиями, я напрягал слух, стараясь различить инструменты, узнать произведения», — вспоминал впоследствии сам Армстронг в книге «Мой Новый Орлеан».

Из-за глупой выходки, когда Луи ради баловства выстрелил из пистолета на улице, его задержали и отправили в негритянский приют для беспризорных детей, где он провел восемнадцать месяцев.

В колонии был духовой оркестр. Спустя какое-то время Армстронг стал осваивать альтгорн — оркестровый инструмент, похожий на корнет, но с более низким тоном звучания. Позднее он писал: «Я пел уже многие годы, и инстинкт подсказывал мне, что альтгорн столь же неотъемлемая часть оркестра, сколь баритон или тенор — квартета. Партия альтгорна мне удавалась очень хорошо».

Освободившись в шестнадцать лет, Армстронг продолжал зарабатывать на жизнь с помощью музыки. Такой путь прошли практически все негритянские джазисты. Вначале он играл в составе духовых оркестров в барах и на речных пароходах, плававших по Миссисипи, в спортивных залах, на танцах и праздниках.

В 1917 году Армстронг уже сам руководил одним из джаз-бэндов. Его судьба изменилась, когда он встретил своего первого наставника Джо Оливера, ведущего джазмена в Новом Орлеане. В 1922 году он пригласил Армстронга вторым корнетистом в свой чикагский оркестр. Здесь Луи впервые начал играть на трубе.

Оливер проявлял трогательную отеческую заботу о молодом музыканте. Луи Армстронг до конца своих дней считал этого, по его выражению, «великого мастера» раннего джаза человеком, которому он больше чем кому бы то ни было обязан всеми своими профессиональными достижениями. Большое влияние оказала на него и пианистка из ансамбля Оливера Лил Хардин, получившая, в отличие от большинства джазовых музыкантов того времени, классическое музыкальное образование. Впоследствии (в 1925 году) Лил стала женой Армстронга и вошла в состав его знаменитой «Горячей пятерки».

В 20-е годы Армстронг пытается организовать свою группу, но это у него получилось не сразу. Не успев собраться, группы распадались, хотя некоторые из них стали известными, как, например, «Горячая пятерка» и «Горячая семерка». Армстронг привлекал всех своей задушевной и чистой игрой на трубе, своими импровизациями и сиплым голосом. Вскоре он окончательно переходит на сольные выступления с большим джаз-оркестром.

Полагают, что именно Армстронг разработал особую манеру исполнения — пение «скэтом»: род джазового пения, когда мелодия импровизировалась, к ней добавлялся бессмысленный набор слов и она служила как бы своеобразным дополнительным инструментом.

Глуховато-гортанный голос Армстронга-певца вызывал неоднозначную реакцию: его сравнивали то с железными опилками, то с растительным маслом на наждачной бумаге, то с грохочущей коробкой передач автомобиля, полной арахисового масла.

Но главное у Армстронга было иное — ярко эмоциональная манера исполнения, сопровождаемая белоснежной улыбкой.

В 1925 году Армстронг возвращается в Чикаго, где записывает ряд завоевавших огромную популярность пластинок «Хот файв» и «Хот севн» («Горячая пятерка» и «Горячая семерка»). Армстронг записывает первую пластинку, где использует «скэт». Эту манеру исполнения вскоре перенимают многие джазовые музыканты, так что возникает своеобразное модное поветрие.

Сейчас трудно установить, когда впервые Луи стал петь. Возможно, еще ребенком, в церкви. «Когда мне было десять лет, — вспоминает Армстронг, — мать брала меня в церковь, где я пел в хоре». В течение ряда лет он пел со своим квартетом на улицах Нового Орлеана. Но никаких других сведений о том, что Луи где-нибудь пел, нет.

Ударник «Кайзер» Маршалл рассказывает, что Армстронг начал петь с оркестром совершенно случайно. По четвергам в «Роузленде» устраивалось нечто вроде любительского представления, что было довольно распространенным в те годы видом развлечения. Из-за этого оркестр заканчивал свое выступление пораньше, сокращая его на целое отделение. «Однажды мы уговорили Армстронга выйти на сцену, — говорит Маршалл, — и спеть „Everybody Loves My Baby, But My Baby don't Love Nobody But Me“. Он пел и подыгрывал себе на трубе… Публика пришла в восторг и с тех пор каждый четверг требовала, чтобы Луи пел». Может, это было так, а может, иначе. Хендерсон вспоминает: «Примерно недели через три после прихода Армстронга в наш оркестр он попросил разрешения спеть сольный номер. Вначале я не очень-то понимал, как можно петь с

таким голосом, как у Луи, но в конце концов дал согласие. Он был великолепен. Все оркестранты полюбили его пение, а публика — так та вообще сходила с ума. Я думаю, это было его первое публичное выступление как певца. Во всяком случае, я уверен, что с оркестром Оливера он ни разу не пел».

«…В 1925 году застенчивый, неуверенный в себе молодой человек внезапно осознает, что людям нравится его пение — пишет Д. Коллиер. — Нечего и говорить, что с этого момента он ловит каждую возможность петь со сцены. Это был переломный момент в его музыкальной карьере. Не прошло и пяти лет, как публика, да и сам Армстронг, стала воспринимать его не как замечательного джазового импровизатора, а как подыгрывающего себе на трубе певца».

В 1929 году Армстронг переехал из Чикаго в Нью-Йорк. Здесь его ожидал еще больший успех, особенно после его выступления в бродвейском ревю «Горячий шоколад».

Гарлем боготворит Армстронга. В своей книге «Жажда жить» Мезз Мезzров рассказывает о том, как почитатели подражали всему, что делал Армстронг: «Луи всегда держал в руке платок, потому что на сцене и на улице сильно потел. Это породило настоящую моду — в знак симпатии к нему все юнцы ходили с платком в руке. Луи имел обыкновение с добродушной непринужденностью складывать руки на животе. Вскоре молодежь тоже стала скрещивать руки на животе, нога чуть впереди, белый платок между пальцами. Луи всегда был аккуратно одет, и самые неряшливые начали заботиться об одежде…»

В 1933 году он совершает большие триумфальные гастроли по странам Европы, удивляясь тому, что его прекрасно знают и что джаз имеет популярность за пределами Америки.

В начале 30-х годов брак с Лилиан потерпел крушение; Армстронг женился вновь, и вновь неудачно, и наконец, его женой стала Люсилл Уилсон, с которой он прожил до конца своих дней. Период с 1935 года до начала войны самый успешный в жизни Армстронга, это подлинный взлет творчества. Помимо концертной деятельности он успешно снимается в многочисленных голливудских кинофильмах, принимает участие в различных шоу и ревю.

К окончанию Второй мировой войны распространившаяся мода на вокалистов создает новые, более благоприятные условия для творчества Армстронга-певца.

В сентябре 1945 года Луи в сопровождении биг-бэнда и хора записал пластинку с «Blueberry Hill» на одной стороне и часто исполняемой в те годы песней «That Lucky Old Sun» — на другой. Пластинка, а точнее, первая из записанных на ней песен очень понравилась любителям музыки. Всего месяц спустя она заняла почетное двадцать четвертое место среди ста пользующихся наибольшим спросом записей.

Армстронг привлекает внимание фирмы «Decca». «Луи обладал своей неповторимой манерой пения, — вспоминает Милт Гэблер, — и мы предложили ему записать серию популярных песен… Луи очень нравились популярные песни. Он часто слушал их по радио, когда вел машину или во время отдыха. Если какая-то из них оказывалась ему по вкусу, он тут же брал ее на заметку».

В 1946 году Армстронг создает ансамбль «Ол старз» («Все звезды»), с которым выступает, гастролируя по всему миру уже больше как певец, чем как трубач.

"Большинству поклонников Армстронга нравилось прежде всего его пение и те остроумные реплики, которыми оно сопровождалось, — пишет Д. Коллиер. — Но серьезное ухудшение состояния здоровья все больше мешало ему петь. В апреле 1958 года два известных отоларинголога из Вирджинского университета, побывав на концерте Армстронга, заинтересовались его голосом и попросили разрешения его обследовать. В направленном лечащему врачу Армстронга заключении они указали на поражение голосовых связок лейкоплакией — молочно-белыми наростами, возникающими при воспалительных процессах на слизистой оболочке. При этом было высказано предположение, что пациент уже много лет страдает данным заболеванием, возможно даже с детства.

Но публике, видимо, нравился хриплый голос Армстронга. Луи казался ей таким же милым и привлекательным, как любимый плюшевый медвежонок на буфете. В Армстронге было что-то такое, что не поддается никакому рациональному анализу. Его откровенность, искренность и прямота согревали души людей. Его пение делало их счастливыми".

Все чаще грампластинки Армстронга становились бестселлерами. Вслед за «Blueberry Hill» самой популярной записью года стала песня «Mack the Knife» из музыкального спектакля «Трехгрошовая опера» Бертольда Брехта и Курта Вайля.

В 1963 году один из театров Бродвея решил поставить музыкальный спектакль «Hello, Dolly!». Незадолго до премьеры продюсер решил, что неплохо выпустить в рекламных целях пластинку с записью заглавной песни. Начали искать исполнителя. По словам Милта Гэблера, кандидатуру Армстронга предложил некий Джек Ли, представитель музыкальной издательской фирмы «E.H. Morris», напечатавшей партитуру будущей постановки. «Ли направился к Глейзеру, которого знал многие годы, — пишет Гэблер, — с тем чтобы ангажировать Луи. Джо всегда охотно принимал такого рода предложения, поскольку записи пользующихся популярностью песен с удовольствием брали на радио. Так как трудно было предсказать, насколько успешным окажется все это предприятие, он потребовал вперед деньги за участие Армстронга в сеансе, а также подписал контракт на гонорар в виде отчислений за каждый проданный экземпляр будущей пластинки». В декабре 1963 года Армстронг вместе с ансамблем «All Stars», усиленным группой струнных инструментов, записал «Hello, Dolly!».

Как свидетельствует Корк О'Киф, Глейзер сразу же почувствовал, что пластинка будет пользоваться огромным успехом. Вскоре после выхода первой партии тиража О'Киф пришел в офис Глейзера. Поставив пластинку на проигрыватель, возбужденный менеджер забегал по кабинету, восклицая: «Нет, ты послушай, Корк! Это же явно бестселлер!»

Глейзер не ошибся. В мае 1964 года «Hello, Dolly!» заняла первое место, потеснив диск ансамбля «Битлз». Фантастический успех побудил фирму немедленно заключить новый контракт. Армстронг вместе со своим ансамблем делает записи своих наиболее известных пьес, включая

«Blueberry Hill» и «A Kiss to Build a Dream on». Выпущенный вскоре альбом сразу занял первое место в списке наиболее популярных дисков.

Музыкальная карьера Армстронга достигла апофеоза, но здоровье его быстро ухудшалось.

Советский журналист Мэлор Стуруа писал с последнего концерта Армстронга в 1971 году:

"Сэтчмо был слаб, очень слаб. Он еще не оправился от болезни. (Вернее, он так и не оправился от нее.) Служители помогали ему подниматься на сцену и спускаться. И лишь на сцене он не нуждался ни в чьей помощи.

В тот вечер Армстронг не столько играл, сколько пел. В мехах-легких уже не хватало воздуха. Он держал инструмент, как обессиленные рыцари держат меч — опираются на него, а не фехтуют. Но голос Сэтчмо звучал по-прежнему, неповторимый голос, напоминающий дребезжащую по булыжной мостовой железную бочку, из которой капает мед… Он пел всего себя, пел тем самым мощным, многокрасочным, скульптурным сейсмическим вибрато, из которого, как из гоголевской шинели, вышли королевы блюзов Элла Фицджеральд и Билли Холидей, в котором черпал свое мужество Тарзан музыкальных джунглей нью-йоркского Гарлема, безвременно погибший от героина Джимми Хендрикс — полусумасшедший, полугений… Во втором отделении концерта Сэтчмо чаще прикладывался к трубе. Сэтчмо дул в трубу с таким ожесточением, словно познал наконец секрет, как можно обходиться без кислорода, как можно жить, не вдыхая его, а лишь выдыхая с муками творчества сквозь могучий «паккер» — через прожорливую трубу — в человеческие души смех и слезы, смех и слезы, смех и слезы…

Под занавес Армстронг спел свой последний «хит» — песенку «Хелло, Долли!» из одноименного бродвейского мюзикла. И, глядя на его ставшую в огнях рампы еще более одинокой мешковатую фигуру, на опущенные плечи, на лицо, залитое потом, на растопыренные в прощальном жесте пальцы правой руки, на трубу, струящуюся иссякающим медным потоком из ладони левой, прислушиваясь к завершающему раскату «Иеааас» с трясущихся рассеченных губ, весь зал неожиданно понял: человек на сцене пел не «Хелло, Долли!», а «Гуд-бай, Сэтчмо!»

Скончался Армстронг 6 июля 1971 года.

БИНГ КРОСБИ
(1903—1977)

В.Ю. Озеров пишет:

"Бинг Кросби — исторически очень характерная и весьма значимая фигура в популярной музыке и музыкальном кинематографе США. Он был законодателем песенно-шлягерной моды на протяжении нескольких десятилетий (1930—1950-е годы). Открытость, простодушное обаяние и искренность привлекали к нему слушателей и зрителей из всех слоев общества. Его вокальная исполнительская манера по-своему индивидуальна, хотя постепенно превратилась в своего рода стандарт на американской музыкальной эстраде и породила многочисленных эпигонов.

Бестселлерами в интерпретации Кросби стали такие мелодии, как «Pennies From Heaven» «Blue Skies», «White Christmas», «The Bells of St. Mary's», «Love in Bloom», «How Deep is the Ocean», «The Blue of the Night», а

также сочиненные им самим песни «A Ghost of a Chance» и «When the Blue of the Night».

Как один из первых певцов он по праву может быть причислен к основоположникам целого пласта американской популярной музыкальной культуры и вокальной исполнительской школы, связанных с традицией интимно-лирического песенного стиля (так называемой song style). Влияние этого стиля на все сферы американской музыки (эстрадно-развлекательной, джазовой, симфонической) вполне очевидно. В свою очередь, благодаря тесным контактам Кросби с джазменами, он привнес в популярную музыку разнообразные элементы стилистики джаза (этому примеру последовали многие эстрадные певцы в Америке и Европе), открыв новые возможности для ее развития и обновления".

Гарри Лиллис Кросби родился 3 мая 1903 года в Такоме, в штате Вашингтон. Прозвище Бинг он получил еще в детстве за увлечение коллекционированием газетных и журнальных вырезок («бинго» — разновидность лото).

Впервые Бинг начал выступать как вокалист и исполнитель на ударных со школьным джаз-бэндом. Он не обладал ни выдающимися вокальными данными, ни бросающейся в глаза внешностью, ни особыми талантами и поначалу намеревался стать юристом. Учился в университете «Гонзаго» как и многие, играл на ударных в студенческом оркестре. Однако вскоре выяснилось, что Бинг не только любит петь, но и наделен небольшим баритоном приятного тембра и весьма музыкален. Вместе с одним из своих приятелей он поет в дуэте. Они совершают поездку по Тихоокеанскому побережью, добившись относительной известности. Затем Кросби вместе с Э. Ринкером и Г. Баррисом организовал вокальное трио «Rhythm Boys» и вскоре стал постоянным участником концертных антреприз известного дирижера эстрадного оркестра Пола Уайтмена (1926—1930).

Успеху ансамбля способствовали записи «Mississippi Mud», «I'm Coming Virginia» и участие в фильме «The King of Jazz» об оркестре Уайтмена (1930).

К концу 20-х годов Кросби выработал особую, индивидуальную манеру эстрадного микрофонного пения — так называемый крунинг, сделавшую его объектом поклонения самой широкой аудитории.

С того момента карьера Бинга Кросби неуклонно шла по восходящей линии. Его успех рос год от года. В 30-е годы он выступает с оркестром Джимми и Томми Дорси, вскоре становится любимым солистом радио, снимается в кино. К началу 40-х годов Кросби уже один из самых популярных певцов Америки — один лишь Фрэнк Синатра может соперничать с ним.

Композиторы пишут специально в расчете на него, на его неброскую, но безошибочно покоряющую манеру — скромную, откровенно сентиментальную. Конечно, большинство песен, которые он поет, не поднимаются над уровнем профессионального штампа, но попадаются среди них и подлинные песенные жемчужины. Одной из них стала песня Ирвина Берлина «Белое рождество» из кинофильма «Холидей инн». Впрочем, успех приходит не сам собой. Кросби трудится, как и положено трудиться в шоу-бизнесе: каждую свою песню оттачивает до совершенства,

до отполированности: в его исполнении нет места шокингу, случайной импровизации — все рассчитано на успех у среднего американца. И расчет оправдывается.

Вершина карьеры Кросби — 40—50-е годы. Он регулярно и с неизменным успехом записывается на пластинки, выступает на радио и телевидении, снимается в кино. В 1944 году он удостоился наивысшей кинематографической награды «Оскар» за роль в «Going My Way». В то время он часто и тесно сотрудничает со многими звездами американского энтертэйнмента (индустрии развлечений) Элом Джолсоном, Джуди Гарленд, Луи Армстронгом.

Так продолжалось почти полвека. Число фильмов, в которых снялся Бинг Кросби, достигло пятидесяти восьми. Суммарный тираж выпущенных им пластинок превысил, согласно Книге (рекордов) Гиннеса, все прежние рекорды других певцов.

В чем секрет такого феноменального успеха? Кросби отличали выразительность фразировки и теплый тембр голоса, но многие певцы, обладавшие и большими способностями, не смогли пробиться на вершины шоу-бизнеса… Главная причина успеха певца была в том, что он в совершенстве постиг не только секреты пения, но и законы коммерческой эстрады. Всегда знал, что именно в каждый данный момент нужно рядовому слушателю, и умел первым предложить ему это «лакомое блюдо». Бдительно следил за всеми изгибами моды и стилей и неизменно оказывался в фарватере этих перемен.

Впрочем, не только на сцене, но и вне ее Кросби не уставал поддерживать вокруг себя ореол «счастливчика». В 1953 году он опубликовал автобиографическую книгу под характерным названием «Называйте меня счастливчиком».

На самом деле далеко не все так безоблачно было в его жизни. Но он улыбался — даже тогда, когда ему было не до улыбок. Незадолго до своего семидесятилетия певец стоял на пороге смерти в результате тяжелого легочного заболевания, перенес серьезную операцию. Несколько позже он пять месяцев провел на больничной койке, оправляясь от ушибов, полученных во время киносъемок. Казалось, ему уже никогда не выйти на эстраду. Но в 1976 году Бинг Кросби начал свою, как он говорил, «вторую карьеру» — дал концерт в калифорнийском городке Конкорд под открытым небом. И опять ему сопутствовал успех. За этим концертом последовали новые — и в Америке, и в Европе. В них маститого певца сопровождали сын Гарри, игравший на гитаре, и дочь Мэри — танцовщица. Еще трое его сыновей тоже начали подвизаться на эстраде, хотя и без особого успеха.

В 1977 году во время концерта в зале «Амбасадор» в городе Пасадена артист упал с эстрады, отвечая на приветствия публики, и вновь попал в больницу. «Придется несколько изменить этот номер программы, чтобы его завершение было для меня более эффектным», — комментировал он, улыбаясь корреспондентам.

К тому времени Кросби — богатый человек. У него множество акций нефтедобывающих фирм и золотых приисков, урановых рудников и консервных заводов, недвижимость и спортивные предприятия. Как истинный богач, он увлекается игрой в гольф. Во время одной из игр его настиг сердечный приступ, от которого он умер в пригороде Мадрида 14

октября 1977 года.

КЛАВДИЯ ШУЛЬЖЕНКО
(1906—1984)

Говорит прославленный певец Леонид Осипович Утесов: «Я не раз слышал от композиторов, пишущих для эстрады, чьи произведения исполняет Клавдия Ивановна, что она умеет открывать в песне, особенно лирической, такие стороны, о которых сами авторы прежде не подозревали. Как это делается? Рецепта нет — есть индивидуальность замечательной певицы, главное достоинство которой заключается в богатстве интонационных оттенков и актерской игры, далеко выходящих за пределы нотной страницы. Великолепно владея этими средствами, Шульженко оживляет ими мелодию, усиливает роль стихотворного текста в песне и тем самым повышает эмоциональное восприятие ее слушателями. Могу смело утверждать, что есть немало песен, которые живы в памяти народа, поются до сей поры только потому, что к ним приложила свое мастерство, свою душу Клавдия Шульженко».

Клавдия Ивановна Шульженко родилась 24 марта 1906 года в Харькове. Вот что она сама вспоминает:

«С детства мечтала стать актрисой драматического театра. Эта мечта зародилась во мне еще до того, как я впервые побывала в настоящем театре.

Мы жили в Харькове, на Владимирской улице. Район наш назывался Москалевкой. Наша семья — отец, мать, брат Коля и я — занимала флигель, в котором жила еще и соседка.

Первое художественное впечатление было связано с отцом. От него я впервые услышала украинские народные песни. Он приобщил меня к пению. Бухгалтер управления железной дороги, отец мой серьезно увлекался музыкой: он играл на духовом инструменте, как тогда говорили, в любительском оркестре, а иногда и пел соло в концертах. Его выступления, его красивый грудной баритон приводили меня в неописуемый восторг…

Тем не менее ничто не предвещало моей песенной судьбы. В гимназии Драшковской, где я училась, любимым предметом была словесность. Я учила наизусть стихи русских поэтов, которые с восторгом декламировала и на уроках, и в пансионе подругам по комнате…

…Не скрою, к большинству предметов относилась как к обременительной нагрузке. Мне очень жаль, сегодня могу в этом сознаться, что я несерьезно отнеслась и к занятиям по музыке. Родители, заметив мои музыкальные способности, определили меня к профессору Харьковской консерватории Никите Леонтьевичу Чемизову, удивительному педагогу и добрейшему человеку. Он занимался со мной нотной грамотой и исподволь обучал пению. «Ты счастливая, — говорил он, — у тебя голос поставлен от природы, тебе нужно только развивать и совершенствовать его».

Петь я любила, но не считала пение своим призванием. Все мои мечты были о сцене драматического театра. И «виноваты» здесь были не только наши любительские спектакли. «Виноват» был кинематограф с его Верой Холодной, Иваном Мозжухиным, Владимиром Максимовым — кумирами зрителей тех лет. Они не говорили и не пели, но тем не менее покорили мое сердце, разжигая мечты об актерской карьере.

«Виноват» был и театр. Именно он оставил во мне самые яркие впечатления юности. Театр в нашем городе был замечательный. Его руководитель — один из крупнейших режиссеров тех лет Николай Николаевич Синельников, собрал великолепную актерскую труппу. Каждый поход с папой в театр Синельникова становился для меня праздником. И разве не естественно, что безумно хотелось, чтобы этот «праздник был всегда со мной».

И я решилась. Ранней весной 1923 года, когда мне еще не было семнадцати лет, отправилась к Синельникову «поступать в актрисы»».

В то время театр этот был одним из самых интересных периферийных коллективов, славившийся и режиссурой, и репертуаром, и актерским составом. Быстрое зачисление Шульженко в столь сильную труппу говорит о ее таланте. В театре Шульженко прошла хорошую актерскую школу, но тяга к эстраде оказалась сильнее.

В 1928 году Шульженко едет в Ленинград уже в качестве эстрадной певицы. Надо сказать, что в те годы положение эстрадного артиста, как и всей эстрады в целом, было незавидно. Вскоре певица впервые выступает на сцене Мариинского театра, в концерте, посвященном Дню печати.

"Легко можно догадаться, что чувствовала молодая исполнительница, как она волновалась, — пишет И.А. Василинина. — Но все окончилось не просто хорошо, а блистательно. Ее долго не отпускали со сцены. Она пела весь свой репертуар, тот, который «сомнительный», «вчерашний день», «чепуха», — «Красный мак» и «Гренаду», «Жорж и Кэтти» и «Колонну Октябрей». Она легко переходила от шуточной песенки к гражданской, романтической. Она подчиняла себе зал, который неистово аплодировал, требуя продолжения выступления.

Буквально в один вечер имя Шульженко стало известным. И тогда… владельцы кинотеатров «рискнули» заключить с ней контракты. Она начала давать свои концерты перед демонстрацией фильмов. Для только-только начинающей певицы здесь не было ничего зазорного — это были честь, признание, возможность стать рядом с лучшими мастерами эстрады, среди которых были такие, как Владимир Хенкин, Изабелла Юрьева, Наталия Тамара и другие. Все они участвовали в концертах, проходящих перед началом сеанса.

Очень скоро зрители стали «ходить» главным образом наШульженко…"

После успешного дебюта на сцене Московского мюзик-холла в программе «100 минут репортера» в 1929 году Шульженко приглашают в Ленинградский мюзик-холл. В ее репертуаре появляются песни «Никогда», «Негритянская колыбельная», «Физкультура».

Но уже тогда слушатели заставили молодую певицу сделать выбор. Наиболее благосклонный прием имели песни лирические — о любви, такие, как «Кирпичики», «Шахта номер 3». В конечном итоге уже в первый период своего творчества Шульженко стала петь о людях, которых хорошо знала, об их чувствах и настроениях.

Шульженко участвует в театральных постановках, снимается в кино. В кинокомедии Э. Иогансона «На отдыхе» певица исполняет лирическую песню героини фильма Тони. Пластинка с записью «Песни Тони» стала фонографическим дебютом Шульженко.

«В джазе Якова Скоморовского, солисткой которого она стала в 1937 году, — пишет Г. Скороходов, — запела разные по характеру песни: зажигательного „Андрюшу“ (И. Жак — Г. Гридов), задумчивые „Часы“ (музыка и слова А. Волкова), шуточного „Дядю Ваню“ (М. Табачников — А. Галла), но возвращаться к песням, в которых „идеология“ выглядела принудительным довеском, песням с „голым“ лозунговым текстом не решалась, была уверена, что риторика ей противопоказана, что у нее свой „лирический голос“ и его не нужно нагружать чуждой ему манерой — не выдержит».

В 1939 году Шульженко стала лауреатом Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады. «Шульженко явилась украшением Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, — отмечает Скороходов. — Ее выступлениям сопутствовал огромный зрительский успех. Сразу же после завершения состязания последовало приглашение в Дом звукозаписи. Здесь она напела пять песен — факт, означавший выход ее пластинок на всесоюзную арену: диски, изготовленные с матриц Дома Апрелевским и Ногинским заводами, распространялись по всей стране. Ее снимают для всесоюзного киножурнала „Советское искусство“ — единственную из вокалистов, участвовавших в конкурсе. Руководство ленинградской эстрады сочло нужным организовать для Шульженко джаз-оркестр, программы которого, в отличие от выступлений коллектива Я. Скоморовского, будут строиться главным образом на песнях, исполняемых Шульженко. Она же была назначена и одним из художественных руководителей нового ансамбля».

В январе 1940 года был организован джаз-оркестр под управлением Шульженко и В. Коралли, который решено сделать театрализованным. В своей первой программе, под названием «Скорая помощь», музыканты обыгрывали эпизоды, связанные с организациями, призванными оказывать «скорую помощь» в быту. Вторая программа целиком строилась на «радиоконферансе». В репертуаре нового ансамбля много шуточных песен: «Нюра», «Курносый», «О любви не говори», «Упрямый медведь».

С началом Великой Отечественной войны Шульженко вступает в ряды действующей армии — становится солисткой фронтового джаз-ансамбля. Только за первый год ленинградской блокады певица дала пятьсот концертов. В конце 1941 года в репертуаре Шульженко появилась знаменитая песня «Синий платочек» — одна из самых популярных песен военного времени.

В своей книге Клавдия Ивановна пишет:

"Однажды после выступления нашего ансамбля в горнострелковой бригаде ко мне подошел стройный молодой человек в форме, с двумя кубиками в петлицах.

— Лейтенант Михаил Максимов! — представился он.

Робея, заливаясь краской от смущения, симпатичный лейтенант сказал, что написал песню.

— Я долго думал о ней, но все не получалось. А вот вчера… Мелодию я взял известную — вы, наверное, знаете ее, — «Синий платочек», я ее слышал до войны, а вот слова написал новые. Ребята слушали — им нравится… — Он протянул мне тетрадный листок. — Если

вам понравится тоже, может быть, вы споете…

Мелодия «Синего платочка» была знакома мне. Я ее услышала впервые в одном из концертов Белостокского джаз-оркестра — в довоенной Москве лета 1940 года. Ее автора, польского композитора Иржи Петербургского (на наших афишах его именовали то Юрием, то Георгием), одного из руководителей гастролировавшего коллектива, знали как создателя исполнявшегося в 30-х годах чуть ли не на каждом шагу танго «Утомленное солнце». Пела это танго и я — не могла устоять перед очарованием романтической мелодии, только у меня называлось оно «Песней о юге» (текст Асты Галлы).

«Синий платочек» в том, довоенном варианте мне понравился — легкий, мелодичный вальс, очень простой и сразу запоминающийся, походил чем-то на городской романс, на песни городских окраин, как их называли. Но текст его меня не заинтересовал: показался рядовым, банальным…

Лейтенант Максимов написал, по существу, новый текст, сумев сделать главное — выразить в нем то, что волновало слушателей 1942 года и продолжает волновать до сих пор как точная фотография чувств и настроений солдата тех далеких военных лет. Позже эту песню назовут «песней окопного быта», но мне думается, дело здесь не в терминах, тем более что не каждый из них может выразить суть. А суть, на мой взгляд, была в ином.

Новый «Синий платочек» в простой и доступной форме рассказывал о разлуке с любимой, проводах на фронт, о том, что и в бою солдаты помнят тех, кого они оставили дома. Сам платочек стал теперь не девичьим атрибутом, что «мелькнет среди ночи», как в прежнем варианте, а символом верности солдата, сражающегося за тех, с кем его разлучила война, — «за них — таких желанных, любимых, родных», «за синий платочек, что был на плечах дорогих».

И произошел случай в моей исполнительской практике уникальный. В тот же день после одной-единственной репетиции отдала песню на суд слушателей. «Приговор» был единодушным — повторить! И, пожалуй, не было потом ни одного концерта, где бы не звучало это требование.

Песня попала в точку. Думаю, что мне она далась так легко потому, что настроения и мысли, отразившиеся в ней, витали в воздухе. Я старалась выразить в «Синем платочке» то, что узнала и увидела на встречах с фронтовиками, чем жила, о чем думала. Эта простая песенка мне показалась необычайно эмоционально насыщенной, потому что она несла большие чувства — от нежности к любимым, преданности им до ненависти к врагу.

Песня полюбилась повсюду. В частях, куда мы приезжали впервые, меня встречали вопросом-просьбой: «А „Синий платочек“ споете?» После концерта слушатели подходили и просили «дать им слова». С улыбкой вспоминаю, как иногда превращалась в учительницу, ведущую диктант, а солдаты — в прилежных учеников, записывающих под диктовку «Синий платочек».

С песней этой для меня связаны десятки самых дорогих воспоминаний, сотни волнующих страниц военной жизни…"

В послевоенный период певица находится на пике популярности. Многие композиторы и поэты предлагают ей свои произведения. Они понимают, что само имя Шульженко гарантирует зрительский успех. Но не всякая, даже и хорошая, песня попадала в репертуар певицы: «Я ищу песню — значит, я смотрю, слушаю десятки песен. Как же приходит ощущение, что вот эта песня — моя, эта тоже, а другие — нет, не мои? Ответить на этот вопрос легко тогда, когда я могу предъявить к произведению конкретные претензии: допустим, оно мне кажется недостаточно выразительным или глубоким, не нравится музыка, холодным и скучным представляется текст. Но ведь бывает и так: всем хороша песня, а я просто слышу, как превосходно может она прозвучать в чьем-то исполнении… Только не в моем. Мы с ней чужие друг другу».

С 1950 года артистка сотрудничает с известным композитором Исааком Дунаевским. В репертуаре певицы появляются его песни «Окрыляющее слово», «Письмо матери», «Школьный вальс». Дунаевский пишет и песни для фильма с участием Шульженко — «Веселые звезды».

В 60-е годы Клавдия Ивановна отказалась от многих песен, которые, по мнению певицы, не соответствовали ее возрасту. Она все чаще обращается к репертуару военных лет. В 1965 году певица выступила на Первом фестивале советской эстрадной песни.

"В эти свои вечера К.И. Шульженко пела только о любви, — пишет И.А. Василинина. — Она пела, говорила, шептала любовные признания. Была раба любви и ее госпожа. Она превозносила это великое и таинственное чувство и смеялась над ним. Была отвергнута, брошена, забыта и снова счастлива, желанна, любима. Она утверждала, что любви все возрасты покорны. И заставляла безоговорочно верить этому. Царила на сцене женщина, певица, актриса. Царила вновь.

Десять дней над входом Государственного театра эстрады висел плакат: «Все билеты проданы». Десять дней на дальних подступах к театру спрашивали: «Нет лишнего?» Десять дней счастливчики, заполнившие зрительный зал, с нетерпением ждали открытия занавеса… Так в октябре 1965 года проходил в Москве Первый фестиваль советской эстрадной песни".

С конца 70-х годов Шульженко прекращает выступления с сольными программами, но принимает участие в сборных концертах и делает новые записи на фирме «Мелодия». Одна из самых популярных песен ее репертуара того времени — песня «Вальс о вальсе» Э. Колмановского на стихи Е. Евтушенко.

«Талант этой замечательной артистки таков, что, раз спев песню, она делает ее своей, „шульженковской“, — сказал Э. Колмановский. — Мы, авторы песен, не можем быть за это в обиде. Наоборот, мне кажется, что именно благодаря исполнению Клавдии Шульженко „Вальс о вальсе“ получил столь долгую и счастливую жизнь».

Умерла Шульженко 17 июня 1984 года в Москве.

ВУДИ ГАТРИ
(1912—1967)

Великим мастером новой народной песни, давшим жизнь массовому движению «фолкников», втянувшим в сферу своего влияния миллионы американцев, был Вуди Гатри. За свою недолгую жизнь он успел сочинить

свыше тысячи песен. Его песни «This Land is Your Land», «Pastures of Plenty», «So Long, Its Been Good to Know You» и сотни других сейчас классика не только американского фольклора, но и фолк-рока. Невозможно представить профессионального исполнителя американских народных песен, который не включал бы в свой репертуар песни Вуди Гатри.

Миллард Лэмпелл, редактировавший песни Вуди Гатри, сказал однажды, что «в них звучат любовь, одиночество и печаль, в них выражена упрямая решимость выжить». Песни Вуди напевали и насвистывали, передавая друг другу; они сразу стали неотъемлемой частью жизни страны. Люди, поющие их, искренне могут поклясться, что это старинные народные песни, долетевшие к ним сквозь туман истории.

Вудро Уилсон Гатри родился 14 июля 1912 года в небольшом шахтерском городке Окема, штат Оклахома. Семья Гатри жила в городе, охваченном «нефтяной лихорадкой». Отец Вуди, профессиональный боксер, пел и играл на банджо. Спекулировал недвижимым имуществом, потом обанкротился и уехал искать счастья на юго-запад США.

Мать Вуди помнила сотни народных песен, часто их пела, и маленький Вуди полюбил американский фольклор. Жизнь матери сложилась трагически. Небогатая семья пострадала дважды: первый дом сгорел, а второй был уничтожен циклоном. Несчастная женщина после нервного потрясения скончалась в клинике для душевнобольных.

В кратком очерке «Моя жизнь» Вуди Гатри рассказал о своем детстве: «Это был самый певучий, плясучий, самый болтливый, смешливый, плаксивый и драчливый город. Я продавал газеты, распевал песни, которые попадали мне в уши, научился плясать жигу на тротуарах под звуки граммофона и за несколько жалких грошей распевать „Сон шахтерского сына“, „Гибель „Титаника““, „Мечты пьяницы“, „Жалоба моряка“, „Невеста солдата“, „Барбара Эллен“…»

С 1932 года Вуди поет в сельских и городских салунах. Потом он обосновался в Лос-Анджелесе и устроился диктором на местную радиостанцию, где зарабатывал доллар в день. В Калифорнии начались его выступления на рабочих митингах. Он пел свои песни, сложенные «к случаю», с необычайной легкостью и снайперской меткостью откликаясь словом и музыкой на жгучие темы дня.

Он вспоминает: «…я пел свои песни для сборщиков хлопка и забастовщиков, для кочующих рабочих, упаковщиков, рабочих консервной промышленности, сборщиков фруктов и для рабочих всех других профессий в городе и в сельской местности. Я писал статьи для газеты „Daily Worker“, слушал выступления известных рабочих лидеров Уильяма Фостера, Матушки Блур, Гэрлей Флинн, Блэкки Майера, выступал с песнями на митингах бок о бок с ними».

В 1940 году состоялась памятная встреча Вуди Гатри с юным Питом Сигером, положившая начало их длительной совместной работе, представляющей очень важную страницу в истории американской песенной культуры. Сам Сигер называл Гатри своим учителем, «который научил всех нас искусству связывать прочными узами наши старые народные песни и современные песни протеста».

"После начала Второй мировой войны он переехал в Нью-Йорк, там познакомился с Питом Сигером и его группой Weavers, — пишет С. Кастальский. — Оба музыканта разделяли взгляды коммунистов, хотя в компартию США не вступили. В этот период Вуди Гатри написал несколько антифашистских песен, которые пользовались большим успехом, особенно «The Machine Kills Fascists». С 1943 по 1945 год служил в корпусе морской пехоты США, участвовал в боевых действиях в Италии и Африке.

Хотя песни Вуди Гатри получили широкое распространение, до 1940 года он не записывал пластинок, и лишь перед началом войны ему предложили сделать серию дисков для Библиотеки конгресса. Эти записи были выпущены различными фирмами грамзаписи, в том числе и RCA. Гатри также записал несколько песен с Сонни Терри, но они не представляют значительного интереса".

Гатри свято хранил чистоту народной песни и ни за какие доллары не соглашался искажать ее. В 1940 году американская табачная компания «Таргет Тобакко» заплатила Вуди значительную сумму, чтобы он пел народные песни… в сопровождении целого оркестра. Вуди спел для них раза три, потом на полученные деньги купил автомобиль и удрал. Машину он подарил организатору фермерского профсоюза в городеОклахома-Сити.

В автобиографической книге «Поезд мчится к славе» он пишет: «Одним я нравлюсь, другие ненавидят меня. Одни ходят вместе со мной, другие переступают через меня, смеются надо мной. Мне аплодировали, и меня освистывали. И скоро не осталось ни одной эстрады, куда бы меня ни приглашали и откуда бы меня ни выгоняли. Но я понял, что песня — это та музыка и тот язык, которые доступны всем».

Успеху Гатри способствовало и то, что он был талантливым поэтом. Он писал свои песни в духе народных баллад, лирических романсов, сатирических куплетов, блюзов. Его творчество отличала неизменная вера в человека и оптимизм.

"Я ненавижу песни, которые лишают вас веры в себя! Я ненавижу песни, которые заставляют вас думать, что вы рождены для страданий, ни на что не годны из-за того, что вы слишком стары или слишком юны, слишком толсты или слишком тощи; песни, которые мешают вашей вере в себя, издеваются над вашими неудачами, несчастьями, трудностями в пути. Я готов сражаться с такими песнями до конца своих дней, до последней капли крови.

Я хочу петь песни, которые убеждают вас в том, что этот мир — ваш мир, даже если он довольно сильно вас потрепал или обидел. Я буду вам петь песни независимо от того, какого цвета ваша кожа, какого вы роста и как сложены, песни, которые должны внушать вам гордость за себя и свой труд. Мои песни создаются для всех людей, таких же, как и вы…".

Вот одна из популярнейших песен Гатри, исполненная веры в свой народ:

Все это твой край,
Все это мой край,
Куда ни бросишь ты взгляд свой зоркий,
От Сан-Франциско и до Нью-Йорка

Край этот создан был для нас!

Я шел дорогой, широкой, длинной,
Вдали блестели снега вершины,
Внизу горели огни долины.
Край этот создан был для нас!

Сквозь ночь лесами я шел густыми,
Сверкал алмазом песок пустыни,
И кто-то пел мне слова простые:
«Край этот создан был для нас!»

Вставало солнце, я брел полями,
Вокруг шумели хлеба волнами,
И чей-то голос мне пел в тумане:
«Край этот создан был для нас!»

Г.М. Шнеерсон пишет:

"Мелодии свои Гатри строил на интонационно-ритмической основе бытующих в народе песен и баллад. Он хорошо знал и с детства любил характерные для сельского фольклора «country music» — веселые и грустные мелодии, нередко ведущие происхождение от древних английских, шотландских и ирландских песен, привезенных в Новый Свет переселенцами из англо-саксонских стран. Он твердо усвоил и по-своему претворил манеру исполнения этих песен «под гитару», внеся в свое пение огромную силу убежденности, революционный темперамент, страсть борца за правое дело.

Он не боялся прямых заимствований из народных песен, включая в свои сочинения порой отдельные обороты, а то и целые фразы из бытующих мелодий".

Известно очень характерное для Гатри признание:

«Ах, он украл у меня мелодию! Но я сам краду их у всех. Я, пожалуй, самый большой песенный вор, который когда-либо существовал».

Но вместе с тем Гатри написал много оригинальных и выразительных мелодий, с которыми удивительно гармонировали его же стихи. Несомненное влияние на его творческое мышление оказали также негритянские блюзы и спиричуэлы.

«Очень широка тематика песен Гатри, — отмечает Г.М. Шнеерсон. — События времени, жизни своей родины рождают немедленный отклик в поэтических образах — простых и понятных каждому. Пыльные бури в штатах Оклахома, Дакота, Аризона, Небраска, разорившие сотни тысяч фермерских семей, страшная катастрофа в угольной шахте в штате Иллинойс, судьба рабочего активиста Тома Мунни, просидевшего 33 года в тюрьме по заведомо ложному обвинению, казнь на электрическом стуле Сакко и Ванцетти, гитлеровская агрессия в Европе, Вторая мировая война, требование открытия второго фронта, стачки шахтеров, металлургов,

сельскохозяйственных рабочих Калифорнии, приезд в США знаменитого советского снайпера Людмилы Павличенко, уничтожившей три сотни нацистов, борьба за равноправие женщин, атомная бомба — все нашло отражение в разнообразных по жанру песнях, куплетах, балладах. Наряду с этого рода тематикой мы находим десятки песен о детях и для детей, песни, воспевающие любовь, красоту женщины, природу, мечты о счастье. Гатри умел извлекать страстную и язвительную поэзию из всех жизненных явлений, умел горячо любить и столь же горячо ненавидеть».

Творческая деятельность Гатри полностью прекратилась в 1952 году. В начале пятидесятых певец пристрастился к алкоголю, и вскоре его увлечение приобрело хронический характер. Позже он тяжело заболел и последнее десятилетие своей жизни был прикован к постели. Умер Гатри 3 октября 1967 года в Нью-Йорке.

В конце 60-х годов Пит Сигер организовал серию концертов, посвященных памяти Гатри. В них приняли участие такие известные артисты, как Боб Дилан, Том Пакстон, Джоан Баэз, Джуди Коллинз, Ричи Хейвенс и Кантри Джо Макдональд.

МАХАЛИЯ ДЖЕКСОН (1912—1972)

Махалия Джексон — самая великая певица госпела. Именно она перенесла черный госпел из церквей Чикаго на общее обозрение. Один из исследователей писал о Джексон: «Она была одной из величайших джазовых певиц и постоянно отказывалась петь джаз; она была одной из величайших исполнительниц блюзов, постоянно отказывавшейся петь блюзы. Махалия Джексон, прославившаяся как величайшая исполнительница госпела, соединяла в своем стиле пения все черты, присущие специфике джаза. К тому же она пела столь просто и безыскусно, как пела еще ребенком, в своем родном городе Новом Орлеане».

Искусство Джексон при всей своей кажущейся тематической и жанровой ограниченности отнюдь не было — и не воспринималось слушателями — как чисто религиозное. В ее песнях громогласно звучали жгучие общественные и социальные проблемы жизни народа, особенно обострившиеся именно в 60-е годы. И это делало ее таким же борцом за равноправие и справедливость, как и многих коллег собратьев, наполнявших свои песни более откровенным политическим содержанием.

Махалия Джексон родилась 26 октября 1912 года в Новом Орлеане, штат Луизиана. Отец ее был грузчиком. В свободное время он участвовал в богослужениях своей баптистской общины как проповедник-любитель. В этой роли он руководил небольшим церковным хором, где пела и его дочь. Таким образом, Махалия выросла в весьма патриархальной семье, но рядом с домом была другая церковь, более либеральная по своим нравам, и обстановка, царившая там, все более привлекала ее.

Махалия рассказывает: «Когда взрослые уходили из дома и я драила пол, я включала записи Бесси Смит, и работалось быстрее». Композиция этой певицы «Careless Love» была любимой записью девочки. Записей госпела в то время еще не существовало. «Королева блюза» имела самое сильное влияние на Махалию, хотя она никогда не пела джаз. Позже она также объясняла: «Блюз приятно слушать — это песня отчаяния.

Госпел принадлежит Богу — это песня надежды. Вспомните Давида из Библии: „Пойте громко и радостно к Богу“. Я пользуюсь его советом! Происхождение госпела и блюза близко — однако блюз трогает только сердце, а госпел, кроме того, наполняет его любовью и дает божественное душевное чувство».

Махалия ушла из восьмого класса школы, чтобы зарабатывать на жизнь работой прачки. В 1927 году начинающая певица приехала в Чикаго и продолжала еще довольно долго незаметную жизнь хористки, правда теперь уже профессиональной: стала солисткой хора «Братья Джонсон». Возможно, то была первая профессиональная группа госпела, а Махалия играла в ней ведущую роль.

После того как хор распался, в середине 30-х годов, Джексон начала свою сольную карьеру в сопровождении пианиста Е. Гэя. Только в 1932 году Махалия взяла свой первый и последний урок пения.

В возрасте двадцати лет она сделала первые грамзаписи. В 1935 году повстречалась с будущим мужем — Айзеком Хокенхаллом, дипломированным специалистом, на десять лет старше ее. В начале 40-х годов этот брак распался.

В 1937 году начинается ее сотрудничество с профессором Томасом А. Дорсеем, которого называли «Отцом музыки госпел». Он стал ее наставником, почти полтора десятилетия она исполняет духовные песни этого талантливого мастера, выступает вместе с ним. Именно тогда Махалия поклялась петь только музыку госпел — и пела от всей души. С радостью Джексон восклицала: «Хвала Богу, мой голос не нуждается ни в каком микрофоне, только откройте окна и двери и позвольте звуку выливаться наружу!»

Ее репутация повсюду на Среднем Западе растет, что позволяет в 1937 году сделать первую запись на фирме «Декка». Записано четыре композиции в сопровождении пианиста и органиста Э. Эльен. Продажа сингла «God's Gonna Separate the Wheat from the Tares» шла скромно, и фирма не стала делать новые записи. Но это не помешало карьере Джексон. География ее выступлений продолжает расширяться: она дает концерты в таких городах, как Буффало и Бирмингем, становясь известной в церквах по всей стране. Ее любят не только за неподражаемый голос, но также за обаяние и темперамент.

Не ограничиваясь музыкой, Джексон окончила курсы косметолога и в 1939 году открыла косметический салон, а также цветочный магазин.

Начиная с 40-х годов возрастает популярность музыки госпел, и Махалия высоко поднимается на этой волне.

В 1946 году Джексон подписала контракт с фирмой грамзаписи «Аполло рекордз», принесшей ей удачу. Хотя порой ее отношения с фирмой довольно напряженные.

На некоторых записях «Аполло рекордз» вместо фортепиано впервые в музыке госпел использовался орган «Hammond». Завораживающий голос органа, и медленный и чинный, позволял хорошо оттенить несравненный голос Махании, ее вибрато и легкие изгибы голоса.

В 1947 году после выхода на новой пластинке песни «Move on up a Little Higher» ее имя становится известным всей Америке. Пластинка разошлась тиражом более миллиона экземпляров, по тем временам цифра

огромная. Посыпались предложения о новых контрактах, гастролях, вышло несколько новых удачных дисков, среди которых особым успехом пользовалась песня «Пусть сила Святого духа падет на меня», удостоенная в 1950 году Гран-при при Французской академии грамзаписи.

Джексон становится суперзвездой. Начиная с 1950 года она постоянный гость телевизионной серии «Studs Terkels Chicago». В том же году Махалию приглашают в шоу «Ed Sullivan Show», где она зарабатывает 50 тысяч долларов в год. Впервые выступив 4 октября 1950 года в знаменитом «Карнеги-холл», она получила превосходные рецензии критиков.

Два года спустя, когда Махалия Джексон совершает свою первую гастрольную поездку по Европе, ее имя уже хорошо там известно и триумф певицы ни для кого не является неожиданностью.

К середине 50-х годов Джексон на вершине успеха. Но, в отличие от многих коллег, ни на йоту не поступилась своими принципами, своей индивидуальностью в угоду моде и коммерческим целям. Не выходила на сцены престижных клубов, не позировала перед репортерами. Оставалась верна и своему репертуару — пела только спиричуэлы и госпелы, религиозные песни негров Северной Америки, и пела, по общему мнению, лучше всех.

Только однажды под давлением фирм грамзаписей записала несколько светских популярных песен, таких, как «What the World Needs Now is Love», «Abraham, Martin and John», «Sunrise, Sunset» из мюзикла «Скрипач на крыше».

В 1954 году Махалия подписала контракт с фирмой «Коламбия рекордз» на запись сорока госпелов, которые начала с таких простых песен, как «Rusty Old Halo». Многие из следующих композиций она создала сама.

Продюсер многих ее записей — Ирвин Тоусенд. Он вспоминал, что, когда фирма решила записать целый диск гимнов в сопровождении большого оркестра, Махалия сильно волновалась и твердила, что она «не оперная певица» — ведь это ее первая запись с симфоническим оркестром. Но вопреки волнениям запись проходила так хорошо, что после каждого прогона музыканты стучали смычками, выражая таким образом свое восхищение певице. Ее любимый гимн — «Just As I Am», записанный в феврале 1960 года.

Ее пластинки неизменно становились бестселлерами, а одна из них — с рождественской песней «Тихая ночь», родившейся еще в начале прошлого века, — встала в ряд с самыми успешными шлягерами всей истории американской народной музыки.

Исполнение Махалией рождественских песен — это особая тема. Джексон своим мастерством подняла исполнение простых рождественских песен до высоты настоящего искусства. Способность певицы изменять окраску голоса, особое чувство времени, а также неизбывная вера и оптимизм помогли обрести новый смысл этим вечным словам и мелодиям, унося слушателей в мир Махалии Джексон.

Фундамент успеха Джексон составляли несколько слагаемых: верность традициям негритянской песни, глубинный темперамент, гибкая музыкальность и вместе с тем умение (или способность) трансформировать

некоторые влияния современной популярной музыки, не теряя собственной индивидуальности. Кругом бушевали музыкальные бури, сменялись моды и стили, а Махалия Джексон высилась, как островок стабильности, в этом мире. Это особенно отчетливо ощущается, если сравнивать ее ранние записи с более поздними, сделанными уже на долгоиграющих пластинках.

Лучшие достижения Махалии Джексон дошли до нас на дисках, записанных уже в конце 50-х годов и позднее. Среди них — изумительные по совершенству пластинки «Махалия Джексон: портрет в музыке»; «Махалия Джексон: добро пожаловать в Европу!»; наконец, коллекция из пяти пластинок «Что нужно миру сегодня». В них артистка, как правило, выступает под аккомпанемент своего излюбленного состава: небольшой группы, включавшей фортепиано, орган, ударные.

В 1958 году певица отступила от этого правила, исполнив в содружестве с Дюком Эллингтоном и его оркестром эллингтоновскую сюиту «Черные, коричневые и бежевые». Как заметил один из критиков, это был единственный случай, когда Махалия Джексон выступала в сопровождении джаза, и единственный раз, когда у нее были достойные аккомпаниаторы.

Махалия покорила публику на четырех континентах. Четыре американских президента слушали ее — Трумэн, Эйзенхауэр, Кеннеди, Джонсон. Джексон выступала перед японским императором Хирохито в день его семидесятилетия.

В 60-е годы Джексон была доверенным лицом Мартина Лютера Кинга. 28 августа 1963 года Махалия спела песню «I've Been Buked and I've Been Scorned» в Вашингтоне, предварив известную речь Мартина Лютера Кинга «У меня есть мечта». Она пела и на похоронах великого борца за права негров 9 апреля 1968 года.

Заключил ее карьеру восхитительный прощальный концерт в Берлине в октябре 1971 года. Махалия Джексон страдала от высокого кровяного давления и умерла 27 января 1972 года от остановки сердца.

Агентство «Рейтер» передало из Нового Орлеана следующее печальное сообщение: "Под звуки известной негритянской духовной песни «Когда святые маршируют» здесь было предано земле тело Махалии Джексон — королевы госпела и одной из величайших певиц столицы джаза. Около четырех с половиной тысяч жителей проводили в последний путь негритянскую артистку, последовав примеру многих тысяч других, прощавшихся с ней в Чикаго, после того как она умерла от сердечного приступа в местной больнице. Всего, как полагают, у гроба Джексон прошло более 65 тысяч человек. Многие из них теряли сознание, другие рыдали, а нескольких пришлось увезти с нервным припадком. Организационному комитету по похоронам певицы направил телеграмму и Ричард Никсон: «Все американцы, — говорится в ней, — присоединяются к вам, отдавая последнюю дань одной из величайших женщин современности». В другой телеграмме, направленной в Чикаго, президент писал: «Она вкладывала в пение всю свою душу, вкладывала ее в служение своему народу. Это была благородная женщина и блистательный посол доброй воли в мире. Вся ее жизнь одно сплошное госпел-послание свободы».

БИЛЛИ ХОЛИДЕЙ

(1915—1959)

Если не брать исполнителей блюзов, то окажется, что джазовых певцов не так и много. Одна из трудностей в том, что джазовый вокалист в большей степени, нежели инструменталист, зависит от мелодии. Он должен воспроизводить мотив, чтобы сохранить целостность текста. Если мелодическая линия скована, вдохнуть в нее жизнь почти невозможно. И только Билли Холидей удалось решить эту проблему.

Пение Холидей отличалось неповторимым тембром голоса, исключительной гибкостью и разнообразием нюансов. Она была ведущим исполнителем эры свинга. Сочетая приемы инструментального стиля свинг с традицией исполнения негритянских блюзов, она заложила фундамент джазового вокального искусства.

В обширном репертуаре Холидей наряду с лирическими песнями есть и произведения, содержащие элементы протеста против расовой и социальной несправедливости, царящей в США. Эта женщина не только джазовая звезда и кумир публики — она воплощала великую надежду и стала символом угнетенного негритянского населения Америки.

Билли Холидей (настоящее имя Элеонора Харрис) родилась 7 апреля 1915 года в Филадельфии. Ее отец во время Первой мировой войны сильно отравился газом на поле боя, ему пришлось расстаться с мечтой стать трубачом. Вскоре после возвращения он бросил семью. Мать, Сейди Фегин, на четверть ирландка, уехала в поисках работы в Нью-Йорк, оставив маленькую Билли на попечение родственников.

Девочка начала петь в раннем детстве, которое провела в Балтиморе (штат Мериленд), где узнала не только, что такое нищета и черное гетто, но и испытала первое в жизни потрясение — она была изнасилована в 11 лет.

В 1927 году мать взяла дочку к себе. Через два года мать вместе с 14-летней дочерью решили заняться проституцией, за что арестованы полицией.

Несмотря на отсутствие не только музыкального, но и начального общего образования, Холидей стала выступать в клубах и так называемых спик-изи, то есть ресторанах, где нелегально продавались спиртные напитки.

"Однажды, — пишет Д. Коллиер, — как она рассказывает, им с матерью грозило выселение из квартиры. В надежде найти работу Билли отправилась на 132-ю улицу Гарлема, где находилось несколько небольших клубов. Владельцу одного из них, Джерри Престону, она сказала, что умеет танцевать. Однако танцевала она плохо. Тогда пианист, пожалев ее, спросил, может ли она что-нибудь спеть. Билли исполнила популярные в то время песни «Travlin All Alone» и «Body and Soul». Посетители сидели как завороженные. Триумф был полный, и Билли сразу получила свои первые заработанные деньги.

Трудно сказать, правдива ли эта история. Во всяком случае, с той поры Билли начала работать в клубах на 132-й улице. Там в 1933 году ее и нашел вездесущий «открыватель талантов» Джон Хэммонд. Холидей сделала свои первые записи с только что организованным оркестром Бенни Гудмена, заключила контракт с менеджером Джо Глейзером".

В конце 1933 года Холидей записала с небольшим студийным оркестром Бенни Гудмена несколько песен. И хотя роль певицы сводилась главным образом к тому, чтобы подчеркнуть мастерство Гудмена, ее оригинальная манера пения заставила обратить на себя внимание.

В самом конце 1934 года она выступила вместе с пианистом Бобби Хендерсоном на подмостках театра «Аполло», самого известного развлекательного клуба в Гарлеме. Отзывы того времени о ее исполнении нельзя назвать благожелательными: расслабленная, так называемая ленивая манера пения дисгармонировала с общим направлением театра. Но вскоре, выступая уже с оркестром Ральфа Купера, Холидей добилась популярности и с этого же времени стала называться Билли.

В 1935 году на экраны вышел фильм «Симфония в черном», в котором молодая певица снялась с большим успехом — вместе с Дюком Эллингтоном.

Вскоре Хэммонд решил организовать выступление Билли с малыми ансамблями во главе с Тедди Уилсоном, которые делали записи для музыкальных автоматов. Первая такая запись относится к 1938 году, а затем в течение шести лет Билли записала более сорока пластинок. Она работала практически со всеми ведущими джазменами. Среди них — Бенни Гудмен, Бен Уэбстер, Рой Элдридж, Джонни Ходжес, Гарри Карни, Бенни Мортон.

Лучшие записи, по ее собственному признанию, были произведены в содружестве с Тедди Уилсоном, трубачом Баком Клейтоном и саксофонистом Лестером Янгом. С Янгом, звавшим певицу Леди Дэй, у Билли долгое время сохранялись очень теплые отношения. С ним Холидей удавались, пожалуй, самые виртуозные интерпретации. Взаимодействие ее и Янга в таких песнях, как «Что для меня?» или «Любимый мой», воистину безупречно. Эти и некоторые другие ее записи в период между 1935 и 1942 годами считаются лучшими за всю историю джаза.

К тому времени Билли уже добилась известности и была тут же принята в оркестр Арти Шоу. Музыканты и сам Шоу старались поддержать Билли, однако во время концертов то и дело возникали конфликты на расовой почве. В результате Билли в 1939 году покинула оркестр. На помощь вновь пришел Хэммонд. Он познакомил Билли с Барни Джозефсоном, владельцем кафе «Сесайети», и тот предложил ей работу.

Вряд ли где-нибудь еще Билли Холидей нашла бы такую публику, как в кафе «Сесайети». Для артистки ее склада это идеальное место работы. Сюда приходили не только музыканты и знатоки джаза, но и люди, готовые выразить сочувствие талантливой негритянской певице, испытывающей страдания и унижения из-за цвета кожи. Некоторые завсегдатаи кафе имели связи и влияние, они стали покровительствовать ей. И Билли Холидей стала звездой.

Именно тогда Билли впервые исполнила песню, которая в дальнейшем всегда ассоциировалась с ее именем. Это песня на стихи поэта Льюиса Аллена, называлась она «Strange Fruit» («Странный плод»). Странным автор называл «черный плод, свисающий с черного дерева».

"Текст будущей песни Билли Холидей получила в 1939 году от поэта Льюиса Эллена, — пишет Д. Ухов. — Как возникла музыка к его стихам, до конца не установлено; не исключено, что ее написала сама певица. Но вот

что интересно: солидная «Колумбия» в любом случае не стала бы связываться с песней остросоциального звучания. К тому времени, однако, певица уже смогла сама выбрать «компанию» — ею оказалась небольшая фирма «Коммодор». Билли Холидей записала «Странный плод» с тем же ансамблем, с которым выступала в кафе «Сесайети».

Песня получилась грустной. Медленный, полный драматизма речитатив Билли еще более усиливал настроение безысходности. Песня никого не оставляла равнодушным, и публика всякий раз требовала ее повторения. Этот успех побудил Билли отказаться от блюзов и легких мелодий. Она стала отдавать предпочтение печальным лирическим песням о неразделенной любви, таким, как «Lover Man» и «Gloomy Sunday». Изменив манеру пения, Билли еще больше стала нравиться публике. Однако, сделав упор на текст, певица утратила многое из того, что относилось к джазовой фразировке и прежде делало ее кумиром поклонников джаза.

Д. Коллиер пишет:

"Билли чувствовала себя обделенной и отверженной, и в ней развилось чувство жалости к самой себе, обострилась мнительность. На любое действительное или кажущееся проявление невнимания к себе Билли отвечала истерикой. Возможно, склад ее души и породил ту трогательную нежность, которая пронизывает лучшие образцы ее творчества. Ведь в основном она пела о любви — утраченной и обретенной.

Билли удалось разгадать тайну джазового пения. Она поняла важность отрыва мелодической линии от ударных долей такта. Она не скрывала, что училась петь, слушая пластинки Армстронга и Бесси Смит. Билли рассказывала: «Когда я пою, я стараюсь импровизировать, как Лес Янг, Луи Армстронг и другие любимые мною музыканты».

Хотя известные исполнители блюзов, например Рашинг или Тернер, в своем пении также не придерживались сильных долей в такте, Билли в отличие от них интуитивно сознавала, что форма и содержание должны быть неразрывно связаны друг с другом даже в простой эстрадной песне.

…Большинство эстрадных и джазовых певцов стараются восполнить банальность темы различными техническими приемами: задержкой дыхания, мелодическими украшениями, «многозначительными» драматическими паузами и т.п. Но такие ухищрения мало помогают. Билли знала это и сводила формальный элемент к минимуму, чтобы придать больший вес мелодической линии".

С середины сороковых годов до начала пятидесятых Билли Холидей пыталась пробиться на эстраду — ее записи на фирме «Декка», сделанные преимущественно со струнными ансамблями, не имеют прямого отношения к джазу. В 50-е годы певица начала сотрудничать с импресарио Норманом Гранцем и его компанией «Верв», но время было безнадежно упущено. Лишь отдельные записи можно считать удачными.

Тогда же, в 40-е годы, у нее возникают серьезные проблемы — наркотики. Билли Холидей все больше попадает в зависимость от опиума и героина. Она очень одинока; среди коллег, кроме Янга, у нее, пожалуй, нет бескорыстных друзей, готовых поддержать, помочь; нет и любви. Билли никогда не зарабатывала миллионы, однако имя большой певицы и звезды приносило ей довольно значительные суммы, иногда несколько десятков

тысяч долларов в год. Холидей никогда не была избалована вниманием мужчин, но по мере того, как росла ее слава и увеличивались гонорары, вокруг нее стала вертеться толпа постоянных поклонников — в основном разных проходимцев и наркоманов, надеявшихся поживиться за ее счет.

Вначале употребление наркотиков мало сказывалось на ее пении. По результатам опроса журнала «Эсквайр» в 1943 году Холидей названа лучшей певицей, Милдред Бейли — второй, а Элла Фицджеральд — третьей. Профессионалы отмечали ее феноменальную музыкальность.

Но уже в 1947 году певицу по заявлению ее менеджера Джо Глейзера привлекли к ответственности. Билли получила срок, который отбывала в Западной Вирджинии. Новому аресту она подверглась еще через два года, хотя и не была осуждена.

В начале 50-х из-за употребления наркотиков здоровье Билли резко ухудшилось, ей стало трудно петь, голос резко ослаб. И все же время от времени она выступала и даже записывалась на пластинки.

В то время певица поставлена на учет как наркоманка и находилась под бдительным наблюдением нью-йоркского департамента полиции; не имела права появляться ни в одном общественном месте, где продаются спиртные напитки, включая, конечно, ночные клубы. В 1956 году следует новое обвинение и арест.

Будучи не в силах избавиться от страсти к наркотикам, Билли пыталась заглушить ее алкоголем, но это лишь ухудшило ее состояние. Конец приближался с неотвратимой быстротой. В мае 1959 года после сердечного приступа она попала в больницу. Ей оставалось жить около двух недель. Билли скончалась 17 июня 1959 года.

Испанский поэт Перес Химферрера посвятил певице стихотворение «Песня для Билли Холидей»:

Леди Дэй, сколько, сколько
любви в этой юности,
сколько ошибок, ночных разговоров.
Какие желанья, какие электрические жасмины…
На два оборота заперли кухню
И не дадут нам ни джема, ни любви,
ни достойной смерти — этого странного,
терпкого плода.

ФРЭНК СИНАТРА
(1915—1998)

Обаятельный, с ослепительной улыбкой, Фрэнк Синатра стал своеобразным символом удачливого героя Америки послевоенных лет. Бинг Кросби, сам весьма популярный певец, в 1956 году уступил ему пальму первенства: «Только один певец является величайшим певцом для всего мира. Его имя — Синатра. И никакое другое».

Г. Герасимов пишет: «Слагаемые успеха Голоса, как его еще называли, многочисленны. Формального музыкального, как, впрочем, и любого другого образования, Синатра не получил. Природные данные и талант помогли ему поставить голос, целеустремленность и упорство помогли преодолеть все препятствия на пути к славе. Он сливался с

песней, он пел так, что даже на стадионе с десятком тысяч слушателей каждый чувствовал — Синатра поет только для него. Он превращал песню в драму из трех актов. О нем говорили, что он сможет спеть телефонную книгу и все будут заворожены. А сам он говорил: „Интерпретация песни важнее, чем сама песня“. И здесь для него не существовало никаких авторитетов, кроме его собственного вкуса».

Репертуар певца складывался постепенно и, может быть, поэтому получился таким разнообразным. Среди его поклонников оказываются и тинэйджеры, которых покоряют его романтические баллады с эмоциональным и легко запоминающимся текстом, и более взрослые зрители. Взрослых привлекали серьезные, а временами даже философские песни Синатры. Содержательная сторона песен Синатры значительно повлияла на его успех…

Фрэнсис Алберт Синатра родился 12 декабря 1915 года в Хобоконе, штат Нью-Джерси, в семье итальянских иммигрантов: боксера-пожарника с Сицилии Мартина и медсестры Натали (Долли).

Фрэнк вырос в таком районе Нью-Джерси, где часто случались драки и преступления. В юности он тоже оказывался замешанным в скандальные и даже преступные истории. Такая слава сопутствовала ему всю жизнь. Говорили даже, будто его творческую деятельность финансировала мафия, и многие люди именно с этим связывали его потрясающий успех. Отчасти его даже можно считать прототипом одного из героев знаменитого романа М. Пьюзо «Крестный отец».

В юности Синатра перепробовал множество профессий, среди них — официанта, спортивного репортера. Но мечтал Фрэнк о другом — он видел себя поющим на сцене. Услышав в 1933 году Бинга Кросби, юноша решил окончательно стать певцом.

Синатра начинает петь на танцевальных вечерах в колледжах, выступает на всех любительских конкурсах, предлагает свои услуги маленьким радиостанциям. Его охотно приглашают, но причина — не признание таланта. Все куда прозаичнее — молодой певец не требует денег.

В 1937 году Фрэнк выигрывает небольшой любительский конкурс в родном городке. Выступает в ночном клубе «Сельская хижина» в соседнем городке. В этот период он живет спокойной, размеренной жизнью. Женится на скромной, обаятельной девушке Нэнси Барбато. У них родились трое детей: Нэнси, Фрэнк и Тина.

В 1939 году Фрэнку улыбнулась удача: его «открывает» руководитель джаз-оркестра известный тромбонист Томми Доре… за 75 долларов в неделю.

Свою первую пластинку «Платье в горошек и лучи луны» Синатра выпустил в 1940 году. Его не призвали в армию во время Второй мировой войны по причине лопнувшей барабанной перепонки. Но он внес свой вклад в победу. С 1942 года певец регулярно выступал с программами по радио из Нью-Йорка. Его мелодичные любовные баллады имели большой успех среди американских солдат.

А 30 декабря 1942 года Синатра становится звездой. Тот день стал рождением Золотого Голоса, как его называют поклонники. Два месяца зал, в котором проходят концерты доселе никому не известного певца, был

заполнен до отказа. Фрэнку предлагают подписать выгодный десятилетний контракт с «Коламбией». Успех сменяется успехом, и вскоре поющий без устали Синатра зарабатывает не менее 50 тыс. долларов в год.

В 1944 году тридцать тысяч фанаток устроили столпотворение на Таймс-сквер в Нью-Йорке, пытаясь попасть на концерт своего кумира. Пострадало несколько витрин.

В 1941 году Фрэнк снялся в фильме «Ночи Лас-Вегаса», после чего появлялся регулярно с вокальными номерами в музыкальных лентах. Первую драматическую роль он сыграл в 1943 году в фильме «Выше и выше».

Сыграв в 1945 году в антирасистском фильме «Дом, в котором я живу», он получил премию «Оскар». В 1949 году Синатра снялся в мюзикле С. Донена «Увольнение в город».

Но в то же время на эстраде появляются новые имена — Фрэнки Лейн, Тони Беннет, а сборы на концертах Синатры все меньше. Артист делает многотысячные долги, проваливает не одно телешоу. А тут еще заводит роман с актрисой Авой Гарднер.

Напрасно друзья отговаривают его от развода, полагая, что это еще ухудшит положение певца. Общественное мнение не на его стороне, младшему сыну только полгода. Но 5 ноября 1951 года Синатра развелся, а уже через два дня сыграл свадьбу.

Этот брак не принес счастья никому, но, по словам одного из «прижизненных» биографов Синатры, «они пережили взрыв страсти, сравнимый разве что с Хиросимой и Нагасаки».

Из-за съемок супруги не виделись месяцами, и никому не приходило в голову пожертвовать карьерой ради другого. «Я никогда не воспринимала Аву как женщину, которая лишила нас отца, — вспоминает его дочь Тина Синатра. — Впервые я увидела ее, когда мне было четыре года, мне показалось, что ей действительно нравится общаться с нами, ведь своих детей у нее не было. Сейчас я понимаю, что они с отцом были созданы друг для друга, поэтому их разрыв до сих пор кажется мне странным».

Но Фрэнк изменял жене с Анитой Экберг, Лорен Бейкол, Мерилин Монро… Официально их развод был оформлен в 1957 году. Позднее Гарднер говорила, что находила в Синатре «95 процентов секса и 5 процентов его самого».

Синатра был женат еще дважды. Третья жена, актриса Миа Фэрроу, моложе его на тридцать лет. В 1976 году Синатра женился в четвертый и последний раз — на Барбаре Маркс.

Но вернемся в 50-е годы. В 1953 году из-за болезни связок певец лишился контракта с МСА. Но он не сдался — добился роли Анджело Маджио, храброго солдата и «невольника чести», в фильме «Пока будут мужчины». Артист готов был сниматься и бесплатно. Чутье его не обмануло, успеху Синатры стоя аплодировали даже коллеги актеры — он получил «Оскара» за роль второго плана.

Всего Синатра снялся в 58 фильмах. Как драматический актер проявил себя в психологических драмах «Человек с золотой рукой» (1955), «Детектив» (1968), «Первый смертный грех» (1980), политическом триллере «Маньчжурский кандидат» (1962).

В 1964 году Синатра поставил собственный фильм — «Только храбрец». На оскаровской церемонии 1971 года артист получил гуманитарную премию имени Джина Хершолта.

После успеха фильма «Пока будут мужчины» тематика песен Синатры расширилась, он сумел создать не только образ любовника, но и образ сильного мужчины. По мнению критика из «Нью-Йорк таймс», «за исключением, может быть, Хью Хефнера, основателя журнала „Плейбой“, никто не мог так воплотить в себе мужской идеал 50-х годов».

Песня «Мой путь» («Я шел своим путем») установила своеобразный рекорд в британском хит-параде, продержавшись в лидерах целых 122 недели — с 1969 по 1971 год.

Как пишет Г. Герасимов, «заглавной мелодией» Синатры, его «гимном» критики считают песню «Я шел своим путем» («I Did It My Way»), предложенную Синатре в переводе с французского другим певцом и композитором — Полом Анкой. Сейчас в телеинтервью Анка говорит, что, когда эта песня, по его мнению ординарная, вернулась к нему в исполнении Синатры, он ее не узнал. Певец сумел сделать из нее шедевр — балладу о своей собственной жизни, созвучную миллионам американцев с похожей судьбой.

Песня эта затронула сердца американцев не только талантливым исполнением, но и по причине выраженной в ней жизненной философии, прославляющей американский индивидуализм и упорство в стремлении идти вперед по пути, избранному именно им, а не кем-то еще — партией, дядей, обстоятельствами. Сам Синатра говорил: «Я поступаю так, как мне нравится».

Президент Клинтон, откликаясь на скорбное известие и выражая свое «огромное восхищение» певцом, не преминул сослаться и на эту песню: «Думаю, каждому американцу надо улыбнуться и сказать: да, он действительно шел своим путем».

Синатра покинул сцену в 1971 году, но не смог жить без слушателей, без их аплодисментов. Через два года певец вернулся и отправился в мировое турне.

Одно из его последних выступлений состоялось в огромном актовом зале университета штата Северная Каролина в Уилмингтоне. Выступал певец с телесуфлером, поскольку подводила память. После концерта метко сказал публицист Питер Хамилл: «Синатра — как Колизей. Частично разрушен, но по-прежнему завораживает».

Свой последний диск «Дуэты» он выпустил в 1994 году. Пожилой певец завершил карьеру, использовав новинки техники звукозаписи. Благодаря современной технологии он поет вместе с тринадцатью другими известными исполнителями, в том числе с Барброй Стрейзанд, Тони Бенеттом, Хулио Иглесиасом, хотя записывались они по отдельности.

В 1995 году Синатра вновь получил премию «Грэмми» за свои концертные выступления и грамзаписи.

Он знал всех президентов, начиная с Франклина Рузвельта, пригласившего его на чай в Белый дом в 1944 году.

"Синатра бывал груб и резок, но и исключительно щедр, давая деньги не университетам, как здесь принято у богачей и которых он не кончал, а бедным, больным, на борьбу с раком и другие благородные дела,

— отмечает Г. Герасимов. — Всего он пожертвовал, по некоторым оценкам, один миллиард долларов…

Он прожил жизнь «под колпаком» не только вездесущей прессы, которую он не жаловал, но и тайной полиции ФБР, тщетно пытавшейся уличить его в преступных связях с мафией. Так ничего и не нашли".

А в 1985 году певца наградили медалью Свободы — высшим гражданским знаком отличия США.

Синатра владел домами в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, ранчо в Палм-Спрингсе, фирмами грамзаписи, несколькими радиостанциями, личными самолетами, акциями многих компаний, включая концерн по производству деталей для баллистических ракет и созданную им компанию «Артанис» («Синатра», если прочесть наоборот). В последние годы бизнесом, связанным с использованием его имени, управляла его младшая дочь Тина. Бизнес включал галстуки, соус для спагетти и многое другое.

Когда Синатра скончался, в ночь на 15 мая 1998 года в лос-анджелесской больнице от очередного инфаркта, газета «Сан-Франциско кроникл» предложила: «Смерть Синатры — повод отпраздновать его жизнь. Нальем рюмку, поставим пластинку!»

Сам Синатра еще раньше подвел черту: «Мы живем лишь однажды, а уж как я живу — одного раза вполне достаточно».

ЭДИТ ПИАФ
(1915—1963)

«…Для меня она была больше чем певицей. Она была душой, зеркалом, живым отражением человеческого горя, отчаянным криком страдания, символом нашего одиночества и нашей печали.

Как только она начинала петь, на сцене происходило чудо. Люди уже не видели этой маленькой славной женщины, одетой в черное, почти незначительной, их охватывало большое чувство, этот сильный, несравненный голос, который вас пронизывает, заставляет вас почувствовать всю нищету и отчаяние человечества. Эдит Пиаф была более чем замечательным мастером песни. Она была медиумом. Ее влияние было очень велико, но она была единственной, она была велика, потому что она познала страдание, и это страдание придавало ей искренность, страдание, которого не хватало ее последователям, взявшим от нее только ее внешнюю «маску»».

Строки эти принадлежат поэту Жану Кокто, по странному стечению обстоятельств умершему в тот же день, что и певица, 11 октября 1963 года.

Эдит Джованна Гасьон родилась 19 декабря 1915 года в Париже, в артистической семье, рождение произошло на улице Бельвиль. Ее мать — неудачливая актриса Анет Майяр, носившая сценический псевдоним Лина Марса. Отец Эдит, Луи-Альфонс Гасьон, зарабатывал себе на хлеб ремеслом уличного акробата. Детство ее было далеко не сладким. Отданная на попечение своих бабушек, она стала жертвой тяжелой болезни. Ослепнув на несколько лет, а затем прозрев, некоторое время сопровождала своего отца в поездках по ярмаркам, где он показывал свои акробатические трюки.

В семнадцать лет Эдит впервые решается попытать счастья самостоятельно. На тротуаре улицы Тройон ее замечает Луи Лепле, директор кабаре «Жерни». Именно он привел уличную певицу на

профессиональную сцену в 1935 году и придумал ей псевдоним Пиаф («воробышек»); за неотесанностью и грубостью формы, внешней невзрачностью Лепле сумел разгадать и увидеть незаурядный талант.

Лепле вытащил Эдит из нищеты, вывел на сцену, открыл перед ней новые горизонты. Семнадцатого февраля 1936 года Пиаф выступила в большом концерте в цирке «Медрано» вместе с такими звездами французской эстрады, как Морис Шевалье, Мистангетт, Мари Дюба. Короткое выступление на Радио-Сити позволило ей сделать первый шаг к настоящей славе — слушатели звонили на радио, в прямой эфир, и требовали, чтобы Малышка Пиаф выступала еще.

Однако в жизни Пиаф счастливым случайностям сопутствовали трагические ситуации. Лепле вскоре убили при сведении каких-то счетов, и Пиаф, только-только встав на ноги, вновь оказалась на улице. Огромная воля к жизни, целеустремленность и вера в свои силы потребовались ей, чтобы опять подняться, бороться за свое место в жизни, на сцене.

Нужно было уговаривать известных композиторов, музыкантов, поэтов-песенников, чтобы они отдавали ей свои произведения. Иногда ей удавалось уговорить кого-то написать песню именно для нее. Поэтому чаще всего Пиаф исполняла произведения молодых авторов, которые, как и она, только начинали свой путь в шоу-бизнесе.

Один из них, Раймон Ассо, поддержал Пиаф после смерти Папы, как она называла Лепле. Их просто притянуло друг к другу. Ему Пиаф доверила некоторые факты своей биографии, и они легли в основу прекрасных лирических стихотворений, ставших песнями, например «Мой легионер», «Большое путешествие бедного негра», «Мое сердце выбрало его», «Париж — Средиземноморье» и другие.

Музыка к песне «Мой легионер» написана Маргерит Монно, которая тоже впоследствии стала не только «своим» композитором, но и близкой подругой певицы. Позже Пиаф создала с Монно еще несколько песен, и среди них — «Маленькую Мари», «Дьявол рядом со мной» и «Гимн любви».

Именно Раймон Ассо добился, чтобы Эдит выступила в мюзик-холле «АВС» на Больших бульварах, самом знаменитом мюзик-холле Парижа.

"Решалась ее судьба, — вспоминает подруга певицы Симона Берто. — За тридцать минут она должна была добиться успеха. Неудача «АВС» — и все придется начинать сначала.

До рези в глазах всматривалась я в занавес, из-за которого должна была появиться Эдит. Она вышла на сцену так же уверенно, как выходила петь на улице! Но я знала, чего ей это стоило.

По залу пробежала волна. Маленькая, немного недоразвитая женщина выглядела почти бедно в коротком платье (в то время на эстраде принято было выступать в длинном), ее прекрасное лицо, на которое нищета наложила свой отпечаток, ярко светилось в луче прожектора, а в голосе было все: и радость, и печаль, и любовь…

Аплодисменты раздались после первой песни. Вокруг меня, надо мной, я сама — все затаили дыхание. Голос Эдит был как порыв ветра, который все сметает и наполняет легкие пьянящим свежим воздухом.

Когда Эдит кончила петь, зал заревел: «Еще! Еще!..»

Со своего места я видела, что Эдит дрожит, выходя на поклоны. Она выглядела такой хрупкой, что казалось, вот-вот упадет. Впереди ее

ждало много успехов, колоссальных триумфов, но этот был особый. Как вихрь он увлекал ее к славе.

Я сидела в зале, в горле комом стояли слезы, и я думала: «Теперь она станет другой. Не может быть, чтобы она осталась такой, как раньше. Что-то изменится, возникнет стена. Этот успех разделит нас, как линия Мажино. Мы больше не будем вместе».

Всем этим людям вокруг, которые аплодировали ей, мне хотелось крикнуть: «Я с ней! Мы вместе!» Я безумно гордилась ею, я опьянела от гордости. Как все в зале, я сидела в кресле. Отныне это было мое место. А ее место теперь — там, на сцене, в свете прожекторов. Пространство, разделявшее нас, внушало мне страх. И вместе с тем безумие, восторг, царившие вокруг, заставляли дрожать от счастья.

Тот вечер в «АВС» в книге жизни Эдит открыл новую страницу. Годы унизительной нищеты ушли в прошлое. Но мы прожили их вместе, и мне были дороги эти восемь лет. А в тот вечер я знала: она будет смеяться, веселиться, и вокруг нее будут другие люди…"

Практически большую часть творческого пути Пиаф пришлось доказывать свое право быть певицей не для развлечения. Она хотела петь и пела реалистические песни о том мире простых людей, откуда сама родом. Певица всегда считала, что зритель должен принимать ее такой, какая она есть.

Из-за такой непримиримой позиции Пиаф однажды чуть было не провалились ее гастроли в Америке. Не сомневаясь в полном успехе, она даже продала свою квартиру в Париже. Но американцы ждали появления настоящей, как они это себе представляли, парижанки и не приняли тот образ певицы в простом черном платье, который она создала. Тогда Эдит впервые поняла, что к гастролям надо тщательно готовиться, учитывая национальные и культурные традиции той страны, в которой собираешься выступать. Постепенно ей удалось завоевать Америку, и Пиаф пробыла там одиннадцать месяцев.

Пиаф успешно прошла свой путь от небольшой строчки на афише до сольных выступлений во всех самых престижных залах мира, включая «Олимпию», «Мулен-Руж», «Карнеги-холл», «Версаль» — самое известное кабаре в нью-йоркском районе Манхэттен.

Пиаф училась практически всю жизнь. Она смотрела выступления своих современниц — А. Лежон, М. Дюба, анализировала их творчество, пытаясь понять, чем они притягивают публику. Не получив музыкального образования, Пиаф самостоятельно осваивала классические произведения. В ее артистической уборной стоял маленький рояль, на котором с помощью самоучителя она даже выучила начало «Лунной сонаты» Бетховена. Певица обладала превосходной музыкальной памятью и могла повторить мелодию, даже не зная нот.

Постепенно она сама начала писать песни, а со временем стала членом Общества авторов, композиторов и издателей музыки. Пиаф больше всего привлекало именно песенное творчество, причем в песне для нее главным всегда оставался текст. Она и раньше включала в свой репертуар только те песни, стихи которых выражали ее чувства.

Первую из своих песен «Жизнь в розовом свете», которую Пиаф написала в 1945 году под впечатлением одной встречи в ночном поезде,

она отдала для исполнения Марианн Мишель. Тираж пластинки с этой песней, по свидетельству самой певицы, достиг огромной цифры — три миллиона экземпляров. Впоследствии ее исполняли и другие выдающиеся музыканты, среди них — Бинг Кросби и Луи Армстронг. Она же стала визитной карточкой самой Пиаф.

Любить для певицы означало жить. Она всегда страстно проживала свои отношения с мужчинами независимо от того, сколько времени они продолжались. Ведь характер у Пиаф, слывшей бессребреницей, которую не заботит состояние ее финансов, был довольно жестким и непримиримым, как, впрочем, у большинства настоящих талантов, полностью отдавших себя сцене. В жизни певицы было немало романтических историй, и, конечно, ее имя было окружено множеством легенд. Одна из таких историй, которая потом стала жить самостоятельно и превратилась в миф, некий образ любви, связана с трагически погибшим боксером Марселем Серданом, с которым Эдит Пиаф связывали близкие отношения. В 1949 году Сердан вылетел в Нью-Йорк к Пиаф, которая снова выступала там с гастролями. Самолет разбился над Атлантическим океаном около Азорских островов.

«В 1952 году Эдит попала подряд в две автокатастрофы; чтобы облегчить страдания, вызванные переломами руки и ребер, врачи кололи ей морфий, и Эдит попала в наркотическую зависимость, — пишет Е.Р. Секачева. — Она поклялась самой себе, что никто из ее друзей не узнает об этом, что она избавится от пагубной привычки самостоятельно. Эдит надеялась, что брак с Жаком Пилсом поможет ей начать новую жизнь. 29 июля 1952 года состоялось их бракосочетание в мэрии Парижа, венчались они уже в Нью-Йорке, поскольку этого требовал график их гастролей. Но брак, вопреки надеждам, оказался крайне неудачным, хотя и продержался четыре года.

Зависимость от наркотиков становилась все более сильной, и Эдит решилась на лечение. Это требовало большого мужества. В первый раз лечение не помогло, она снова вернулась в больницу; не выдержав, сбежала оттуда, вернулась опять. Излечиться ей все-таки удалось. Врач сказал ей: «Вы — моя первая победа, до вас мне не удавалось вылечить до конца никого. У вас колоссальная сила воли!»»

Последние годы она много страдала. Каких только трагических событий нет в ее жизни: автомобильные аварии, катастрофы, потери близких людей, операции и болезни. И все-таки она находила в себе силы превозмочь недуги и опять петь. И каждый раз выход на сцену означал возвращение к жизни. Последний концерт Пиаф в ослепительной «Олимпии» превратился в настоящий триумф. Публика стоя приветствовала свою любимицу и долго ее не отпускала, очевидно предчувствуя, что это последняя встреча.

С. Берто пишет:

"Врачи говорят: «Она не сможет петь». Но прежде чем погрузиться в лечебный сон, который должен наконец дать ей покой, возможность отдохнуть, отключиться, Эдит запрещает Лулу отменять «Олимпию». Врач протестует:

— Мадам, для вас выступление на сцене равносильно самоубийству!

Эдит пристально смотрит на него:

— Такое самоубийство мне нравится. Оно в моем жанре.

Через шесть дней ее переводят из больницы в Медоне в клинику Амбруаза-Паре в Нейи. Ей лучше. Главное, в чем она нуждается, — это отдых и покой. Рождество она проводит в клинике. 29 декабря выписывается и начинает репетировать в «Олимпии». Эдит Пиаф создает программу «Олимпия-61», вершину своего мастерства. Так как времени для репетиций не хватает, премьера назначается на первые числа января 1961 года.

Эдит победила все: болезнь, алкоголь, наркотики, «все забыто, сметено». Она очистилась в муках. Она осталась и навсегда останется самой великой. И это при том, что, исполняя «Старину Люсьена», сбивается, останавливается, засмеявшись, говорит: «Не сердитесь!..» — и начинает снова.

В тот вечер Эдит впервые исполнила одну из самых тяжелых песен своего репертуара — «Белые халаты» Маргерит Монно и МишеляРивгоша…

…Невозможно было слушать, как она кричала о своем безумии. Хотелось, чтобы она замолчала, чтобы все исчезло. Не было сил выдержать, когда эта маленькая женщина в черном, раскачиваясь, кричала о своей муке! Никогда она не достигала такого величия, как в эту минуту".

"…Публика — горячая черная яма, — говорила Пиаф. — Она втягивает тебя в свои объятия, открывает свое сердце и поглощает тебя целиком. Ты переполняешься ее любовью, а она — твоей. Она желает тебя — ты отдаешься, ты поешь, ты кричишь, ты вопишь от восторга.

Потом в гаснущем свете зала ты слышишь шум уходящих шагов. Ты, еще распаленная, идешь в свою гримерную. Они еще твои… Ты уже больше не содрогаешься от восторга, но тебе хорошо.

А потом улицы, мрак… сердцу становится холодно… ты одна…

Зрители, ждущие у служебного выхода, уже не те, кто был только что в зале, они стали другими. Их руки требуют. Они больше не ласкают, они хватают. Их глаза оценивают, судят: «Смотрите-ка, а она не так хороша, как казалось со сцены!» Их улыбки как звериный оскал…

Артисты и публика не должны встречаться. После того как занавес падает, актер должен исчезнуть как по мановению волшебной палочки!"

ЭЛЛА ФИЦДЖЕРАЛЬД
(1917—1996)

Элла Фицджеральд записала за свою творческую жизнь, продолжавшуюся более пяти десятилетий, 250 музыкальных альбомов и завоевала 13 премий «Грэмми» — высших наград музыкального мира Америки.

Фицджеральд обладала колоссальным диапазоном голоса, который был способен сохранять легкую вибрацию в течение большей части ее карьеры, придавая свежесть и привлекательность исполнению песен в стиле скэт. Ее голос, сила которого заставляла лопаться хрустальные бокалы, критики описывают как «экстатическое сопрано», «полное бурлящей энергии» и обладающее «чистым, ясным, джазовым стилем» в «широком диапазоне».

Опираясь на истоки негритянского родного искусства, Элла Фицджеральд дала неповторимо оригинальный тип джазового пения, когда

исполнитель действительно уже ничуть не уступает композитору. Старые песни в исполнении певицы приобретают новую жизнь, порой совершенно неожиданные очертания.

Элла Джейн Фицджеральд родилась 25 апреля 1917 года в Ньюпорт-Ньюсе, штат Вирджиния. Ее отец оставил семью, девочку воспитывал отчим. Элла росла в бедности, больше всего любила петь и танцевать. После смерти матери ее взяла к себе тетя.

В школьные годы девочка охотно пела, но предпочитала пению танцы. Ее природная застенчивость препятствовала желанию стать эстрадной артисткой.

В 1934 году негритянская девчонка-сирота, успевшая уже поработать смотрительницей в борделе, едет в Нью-Йорк. Здесь она записывается на любительский конкурс. Тогда она думала, что будет, как и знаменитая Этель Уотерс, в первую очередь танцовщицей и немного певицей. Однако в последнюю минуту Элла выбрала пение.

Выступление в знаменитом гарлемском кинотеатре «Аполло», где она имела успех, явилось важным событием в ее жизни. Именно на этом состязании она привлекла к себе внимание руководителя свингового джаз-бэнда Чика Уэбба. Он предложил девушке стать солисткой его ансамбля, но лишь с условием, что та понравится «ребятам из Йельского университета», пригласившим оркестр Уэбба поиграть у них на танцах. «Ребятам» молодая негритянская певица чрезвычайно приглянулась, что и стало для нее началом большого пути на эстраде.

В 1935 году певица записала с группой Уэбба свой первый альбом «Любовь и поцелуи», немедленно вошедший в джазовые хит-парады. В 1938 году вместе с Элом Фелдманом создала прославившую ее композицию «Э-тискет, э-таскет», сочетавшую в себе не только джазовые, но и поп-мотивы. Певица переделала детские куплеты «Я написала письмо маме, потеряла его по дороге, маленькая девочка подобрала его и положила к себе в карман, а я потеряла еще свою маленькую желтую корзинку…» В результате получился ритмичный номер — вполне в духе предвоенной танцевальной лихорадки.

«Сопоставьте символику „потерянной желтой корзиночки“ с мифологемой „красной шапочки“ (разумеется, тоже восходящей к архетипу инициации), опять-таки во взрослой, а не пионерско-прокофьевской интерпретации, — и уже в этом сопоставлении будет вся Элла Фицджеральд, — пишет Д. Ухов. — И напрасно в той поистине пьянящей легкости, с какой все ей давалось, видели поверхностность, а в безупречности ее профессионализма — лишь ремесленное безразличие и к репертуару, и к жизни вообще. На самом деле здесь, конечно, было что-то экзистенциально другое — то, что интуитивно ощущала и сама певица, она ведь так и не стала исполнительницей негритянских блюзов, негритянских песен трагической иронии бытия, уступив лишь однажды, уже в начале 60-х, как и следовало ожидать, без особого результата».

После успеха «Э-тискет, э-таскет» ряды поклонников певицы пополнились многими миллионами новых. Кстати, именно тогда среди почитателей творчества Фицджеральд оказался и знаменитый Фрэнк Синатра.

Двадцатилетняя Элла затмевала своей естественностью молодых и красивых женщин. Часто она говорила: «Мать постоянно твердила мне, если чувствуешь, что не так красива, как твои подружки, улыбайся чаще, чем они».

С Уэббом записаны хиты «Sing Me a Swing Song», «Oh, Yes», «Take Another Guess», «The Dipsy Doodle», «If Dreams Come True» и «Undecided».

После смерти Уэбба, в 1939 году, Элла стала лидером оркестра и сохранила это положение до 1942 года, когда ансамбль распался.

Тогда Элла расстается с любимым свингом и переходит на баллады. Фицджеральд выступает с такими известными вокальными коллективами, как «Дельта ритм бойз», «Фо кис» и «Инк спотс». И вновь певица поднимается на вершину хит-парадов, выпустив в 1944 году пластинку «Into Each Life Some Rain Must Fall». Вместе с Луи Джорданом ей удается продать более миллиона экземпляров пластинки «Stone Coid Dead in the Market». Во время одного турне с Диззи Гиллеспи влюбляется в Рея Брауна, одного из лучших басистов своего времени.

Певица была дважды замужем. Первый ее муж в 1941—1943 годах, — рабочий-докер Бенни Корнегей. Во второй раз она вышла замуж за Брауна; второй брак продлился пять лет.

С 1946 года менеджером певицы становится Норман Гранц, основатель антрепризы «Джаз в филармонии». Он в карьере певицы сыграл решающую роль. После Уэбба она вновь обрела учителя и наставника. Гранц сделал из Эллы звезду своего оркестра. Потом вывел ее из состава труппы и певица стала выступать с сольными концертами в сопровождении фортепиано, трубы и ударных инструментов.

Именно под руководством Гранца Фицджеральд своими импровизациями без слов, так называемым скэтом, добилась того, что в джазе вокалисток стали уважать не меньше, чем инструменталистов-виртуозов. Благодаря своим шлягерам «Леди, будьте добрыми» и «Как высоко до луны» Элла доказала, что обладает талантом импровизации, позволяющим ей «вести диалог» с известными музыкантами-солистами. Она уже считалась не просто исполнительницей песен, а даже их автором, создателем. Ее импресарио с 1950 года всячески поддерживал и поощрял эту деятельность певицы.

В 1947 году появилась знаменательная запись Фицджеральд «Как высоко луна» — она продемонстрировала амплитуду голоса певицы. Потом прозвучал знаменитый «Мекки-Нож» Эллы, оставивший далеко позади и Фрэнка Синатру, и Бобби Дарина.

Д. Ухов пишет: «Сейчас мало кто может поверить, что если бы не милая пародия Эллы на Луи Армстронга, то знаменитые куплеты „Мекки-Ножа“ Курта Вайля могли оказаться в США на грани запрета, поскольку, вырванные из контекста „Трехгрошовой оперы“, они действительно звучали как идеализация воровского цинизма. В 50-е годы тот же Норман Гранц безошибочно увидел в своей подопечной лирическую певицу: появляется целая серия монографических пластинок — songbooks, посвященных классикам бродвейского мюзикла от Джорджа Гершвина до Коула Портера (высшее ее достижение как поп-певицы). Тогда же был предпринят эксперимент: запись оперы Гершвина „Порги и Бесс“, в которой все партии исполняли только два вокалиста — Элла Фицджеральд и Луи

Армстронг. Эксперимент оказался настолько убедительным, что позднее по той же схеме записывали эту оперу Сэмми Дэйвис и Кармен Макрэй, Рэй Чарльз и Клио Лэйн и даже культовая панк-группа „When People Were Shorter“».

В сущности, благодаря одной Элле Фицджеральд и ее аккомпаниаторам (особенно пианисту Эллису Ларкинсу) американский мюзикл приобретает собственно музыкальное измерение, вместо избранных «коронных номеров» из театральных постановок возникает новый жанр — песенного цикла-альбома, от которого всего лишь два шага до «Сержанта Пеппера» «Битлз». «Я и не знал, как хороши наши песни, — заметил как-то Айра Гершвин, брат и соавтор композитора, — пока за них не взялась Элла Фицджеральд».

Для записей на пластинки Гранц нашел интересный ход — записать весь репертуар известных американских композиторов мюзиклов. Исполнение певицы сопровождали лучшие студийные оркестры, в составе которых были и струнные инструменты. Элла исполнила почти все произведения композиторов Джорджа Гершвина, Роджерса и Харта, Джерома Керна, Ирвинга Берлина и Коула Портера.

Таким образом, ее программа включила и «Saint Louis Blues», и старые песни, исполняемые чернокожими музыкантами с 1914 года, и бразильскую босса нова, и конечно же популярные эстрадные и джазовые композиции.

Эти записанные в 50-е годы альбомы останутся лучшим свидетельством самой плодотворной эпохи американской музыки. Элла Фицджеральд совершила настоящее чудо: она скрупулезно воспроизводила тексты, отыскивая в них скрытые сокровища, о которых до нее никто даже и не догадывался.

Среди других знаменательных записей певицы можно отметить также концерты с Андре Превэном и Паулино да Коста.

«…В 70-е, когда голос певицы неизбежно начнет слабеть, певица будет выступать и записываться под аккомпанемент одной только акустической гитары Джо Пасса, — пишет Д. Ухов. — Но и в этих ее поздних записях почти нет характерной для зрелого возраста (и самих исполнителей, и их жанра) ностальгии, голос Эллы Фицджеральд, казалось, навсегда остается задорно мальчишеским. Элла Фицджеральд — артистка молодого искусства, молодежного темперамента и вообще юной нации. Не кто-нибудь, а первая леди джаза сама первой потянулась к подростковым забавам Леннона и Маккартни».

Певица всегда избегала политики. Однако в январе 1961 года приняла участие в гала-концерте в поддержку Кеннеди, организованном Синатрой.

Более двух десятилетий певица жила в фешенебельном квартале Беверли-Хиллз, штат Калифорния, неподалеку от голливудских звезд, которыми всегда восхищалась. Жизнь вела безмятежную: вязала, смотрела телевизор в компании сына Рэя, ставшего музыкантом-барабанщиком, иногда выезжала за покупками; предпочитала крупные магазины.

Если с возрастом голос Эллы Фицджеральд становился лишь глубже и богаче оттенками, то здоровье с годами начало ухудшаться, причем с середины семидесятых все более стремительно. В августе 1985

года пришлось прервать концертное турне и срочно лечь в больницу из-за обнаружившейся в легких жидкости. В июле 1986 года ее снова госпитализировали, на этот раз из-за проблем с сердцем; для лечения пришлось прибегнуть к операции.

В конце 80-х — начале 90-х годов ее выступления на нью-йоркском джазовом фестивале постоянно становились событием года. Сама идея отдохнуть приводила певицу в ужас, она постоянно жаловалась, что просто не может сидеть дома. В 1989 году у нее в гостях, в ее калифорнийском доме, побывал журналист Леонард Фитер, и на его вопрос, как она выздоравливает, певица ответила: «Сижу дома и скучаю, мне не хватает путешествий, переездов».

В 1990 году она опять попала в больницу — во время гастролей в Голландии. В 1993 году из-за последствий диабета пришлось ампутировать обе ноги ниже колен.

Скончалась она во сне, 15 июня 1996 года, в своем доме в Беверли-Хиллз. Узнав о смерти знаменитейшей исполнительницы, президент США Билл Клинтон заявил: «Я глубоко опечален смертью Эллы Фицджеральд. Уход человека такого таланта, изящества и класса — огромная утрата для мира джаза и всей страны».

ПИТ СИГЕР
(1919)

«У него дар быть простым», — говорят о Пите Сигере. И, видимо, в этом секрет его феноменального успеха. Певец сам как песня — прост и понятен.

О.А. Феофанов пишет:

"На концертах Пита Сигера сразу же устанавливается непринужденная обстановка и удивительное взаимопонимание между певцом и слушателями. И кажется, что Сигер — один из слушателей, только он знает все песни, знает, как их петь, и поэтому он на эстраде. Его концерты собирают многотысячные аудитории. Рабочие называют его трубадуром, обладающим гениальной способностью заставлять их смеяться или плакать. Мелодии его песен просты, темы близки слушателям и злободневны, и, как только он начинает притопывать в такт своему банджо, все в зале тоже начинают притопывать и подпевать ему.

В толстом вязаном свитере, высокий, худощавый, с простой, отнюдь не голливудской улыбкой, он сразу же располагает слушателей к себе.

Мне нравится, как поет Сигер. Голос у него ровный, приятный. Правда, не все удается Питу Сигеру. Специалисты утверждают, что если вам нравятся только блюзы, то слушать Сигера не стоит. Впрочем, я не знаю ни одного белого певца, которому бы удавалось исполнение негритянских блюзов. И не все песни Пита Сигера хороши: иногда на пластинке между двумя великолепными песнями можно найти бороздки с песенными пустячками.

Но это нисколько не умаляет таланта Сигера, фолксингера № 1. Его огромное мастерство не подлежит никакому сомнению, и влияние его на современную песню в США могло бы составить тему диссертации музыковеда.

Необъятен репертуар Пита Сигера. Он поет песни, высмеивающие американских генералов, увязших во вьетнамской войне. Он поет песни о

единстве рабочих, о надеждах простых американцев. Он поет песни рабочих, строящих железную дорогу, и песни шахтеров. Он поет и любовные серенады, и нежные колыбельные. С теплотой и проникновенностью он исполняет старинные американские баллады, и в его песнях сквозит легкая грусть по давно ушедшим временам, когда люди жили на ранчо, в тихом, идиллическом мире, где все было освещено покоем, «где редко можно было услышать недоброе слово». И вдруг после этой тихой, как свет свечи в деревенском доме, песни слышится чеканный аккомпанемент. Пит Сигер распрямляет плечи и начинает петь песню Интернациональной бригады, сражавшейся в Испании в 1937—1938 годах. За ней следует песня о Хиросиме, написанная Сигером на слова турецкого поэта Назыма Хикмета, а потом резко, тревожно звучат песни о сегодняшнем дне".

Сам певец скромно называл себя «любителем, который зарабатывает на жизнь исполнением народных песен».

Питер Сигер родился 3 мая 1919 года в музыкальной семье. Его отец Чарльз — музыковед-этнограф, а мать — виолончелистка. С детства Пит учился играть на банджо, укулеле и гитаре. Став подростком, он заинтересовался американской народной музыкой. Некоторое время Пит работал под руководством известного фольклориста Алана Ломакса.

Поступив в Гарвардский университет, в конце 30-х годов он бросает его и отправляется бродяжничать по стране в поисках сельского музыкального фольклора. Сам тоже исполняет эти песни, получая порой в награду немудреный обед.

Значительное влияние на Сигера оказал Вуди Гатри, с которым Пит Сигер встретился осенью 1939 года на концерте.

«Я увидел Вуди, — рассказывает Пит Сигер, — маленького, низкорослого парня, в ковбойской шляпе и сапогах, в синих джинсах, небритого. Он рассказывал одну за другой разные истории и пел собственные песни… Я научился у него очень многому, я даже не могу все перечислить — в первую очередь его способности становиться одним из самых обыкновенных людей, говорить их языком, не употребляя вычурных слов и никогда ничего не бояться, в какой бы ситуации ты ни оказался. Потом мы пели с ним вместе на профсоюзных собраниях, в церквах, салунах, на вечеринках».

В 1941 году в Нью-Йорке было основано содружество «Almanach Singers», задача которого — пропаганда старых и новых народных песен, организация песенных выступлений для молодежной и студенческой аудитории, выпуск пластинок. Сигер рассказывает:

"В 1941 году в Нью-Йорке я встретился с Ли Хейсом. Он, Милл Лампель и я начали выступать с песнями, назвав себя «Almanach Singers». «В деревне, — сказал Ли, — в каждом фермерском доме есть две книги — Библия и Альманах. Одна помогает нам в потусторонней жизни, другая облегчает наше существование на этой земле».

С помощью друзей нам удалось сделать несколько пластинок с записью песен о мире и о профсоюзном движении…"

Первое выступление «Almanach Singers» состоялось на Национальном молодежном конгрессе в Вашингтоне в 1941 году. Вскоре вместе с Сигером и Хейсом начал выступать и Гатри, обогативший

репертуар группы многими песнями на темы дня. По мере роста популярности выступлений к группе присоединились новые певцы, исполнители на банджо, гитаре, аккордеоне. В составе группы Сигер выступал в Нью-Йорке, Чикаго, Детройте, Милуоки, Сан-Франциско и многих других городах и поселках Певец вспоминает:

«Осенью 1941 года мы сняли кооперативную квартиру в Гринвич-Виллидж в Нью-Йорке, которая стала называться „Альманах-хауз“. Дом открыт для всех. Кухня наша довольно странная, но интересная, мебель почти полностью отсутствовала, спали мы когда придется. Но производство песен феноменальное… Каждое воскресенье после полудня мы устраивали концерты. Тридцать пять центов за вход — и мы пели вместе с друзьями целый день. Мы называли это „хутенанни“. В начале 1942 года появились наши антигитлеровские песни („Ройбен Джеймс“, „Спляшем на могиле Гитлера“ и др.). С этими песнями мы начали выступать по радио».

Г.М. Шнеерсон отмечает: "Так было положено начало мощному движению «фолкников», иначе говоря поборников возрождения традиций народной песни в новом качестве, приближающих песню к событиям времени («topical songs»), порой написанную заново, но в духе американской песенной традиции…

Любопытно, что эти новые песни успешно выдерживали конкуренцию со стороны коммерческой песенной продукции «Тин-пан-аллей». Мало того, новое движение «фолкников» начало оказывать заметное влияние на американскую индустрию развлечений. Отдельные, политически менее острые песни из репертуара Сигера и его друзей подхватывались бродвейской эстрадой, выходили в огромных тиражах на грампластинках в интерпретации знаменитейших звезд.

Начиная с 1946 года Сигер и Хейс в Нью-Йорке начинают выпускать ежемесячный бюллетень «Peoples Songs» с целью «организовывать, создавать, поощрять и пропагандировать песни американских трудящихся».

В 50-е годы Сигер в открытую говорил о своих симпатиях к идеям — «гуманного социализма», за что попал в «черный список» Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности.

В 1961 году он был вызван на очередное заседание комиссии. Его обвиняли в «подрывной работе в области развлечений» Сигер отказался отвечать на эти вопросы, ссылаясь на шестую поправку Конституции США. В результате певца осудили на год тюрьмы «за неуважение к Конгрессу». Однако демократическая Америка не согласилась с таким вердиктом: во многих городах были созданы комитеты защиты Сигера. Речь певца Сигера на суде была распространена в сотнях тысяч экземпляров. «Мне 42 года, и я себя считаю счастливым человеком. У меня жена и трое здоровых детей. Мы живем в доме, построенном нашими собственными руками на берегу Гудзона. Вот уже скоро двадцать лет я пою людям народные песни Америки и других стран. Я горжусь тем, что никогда не отказывался петь для любой группы людей из-за какого-либо расхождения с ними во взглядах. Я пел богатым и бедным, пел американцам самых различных политических и религиозных убеждений, принадлежащим к разным расам и учениям. Хорошая песня может делать только добро, и я горжусь песнями, которые я пою… Разве я лишен права их петь?..»

Простые американцы добились своего: Сигер был оправдан кассационным судом США. Его голос снова зазвучал по стране.

"Сигер постоянно ищет новые формы массового музицирования, пути к овладению вниманием своих слушателей, — пишет Г.М. Шнеерсон. — Меньше всего при этом его занимает собственный артистический успех. Слушая выступления Пита Сигера на концертной эстраде, знакомясь с его записями на грампластинках (им напеты свыше шестидесяти пластинок), невольно задаешься вопросом: откуда идет эта покоряющая сила артиста, так просто и непринужденно беседующего с аудиторией? Почему так охотно, так весело подключаются к его песням люди, наверное никогда прежде не помышлявшие об участии в коллективном пении в концертном зале? И все же поют, разделяясь порой на голоса, поют увлеченно, с огоньком. Эта атмосфера коллективного творчества, очевидно, отчасти объясняет причину всенародной популярности Сигера в США и далеко за пределами этой страны. Его творчество вдохновлено любовью и уважением к простому человеку, к национальной художественной традиции всех народов, верой в облагораживающую силу хорошей песни…

Любовь к родине, к своему народу, к высокой правде жизни диктует Питу Сигеру тематику и музыкальные образы таких песен, как «Waist Deep in the Big Muddy» («По горло в грязи») — едкая сатира на американских генералов, безнадежно завязших в грязной войне во Вьетнаме, или «Поезд идет в Нюрнберг», прозвучавшая как грозное предостережение американским военным преступникам, убийцам женщин и детей во вьетнамской деревне Сонгми".

Сигер дал сотни, тысячи концертов, но одним из самых памятных стал грандиозный концерт в Вашингтоне, собравший у памятника Джорджу Вашингтону около 400 тысяч человек. Певец вспоминает:

"Автору этих строк тоже довелось выступить на митинге. Вместе со своим другом, замечательным негритянским певцом Фредом Киркпатриком, я спел песню, содержание которой касалось всех, кого волнуют проблемы войны и мира. Короткий рефрен: «Верните наших парней домой!» — подхватили хором все. После того как песня кончилась, я вопросительно посмотрел на председателя, чтобы увидеть, осталось ли время еще для одной песни. Он одобрительно кивнул мне, и мы с Киркпатриком затянули короткую фразу, которая сама по себе кажется совсем непритязательной… Однако эта песня доставила мне одно из самых необычайных переживаний всей моей жизни…

Мы напевали снова и снова одну-единственную фразу, услышанную мною впервые на пластинке «Битлз»:

«Мы говорим одно — дайте миру шанс!»

Киркпатрик и я затянули эту короткую песню, не будучи уверенные в том, как ее примут. Однако после четырех или пяти повторений люди уже пели ее вместе с нами; постепенно они поднялись со своих мест, подняли руки вверх, изображая букву "V" — символ победы. И наконец, они стали раскачиваться слева направо, назад и вперед в медленном движении песни. Популярный дирижер оркестра легкой музыки Митч Миллер вскочил на сцену; чтобы помочь нам сохранять верный ритм этого движения, он тоже стал раскачиваться, как бы дирижируя аудиторией. Питер, Поль и

Мэри присоединились к нам у микрофона. Мы пели нашу коротенькую фразу снова и снова, целых восемь или десять минут… Потрясающее впечатление производил этот многоголосый хор и равномерное движение сотен тысяч людей!"

Пит Сигер сочинил много песен, которые считаются классическими, в том числе «Куда девались все цветы» и «Песня молота». Некоторые его песни добились большого коммерческого успеха. Так песня «Куда девались все цветы» стала хитом в США и за границей в исполнении известной французской певицы Далиды. Триста тысяч пластинок с записью этой песни в исполнении неповторимой Марлен Дитрих были проданы в Германии.

Хотя Сигер записывался и на знаменитой «Коламбии», в основном его пластинки выходили на небольшой фирме «Folksways» — «Пути народные».

Коммерция никогда не привлекала Сигера: «Улица Жестяных Сковородок выполняет роль, противоположную роли царя Мидаса. Все, к чему она прикасается, превращается в мусор. Можно любить музыку или заниматься коммерцией. Но нельзя делать и то и другое. Девяносто процентов того, что вы слышите в джук-боксах, может быть сброшено со счетов, потому что все это исполняется людьми, которые гордятся тем, что ничего не понимают в музыке».

Пит Сигер горячо верит в силу и жизнеспособность народной песни: «Коммерция не убьет народной музыки, — говорит он. — Она может несколько ее испортить, но настоящая народная музыка будет жить, пока будет жить народ».

С середины 70-х годов Сигер регулярно сотрудничал с сыном Вуди Гатри, Арло Гатри, выступал в поддержку экологических движений, ездил с концертами в Китай и в СССР, хотя его выступления в защиту свободы слова и вызывали некоторое смущение у тогдашних руководителей нашей страны. Несмотря на солидный возраст, он остается одним из ведущих певцов идей свободы и равенства.

В семьдесят пять лет Сигер получил неожиданную, но заслуженную награду: он увенчан лентой и медалью почетной премии Центра искусств имени Джона Кеннеди. Так Америка отблагодарила бунтаря и защитника всех униженных и оскорбленных, народного певца и поэта легендарного Пита Сигера.

ИВ МОНТАН
(1921—1991)

Ив Монтан (настоящее имя Иво Ливи) родился 13 октября 1921 года в итальянской деревушке Монсуммано Альто, в пятидесяти километрах от Флоренции.

"Мама назвала меня Иво, — вспоминал Монтан. — Фамилия моего отца — Ливи. Когда я появился на свет, у меня уже были брат и сестра. Родители говорили, что жизнь была тогда очень трудной: нищета, безработица. В 1923 году, когда отец со всеми нами сбежал во Францию, мне было всего два года. Ему не нравился фашизм. Он боялся, как бы его сыновей не забрали силой в отряды Балилла. (Отряды Балилла — фашистская молодежная воспитательная организация, созданная в 1926 году. — Прим. авт.) «Мои сыновья не будут ходить в черных рубашках, они

не будут носить траур по Италии…». Он был прав. Италия черных рубашек была страной, заранее надевшей траур по своим детям.

Мы задержались в Марселе. У нас не осталось ни гроша, и дальше ехать было не на что…".

Иво стал ходить во французскую школу и неплохо учился. Но школу пришлось бросить: отцу слишком тяжело, он кормит троих детей и жену. С пятнадцати лет Иво пошел работать. Кем только не был: гарсоном в кафе, учеником бармена, рабочим на макаронной фабрике и даже дамским мастером.

"Я вкалывал не только ради куска хлеба, но и ради свободы, ради права делать то, что я хочу, — говорит Монтан. — Все остававшиеся деньги я тратил на пластинки Мориса Шевалье и Шарля Трене. Я умирал от желания стать таким, как они. Для меня они были самыми великими! Я знал наизусть все их песни. Я ходил их слушать, когда они приезжали в Марсель. Дома перед зеркалом я копировал их жесты. Я работал так часами и был счастлив. И вдруг однажды мне удалось спеть в одной забегаловке на окраине. Для меня это был «Альказар» (старейший французский мюзик-холл. — Прим. авт.).

Именно в этом кабачке мне пришлось изменить фамилию. «Иво Ливи, — сказал мне хозяин, — это плохо. Слишком типично и не звучит». Я взял французское имя, «a monta» превратил в Монтана.

Я выступал сначала в маленьких третьесортных залах, потом во второсортных и, наконец, добрался до «Альказара». Его хозяин — Эмиль Одифред. Ему я обязан началом своей карьеры. Он ко мне великолепно относился. Он говорил: «Вот увидишь, сынок, в Марселе тебя ждет мировая слава». И мы оба смеялись. Но в первый вечер меня колотило от страха…

Когда в Марселе люди идут в театр, они несут с собой автомобильные гудки, помидоры, тухлые яйца с намерением пустить их в дело, если что-то не понравится. Со мной все прошло отлично, даже устроили овацию.

…Война все поломала. Я стал рабочим-металлистом, точнее, формовщиком. Это очень вредно для легких. Мне выдавали три литра молока в день… Потом я стал докером…".

Прекрасно понимая, что в Марселе настоящей карьеры не сделать, Монтан подался в Париж. Ему повезло — в феврале 1944 года он выступил в «АВС».

«В 1944 году он, спасаясь от мобилизации на трудовой фронт, бежит из Марселя в Париж и начинает искать ангажемент, — пишет Н. Сарников. — В руках у него потрепанный чемодан, в кармане несколько франков и выцветшая марсельская афиша: „Поет Ив Монтан, человек-динамит“. Монтан шарахается от немецких жандармов, смешит парижан своим марсельским акцентом и, с трудом сдерживая дрожь в коленках, ездит в метро, которое приводит его в ужас. Ему волей-неволей приходится много колесить по Парижу: он пробуется чуть ли не во всех кабаре — „Болье“, „Фоли-Бельвиль“, „Бобино“… Наконец приходит черед „Мулен-Руж“ (для молодого певца это уже успех) — тут Монтан встречает Эдит Пиаф. Она поможет ему сделать карьеру, научит разговаривать с импресарио… И навсегда разобьет его сердце».

О первой встрече Монтана и Пиаф подробно пишет в своей книге о великой певице С. Берто:

«Периоду, который наступал, суждено было длиться долго. Эдит назвала его „фабрикой“, потому что она сама стала формировать певцов. Открыла их серийное производство. Начала она с Ива Монтана.

Лулу сказал как-то Эдит: "Больше вам не будут навязывать актеров в качестве «американской звезды». Теперь право выбора за вами.

Для концертов в «Мулен-Руж» вам предлагают Ива Монтана". — «Нет. Я о нем не имею представления… Я хочу Роже Данна, оригинальный жанр. Это товарищ, его я знаю».

Но Роже не было в Париже. И никого нельзя было пригласить из провинции, все стало слишком сложно. Дело происходило за месяц до Освобождения.

«Ну ладно, — сказала Эдит. — Назначьте прослушивание вашему Иву Монтану. Я приду».

Сидя в глубине зала «Мулен-Ружа», Эдит ждала. На сцену вышел крупный темноволосый парень, по типу итальянец, красивый, но безвкусно одетый: куртка в немыслимо яркую клетку, маленькая шляпа, наподобие шляпы Шарля Трене. В довершение всего он стал петь старые американские и псевдотехасские песенки, подражая Жоржу Ульмеру и Шарлю Трене. До чего же это было плохо! Я следила за Эдит, будучи уверена, что она не досидит до конца.

Спев три песни, он вышел на авансцену и вызывающе спросил: «Ну что, продолжать или хватит?»

«Хватит, — крикнула Эдит, — подожди меня».

Я была уверена, что он сейчас взорвется. Эдит знала, что он злится на нее за это прослушивание и что он, не стесняясь, говорил о ней так: «реалистическая песня в уличном исполнении», «скука смертная» и т.п.

Забавно было смотреть на них издалека: он стоял на краю сцены, она — внизу, такая маленькая, что ее нос не доставал до его колен. Он счел унизительным для себя нагнуться к ней. Но Эдит не собиралась вести с ним длинной беседы: «Если хочешь петь в моей программе, приходи через час ко мне в отель „Альсина“».

Ив задохнулся, побелел от бешенства. Однако через час в комнате отеля «Альсина» сдался на милость победителя. Эдит не стала надевать белых перчаток.

«Для краткости начнем с твоих достоинств. Ты красив, хорошо смотришься на сцене, руки выразительные, голос хороший, приятный, низкий. Женщины по тебе будут сходить с ума. Ты хочешь выглядеть и выглядишь умным. Но все остальное — нуль. Костюм дурацкий, годится для цирка. Жуткий марсельский акцент, жестикулируешь, как марионетка. Репертуар не подходит совершенно. Твои песни вульгарны, твой американский жанр — насмешка». — «Он нравится! Я с ним добился успеха». — «В Марселе! Там уже четыре года ничего не видели. А в Париже публика рада, когда пародируют оккупантов. Здесь аплодируют не тебе, а американцам. Но когда американцы будут здесь, рядом с ними ты будешь выглядеть как придурок. Ты уже вышел из моды».

Пытаясь подавить злость, Ив даже скрипел зубами. Эдит внутренне веселилась.

«Спасибо, мадам Пиаф. Я понял. Я вам не подхожу».

«Опять не угадал. Подходишь, и я не хочу помешать тебе заработать на жизнь»».

Пиаф стала той ракетой, которая вывела Монтана на орбиту большой эстрады. В дальнейшем же своей эстрадной и кинематографической карьерой Монтан в немалой степени обязан Симоне Синьоре, которая ради него оставила мужа, режиссера Ива Аллегре. Ив и Симона поженились 22 декабря 1951 года в мэрии Сен-Поль-Де-Ванса.

Монтан говорил: «Она была такая умница, в совершенстве знала английский, латынь, историю — не то что я, дремучий босяк. Симона воспитывалась в интеллигентной семье, ее отец дружил с драматургом Жаном Ануем, художником Полем Гримо, а сама она общалась с Превером и Луисом Бунюэлем. Меня, примата, только в 23 года узнавшего о существовании Бодлера, она заставляла читать книги и даже в домашней обстановке изъясняться высоким стилем: „Прошу, подайте соль, что под рукой у вас“, „Сударыня, как приятно вас лицезреть“…»

Под умелым и внимательным руководством Синьоре он совершенствует свое мастерство. В своих песнях он обращается к поэзии Л. Арагона, Г. Апполинера, П. Элюара, Ж. Провера, к актуальным политическим темам.

Во второй половине 50-х годов Ив Монтан приехал в СССР. Его уже знали благодаря прославленному кукольнику Сергею Образцову. Из Парижа он привез несколько пластинок и с помощью радио познакомил с Монтаном советского слушателя. В 1956 году в предисловии к книге Монтана под названием «Солнцем полна голова» Образцов рассказывал:

"Тот концерт, на который мы пришли в зал «Этуаль», не был премьерой Монтана. Он пел в этом зале и вчера, и позавчера, и неделю назад. Он пел уже несколько месяцев подряд одни и те же песни, и каждый день две тысячи человек заполняли зал и еще сотни не могли достать билетов.

Молодой, спортивный, в коричневой куртке с расстегнутым воротом, заправленной в такие же коричневые штаны. Легкий, но не развязный, ловкий, могущий сделать во время песни про акробатов «колесо», но вовсе не эксцентричный и не хвастающийся своей ловкостью.

Сзади него — большой, туго натянутый занавес из тюля. За тюлем маленький оркестр. Он виден, но не мешает, не лезет в глаза. Как только Монтан начинает петь, перед вами остается только один человек, объемный силуэт которого вырезан на белом экране тюля.

Какие же песни поет Монтан? Разные, очень разные. О чем они? О многом. И об очень значительном, и о том, что, на первый взгляд, может показаться пустяком, но что никогда не пустяк…

Девушка, красивая, молодая, качается на качелях, и ничего ей, кроме качелей, не нужно. Влюбился в нее человек. Простой человек. Стал угощать конфетами, повел смотреть балаганы. Она сказала «мерси» и побежала качаться на качелях. Он дождался ее внизу и поцеловал. Но она опять убежала качаться. Наконец он сделал ей предложение. Женился. А она все-таки бежит на качели. Смешная песня. Комичность ее Монтан сохраняет полностью и ничем не отягчает песенной легкости, но все это

окрашено таким нежным, добрым и чистым отношением Монтана к героине своей песни, что сама песня становится прекрасной, как хрусталь.

А вот другая песня. Маленький негр чистит обувь белым людям. Солнце он видит только тогда, когда оно отражается в блеске начищенных им башмаков. Луч прожектора освещает Монтана. Черная тень все растет и растет сзади певца на широком экране, и песня о маленьком негритянском мальчике становится песней о судьбе большого народа. Вы видите, как не похожи эти песни — веселая и совсем не веселая. По-смешному любовная и социально заостренная, антирасистская. Совсем не похожи. Но верой в людей объединяет их Монтан.

Он поет о шофере, ведущем грузовик по бесконечной ленте дорог, и вы понимаете, как безжалостен бывает труд. Он поет про дирижера симфонического оркестра, полюбившего обыкновенную девушку, которой нравится только простая музыка танцев, и вы понимаете, что, как бы прекрасно и сильно ни было искусство, все равно любовь сильнее, потому что она прекраснее.

Он поет про солдата, идущего на войну с надеждами на славу и возвращающегося никому не нужным, с узелком грязного белья за спиной…

А потом Монтан рассказал — не спел, а тихо рассказал — про девушку, которую звали Барбара. Он любит ее, хоть и видел всего только раз. Это было давно. Она шла по лестнице, и кто-то ее окликнул: «Барбара!..» И девушка кинулась на этот зов, и стало ясно, что ее позвал возлюбленный. С тех пор прошли годы. Была война. Неужели девушка несчастна? Неужели ее возлюбленный убит? Как горько, как страшно думать о том, что девушка, которую любишь, несчастна!"

Представ перед москвичами, Монтан полностью оправдал надежды. Однако после того как Монтан, убежденный антисталинист, снялся вместе со своей женой в известном фильме 1969 года по мотивам горестных воспоминаний чешского коммуниста Артура Лондона «Признание», он подвергся несправедливым нападкам со стороны советской прессы. Участие в фильме «Признание» надолго сделало его «невъездным» в СССР; он приехал туда только в 1989 году, когда этот фильм показали в Москве.

Параллельно с эстрадными триумфами успешно развивалась и его кинокарьера. Свою первую роль в кино он получил в фильме М. Карне «Врата ночи» (1946), где еще выглядел явно беспомощным. Однако Монтан оправдывает свой псевдоним «растущий». Он очень трудолюбив и явно прогрессирует в фильмах, где режиссеры используют его выгодные внешние данные, мужественность. Первый большой успех принесла ему картина Анри-Жоржа Клузо «Плата за страх» (1952).

Далее он с убедительным мастерством и обаянием играл в таких содержательных фильмах, как «Сейлемские колдуньи», «Люди и волки», «Война окончена», «Жить, чтобы жить», «Все хорошо», «Красный круг», «Полицейский пистолет „Питон-357“», «Признание», «Убийцы в купе», «Дикарь».

Последнюю роль актер сыграл в фильме Ж.-Ж. Бенекса «ИП-5», вышедшем на экран уже после его смерти.

В 1985 году умерла жена певца Симоне, а в шестьдесят семь лет Монтан впервые стал отцом. Матерью стала его бывшая секретарша

Кароль Амьель, с которой он начал встречаться еще при жизни Симоне. Увы, Монтану недолго довелось общаться со своим сыном Валентином: он умер 9 ноября 1991 года.

ШАРЛЬ АЗНАВУР
(1924)

«Единственное искусство, которое я признаю, — искусство народное», — говорит Шарль Азнавур. Эти слова можно было бы счесть за красивую фразу, каких немало произносят в интервью популярные звезды эстрады. Но в его устах они имеют глубокий смысл: Азнавур не просто говорит об этом, он стремится и сам творить искусство столь же простое, естественное, непосредственное, как народное. В этом, вероятно, и состоит главный секрет его успеха.

Бертран Дикаль писал в 1997 году:

«Представьте себе столбик высотой 80 сантиметров и весом 8 килограммов. Именно так выглядит стопка из 30 компакт-дисков с записями Шарля Азнавура. Двадцать шесть из них, начиная с „Jezebel“ и заканчивая его последним альбомом, „Toi et moi“ („Ты и я“), вышли раньше, а четыре увидели свет впервые, пополнив „полное собрание сочинений“ артиста: переиздание пластинки „Eire“ („Быть“), запись концерта 1978 года в Олимпии, совместные песни Роше и Азнавура 40-х годов и, наконец, пространное интервью с Аденом Пуланжем с канала „Франс-Интер“. Но это еще не все. Азнавур готовит к выпуску новую подборку своих „Золотых песен“, диск с рождественскими песнями и двойной компакт-диск с записью сольного концерта в „Карнеги-холл“ в Нью-Йорке».

Шарль Азнавур (настоящее имя Шанур Варенаг Азнаурян) родился 22 мая 1924 года в семье эмигрантов из Армении. Варенаг вырос в актерской семье. Отец был довольно известный баритон в опере, мать выступала в небольших театральных труппах, и сыну на роду написано пойти по их стопам. Действительно, уже в девять лет будущий певец вместе с сестрой появился впервые на любительской сцене, сразу проявив незаурядную одаренность.

Позже юноша выступал на подмостках оперетты, снимался в кино, посещал театральные школы, пробовал выступать в парижских кафе и мюзик-холлах, но успеха не имел. Его долго не замечали, этого невысокого армянского подростка, комплексовавшего в жизни и на сцене из-за носа с горбинкой и щуплого сложения.

В годы войны Азнавуру в оккупированной Франции приходилось зарабатывать перепродажей подержанных велосипедов, потом маленькими ролями в театрах. Месяцами он скитался по французской провинции, выступая в дуэте с другом куплетистом П. Роша. Друзья сочиняли и исполняли множество песенок, быстро приобретавших популярность.

К середине 40-х годов Шарль Азнавур уже снискал определенную репутацию как композитор и поэт. Тогда и произошла его встреча с Эдит Пиаф, во многом повлиявшая на его дальнейшую жизнь. Вспоминает подруга Пиаф Симона Берто:

"Не успела она с ним поговорить и десяти минут, как без всякого стеснения заявила:

— Слушай, с твоим носом нельзя лезть на сцену. Его нужно сменить.

— Что это вам — колесо от машины? У меня нет запаски.

— Поедем со мной в Америку, я тебе там сделаю другой!

Поездка предстояла примерно через полгода. Шарль не поверил своим ушам. Я тоже, несмотря на то, что это мы уже «проходили». Она с ним только что познакомилась и уже говорила о поездке в Америку!

«Надо к нему приглядеться, — сказала я себе, — наверное, в нем что-то есть». На первый взгляд он не подходил по мерке к мужчинам, которые нравились Эдит, и глаза у него были не голубые. Тогда что же?.. Я это узнала тут же.

— Слушай, вот ты пишешь песни. Та, что ты пел, «Париж в мае», действительно твоя? У тебя талант.

Вот оно что! Она унюхала, что он может писать для нее…

…Однажды вечером, по возвращении в Париж, Шарль торжественно явился в новом черном костюме. Он считал, что выглядит шикарно, и был страшно доволен. Эдит облила его ушатом холодной воды:

— Под меня работаешь?

— Но, Эдит…

— Замолчи. Такой же костюм я заказала Эдди. Как я появлюсь между вами двумя? Оба в черном, как из похоронного бюро! Вернись и переоденься.

И он послушался.

Разумеется, она не заказывала такого костюма для Эдди. Но она почувствовала, что в черном Шарль становится чем-то похож на нее, а этого она не могла допустить. Как певец он ее раздражал. «Стиль Пиаф хорош для меня. Для мужчины он не годится!»

Эдит была не права. Шарль никогда ни в чем не подражал ей. У всех, кого она создала, от Монтана до Сарапо, можно было найти жесты, интонации «а ля Пиаф». Но не у Шарля. И тем не менее, по существу, он был к ней ближе всех остальных. Поэтому она лезла на стенку. Она знала, что после нее только один человек способен будет потрясать простых людей, брать их за сердце, выворачивать им душу, как умеет она. Это — Азнавур…"

Да, Пиаф смогла по достоинству оценить не только композиторский дар Азнавура, но и его артистический потенциал. А сделать это нелегко: ведь на первый взгляд у него нет оснований конкурировать с мастерами эстрады: маленький голос, невзрачная внешность. Но, включив выступление Азнавура в свою программу, Пиаф не ошиблась. Правда, поначалу зрители иной раз даже посмеивались над ним, но с годами лед недоверия был сломлен.

Первый большой успех пришел к Азнавуру в 1953 году во время гастролей в Марокко. Еще через два года он дебютировал в знаменитом парижском зале «Олимпия». И вдруг все с изумлением обнаружили, что певец и актер Азнавур лучше других способен интерпретировать Азнавура — поэта и композитора.

С тех пор Шарль Азнавур на эстраде. И хотя его песни, в силу своей специфики, особенно много теряют без перевода, слушатели разных стран полюбили французского артиста за искренность, простоту, задушевное обаяние. За то, что, выходя на эстраду, он не воздвигает невидимого барьера между собой и зрительными рядами, но как бы сливается с

публикой. Происходит так потому, что он поет о простых, всем понятных вещах — о дружбе, любви, об одиночестве и радости человеческого общения, о Париже, с которым связано для него так много радостных и печальных воспоминаний. Творческая манера Азнавура очень своеобразна. Стиль его песен складывается из разных элементов: в них можно уловить и черты французского шансона, и ритмы джаза, и ориентальные мелодические обороты, и, наконец, характерные приемы мелодекламации. Но все это он умеет слить в единое целое, превращая каждую песню в отточенную музыкально-драматическую миниатюру.

За плечами у Азнавура многие десятилетия творческого труда, сотни песен, многие из которых стали классикой эстрады; его перу принадлежат также мюзикл «Месье Карнавал», с успехом шедший в Париже, музыка к фильмам «Молочный суп», «Остров на краю света», «Порочный круг» и т.д.

Талант Азнавура по достоинству оценили советские зрители во время его гастролей в нашей стране в 1964 году. С тех пор творческий облик Азнавура не переменился. Что бы он ни делал, он стремился прежде всего оставаться верным себе, своему стилю, ибо знает, за что любит его публика. Вот почему любые причуды моды обходят его стороной.

"Я выступаю в Америке, Испании или Англии не для того, чтобы кого-то поразить, — говорит Азнавур. — Может быть, я хотел удивить сам себя. Напротив, мне кажется странным, когда человек едет в Нью-Йорк в компании с парой журналистов, а потом возвращается и публикует в каком-нибудь журнале статью на четыре страницы о том, как он завоевал Америку. Если я еду в Нью-Йорк, я еду туда работать. А знают ли об этом другие, меня совершенно не интересует. Когда песня «She» стала в Англии хитом номер один, я же не побежал в газеты с воплем: «Разве вы не знаете, что я добился успеха за границей?»

Я еще не успел пресытиться ничем в своей жизни. К тому же признание не имеет ничего общего со славой — на славу мне плевать, потому что можно быть знаменитым, но так и не достичь признания. И наоборот мне приятно признание, которое я заслужил тем, что сделал, — разве артист может этим пресытиться? Будем откровенны. Мы выходим на сцену лишь потому, что в зале сидят люди. Мы пишем песни, чтобы они стали популярными, а не пылились в ящике стола".

Признание снискал Азнавур и как актер. В кинематограф он пришел, уже будучи звездой парижского мюзик-холла. В 1959 году он сыграл роль в фильме Жоржа Франжю «Головой об стенку», где создал образ беззащитного и доброго человека, которого черствость окружающих доводит до самоубийства. Лучшие роли Азнавура весьма далеки от прославивших его эстрадных песен: пианист кабаре в ироническом детективе Франсуа Трюффо «Стреляйте в пианиста» (1960), короткая трагическая роль в ленте «Дьявол и десять заповедей» (1962) Жюльена Дювивье.

В 60—80-е годы артист снимался в лентах «Американская крыса» (1963), «Жестяной барабан» (1979), «Призраки шляпника» (1982), «Эдит и Марсель» (1983), а также во многих коммерческих фильмах и сериалах.

Интересны воспоминания племянника певца З. Азнауряна, позволяющие лучше узнать Азнавура-человека:

"В 1968 году Шарль пригласил в гости мою бабушку, актрису Ленинаканского театра народную артистку Армении Арус Азнаурян. Три месяца бабушка жила в доме своего брата, отца Шарля — Мамикона Азнауряна…

Шарль часто приглашал бабушку к себе домой. Они подолгу сидели в его зимнем саду с плавательным бассейном. Шарль любил сидеть в своем любимом кресле, нашпигованном десятками шарниров, благодаря которым человек мог принять любую, самую замысловатую позу. Ел он немного, но только деликатесы. Каждая комната его квартиры была оформлена в стиле той или иной эпохи — от XVI века до ультрамодерна. Бабушке рассказывали, что Шарль кроме своего любимого бассейна, занимается физкультурой по особой методике, но никому никогда не удавалось быть этому свидетелем.

Он человек деликатный, даже щепетильный в отношениях с людьми. Не позволяет себе обидеть человека, задеть его достоинство. И тяжело переживает предательство. Несколько лет назад он был вынужден расстаться со своим работником, который был чем-то вроде управляющего делами. Шарль считал его другом, делился сокровенным, тепло к нему относился. Но этот человек, как впоследствии выяснилось, долгое время проворачивал крупные финансовые аферы с деньгами Азнавура. Когда это вскрылось, у Шарля были крупные неприятности с налоговой службой. Этот случай настолько потряс моего дядю, что он заболел, а потом надолго покинул Францию. «Я сгораю от стыда», — говорил он подавленно".

Азнавур никогда не забывал историческую родину. Всего через несколько дней после страшного землетрясения в 1988 году он прилетел в Армению. Азнавур помог тогда пострадавшим и деньгами, и многими необходимыми вещами — одеждой, питанием, медикаментами. И сегодня он активно занимается благотворительностью в пользу Армении, являясь послом этой страны при ЮНЕСКО.

«Я просто живу как живется, — говорит певец. — Конечно, никогда нельзя знать заранее. Старея, люди иногда увлекаются самыми неожиданными вещами… Я достаточно стар, чтобы отдавать себе в этом отчет, но недостаточно стар, чтобы рассказывать об этом вам…»

ЭЛВИС ПРЕСЛИ
(1935—1977)

«Соединив бунтарский дух молодой Америки первого послевоенного поколения и традиционный южный патриотизм, он оказался идеальным кумиром сначала для Америки, а затем и всего мира, а уникальный сплав „черной“ и „белой“ музыки Юга США — блюза, госпела, соула, кантри, а также талант исполнителя и личное обаяние позволили Элвису стать наиболее популярным и успешным исполнителем в истории рок-н-ролла», — пишет А. Бурлака.

Элвис Аарон Пресли родился 8 января 1935 года в Тупело, штат Миссисипи, в бедной глубоко религиозной семье. Истоки его музыки лежат в негритянской культуре, с которой он познакомился еще в детстве, постоянно общаясь со своими чернокожими друзьями. Видимо, в это время он и познакомился с блюзами и псалмами — жанром духовных песнопений американских негров.

В восемь лет Элвис победил в конкурсе юных талантов на ярмарке штатов Алабама и Миссисипи с песней «Old Shep». Начало его карьеры похоже на сказку.

Рассказывает Андрей Гаврилов: «Впервые Элвис выступил перед публикой в возрасте десяти лет на ярмарке. Несколько позже он чуть не присоединился к госпельному квартету „Блэквуд браззерз“, но ничто не говорило пока о том, собирается ли он становиться профессиональным музыкантом. Перепробовав до двадцати лет несколько профессий, он стал водителем грузовика в одной из компаний Мемфиса. А в 1953 году он зашел в маленькую студию Сэма Филлипса, незадолго до этого организовавшего фирму грамзаписи „Сан“, и, заплатив четыре доллара, записал в одном экземпляре пластинку в подарок своей матери. Его не стали удерживать и умолять петь еще и еще, но на всякий случай работники студии для себя записали его фамилию — уж очень необычным по тем временам казался его голос, более похожий на голос чернокожего, чем белого певца. И когда через год Пресли решил все же попробовать свои силы как певец и пришел снова к Сэму Филлипсу, его вспомнили, отнеслись к нему очень хорошо и дали лучших сессионных музыкантов. И хотя поначалу ничего не выходило — записи получались очень бледные, бесцветные, — ему разрешали пробовать еще и еще раз, пока молодой певец не нашел свой ритм, свое звучание, свою манеру».

В 1954 году появился первый хит Пресли — «Все в порядке». В то же время он произвел сенсацию на телевидении, где представляли юные дарования. Раскованная манера держаться и особенно шокировавшее взрослую публику покачивание бедрами в такт музыке очень понравились подросткам.

5 марта 1955 года Элвис впервые появился в телеверсии самой популярной кантри-радиопрограммы — «The Louisiana Hayride». Спустя всего несколько месяцев, в июле, его песня «Baby Lets Play House» достигла десятого места в разделе кантри-чартов журнала «Billboard». То был один из первых образцов музыки рокабилли.

У Пресли появился и менеджер — Паркер Полковник, колоритная фигура в духе персонажей О'Генри. При содействии Паркера фирма-гигант «RCA Victor» «откупила» у Филлипса контракт с Пресли. Элвис подписал беспрецедентный по тем временам контракт с самым высоким гонораром.

"Фирма «RCA Victor» с самого начала проводила «операцию Элвис» — как ее назвала американская пресса — так, чтобы сразу же создать ажиотаж и сенсацию вокруг имени малоизвестного шофера грузовика, взявшегося за гитару, — пишет О.А. Феофанов. — За 35 тысяч долларов — а это само по себе реклама — фирма «RCA Victor» приобретает у Сэма Филлипса пять записанных, но еще не распространенных пластинок Пресли, а вскоре объявляет, что она покупает Пресли и что отныне он будет петь песенки только в ее студиях грамзаписи.

Американские музыковеды назвали 1956 год годом вторжения Элвиса Пресли; фактически это было очередное наступление фирмы «RCA Victor» на рынке грампластинок. К 1956 году стало очевидным, что подростки с особым удовольствием покупают пластинки с новомодным рок-н-роллом. Значит, Элвис Пресли будет петь рок-н-ролл. И фирма «RCA

Victor», оттеснив конкурентов — других исполнителей входившего в моду танца, нарекла Пресли королем рок-н-ролла".

В 1956 году прошел дебют Пресли на общенациональном телевидении. Песня «Heartbreak Hotel» в его исполнении возглавила топовую десятку, где продержалась на вершине целых восемь недель. В том же году Элвис получил шесть «золотых» дисков.

«…Ранние записи, сделанные на фирме „Сан“ и, может быть, в самые первые месяцы контракта с компанией RCA, — наиболее удачные для Пресли, — считает А. Гаврилов. — Именно они в свое время покорили слушателей своей энергией, напором, новизной. Слушая сейчас записи Элвиса, далеко не сразу можно понять, почему его песни вызывали столько ожесточенных споров, даже скандалов. Как ни парадоксально, одной из причин было то, что голос Пресли был слишком похож на голос черных певцов. Когда его песни впервые стали звучать по радио, диск-жокеи программ для белых вынуждены были специально подчеркивать, что у певца — белая кожа. Во-вторых, часть публики раздражало то, что не сразу было понятно, какую музыку он поет. Это была странная по тем временам смесь церковного пения (в детстве Элвис пел в церковном хоре), блюзов (Мемфис и блюз — понятия столь же неразрывные, как, например, Новый Орлеан и джаз), кантри (вслушайтесь, например, в звучание ритм-группы в песне „Все в порядке“) и ритм-энд-блюза (а что могло быть более модным, чем ритм-энд-блюз?!). Пресли пел немало песен из репертуара черных певцов, но, в отличие от практически всех белых исполнителей того времени, „разжижавших“ звучание оригинала, делавших его более „пристойным“, мягким, эстрадным, более приличествующим для ушей подростков из добропорядочных семей и домохозяек, Пресли резко усиливал содержавшуюся в песнях чувственность, привносил небывалую по тем временам резкость (небывалую — для белых исполнителей и белых слушателей), демонстрируя при этом редкое понимание музыки чернокожего населения. Он не пел свои версии песен черных музыкантов — он создавал во время исполнения свои песни, и в конце концов именно это помогло ему завоевать сердца миллионов слушателей во всем мире».

В том же, 1956 году по всему миру возникают тысячи клубов поклонников Пресли. В Торонто поклонницы чуть не разорвали журналиста, бравшего интервью у Пресли. В каком-то почти религиозном исступлении они кричали: «Прикоснитесь к нему — ведь он разговаривал с самим Элвисом!»

Советский журналист О.А. Феофанов стал свидетелем одного из концертов Пресли в 1956 году, вот что он пишет:

"Он стоял на сцене, жмурясь от раскаленных добела прожекторов, неестественно широко расставив ноги. Черные мятые штаны, белые парусиновые ботинки. Поверх черной рубахи с белыми пуговицами, небрежно расстегнутой у ворота, надет ослепительный, сотканный из настоящих золотых нитей пиджак — знаменитый пиджак за 4 тысячи долларов.

Он был красив, этот парень. Стройный, светловолосый, большеглазый, с улыбкой яркой, как прожектор, наведенный на него. Король рок-н-ролла. Бог подростков Элвис Пресли.

Я сидел недалеко от сцены, оглушенный ревом поклонников и визгом поклонниц. Они были очень похожи друг на друга, эти подростки. Девчонки — в толстых, до колена, белых носках и белых туфлях на низком каблуке, в плиссированных юбках и свободных белых свитерах. Мальчишки — в синих джинсах, кожаных куртках и полусапожках на «молнии». Это была почти униформа.

Стоявший в проходе около нашего ряда рослый полицейский пытался уговорить юных леди и джентльменов вести себя так, как подобает юным леди и джентльменам. Но его никто не слушал. Так же как и увещевания десятков его коллег, расставленных в шахматном порядке по всему залу.

Обстановка накалилась до предела, и когда я почувствовал сильный удар в плечо, то решил, что началась всеобщая потасовка. Но это упала одна из девиц, сидевших чуть выше. Она потеряла сознание от дикого возбуждения и собственного истошного крика. Глаза ее подруг занозами впились в Элвиса Пресли, и никто не обратил на нее внимания. Лишь какой-то парень помог мне водворить девицу на место. Соседки наскоро похлопали ее по щекам, и через несколько минут она вопила пуще прежнего.

Я отыскал глазами полицейского, он тоже приводил кого-то в чувство. Судя по его искаженному лицу и энергичным жестам, я понял, что он произносит сейчас слова, которые редко произносят сдержанные канадские полицейские.

Рев зала начал чуть ослабевать — ведь глотки не луженые. Тень тревоги скользнула по красивому лицу короля. Он отшвырнул от себя стойку микрофона, резко присел на широко расставленных ногах и, болтая коленями, закричал:

«Нет! Нет!» —
Ты говоришь мне каждый раз,
Когда я держу тебя вот так в своих объятьях".

Иллюстрируя жестами песню, Пресли обнял стойку микрофона, и девчонки зашлись визгом.

Гитара, свисавшая на шнуре с шеи Элвиса Пресли, качалась, терлась о бедра; казалось, король танцует со своей гитарой дикий, непристойный танец. Небольшой оркестрик самоотверженно бросился грохотом своей музыки навстречу ураганному вою зала. Я видел, как остервенело рвут струны контрабаса, как отчаянно теребят музыканты свои электрогитары, как барабан, похожий на толстяка, ставшего на голову, беспомощно дрыгает медными пятками тарелок, — все это, очевидно, должно было звучать, но я не слышал оркестр, хотя сидел недалеко от сцены: отчаянные усилия оркестра не могли прорвать звуковой барьер идолопоклонников…

…Потом расходились по домам. Обессиленные, безразличные. Будто все, что было, принесено в жертву кумиру.

Так было не только в Оттаве. Так было везде, где появлялся король рок-н-ролла. В канадском городе Торонто около сотни полицейских сопровождали Пресли на концерт, оберегая его от «нападения»

поклонников. Пресли появился лишь за полчаса до начала концерта, чтобы дать интервью прессе".

В 1957 году Пресли уверенно дебютировал в популярном американском телешоу Эда Салливена. В американском «Топ 40» в этом году побывало сразу шесть альбомов и макси-синглов артиста. Полученные деньги позволяют двадцатидвухлетнему Пресли купить большое поместье Грейсленд близ Мемфиса, ставшее его домом на всю оставшуюся жизнь.

В 1958 году Пресли отправляется на службу в армию — по замыслу Паркера Полковника, чтобы превратиться из юного бунтовщика в уважаемого артиста эстрады. В Западной Германии, на американской базе Фрайбург, он водил джип командира взвода. Как ни старались журналисты найти в его армейском быту хоть какую-нибудь скандальную подробность, ничего не вышло: все армейские сослуживцы тепло отзывались о сержанте пехоты Пресли. Хотя за время службы артист лишь однажды побывал в студии, его хиты продолжали выходить.

Через две недели после демобилизации, в марте 1960 года певец уже работал в студии — записал шесть песен, ставших позднее классикой. Но почти все 60-е годы Пресли не концертировал, основное время уходило на съемки кинофильмов. Во всех ролях он оставался самим собой — экстравагантным и непредсказуемым. Постепенно и в реальной жизни он начинает вести себя как в кино. По крайней мере так считали его поклонники.

Впрочем, и фильмы с его участием строились исключительно в расчете на популярность певца; самые среди них известные — «Полюби меня нежно» (1956), «Солдатский блюз» (1961), «Развлечение в Акапулько» (1963), «Фрэнки и Джонни» (1966), «Двойные неприятности» (1967).

О нем самом также создано несколько документальных фильмов, которые имели такой же успех, как и художественные фильмы с его участием. В 1970 году вышел документальный фильм «Элвис — так это происходит на самом деле». Через два года — «Элвис в турне», а еще 9 лет спустя, в 1981 году, — «Это Элвис».

Имя певца по-прежнему в списках популярности. Но в этот период Пресли больше берет количеством. Каждый год появляется по два—четыре новых альбома и множество синглов.

Но были и настоящие успехи. Так в 1967 году альбом «How Great Thou Art» с христианскими гимнами и песнями духовного содержания принес Пресли первую премию за «лучшую религиозную запись года». А вышедшая в следующем году на экраны часовая программа Элвиса, где он показал агрессивный рок-н-ролл, подтвердила, что он по-прежнему остается его королем.

Осенью 1970 года Пресли совершил первое с конца 50-х короткое турне по США. В 70-е годы певец получил многочисленные награды: премию «Джейси» (1971) — как одному из «десяти выдающихся людей года»; шестой приз Бинга Кросби (1971) «за творческий вклад в развитие фонографического искусства» от Национальной академии звукозаписи; вторую премию «Грэмми» (1972), а затем и третью (1975).

14 января 1973 года полтора миллиарда зрителей стали свидетелями выступления Пресли в Гонолулу, которое транслировалось напрямую через спутники.

1 мая 1967 года Элвис женился на Присцилле Боле: от этого брака родилась дочь Лайза-Мария. Но в октябре 1973 года, после бурного судебного процесса, супруги расстались.

А. Бурлака пишет:

"Развод с Присциллой стал для Пресли серьезной психологической травмой. Его здоровье, до тех пор не вызывавшее тревоги (в 1974 году он получил «черный пояс» 8-й степени по карате), начало сдавать, певец начал прибегать к помощи стимуляторов и антидепрессантов. В январе 1975 года он впервые попал в больницу с расстройством желудка; однако прописанные ему гормональные препараты вызвали резкое увеличение веса, и оставшиеся годы Пресли провел в борьбе с ожирением.

26 июня 1977 года он дал свой последний концерт на «Market Square Arena» в Индианаполисе, а 16 августа его подруга Джинджер Олден нашла его на полу ванной в бессознательном состоянии. Элвис был доставлен в мемфисскую Евангелическую больницу, где скончался на следующий день от сердечного приступа.

Смерть Пресли стимулировала всплеск интереса к его музыке; вышло множество альбомов как с известным материалом, так и не издававшиеся ранее работы, студийные версии и записи концертов".

Биографии Элвиса были посвящены многочисленные книги, а в 1993 году почтовое ведомство США выпустило почтовую марку с его портретом.

Пресли до сих пор остается кумиром молодежи и многих любителей рок-музыки. Тысячи его поклонников ежегодно посещают Грейсленд, ставший своеобразным мемориалом певца.

ДЖО ДАССЕН
(1938—1980)

Джозеф Айра Дассен родился 5 ноября 1938 года в Нью-Йорке. Там, в финансовом центре Америки, в предвоенную пору, работал его отец — известный кинорежиссер Жюль Дассен. Мать Джо Беатрис Лонер также принадлежала к миру искусства — она известная скрипачка.

Мать обучала мальчика музыке, а отец брал с собой на бродвейские постановки. Поначалу кино побеждало. Когда после войны Жюль Дассен вернулся на родину, во Францию, одиннадцатилетний Джо стал ассистентом отца.

Вскоре родители развелись, но у сына в дальнейшем оставались близкие отношения и с отцом, и с матерью. Джо остался веселым, живым и при этом скромным, воспитанным парнем.

В какой-то момент Дассен решил стать этнографом и отправился за океан — в Мичиганский университет. Учась в университете, чтобы обеспечить себя, ему приходилось подрабатывать. Учеба Джо давалась легко.

Оставалось у парня и время поиграть на гитаре. У него появились и свои слушатели. Молодой француз дебютировал в одном из ночных кабаре Детройта. Его песни сразу привлекли внимание публики своей несхожестью с известными образцами: он пытался сочетать в них традиции шансона с элементами американской народной музыки, которая всерьез увлекла его. Но подлинное рождение его как профессионального певца произошло все же на французской почве…

Окончив университет, Джо все еще не уверен, что его призвание — эстрада. Он возвращается во Францию и работает на одной из радиостанций. Затем Дассен-младший исполнил в кино две самостоятельные роли, которые, правду сказать, не принесли ему славы. Именно после этого он и задумался над тем, что будущее его не в кино, а на эстраде, — до этого песня для Джо была лишь развлечением. Однако друзья не упускали возможности послушать, как он исполняет песни из репертуара французских шансонье, особенно знаменитого Жоржа Брассенса, его кумира. Время шло, а Дассен все еще не сделал окончательного выбора.

"Случай, как водится, все разрешил, — пишет Л. Пишнограева. — На одной из вечеринок Джо познакомился с симпатичной француженкой по имени Мариз. Оказалось, что девушке очень нравится его пение — незатейливые американские песенки в стиле кантри, которые он разучил, живя в Америке. Всякий раз, когда Дассен пел, Мариз слушала с восхищением, а однажды она записала его песни на магнитофон. Джо — по характеру мягкий и нерешительный — как раз нуждался в энергичной и живой подруге, способной воодушевить его на подвиги. Мариз свела молодого музыканта с нужными людьми — сотрудниками радиостанции Си-би-эс. Дассена уговорили выступить в эфире.

Успех пришел не сразу. Первая пластинка с американской музыкой вызвала интерес разве что у любителей вестернов. Зато когда Дассен запел французские шансоны, публика была в восторге. Возможно потому, что в музыке тех лет его песни стояли особняком. В них не было никакой политики или «социального» звучания. В то же время они отличались от шлягеров-однодневок выразительностью мелодии, безупречным вкусом и стилем. И еще: Дассен творил радостную, светлую музыку. Он считал, что песня должна подбадривать человека, помогать ему жить.

— Я пытаюсь развлечь публику, заставить ее забыть о заботах и горестях, увожу в красивый мир, где царит любовь, стараюсь вселить надежду на встречу, — признавался певец.

И он быстро нашел единомышленников — поэтов Пьера Делланоэ и Клода Лемесля, которые стали сочинять стихи для его мелодий. В короткий срок Дассен покорил широкую аудиторию. Его песни насвистывали уличные мальчишки, они звучали на студенческих вечеринках, по радио, телевидению и конечно же на концертах.

"Привет, это снова я,
Я вернулся из дальних стран…
Ты знаешь, мне так не хватало тебя…" — пел Дассен, словно обращаясь к каждому из сидящих в зале. Естественная, доверительная манера пения, мягкость и задушевность голоса подкупали слушателей. Публика видела в нем современного рыцаря. Популярностью пользовались и веселые, озорные, зажигательные песенки Дассена. Он был и в жизни таким же, как на сцене, — улыбчивым, романтичным, порой застенчивым, порой безудержным в своем веселье".

Мариз воистину стала для Дассена ангелом-хранителем. Она и вдохновляла Джо на прекрасные песни о любви, и помогала ему в быту.

— Он хотел, чтобы я вела машину, пока он читает, — вспоминала она позже. — И чтобы следила за его здоровьем и прической. Мне приходилось укладывать ему волосы по нескольку раз в день (он терпеть не мог свои кудри). Я сама отвечала на корреспонденцию, стирала и гладила его белоснежные концертные костюмы…

18 января 1966 года Джо и Мариз поженились.

Концерты Дассена проходят с огромным успехом. В течение нескольких лет он становится самым популярным певцом во Франции. С той поры на протяжении пятнадцати лет Джо Дассен создал и спел немало настоящих шлягеров. У всех на слуху были его песни: «На Елисейских Полях», «Хлеб и шоколад», «Подыгрывая на холме», «Как мне это дается», «Приди посмотри на последнего волка», «Цыганское лето», «Люксембургский сад», «Монако», «Америка», «Каролина», «Печальная история», «Белый костюм» и многие другие. Они и принесли Дассену успех у публики, вывели его на эстраду «Олимпии», на экраны французского телевидения. Там с успехом шла передача «Час с Джо Дассеном», которую показывали и в СССР. Эти песни принесли ему немало наград на фестивалях и «золотых дисков».

Но вместе с тем Дассена часто упрекали в легковесности, в стремлении развлекать публику, ему ставили даже в вину, что его песни «хорошо идут». И действительно, Дассен, подобно Морису Шевалье, не был певцом-трибуном, но он и не стремился им быть, полагая, что слушателям нужны и песни лирические, если, конечно, лирика не оборачивается в них слащавой сентиментальностью. Но вместе с тем Дассен отнюдь не был апологетом и олицетворением «пустой развлекательности».

«Песня имеет важную социальную роль, — говорил он в конце 70-х годов корреспонденту „Юманите“. — Она помогает людям жить. И в этом смысле я чувствую себя „ангажированным“ певцом. В конце концов не такое это плохое дело — развлекать простых людей. Мои песни доступны широким кругам слушателей. Мне глубоко противны претенциозные песни, и я радуюсь, что меня не обвиняют хотя бы в претенциозности. Мне кажется, что для успеха необходимо 10 процентов вдохновения, 20 процентов труда и 70 — удачи. На мою долю она выпадает. Но я не думаю, что меня можно назвать модным певцом. Представление, которое я даю, рождает некое единение тех, кто в зале, и тех, кто на сцене. Если между ними не пробежит ток, то нужно уходить с эстрады».

Когда Джо Дассен впервые приехал в СССР, чтобы спеть на торжественном открытии гостиницы «Космос», возведенной в Москве при участии французских инженеров и рабочих, его имя было известно разве что знатокам. Но советские слушатели принимали певца сердечно уже с первого концерта. В дальнейшем Дассен пользовался невиданной популярностью в нашей стране. Увы, вскоре внезапная смерть оборвала карьеру Джо Дассена.

Семейная жизнь, начинавшаяся так удачно, в дальнейшем стала для певца причиной горестей и, скорее всего, смерти.

Как-то возвращаясь в Париж после отдыха в Греции, в салоне самолета Джо увидел стройную светловолосую девушку. «Я влюбился, как мальчишка», — позже признается певец.

Так Кристин и Джо стали любовниками, и в течение нескольких лет Дассен вел двойную жизнь. С Мариз он расстался в 1973 году после смерти первенца, прожившего всего пять дней. «Нас разъединил не успех. Нас просто разлучила жизнь», — скажет о разводе Дассен.

С Кристин они поженились только в январе 1978 года. А в сентябре 1978 года у них родился сын Джонатан. Но счастье было недолгим. Дассен постоянно гастролировал, а Кристин частые разлуки приводили в отчаяние.

"Однажды в поисках утешения она попробовала наркотики, — пишет Л. Пишнограева. — Вскоре и Дассен стал пользоваться кокаином, и супруги оказались в ловушке. Расплата не заставила себя долго ждать: у Джо резко ухудшилось состояние здоровья, Кристин просто не могла себя контролировать. В этой взвинченной, истеричной женщине совсем не осталось ничего от Кристин, которую полюбил Дассен. Когда-то их редкие встречи были для него самой большой радостью, теперь же он хотел как можно скорее развестись. Однако оказалось, что Кристин снова беременна. Джо метался как загнанный зверь. Он считал, что во всем виновата его непутевая жена. Она неспособна строить нормальные отношения, вести дом, воспитывать детей. Одному Богу известно, какую горечь и боль испытывал Дассен…

22 марта 1980 года Кристин родила второго сына. Уже на следующий день Джо подал заявление о разводе. И начал изнурительную борьбу за детей. Дассен пытался убедить суд, что Кристин нельзя доверять детей. Ему удалось добиться временного решения в свою пользу, но Бог наказал его за самонадеянность и жестокость. Джо свалил сердечный приступ, и целый месяц он был прикован к постели.

Едва певцу стало немного легче, он повез своих сыновей, младшему всего четыре месяца, на Таити. Ему хотелось увезти их скорее от Кристин и самому больше не видеть эту женщину. Поистине от нежной любви до слепой ненависти всего один шаг!

Он искал спасения на этом райском острове, а нашел смерть. На следующий день после приезда, за обедом, Дассен неожиданно согнулся от резкой боли. Рядом с ним был его друг — Клод Лемесль. Он попробовал сделать Джо массаж сердца, но ничего не помогло. Станция «скорой помощи» находилась на другом конце острова. Знаменитый певец умер прямо за столом. Произошло это 22 августа 1980 года".

БОБ ДИЛАН
(1941)

Яркая звезда Боба Дилана появилась в начале 60-х годов, и вопреки всем небесным и земным законам не сходит с горизонта и поныне. Дилан — один из самых необычных и загадочных артистов. Миллионы его почитателей среди прочих наградили его титулами «Шекспир своего поколения», «Робин Гуд XX века».

Роберт Аллан Циммерман (свой псевдоним, от имени знаменитого поэта Дилана Томаса, он взял в двадцатилетнем возрасте) родился 24 мая 1941 года в крошечном городке Дулут, штат Миннесота. Позднее семья мелкого торговца переехала в другой североамериканский городок — Хиббинг. Здесь, в школе, Роберт организовал рок-н-ролльный ансамбль и исполнял с ним песни из репертуара Элвиса Пресли и Литтла Ричарда.

После школы Дилан поступил в университет Миннеаполиса. Но в девятнадцать лет, уже на первом курсе, бросает учебу, так как академический дух глубоко чужд его внутренней настроенности. Боб колесит по стране с помощью автостопа и понимает, что его судьба — песня.

В 1961 году, оказавшись в Нью-Йорке, он знакомится со своим кумиром Вуди Гатри. Именно ему Дилан обязан своим дальнейшим творческим путем. Подобно Гатри, Дилан воспевает мир, который обходила дотоле «высокая культура».

Первые появления на публике «странствующего рыцаря фолка» были встречены отнюдь не однозначно. Выступал он поначалу в маленьких ресторанчиках родного штата, получая два-три доллара за вечер, приобрел определенный круг почитателей, но многих и раздражал его грубоватый голос, слегка дребезжащий и вовсе не похожий на сладкозвучные голоса тогдашних идолов публики. Да и в Нью-Йорке, куда он затем приехал, не сразу удалось пробить лед недоверия: его упрекали, что он плохо владеет гитарой, что поет ковбойские песни с деревенским акцентом, пренебрегает канонами фолкмузыки, «путая» их с элементами популярной песни и негритянской музыки. Как только не называли его — и мистификатором, и немузыкальным певцом, и поденщиком. Но уже в середине 60-х годов слава его начинает нарастать как снежный ком.

Это было время подъема движения за гражданские права, протеста против вьетнамской войны, и страстные, суровые и мужественные песни Дилана пришлись впору этому времени.

Его выступления встречают восторженный отклик в молодежной среде. Не остались они незамеченными и дельцами индустрии развлечений, и, буквально как в голливудском кинофильме, неимущий паренек из западного захолустья стремительно вознесся на пьедестал эстрадной звезды первой величины. Он вносит сумятицу в традиционные хит-парады, занимая место на самом верху, уготованном лишь баловням публики.

«Хотя начинал Боб Дилан со стандартного фолк-репертуара — песен Вуди Гатри и традиционных баллад, — необычная их трактовка довольно быстро привлекла к нему внимание публики, — отмечает В. Корнейчук. — Он почти сразу стал широко известен в узких кругах. Уже в следующем, 1962 году компания „CBS“ заключила с ним контракт, и в том же году вышел первый диск, широкой аудиторией не замеченный.

Настоящая популярность пришла со следующим альбомом — «Свободный Боб Дилан», которым Дилан заявил о себе как о поэте. Молодой американский бард оказался в нужном месте и в нужное время: именно такого пиита как раз ждало «движение протеста».

Ему Дилан преподнес несколько по-настоящему роскошных подарков: гимн «Ответ носит ветер», песню протеста — «Хозяева войны», описание ядерного кошмара — «Скоро выпадет тяжелый дождь», образец песенной журналистики — «музыкальный репортаж» о борьбе негров в штате Миссисипи — «Oxford Town», песни о любви — «Девушка из северной страны» и «Corrina, Corrina», песни о горькой любви — «Не бери в голову» и «Все в порядке» и «бредовую» — «Я буду свободным»».

Второй альбом Дилана стал революционным не только в социальном, но и в музыкальном отношении: он изменил природу популярной песни, сломал ее формат и структуру, теперь та могла быть сколь угодно длинной и даже туманной и загадочной…

О Дилане заговорили, его имя попало на первые полосы газет, а портрет замелькал на обложках журналов. Казалось, определилось место Дилана, влившегося в бурное общественное движение, захватившее Америку в 60-е годы. Но тут Дилан резко меняет курс. Он быстро овладевает ритмом и стилем рока, но при этом остается непохожим на других. Восторженная публика с удивлением и трепетом вслушивается в его сентиментально-мистические, мрачноватые откровения, несущие смутное чувство тревоги, разочарования в жизни, неудовлетворенности собой…

В. Корнейчук пишет:

"Дилан выпустил альбомы «Времена», «Они меняются» и «Еще одна сторона Боба Дилана», после чего прежняя его аудитория раскололась… Либералы и левые интеллектуалы, составлявшие костяк «движения протеста»… были озадачены и даже раздражены такими песнями, как, например, «Мотопсихозный ночной кошмар» или «Подпольный ностальгический блюз», представлявшими собой словоизвержение, пулеметную череду образов, предлагавшими десятки идей и заставлявшими слушателя затаить дыхание.

Кстати, мало кто в ту пору догадывался, что песня «Человек с тамбурином» — о наркодилере. Все успели привыкнуть к тому, что тексты Дилана не совсем понятны, и воспринимали их как часть звуковой мозаики…

«Человек с тамбурином» знаменовал собой встречу Дилана с роком. Группа с Западного побережья «Бердз» сделала рок-музыкальную версию этой песни. Успех был огромен. В результате в июле 65-го Дилан появился на фолк-фестивале в Ньюпорте с электрической гитарой и в сопровождении «электрической» группы «Пол Баттерфилд блюз бэнд». Публика встретила своего кумира в этом качестве враждебно — фолк-слушатели не были готовы к «электрическому» звучанию. Однако всего лишь через месяц, в другом месте, в «Карнеги-холл», тот же «номер» вызвал оглушительный успех. Дилан стал рок-звездой…"

Трудно сказать, чем бы все кончилось, но вмешался случай: в 1966 году Дилан попал в мотоциклетную аварию, много месяцев лечился, а после выздоровления почти не выступал. Лишь изредка появлялся он на эстраде: в 1968 году на концерте памяти Вуди Гатри в «Карнеги-холле», через год — на фестивале на острове Уайт, в 1971 году — участвует в концерте в пользу народа Бангладеш. Критики говорили об «окончательном закате» Дилана, его «творческой гибели». И вдруг в печати появилось сообщение о его согласии сняться в эпизодической роли в фильме «Пат Гаррит и Билли Кинг». А потом он вновь, в который уже раз, возвратился на эстраду, обновленный, мало похожий на себя прежнего. Свое первое большое турне по США он начал не с богатых клубов Лас-Вегаса, а со стадиона в Чикаго, где его слушали почти 20 тысяч человек. Интерес к возвращению певца был столь велик, что, по подсчетам журнала «Тайм», 7,5 процента населения США прислали заявки на билеты. «Времена

меняются!» — пел Дилан, и действительно, этот старт стал новым этапом в его творческой жизни.

Впрочем, постоянно меняясь, Дилан не отбросил своего прошлого, не отказался от созданного. В его программах находится место и ранним балладам, и политическим песням 60-х и новым песням, сочиненным в стиле госпел, и фолк-композициям, и вообще произведениям самых различных стилей. Артист много гастролирует: не раз объездил и Соединенные Штаты, и всю Европу, записал более тридцати больших пластинок. И каждое его выступление, каждая премьера таят в себе неожиданности для слушателей. «Предел?» — с изумлением задавал себе риторический вопрос нью-йоркский критик Джей Кокс и сам же отвечал: «Боб Дилан продолжает перемещать его, чтобы преодолеть, подобно летчику-испытателю, который всегда пробует выносливость своего самолета на себе самом. Дилан поднимает рок-н-ролл до высоты, где воздух так разрежен, что кружится голова. Рок-н-ролл не возвращается, Дилан больше не возвращается на землю. Боб Дилан не только живет на пределе, он сам — предел».

«Дилан смотрит на окружающий мир (и в этом причина привлекательности его искусства для молодежи) как на мир, подчиненный громадной машине и бессердечным людям, которые сами являются частями машины, — пишет один из исследователей его творчества. — Он видит жизненные сцены глазами сюрреалиста и создает свое искусство, собирая цельную мозаику из отдельных образов. Он поет о разделенности и пустоте общества взрослых; он насмехается над замкнутостью ограниченной академической среды, над религией в предписанных формах, над военной машиной, над законодателями».

Однако сила его творческого метода — не столько в сюрреалистической образности, сколько в своеобразных эффектах, возникающих из островыразительного сочетания смеха и серьезности, цинизма и веры, равнодушия и взволнованности.

«Все в порядке, ма, я просто истекаю кровью», — говорит он в одной из самых своих известных песен, где ужас смерти передан ироническими интонациями, а безысходность ситуации — обращением к матери как к символу надежды и любви.

В песне «Бог на нашей стороне» Дилан с ожесточенным юмором разоблачает имперскую военную историю США; в песне «Мой дорогой хозяин» высмеивается сама возможность гармонического единства «маленького человека» и его хозяина. Баллада «Мой отец был пожарным» отличается острым фарсовым эффектом: он вызван не только неожиданным комическим поворотом сюжета, но и внезапным переходом от спокойной манеры повествования в духе старинной английской народной поэзии к современному бытовому лексикону горожанина-американца.

В середине 80-х годов артист, словно подводя промежуточные итоги пути, выпустил альбом из пяти пластинок, так и названный — «Биограф». В нем 53 песни, многие из них давно уже снискали мировую известность — «Господин с бубном», «Избавление», «Подобно падающему камню», «Нужно служить кому-то», «Я верю в тебя», «Новая вера».

Журнал «Тайм» заметил, что «и многолетний поклонник, и слушатель, впервые встречающиеся с Диланом, наверняка будут поражены тем, как жизненно звучат его старые песни. „Мастера войны“ — уместна и актуальна в эру возможности космических войн, а классический статус не притупил хирургического острия „Подземного ностальгического блюза“… „Биограф“ — это туннель времени, место для размышлений и возможность возрождения, возможность задать певцу новые вопросы».

В конце 80-х вышел диск Дилана «Oh Mercy», вызвавший большой интерес. «Вот великолепная пластинка, с которой стоило начать новый музыкальный год!» — написал французский журнал «Революсьон». «Уже сегодня все десять песен из альбома „ждали“!» — вторит «Монд». «"Oh Mercy" кажется классикой, — пишет французский еженедельник „Нувель обсерватер“. — С музыкальной точки зрения это, бесспорно, наиболее совершенная пластинка Дилана». «Это очень интимный и красивый диск, — отмечает журнал „Рок энд фолк“. — В музыке и словах присутствует особый, дилановский сплин. Это настолько крупный диск в фолк-музыке, что мы от таких событий за последнее время даже отвыкли».

В 1991 году Дилан выпустил новый альбом, «Времена бутлегеров», — из 58 ранее написанных, но не исполнявшихся песен прошлых лет, он сразу стал популярным. В 1992 году появился альбом «Good as I Been to You» Это был второй сольный альбом музыканта после «Другой стороны Боба Дилана» (1964).

Несколько раз Дилан становился лауреатом одной из престижнейших музыкальных премий — «Грэмми». В 1995 году он удостоен этой почетной награды за музыку в стиле кантри — «Все в мире идет не так» (1993).

«Ныне ему шестьдесят, недавно он получил „Оскара“ за песню к фильму, — пишет в 2001 году в журнале „Алфавит“ В. Корнейчук. — У него было несколько инфарктов. Он активно гастролирует. Кому-то покажется, что, несмотря на различия в звучании, Дилан поет все то же и все о том же, о чем пел почти сорок лет назад. Это действительно так, но это вовсе не самоповторы. Боб Дилан, как настоящий художник, в самом деле поет об одном и том же. Простите за высокопарность — о Вечном».

ПОЛ АНКА
(1941)

Вся биография певца складывалась на редкость благополучно. На популярности Анки мало сказались бурные смены музыкальных течений и стилей. Стихия Пола Анки — простая лирическая песня, с ясной и красивой мелодией, которая привлекает миллионы людей.

О характере творчества Анки хорошо говорят уже сами названия его песен: «Я люблю тебя», «Бэби», «Ты моя судьба», «Мое сердце поет», «Одинокий парень», «Положи голову на мое плечо», «Родной город», «Только ты», «Она — леди»… Все песни о любви, о силе чувства, которое всегда воспевалось и никогда не выходило из моды.

Пол Анка родился 30 июля 1941 года в Оттаве, в семье выходцев из Ливана. Его семья владела в столице Канады небольшим рестораном восточной кухни. В 1954 году он увлекся музыкой. Его настольной книгой стал… самоучитель игры на фортепиано.

На летние каникулы в 1955 году родители отпустили Пола в Лос-Анджелес. Здесь он работал на автостоянке, паркуя машины и торгуя леденцами. Здесь же между делом Анка сочинил свою первую песню — «Blau Wildebeeste Fontaine». Песня понравилась главному редактору фирмы «Modern» Эрни Фримену, который записал ее и еще одну песню Анки «I Confess» в сопровождении известного вокального квартета «Cadet», но пластинка не имела успеха.

Пол вернулся в Оттаву, где поет в хоре православной церкви Святого Ильи, родители его — прихожане этой церкви. В хоре юноша познакомился с Дайаной Аюб, девушкой, вдохновившей его на песню, записанную первоначально на обложке тетрадки по географии. Именно этому опусу и суждено определить судьбу автора.

В апреле 1957 года Пол уговорил отца отпустить его в столицу шоу-бизнеса Нью-Йорк, чтобы попытаться заявить о себе с помощью грамзаписи.

Из четырех его песен в офисе «ABC-Paramount» всех поразила своей мелодией и свежестью исполнения «Дайана». Фирма согласилась заключить с автором-исполнителем контракт на четыре песни. Контракт подписал за несовершеннолетнего Пола отец. Пластинка с этими четырьмя песенками, последняя — «Дайана», разошлась только за первые четыре месяца в количестве миллиона экземпляров.

В «Дайане» с пронзительной грустью говорится о чувстве неразделенной любви, которую испытывает мальчик-подросток к женщине гораздо старше его. Благодаря лирическому звучанию и запоминающемуся ритму песня сразу запала в память слушателей и на семь недель заняла первое место в британском и американском хит-парадах.

Так талантливый поэт и музыкант стал кумиром подростков 50-х годов. Имея приятный голос, Пол начинает выступать перед публикой как певец. Дебютировал он в небольших канадских кабаре в составе вокального квартета «Бобби Соксерс»; однако в качестве певца добился признания не сразу.

Переломной стала встреча с известным эстрадным певцом Френки Лейном. Этот мастер помог ему выработать собственный стиль, найти подходящий репертуар. «Молодежь хочет слушать песни, написанные для нее, песни о себе, и к тому же в исполнении молодых, — сказал Лейн и добавил: — У тебя есть шанс, и ты не должен его упустить».

И Анка создает целую серию хитов, которые имеют успех не только в США, но и в Великобритании. Вслед за «Дайаной» появляются «Ты моя судьба», «Одинокий парень», «Положи мне голову на плечо», «Кукольная любовь». Неясные тревоги и волнения в ожидании любви, которые сопровождают каждого подростка в период взросления, желание доказать снисходительным родителям свою независимость — вот основные темы песен Пола Анки, которые приносят ему грандиозный успех.

В 1959 году Пол сыграл небольшую роль в фильме «Girls Town» (о малолетних преступниках). Летом 1960 года Анка стал самым молодым артистом, приглашенным выступать в престижном нью-йоркском ночном клубе «Copacabana», а в декабре 1961 года, сумев выкупить у «ABC-Paramount» права на все свои ранние работы, подписал очень выгодный контракт с «RCA Victor».

В 1962 году Пол снялся в фильме Дэрила Занука «Самый длинный день» — о высадке союзных войск во Франции в июне 1944 года. Для того же фильма Анка сочинил главную музыкальную тему.

Это был самый конец «благополучной» эры пятидесятых. Наступала новая эпоха — песен протеста, «Битлз» и «Роллинг стоунз» и других возмутителей спокойствия. Но Анка к тому времени уже успел стать миллионером: владельцем двух музыкальных издательств, двух домов, двух лимузинов и даже телеканала, по которому обращался к тысячам своих почитателей.

В 60-е годы певец в зените популярности. Однако 1968 год стал во многом переломным для Анки. Объехав многократно весь мир, он практически прекращает артистическую деятельность. Зато продолжает писать песни, такие же мелодичные и простые, как и раньше, сочиняет музыку к кинофильмам.

Практически нет артиста эстрады, который не поет его песен, зачастую сочиненных по заказу и в расчете на того или иного определенного артиста. Как композитор Анка сыграл колоссальную роль в карьере многих исполнителей — Бадди Холли (одна из песен Анки стала последней его студийной записью), Фрэнка Синатры, Тома Джонса и других талантливых певцов.

В 1970 году Анка расстался с RCA и следующие два года работал на «Buddah» как певец и отчасти как продюсер. Продюсировал группу Эдвина Хокинса и молодую соул-певицу Оуди Коутс. Вместе с последней певец позже записал несколько песен. В 1974 году Анка, перейдя к «United Artists», решил возобновить свою карьеру исполнителя.

В том же году вышла запись его песни «You're Having My Baby», которая имела большой успех. Забегая вперед, надо сказать, что в 1989 году эта песня на три недели взметнула Анку на вершину американских чартов. В середине 70-х годов имели успех другие песни — «I Don't Like to Sleep Alone» и «Times of Your Life».

Когда в конце 70-х годов эпоха молодых бунтовщиков сменилась эпохой рейганизма, в этих условиях искусство Анки вышло на новый виток популярности. В цикле из десяти концертов певец не только вспомнил свои старые хиты, но и познакомил слушателей с новыми, написанными, впрочем, в том же духе: темы их все те же, мелодии — столь же бархатные и сентиментальные, да и быстрота, с которой они взлетают по шкале «хит-парадов», та же, что и прежде.

«Человек должен быть реалистом и уметь дождаться своего момента», — говорит Анка. Он всегда был неплохим бизнесменом, чувствовал конъюнктуру.

На протяжении 80-х и 90-х годов Анка продолжал напряженно работать. В 1983 году его имя снова вернулось в хит-парады — вместе с композицией «Владей мной, пока не настало утро». В то же время музыкант продолжает заниматься прибыльной работой в ночных клубах и ресторанах. Получая значительные суммы в виде авторских гонораров, он скупает недвижимость. Анка собирает уникальную коллекцию произведений искусства.

В 1992 году, впервые за двадцать пять лет, певец посещает Великобританию. В том же году, спев дуэтом с Оффрой Хазой песню «Freedom for the World», Анка подтвердил, что его талант не подвержен губительному воздействию времени.

АРЕТА ФРЭНКЛИН
(1942)

Нежная и взрывная, сочетающая задушевность с удивительной силой и невероятным диапазоном голоса, Арета Фрэнклин по праву зовется Первой леди соула. Ей удалось создать сплав из непредсказуемых ходов госпела, музыки, на которой она выросла, — чувственности ритм-энд-блюза и точности мелодических линий лучших образцов попсы.

В конце 60-х годов О.А. Феофанов писал: "В свои концерты в других странах, за пределами Америки, Арета Фрэнклин неизменно включает любимые песни «соул», которые она попросту по-старому называет блюзами. «Скажите мне, вы любите блюзы?» — обращается она к огромным переполненным залам. И когда зал выдыхает: «О да!» — улыбка торжества появляется на лице Ареты Фрэнклин: «Хорошо, я буду петь блюзы!» И во всю мощь и великолепие своего голоса она вновь поет: «Почтенные люди сидят вокруг стола. Печальные люди бродят по улицам. И я иду следом за ними, я заглядываю в их лица, прислушиваюсь к их словам. Ночная жизнь, в ней нет ничего хорошего, но это моя жизнь…» Как все незаурядные исполнители, Арета Фрэнклин обладает магнетическим влиянием на слушателей, особенно негров, их охватывает чувство, близкое к ритуальному экстазу.

В любую песню она вкладывает необоримую, возрожденную ею земную страсть и огонь. С первой же песни «Я никогда не любила», которую она спела по-своему, Арета стала знаменитой благодаря невероятной эмоциональной насыщенности своего исполнения…"

Арета Луиза Фрэнклин родилась 25 марта 1942 года. Ее отец, преподобный К.-Л. Фрэнклин, был приходским священником Новой баптистской церкви в Детройте. Приход насчитывал почти пять тысяч верующих. Но самое примечательное, что пастырь считался одним из лучших в Америке певцом госпела. Мать Ареты тоже исполнительница госпела. Она бросила девочку в шесть лет. Спустя четыре года матьумерла.

Арета вместе с сестрами Каролин и Ирмой часто пела в церковном хоре отца. В четырнадцать лет девушка записала свою первую фонограмму. В то время она много выступала с отцом в клубах госпела. Это позволило ей познакомиться с такими звездами американской народной музыки, как Клара Уорд, Махалия Джексон, Джеймс Кливленд и Сэм Кук.

К 1960 году, переехав в Нью-Йорк, Арета начала пробовать себя и в светской музыке. Она подписывает контракт с известной фирмой «Коламбия рекордз». Уже самые первые эксперименты Фрэнклин с ритм-энд-блюзом принесли успех — в десятку хитов попали «Today I Sing the Blues» (1960), «Won't be Long» (1961) и «Operation Heartbreak» (1961).

В 1966 году Фрэнклин уходит из «Коламбии» в фирму «Атлантик». В новой фирме с помощью продюсера Д. Уэкслера, аранжировщика А. Мардина и звукоинженера Т. Дауда певица предприняла первую серьезную попытку изменить стилистику соула.

И первая же запись приносит успех — композиция «I Never Loved a Man (The Way I Love You)» в 1967 году возглавила хит-парад в категории «ритм-энд-блюз». В следующие два года на Фрэнклин просыпался настоящий золотой дождь. Вот только те композиции, которые занимали в тот период первые места: «Respect», «Baby I Love You», «Chain of Fools», «Since You've Been Gone», «Think».

С. Кастальский пишет: «Диапазон музыкальных интересов Фрэнклин того периода охватывал ритм-энд-блюз — композиции в этом стиле, аранжированные под соул, для нее писали Отис Реддинг, Дон Соувэй и Ронни Шэннон — и поп-материал авторства Кэрол Кинг-Джерри Гоффин; нередко певица исполняла собственные вещи, написанные в соавторстве с мужем — менеджером Тедом Уайтом. Большинство песен записывалось в сопровождении алабамского оркестра „Muscle Shoals Rhythm Section“ или нью-йоркского коллектива под руководством Кинга Кертиса. Вокальными аранжировками, как правило, занималась сама Фрэнклин — часто вокал заднего плана обеспечивала группа „Sweet Inspiration“, в которую входила Каролин Фрэнклин».

К 1968 году и на родине, и в Европе Арета Фрэнклин называли не иначе как Леди Соул, — награду как лучшей исполнительнице года ей вручал Мартин Лютер Кинг, портрет певицы появился на обложке журнала «Time». Однако личная жизнь Леди Соул оставляла желать лучшего: брак с Уайтом рухнул после того, как тот вначале публично ударил жену, а затем выстрелил в ее нового менеджера. Фрэнклин несколько раз арестовывали за езду в нетрезвом виде и «антиобщественное поведение»; отец ее также был арестован — за хранение наркотиков.

Уже к 1967 году в активе певицы около десяти миллионов проданных альбомов; но поток хитов не иссякает. Первые места занимают: «Don't Play That Song» (1970), «Bridge Over Troubled Water» (1971), «Spanish Harlem» (1971), «Rock Steady» (1971), «Day Dreaming» (1972), «Until You Come Back to Me (That's What I'm Gonna Do)» (1973).

Фрэнклин стала обладательницей наибольшего количества миллионселлеров среди женщин за всю историю грамзаписи.

С. Кастальский отмечает:

"Одним из последних госпел-альбомов певицы стал «Amazing Grace», записанный «живьем» в Лос-Анджелесе в 1972 году. Организовал концерт отец Ареты, а дирижировал хором и исполнял партию фортепиано преподобный Джеймс Кливленд. Это и последний альбом, который продюсировал Уэкслер. А затем Фрэнклин стала менять одного продюсера за другим: Куинси Джонс работал над альбомом «Hey Now Hey»; Кертис Мейфилд продюсировал «Sparkle»; Ламон Дозье сидел за микшерским пультом при записи «Sweet Passion»; Вэн Маккой сводил пластинку «La Diva».

В 1980 году Арета Фрэнклин ушла из «Атлантик», подписала контракт с фирмой «Ариста» и вскоре приобрела репутацию гранд-дамы поп-музыки, — несмотря на крен в эстраду, певица продолжала исполнять и классику блюза, о чем свидетельствует ее участие в съемках фильма «Братья Блюз» (в картине она исполнила две композиции — «Respect» и «Think»). Первые два альбома, вышедшие на «Ариста», продюсировал Ариф Мардин, и в каждый из них вошли как классические соул-песни, так и

более «приближенные к народу» поп-композиции. В 1981 году песня «Love All the Hurt Away», записанная вместе с Джорджем Бенсоном, поднялась до шестого места в хит-параде ритм-энд-блюза, а альбом «Jump to It» подтвердил, что исполнительница способна на крупные хиты: заглавная композиция возглавила чартсы США".

Итак, в 70-е годы Фрэнклин успешно реализовала себя в музыке, более ориентированной на эстраду. В 80-е и начале 90-х годов Фрэнклин взялась за переработку классических хитов исполнителей совершенно иных стилей и преуспела в этом.

В то время певица успешно выступала и записывалась с коллективами, казалось бы, чуждой ей ориентации, но тем не менее добилась успеха. В качестве примера можно привести сингл «Sisters are Doing It for Themselves», записанный дуэтом с Энни Леннокс из«Eurythmics».

В 90-е годы Фрэнклин записала диски «What You See Is What You Sweat» (1991), «Queen of Soul — The Very Best of» (1994), «The Early Years» (1997).

БАРБРА (БАРБАРА) СТРЕЙЗАНД (1942)

Первый же альбом Стрейзанд стал «альбомом года». С 1964 года продано 60 миллионов ее пластинок. Критика назвала голос Стрейзанд «естественным чудом нашего века». Барбра стала первой женщиной-композитором, удостоенной приза «Оскар». Тридцать четыре ее альбома стали золотыми, двадцать один — платиновыми.

Родилась Барбара Джоан Стрейзанд (таково ее имя при рождении) 24 апреля 1942 года в Бруклине (район Нью-Йорка), в небогатой еврейской семье. Ее отец Эммануил был преподавателем английского языка. Он умер, когда девочке исполнилось всего 15 месяцев. Через несколько лет после его смерти мать Барбары Диана снова вышла замуж — за торговца подержанными автомобилями Лоу Кинда. Отчим игнорировал девочку, и она сразу его невзлюбила.

В десять лет Барбаре особенно нравилось петь в длинном коридоре квартиры, когда дома никого не было. «Там эхо звучало громко и звонко, — вспоминает она, — и мне отвечало эхо. Я думала: а ведь у меня неплохой голос».

Настойчивая девочка уговорила мать отвести ее на прослушивание в студию звукозаписи «Эм-джи-эм». «Я была настолько уверена, что меня возьмут, — вспоминает Барбара, — что страшно удивилась, когда они отказали. Сказали „спасибо“ — и только». Но Барбара продолжала разрабатывать планы, как стать знаменитой:

"Я была очень странным ребенком. Каждый день я, возвращаясь из школы, надевала старые балетные тапочки и запиралась в ванной комнате. Там я приклеивала накладные ресницы, закуривала сигарету и гримасничала перед зеркалом, воображая себя в коммерческом ролике, рекламирующем сигареты…

Я всегда знала, что буду знаменитой. Да, знала. И хотела. Я хотела выбраться с того дна, где тогда была. Хотела вырваться из Бруклина. Я должна была вырваться, я вечно была недовольна, мне хотелось быть кем-то другим".

Стрейзанд сменила не одну актерскую студию, каждый раз изменяя свой имидж. Она трезво рассудила: если я некрасивая, я должна быть эффектной. И оставаясь в душе робкой, застенчивой девчонкой из захудалой бруклинской средней школы, Барбара приобрела экстравагантную внешность. Чтобы заработать на одежду, она устроилась билетным кассиром в одном из театров на Бродвее — «Лант-Фонтанн».

Берк Макхью, менеджер ночного клуба «Лев» в Гринвич-Виллидж, в те времена как раз набиравший артистов для новой программы, вспоминает, как он впервые увидел Барбару: «На улице стояла жара. В баре было душно, как в бане. Мы все порядком очумели от прослушивания и уже собирались закончить работу, как вошла эта девчонка — в джинсах, с растрепанными волосами до плеч. Она походила на бродяжку, сбежавшую от родителей. Я сказал ей: „Привет, вы пришли на прослушивание?“ — „Прослушивание?“ — переспросила она так, словно зашла сюда случайно. Я объяснил ей, что от нее требуется, а она заявила: „Ладно, хоть я никогда и не пела при посторонних — попробую!“ Едва она запела, как мы с пианистом изумленно переглянулись. Никогда не слышал ничего подобного! Она закончила песню, и я не удержался от комплимента: „Господи, Барбара, это было просто потрясающе!“»

Она стала выступать в клубе. Тогда же и внесла изменение в свое имя Барбара. "Двух "а" вполне достаточно! — заявила она журналисту. — До девятнадцати лет в моем имени было три "а", а теперь будет два. Я — Барбра! И будьте любезны писать мое имя правильно!"

Дебют Барбры Стрейзанд как актрисы состоялся в 1962 году, когда она выступила в театре на Бродвее. Тогда же Барбра познакомилась с солистом театра Эллиотом Гоулдом. Оба только-только начинали театральную карьеру. Эллиот стал первым, кто по достоинству оценил Барбру. Он понял, что в действительности она застенчива и ранима. «Я хотел ее защитить, — вспоминает Гоулд. — Она была такой необыкновенной!»

Барбра играла второстепенную роль в шоу, но на премьере исполнила ее так, что зал аплодировал именно ей. Дон Софтнесс вспоминает тот исторический вечер: «Люди повскакивали с мест, аплодировали и кричали от восторга целых пять минут. Я не мог поверить, что эта маленькая мышка смогла наэлектризовать весь огромный зал! Для знатоков было ясно, что в этот вечер на Бродвее зажглась новая звезда».

После этого молодая певица стала известной и теперь уже могла выбирать между ночными клубами, телевидением и постановками на Бродвее. «Теперь я должна всегда соответствовать их представлению о грандиозном успехе. Они уже не хотят видеть во мне ту девчонку из Бруклина, того маленького заморыша, каким я была. Теперь я для них — звезда», — жаловалась она.

В 1964 году Барбра приняла участие в мюзикле «Смешная девчонка». Публика была разочарована постановкой, но сама Стрейзанд великолепно сыграла эстрадную певицу 30-х годов Фанни Брайс, которая достигла успеха благодаря собственному трудолюбию и особой жизнестойкости.

24 апреля 1964 года ей исполнилось двадцать два года. В тот вечер она выступала на Бродвее. Когда представление закончилось и Барбру

вызвали на бис, все зрители (их было 1524) встали и в сопровождении оркестра хором запели поздравительную песенку «Хэппи бесдей» («Счастливого дня рождения!»). Барбра вспоминала: «Я не знала, как им ответить… Если бы мне вообще не аплодировали, я бы знала, как поступить. Я бы заплакала».

В 1966 году у Барбры родился ребенок. Эллиот все еще надеялся, что, став матерью, Барбра наконец бросит сцену и посвятит себя семье. Эллиот не понимал, что она не может не петь — для нее это равноценно самоубийству. И хотя у них рос ребенок, Барбра понимала, что семью ждет неминуемый крах. Через два месяца после рождения Джейсона Барбра уже приступила к съемкам киноверсии шоу «Смешная девчонка».

В 1967 году Стрейзанд надолго покинула эстраду, поскольку ее смертельно напугали угрозы со стороны Организации освобождения Палестины. Во время одного из концертов в нью-йоркском Центральном парке сторонники этой организации устроили настоящий дебош, выкрикивали угрозы и проклятия в адрес еврейки Стрейзанд. Как впоследствии вспоминала певица, она стояла на сцене перед огромной агрессивной толпой в полном отчаянии, ее охватил ужас, и казалось, что после этого случая она больше никогда не сможет появиться перед публикой. Все эти годы поклонники таланта Барбры Стрейзанд знали ее песни только по записям.

В 1968 году за роль в фильме «Смешная девчонка» актриса получила премию «Оскар». Барбра очаровала зрителей не только своим ярким комедийным талантом, но и блестящими вокальными данными. Все отметили, что в дуэтах она выглядела гораздо лучше, чем ее партнер — уже известный к тому времени Омар Шариф, сыгравший роль Ника.

После такого шумного успеха режиссеры начали наперебой предлагать Стрейзанд роли, однако все они походили одна на другую и на несколько последующих лет определили двойное амплуа Барбры как яркой комедийной актрисы, которая к тому же еще и прекрасно поет. В 1969 году режиссер Д. Келли снял ее в своей комедии «Хелло, Долли!».

Она до сих пор с нежностью вспоминает, как в этом фильме они пели дуэтом с Луи Армстронгом, причем его хриплый бас прекрасно дополнял серебристое сопрано Барбры. Одна-единственная сценка, но ведь и маленький эпизод может стать украшением всего фильма.

В 1969 году Барбра появилась в фильме режиссера В. Минелли «Все можно увидеть ясным днем»; в 1971 году зрители снова встретились с Барброй в фильме «Сова и кошечка», а в 1972 году она сыграла в фильме «В чем дело, доктор?».

Стрейзанд входит в моду, ей начинают подражать. В ней особенно привлекало то, что она как бы нарушила привычный образ голливудской звезды, всем своим обликом и поведением демонстрируя полную уверенность в том, что ее внешность нисколько не мешает ей быть звездой и жить так, как ей хочется.

В 1983 году Стрейзанд решила попробовать себя как режиссер и сняла собственную картину «Yentl», для которой сама же написала песни и сыграла в ней главную роль. Барбра стала первой женщиной всех времен в кино, выступившей как продюсер, сценарист и исполнитель главной роли одновременно.

Что касается пения, то петь Барбра не переставала никогда. Когда Стрейзанд записывала свой первый альбом, она долго не раздумывала, как его назвать, и назвала просто: «Барбра Стрейзанд: Первый альбом». Тогда было продано семь миллионов копий, таким же успехом пользовались и другие альбомы певицы. В 1987 году Стрейзанд удостоена премии «Грэмми» как лучшая вокалистка и за диск «Бродвейский альбом».

28 июня 1993 года новый альбом Стрейзанд «Возвращение на Бродвей» дебютировал в списках популярности «Билборда» под номером один. В начале 1994 года Стрейзанд вернулась на эстраду после большого перерыва. Стрейзанд все-таки преодолела себя и даже устроила небольшое турне. Она выступила на лондонском стадионе «Уэмбли», в Вашингтоне, а потом в нью-йоркском «Мэдисон сквер гарден». Причем на все концерты билеты раскупались в тот же миг, как появлялись в кассах. Незадолго до турне Барбра заключила с фирмой «Сони» контракт на 60 миллионов долларов.

Правда, после того случая в Центральном парке Стрейзанд старается всегда держать ситуацию под контролем. Соглашаясь выступить с концертом, она требует соблюдения строгих мер личной безопасности. Поэтому, прежде чем попасть в зал, зрители должны проходить через металлоискатели, вроде тех, что установлены в аэропортах.

Но Барбра все так же естественна на сцене, не скрывает своего волнения, и публика за эту человечность и искренность платит ей взаимностью. Рассказывают, как на концерте в Лас-Вегасе, выступая в престижном зале перед самой изысканной публикой, певица неожиданно забыла строчку из своего хита «Evergreen» («Вечнозеленый»). Осознав свой промах, певица не растерялась, а с улыбкой сказала в микрофон: «Ну, это тоже одна из моих песенок» — и продолжала петь дальше как ни в чем не бывало. Публика отозвалась шквалом аплодисментов.

Один из поклонников Барбры выразил то, что могли бы сказать в ее адрес и все остальные: «Я вижу, как она ранима и беззащитна перед публикой, и за это я люблю ее еще больше!»

В промежутках между песнями Стрейзанд делится с публикой своими проблемами и сомнениями, рассказывает о своей личной жизни и не скрывает, что вполне серьезно занимается исследованием собственной души. Так, Ширли Маклейн, которая имеет репутацию самой интеллектуальной звезды Голливуда, как-то заметила: «По усердию в поисках смысла жизни и в изучении поведения людей Барбра вполне может соперничать со мной».

Может быть поэтому так сложно складываются отношения Стрейзанд с мужчинами. Список покоренных Стрейзанд мужчин просто ошеломляет: среди них такие кинозвезды, как Омар Шариф, Роберт Редфорд, Уоррен Битти, Ричард Гир, кроме того, израильский мультимиллионер Арной Милхан, премьер-министр Канады Пьер Трюдо, наследник короля мороженого Ричард Баскин, продюсер Джон Петерс, теннисист Андре Агасси, который на двадцать восемь лет моложе Барбры. Но Барбра все равно остается одна. Она оказалась неспособной построить прочную семью ни с одним из них. После брака с Гоулдом она больше не была замужем. Самым близким и самым любимым человеком остается сын

Джейсон.

Кроме творчества Барбра Стрейзанд много занимается благотворительностью. Она даже основала собственный благотворительный фонд «Стрейзанд фаундейшн» и вложила 7, 5 миллиона долларов в дело охраны окружающей среды, в исследования по борьбе со СПИДом и в мероприятия по защите прав человека.

ХУЛИО ИГЛЕСИАС
(1943)

Слава пришла к Иглесиасу рано и вполне заслуженно. Красивый по тембру, богатый обертонами голос певца завораживал и уводил в страну грез многочисленных поклонниц. Каких только красочных эпитетов не напридумывали ему журналисты: «принц грез», «принц мечты» и даже «сладкоголосый певец юности».

Обаятельная внешность, сдержанно-корректная, без тени развязности манера поведения на сцене, мелодичные песни с ностальгической грустинкой, неизменный вкус в отборе репертуара, великолепные аранжировки — все это содействовало успеху Иглесиаса и его стремительной карьере.

Сегодня Хулио Иглесиас считает себя отцом всей современной латиноамериканской музы и имеет на это все основания. Помимо родного сына Энрике в список его эстрадных потомков входят Рики Мартин и Дженнифер Лопес. «Это новое поколение преисполнено любви и жизни, я ими очень горжусь!» — заявляет Иглесиас-старший.

За время своей карьеры Хулио Иглесиас выпустил более 250 миллионов копий своих альбомов и является рекордсменом Книги (рекордов) Гиннесса. Последняя присудила ему уникальный бриллиантовый диск как «музыканту, продавшему самое большое количество альбомов на разных языках мира». Близок к рекорду Иглесиас и по количеству данных концертов. К пятидесяти семи годам певец провел их около 4600 на пяти континентах земного шара.

Не зря один музыкальный критик писал: «Музыкальные моды и вкусы часто меняются, но мода на Хулио Иглесиаса не проходит, причем знаменитый испанец, как хорошее вино, с годами становится все лучше».

Хулио Хосе Иглесиас де ла Куэва родился 23 сентября 1943 года в Мадриде, в семье врача-гинеколога и домохозяйки. В столице Испании Хулио окончил католический колледж. Интересно, что падре Ансельмо, руководивший церковным хором, посоветовал юноше заняться чем угодно, только не пением. Пятнадцатилетний Хулио не был особенно расстроен. Он с удовольствием играл в футбол и вскоре получил место в молодежном составе знаменитого мадридского «Реала». Но талантливый девятнадцатилетний вратарь, студент юридического факультета столичного университета, попал в тяжелейшую автокатастрофу, которая закрыла ему дорогу в большой спорт.

«Пожизненный паралич» — таков приговор врачей. Почти два года полупарализованный Иглесиас проводит на больничной койке. Певец так вспоминал о том времени: «Прежде всего я ощутил страх. По лицам окружавших меня людей я пытался понять: выживу я или нет. Позже, когда я понял, что буду жить, я начал думать, как жить дальше…»

Чтобы укрепить пальцы рук, больной играет на гитаре и сочиняет свою первую песню — «Жизнь продолжается». «Ты вскоре увидишь меня на фестивале!» — заверил он мать, сидя в инвалидной коляске.

Хулио пробует себя на профессиональной сцене и принимает участие в национальном конкурсе в курортном городке Бенидорм. И сразу большой успех! Никому не известный новичок с той самой песней «Жизнь продолжается» завоевал три премии: «За лучшее исполнение», «За лучший текст» и «За лучшую песню».

"Так в Испании появился певец, совершенно не похожий на кумиров публики конца шестидесятых, — пишет А. Холопцев. — Хулио выходил на сцену в темном костюме, белой рубашке с черным галстуком. Он очень мало жестикулировал во время пения, что вызвало упреки и даже насмешки журналистов, привыкших к более темпераментной манере исполнения. Однако слушатели, и особенно слушательницы, были от Хулио в восторге. Им пришелся по душе его ярко выраженный романтический имидж. Сразу же заговорили и о многочисленных победах певца на любовном фронте. Его творческая карьера развивалась по восходящей: Иглесиас успешно представляет Испанию на конкурсе «Евровидения», его песни становятся национальными хитами: «Gwendoline», «Un Canto a Galicia»…

Всего несколько лет понадобилось Иглесиасу, чтобы стать испанским певцом № 1 и, безусловно, самым известным испаноязычным исполнителем в мире. Он начинает подолгу гастролировать за рубежом и с триумфом выступает на самых престижных европейских площадках: в парижской «Олимпии», в лондонском «Одеоне». Слушателям разных стран нравится, что испанец многие песни из своего репертуара поет на их родных языках. Это не только расширяет аудиторию певца, но и значительно повышает тиражи продаж его дисков".

Окруженный красавицами, Хулио слишком занят, чтобы думать о семье. Но 21 января 1971 года он женится на семнадцатилетней филиппинке Изабел Прейслер. К концу года у них рождается дочь Чавелли, через год — сын Хулио Хозе, еще через год — сын Энрике. Глава семьи в постоянных разъездах, Изабел остается в Мадриде с детьми, до нее доходят слухи о том, что за ее мужем бегают красотки, а он не всегда убегает от них. В 1979 году они развелись. Несмотря на развод, Иглесиас продолжал появляться на страницах прессы со своими детьми.

«В 1980 году египетский президент Анвар Садат приглашает его на берега Нила, а принцесса Грейс — в Монако, — пишет В. Викторова. — В Израиле он добавляет в свой репертуар и песни на иврите. Его очаровывают красавицы израильтянки, вспыхивает роман с актрисой Сидни Ром. Она пробирается из Бейрута на грузовике под обстрелами, чтобы побыть с Хулио несколько часов. Но вскоре ее независимый характер начинает раздражать испанца. Узнав о флирте с другими женщинами, Сидни наговоривает кучу резкостей в адрес любимого».

И пока пресса продолжала описывать его очередные любовные приключения и страсти, Иглесиас, к тому времени поселившийся в Майами и проводивший большую часть времени во Флориде, переживал серьезный нервный кризис.

Все началось с похищения его отца Хулио Сеньора, произошедшего в начале 1982 года: доктора Иглесиаса похищают испанские террористы. Хулио с братом собирают выкуп — два миллиона, но, к счастью, на двадцатый день полиции удается освободить заложника.

Вспоминая то время, Иглесиас утверждает, что навсегда запомнил тоску и кошмар того периода. «Шок был настолько силен, что я не мог прийти в себя даже после папиного освобождения», — рассказывал певец. Масла в огонь подлила «шоу-девочка» Джаннина Фачьо, его подруга в 1982 году.

И еще один тяжелый эпизод: во время концерта в Монтевидео (Уругвай) ему вдруг стало плохо, пришлось покинуть сцену. Но вовсе не потому, что потерял голос, как писали в то время, а из-за глубокого нервного срыва. Случилось это в 1985 году. Пришлось даже обращаться в специализированную клинику в Калифорнии.

Иглесиас имеет все, о чем может мечтать певец, его знают во многих странах, где он поет на испанском, итальянском, французском, английском и немецком языках. В 1982 году Иглесиас «завоевывает» Англию, готовясь к взятию последнего бастиона — Америки.

Будучи человеком честолюбивым, Иглесиас понимает, что путь к мировой славе лежит через триумф на главном мировом рынке звукозаписи и шоу-бизнеса — в США. Готовясь к решающей битве, в Майами певец покупает шикарную виллу — с несколькими бассейнами, собственным причалом и двумя белоснежными яхтами.

Он выступает на концерте в Лос-Анджелесе вместе с голливудскими звездами и жертвует 60 тысяч долларов. Его замечают, приглашают на ночное шоу Джонни Карсона, а Вилли Нельсон, Дайана Росс, Стиви Уандер, группа «Beach Boys» делают с ним совместные записи. А после того как патриарх американской поп-музыки Фрэнк Синатра пригласил Иглесиаса спеть с ним дуэтом на диске, который так и называется — «Дуэты», испанец добился поставленной цели и покорил американский Олимп. Президент Рональд Рейган приглашает Хулио в Белый дом на Рождество и называет своим другом.

«Отдельно хочется сказать о творческом разнообразии Хулио Иглесиаса, — пишет А. Холопцев. — Альбомы, которые он выпустил в 90-е годы, абсолютно не похожи друг на друга по музыкальному материалу. „Crazy“ почти весь англоязычный, и записанная на нем музыка укладывается в рамки доминирующей в мире англо-американской поп-традиции. Альбом „La Carretera“, наоборот, весь пронизан испанскими и латиноамериканскими ритмами и демонстрирует, что певец внимательно следит за новыми музыкальными тенденциями Латинской Америки. Диск „Tango“ — это совершенно неожиданный поворот к ретромузыке. Публике, уставшей от монотонных и незапоминающихся новомодных песенок, 12 знаменитых танго из репертуара короля этого жанра аргентинца Карлоса Гарделя в исполнении Хулио Иглесиаса и потрясающих музыкантов показались глотком свежего воздуха. В результате альбом „Tango“ получил „золотой“ статус во многих странах, в том числе и в США. Кстати, этот диск был номинирован на премию „Грэмми“, причем в одной категории сошлись отец — Хулио Иглесиас и его сын Энрике, случай уникальный в истории этой престижной премии».

В июне 2000 года увидел свет новый, семьдесят седьмой альбом певца — «Ночь четырех лун». Иглесиас по этому поводу сказал: «Вот уже 33 года продолжается моя карьера. И никогда в жизни я даже не думал, что после стольких лет мне выпадет честь оставаться артистом, который все еще записывает пластинки. Но нынешний проект переполняет меня чувствами, и это поистине восхитительно».

На альбоме представлено пятнадцать новых песен. Десять из них Хулио написал сам, а это редкий случай. За последние двадцать лет певец не выпустил ни одной собственной композиции, предпочитая работать с приглашенными песенниками. Новый, долгожданный проект, по собственному признанию Иглесиаса, получился лучшим за всю его карьеру. Во всяком случае, ветеран считает, что так, как на этом диске, прежде он никогда не пел.

«Он, как всегда, требователен к себе, работая по восемнадцать часов в день, — пишет Л. Викторова. — В выходные — плавает, занимается гимнастикой, читает газеты и… навещает студию. Его брат оставляет свою профессию, став менеджером Хулио. Он живет рядом с семьей во Флориде, куда часто приезжают дети Хулио и отец, тут же селится и их мать. Хулио так и не женился. „У меня много домов, но нет дома“, — с грустью шутит владелец вилл в Мадриде, Флориде, на Багамах и в других экзотических точках мира».

Продолжаются и любовные приключения. Например, на несколько лет, до 1989 года, он выбрал дамой сердца известную актрису Брук Шилдс, до этого журналы долго муссировали историю с таинственной голландкой, с которой Иглесиас познакомился в разгар лета в Ибице и которой, согласно молве, удалось спасти «принца грустных песен».

Но сам певец считает, что никогда по-настоящему влюблен не был. Вот его подлинные слова: «Много раз я думал, что влюблен, но в действительности для меня имел значение больше всего мой имидж».

Все это не помешало Хулио в очередной раз в 1998 году стать отцом. Шестого и седьмого ребенка ему родила тридцатипятилетняя подруга голландка Миранда Рийнсбургер. Девочек-близнецов назвали Викторией и Кристиной. От счастливого, хотя и не освященного церковью союза с бывшей моделью Мирандой у Хулио есть и два сына — Мигель Алехандро и двухлетний Родриго; оба мальчика тоже появились на свет в США.

«Как вы выдерживаете стресс стольких выступлений?» — часто спрашивают его. «Я люблю людей», — просто отвечает Хулио. «Когда вы собираетесь уйти на отдых?» — интересуются журналисты. «Воин умирает в бою, — говорит Хулио, — надеюсь, что со мной это случится на сцене. Но я хочу жить долго, до ста и больше». Он сам признается, что есть много певцов с голосом лучшим, чем у него, но немногие представляют то, о чем поют, хотя и пускают в ход все свое очарование. Секрет успеха Иглесиаса как раз в том, что он отрабатывает каждую ноту, хорошо ориентируется в жизни и идет впереди времени, планируя любой шаг.

Соотечественники попрекают его за то, что он забыл их и подделался под американцев, но он игнорирует упреки, удваивая пожертвования для бедных испанцев. «Я не могу забыть свои корни, кровь,

кожу!» — говорит он, и все чаще подумывает вернуться на родину.

МИРЕЙ МАТЬЕ
(1946)

Эта хрупкая женщина стала символом целой эпохи, визитной карточкой Франции. Не случайно именно с нее вылепили скульптуру Марианны — национальной героини.

Морис Шевалье, мэтр французской эстрады, как-то сказал о Мирей Матье, что она "всегда ходит по солнечной стороне улицы. Музыка в исполнении Матье — это продолжение традиций мастерства Джуди Гарланд, Мориса Шевалье, Шарля Азнавура. Проникновенная лирика, доверительность и высокая вокальная культура — основные слагаемые успеха Матье. Самые большие, престижные залы всего мира ей удалось превратить в уютное домашнее варьете, в котором гости видят друг друга и становятся близкими друзьями.

Мирей Матье родилась 22 июля 1946 года в Авиньоне. Она старшая дочь каменотеса, в семье которого было 14 детей!

«Мне страшно повезло — я родилась настолько пронзительно бедной, что мне не оставалось в жизни ничего иного, как научиться много и хорошо работать», — говорила позднее Матье.

Мирей работала на почте и часто напевала себе под нос, склеивая конверты. Первые шаги Мирей на певческом поприще не предвещали будущих побед. В 1962 голу пятнадцатилетняя девочка решила попытать счастья на конкурсе, проходившем в ее родном Авиньоне, — ничего не вышло: дебютантке не присудили даже утешительного приза. Но Мирей не теряла надежды: год интенсивных занятий пением, новый конкурс — и новая неудача.

Третья попытка была предпринята в июне 1964 года. На этот раз ее выступление не прошло бесследно: ее приглашают принять участие в программе «Телевизионное воскресенье». Подготовка заняла 16 месяцев, но, когда 21 ноября 1965 года Мирей Матье появилась на телеэкране и спела несколько песен, о ее голосе заговорила вся Франция. Уже на следующий день после первого триумфа внезапно вспыхнувшей звезды предприимчивый импресарио Джонни Старк подписал контракт с ее отцом, и ровно через четыре недели Матье предстала перед зрителями «Олимпии», самой престижной эстрадной площадки Франции.

Джонни Старк, знаменитый антрепренер, работавший раньше с Тино Росси и Луисом Мариано, Джонни Холидеем и Франсуазой Арди, и менеджер, и учитель, и самый близкий для Матье человек. Папа Джо — так звала его певица — заменил Мирей отца.

«Папа Джо был моим добрым ангелом, — вспоминает Матье. — Он сделал меня певицей. Он жил ради меня, я же только пела. Срывал шипы с роз, которые потом доставались мне как знак любви и признания. Месье Старк умер от инфаркта весной 1989 года. И какие только слухи не распускали злые языки после его смерти. Дескать, мы были с ним любовниками. Якобы у меня есть от Джонни Старка ребенок, которого я от всех и вся тщательно скрываю… Какая гадость эти сплетни!»

В 1966 году выходит первая пластинка Мирей «Мое кредо», разошедшаяся огромным тиражом 1 миллион 700 тысяч экземпляров. «Новая Пиаф», — твердили о ней критики. «Эдит Пиаф — мое божество,

которому я поклоняюсь с детства, — сказала сама певица. — Но она неповторима и такой останется навсегда». Кредо Матье заключалось в том, что она не хотела никого копировать, шла от своей индивидуальности. Этому подчинено в ее работе все — и выбор темы песни, музыки, и сценическое воплощение. Тогда стал формироваться ее сценический образ: элегантная, миниатюрная француженка носит обувь 33-го размера и одевается исключительно у Лакруа, мастера изысканной роскоши.

Матье поняла, что в состоянии нести людям в своих песнях светлые чувства, надежду, счастье, веру в торжество добрых начал. В жизни есть место и драме, и трагедии, как бы говорит певица своим слушателям, но человек создан для счастья и должен верить в свою звезду. В трагедиях Матье, как это ни парадоксально, чувствуется счастливый исход, ибо и трагические обстоятельства в ее творчестве предстают как элементы полноты жизни.

Оптимистичны все программы, поставленные для Мирей Матье на эстраде. Они отмечены праздничностью, яркостью формы, восхищают зрителя элегантной демонстрацией умения певицы петь соло и в ансамбле с такими знаменитостями, как Шарль Азнавур, Нил Даймонд или «АББА». Певица отлично двигается и танцует, играет песню, превращенную в условное драматическое действие. И при всем этом Матье взяла себе за правило никогда не повторяться — каждая новая программа должна отличаться от предыдущей.

Она охотно участвует в телешоу, создающих при помощи «трюк-машины» почти фантастические зрелища; исполняет главную роль в мюзикле, поставленном по мотивам ее биографии; но главной, постоянной ее заботой остаются репертуарные поиски. Она стремится расширить границы лирики, включает в свои программы песни гражданского звучания, фольклорные произведения других стран. «Посол французской песни» (так Матье называют в печати) обращается и к произведениям, впервые прозвучавшим в свое время у Эдит Пиаф, Жака Бреля и других знаменитых шансонье. И будь это всеми любимые и известные «Падам, падам», «Хорошо» или «Голос любви», вошедшие в память поколений с голосом их первого исполнителя, Матье, проявляя такт, не стремясь вывернуть наизнанку традиционное прочтение, находит для каждой из них свою трактовку, давая им порой новую жизнь.

Во время своих бесконечных турне по всему миру Матье не позволяет себе расслабляться, всегда старается выучить песню на языке той страны, в которой выступает, выражая таким образом, уважение к зрителю.

О. Левинсон так писала в газете «Труд-7» накануне очередных гастролей французской певицы в Москве в июне 1997 года:

"Только что Мирей Матье была в Италии, где получила престижную награду. И приехала в Россию, где не была десять лет. Тогда, в пике моды на советскую перестройку, она спела в Большом театре пиафовскую «Жизнь в розовом свете», неувядаемую «Марсельезу» и весьма высокопарную песню про нашу Октябрьскую революцию. Вызвав овацию, подобную шквалу, увезла с собой в Париж охапку роз, полученных от зрителей. Сестра Мирей их засушила и соорудила икебану. Те розы и по сей день находятся в комнате у певицы. Столь бережное отношение к

России и русской публике не может не трогать. Французский шансон всегда как-то по-особенному был близок русской душе. Очень созвучен он городскому романсу — столь любимому у нас песенному жанру, в том числе и в среде русской интеллигенции. Данную созвучность, видимо, прочувствовала и Мирей. И потому сама исполнила (и обещает исполнить теперь) «Очи черные».

В эти дни многим москвичам впервые предоставляется уникальная возможность — живьем услышать Мирей Матье. Она выступает с концертами в Кремле. Накануне же, 3 июня, состоялась ее получасовая пресс-конференция (певица торопилась на съемки). За полчаса было сложно поговорить о чем-либо всерьез, впрочем, как и выудить сенсацию. Певица была сама собой — дружелюбна и недоступна одновременно. Сказала, что любит жизнь, путешествия и деревья. Прическу менять не собирается — этого ей просто не позволит публика. Музыку слушает разную, в том числе и современную, но свой собственный репертуар украшать разными техно и прочими модными ритмами и аксессуарами не собирается. О личной жизни деликатно отказывается говорить, но с удовольствием рассказывает о своей огромной семье — семи братьях, семи сестрах и разных других родственниках. Во время ответа на вопросы Матье старается смотреть прямо в глаза спрашивающим журналистам, тем самым как бы снимая подозрения в неискренности. Внешне все еще молода. В одежде предпочитает классический стиль. Одна из милых слабостей — красивые туфли".

Многочисленные статьи зарубежных изданий сообщают о Мирей Матье многое, и прежде всего что друзья и родные называют ее Мими, что ее рост равен одному метру пятидесяти трем сантиметрам, а вес — сорока пяти килограммам, что она обожает лошадей, полевые цветы и рыбные блюда и т.д. Но в чем секрет ее успеха?

"Загадка (или разгадка?) Мирей Матье, — продолжает Левинсон, — еще и в необыкновенном сочетании видимой легкости, нежности, даже субтильности и мощного голоса с интонациями, порой доходящими до, если можно так сказать, некоторой развязности. Все это от Эдит Пиаф, ушедшей со сцены и из жизни в шестидесятых и вдруг затем волшебно воскресшей для ее поклонников в облике скромной школьницы из Авиньона.

Но нет, при всем сходстве искусство Матье иное, не столь надрывно-трагичное, в нем больше спокойного света, мягкой женственности (при том, что сама она не обзавелась семьей), созерцательной лирики.

Она обаятельна и мила в общении — и в то же время отстраненно закрыта, замкнута: она не скажет ничего более того, что считает нужным сказать. Она открыто улыбается, но за этой улыбкой чувствуется постоянная работа над имиджем и словом. Она не станет исповедоваться, теоретизировать перед журналистами на тему жанровой природы песен, которые ею исполняются. Для нее это просто не важно, а важно то, что эти песни слушает огромное количество людей. Но все эти проявляющиеся при первом знакомстве противоречия на самом деле вполне закономерны и объяснимы: она актриса до мозга костей, и самая большая страсть в ее жизни — сцена. Там она и живет. Все остальное — игра с определенными

правилами, которые как-то надо стараться соблюдать".

Матье — неисправимая домоседка: «Ненавижу магазины, задыхаюсь в толпе!» Она редко выходит из своего дома-"крепости" в фешенебельном парижском пригороде Нейи. Здесь она давно живет вместе с Моник, младшей сестрой, которую Мирей с детства зовет Матит. Моник тоже не замужем.

"Жизнь без мужчины. Почему? Хочется задать Мирей этот вопрос, но я не решаюсь, — писал в 1997 году из Франции корреспондент «Российских вестей» Кирилл Привалов. — Может быть, потому, что сам люблю по-своему эту красивую женщину и не хочу сделать ей больно лишний раз? Тем паче, что об интимной жизни Мирей Матье исписан в Париже и вне его целый Монблан бумаги. Так, в 1983 году певица получила официальное предложение от одного известного французского промышленника. За месяц до свадьбы энергичный бизнесмен выдвинул свой ультиматум: «Мирей, я хочу, чтобы у нас была дружная семья. Обещай мне, что, как только у нас появится ребенок, ты перестанешь петь!» Он был сумасшедшим, этот слишком деловой человек! Мирей ушла чуть ли не из под венца, ибо не могла не петь. Обманывать же она как не умела, так и до сих пор не научилась.

Скажете: дела давно минувших дней? Не совсем. Недавно во французских изданиях появились сообщения о том, что (наконец-то!) «авиньонская дева» нашла себе достойную пару. И впрямь: мадемуазель Матье стала появляться на многочисленных парижских светских раутах в сопровождении Оливье Эшодмезона, знаменитого специалиста по макияжу. Месье Эшодмезон не скрывал своей влюбленности. «Голубки» нежно позировали рука в руке перед фотографами, трогательно дефилировали среди почетных гостей на показе очередной коллекции известного кутюрье Кристиана Лакруа (говорят, что Мирей уже заказала ему свой свадебный наряд). Казалось бы, на этот раз обручального кольца ей было не избежать… И опять осечка!"

Сама певица говорит так: «В самом начале моей карьеры Папа Джо однажды сказал мне: „Когда человек влюблен, он не спит, не ест и не работает. Если ты желаешь стать победительницей, надо спать, есть и работать. Вот три гарантии твоего прекрасного голоса. Чудес на свете не бывает“. Этим советам я строго-настрого следую и сейчас. Моя профессия диктует такой жесткий и напряженный ритм жизни, что я не могу и не смогу уделять необходимого внимания мужу и детям. Это правда, и от нее никуда не уйти. Я люблю детей, люблю нянчиться, играть с ними. Не забывайте, что в нашей семье я была старшей из четырнадцати детей, у меня, образно говоря, большой педагогический опыт… Работа, однако, прежде всего! Пение — это постоянный, каждодневный тренинг, вокализы, репетиции, выступления. Кроме того, я должна спать минимум десять часов в сутки, так уж устроен мой организм».

Когда Матье спросили, какую жизнь она бы хотела, если бы не была певицей, она ответила: «Другой судьбы себе не представляю. Каждый человек не похож на другого, зачем же превращаться во что бы то ни было, не значит ли это — отказаться от себя?»

ЭЛТОН ДЖОН

(1947)

Элтон Джон — один из тех певцов, которых называют суперзвездами. Музыкальный критик Роберт Кристгау пишет об артисте в «Иллюстрированной истории рок-н-ролла», изданной журналом «Роллинг стоун»: «Он звезда, потому что люди любят его музыку и их очень привлекает его жизнерадостность… Он воплощает в себе подлинный дух рок-н-ролла, лишенного всех, разве что кроме самых невиданных, претензий; он так же воплощает дух семидесятых годов, как „Бич бойз“ — предыдущего десятилетия».

Элтон Джон (настоящее имя Дуайт Реджиналд Кеннет) родился 25 марта 1947 года в городе Пиннер, графство Миддлсекс. В возрасте четырех лет мальчик начал обучаться игре на пианино, а позднее научился играть и на органе. Все свободное время Реджи посвящал занятиям, репетициям. Он хотел не просто повысить свое мастерство, но и овладеть приемами игры исполнителей блюзов и рок-н-роллов.

Изучение музыки Дуайт продолжил в Королевской музыкальной академии. Окончив школу, некоторое время играл на пианино в нортвудхиллских барах, а потом играл и пел с местной группой «Блюзолоджи».

В 16 лет юноша был занят сразу на трех работах. Утром исполнял обязанности курьера в музыкальном издательстве. Днем играл на рояле в баре ресторана. Наконец, вечером выступал и репетировал с «Блюзолоджи». Быстрее всего завершилась его работа молодого музыканта в баре, где он получал 1 фунт в день. Достигнув цели — накопить деньги на электропиано и усилитель — он ушел оттуда.

Работы хватало. Позднее Элтон Джон вспоминал, как однажды импресарио заставил их выступать в четырех клубах за один вечер! Группа была просто очарована композициями певца Лонга Джона Балдри, и будущий всемирно известный музыкант тоже заразился этой любовью. Второе имя Балдри и первое имя саксофониста Элтона Дина образовали сценический псевдоним музыканта. Вскоре «Блюзолоджи» распалась, и теперь уже Элтон Джон остался без работы.

"На глаза ему попалось объявление в газете о том, что один из филиалов фирмы грамзаписи «Либерти» объявляет «конкурс талантов»; решил попробовать свои силы. Единственное, о чем он не подумал, — с чем он придет на конкурс, — пишет А. Гаврилов. — Так как последние годы он не пел, то предложить жюри он мог лишь оставшиеся в памяти более чем сомнительные песенки «ресторанного периода». Попытка закончилась полным провалом, но кому-то в студии понравилась манера Элтона Джона (он уже взял себе этот псевдоним) играть на рояле. Чтобы как-то скрасить ему горечь провала, этот представитель фирмы дал музыканту стопку стихотворений начинающего поэта Берни Топина, также принимавшего участие в конкурсе талантов и также признанного никуда не годным. «Посмотрите, — сказали Элтону, — может, сделаете из этого пару песен».

«Из этого» Э. Джон сделал двадцать песен, и вместе с Б. Топином они принесли их в «Либерти». Но в компании уже пропал интерес к «новым талантам», и молодые авторы подрядились писать песни для популярных эстрадных артистов — типа Силлы Блэк и Энгельберта Хампердинка. Два года продолжалось это ремесленничество, пока в 1969 году Элтон Джон не

выпустил свой первый сингл — «Леди Саманта», разумеется, на стихи Берни Топина. Пластинка не попала в хит-парады, но достаточно часто звучала по радио, чтобы с Элтоном Джоном заключили контракт на выпуск долгоиграющего гиганта.

«Пустое небо» — так назывался первый альбом музыканта, вышедший в 1969 году: любопытный, но не более того. К этому времени у Э. Джона и Б. Топина уже написано песен на три пластинки. Некоторые вошли во второй диск, который назывался «Элтон Джон» (1970); часть остальных составила следующую пластинку — «Станция Перекати-поле».

С 1970 года, можно сказать, и начинается настоящая карьера певца. Сингл «Твоя песня» занимает первые места хит-парадов многих стран мира. Тогда же стало ясно, что ему лучше всего удаются мелодичные, сентиментальные баллады.

Но певец хотел выделиться и стать не похожим ни на кого другого. Он начинает экспериментировать с яркими, броскими костюмами и другими элементами, которые создавали неповторимый сценический облик певца и одновременно особый стиль, получивший название «глем-рока». Это название можно расшифровать как рок «хватающий», берущий за душу. К восторгу фото — и телерепортеров, Элтон часто демонстрирует настоящие исполнительские фокусы: глиссандо каблуком ботинка по клавишам; рояль, подвешенный над сценой на канатах.

Поворотным пунктом в карьере Элтона Джона стал диск «Безумец на том берегу». "Музыка, при всей ее легкости, запоминаемости, стала более сложной, аранжировки — более интересными, тексты песен — намного более приближенными к реальной жизни, — пишет Гаврилов. — Многие из них, например заглавная песня «Злословие», «Мотель „Холидей инн“, посвящены теме, к которой Элтон Джон потом обращался неоднократно, — отношениям музыканта с прессой и слушателями». Слушатели проголосовали за «Безумца» — диск сразу стал бестселлером, а в 1972 году он уже был золотым.

Далее были такие же удачные альбомы: «Городской замок», «Не стреляйте, я всего лишь пианист», «Прощай, дорога из желтого кирпича», «Фантастический капитан и коричнево-грязный ковбой».

Критики, предсказывающие скорый закат новой звезды, считавшие, что весь успех Элтона Джона основан лишь на чисто зрелищной стороне, были посрамлены. Ирвин Стэмблер написал в своей «Энциклопедии поп-музыки, рока и соула»: «в 1972—1973 годах Элтон Джон опроверг утверждения критиков, написав некоторые из лучших песен в истории поп-музыки».

1973 году Элтон Джон основал собственную фирму грамзаписи «Рокет рекордз». Артист привлек к сотрудничеству с ней таких известных исполнителей, как Нил Седака и Кики Ди. С последней Элтон Джон в 1976 году записал сингл «Не разбивай мое сердце». С ним он впервые поднялся на высшее место в хит-парадах Англии.

В 1975 году Элтон получает роль в игровом фильме «Томми», версии рок-оперы, созданной рок-оркестром «Ху». Певец сыграл небольшую роль волшебника Электрического Бильярда. Затем отборочная комиссия музея мадам Тюссо решает среди мировых знаменитостей установить и восковую фигуру Элтона Джона — второго представителя «мира популярной

музыки» после «Битлз»!

Дебютное выступление певца на концертной сцене состоялось в 1970 году на торжестве, посвященном 20-й годовщине Клуба трубадуров в Лос-Анджелесе. Затем Элтон гастролирует по Великобритании, США, Японии, Австралии.

"После середины семидесятых годов Элтон Джон неожиданно прекращает на какое-то время музыкальную деятельность и лишь в 1979 году снова начинает выступать с концертами, — пишет Гаврилов. — Тогда же он приезжает с гастролями в СССР — вдвоем с ударником Рэем Купером, с которым они играли вместе с 1971 года.

Гастроли Элтона Джона в Москве и Ленинграде прошли с огромным успехом, музыкант был тронут и поражен, по его собственным словам, горячим приемом, который ему был оказан советскими слушателями. Специально для наших любителей музыки он вставил в свои концерты отрывки из песни «Битлз» «Возвращение в СССР» и Первого концерта Чайковского, искусно вплетая их в свои известные композиции".

К тому времени Элтон Джон — уже признанный певец. О нем говорят, что он лучший певец о любви, причем о любви самой разной — и счастливой, и трагической. Каждую песню исполнитель переживает, он живет на сцене, страдает, радуется и любит, завораживая зрителей своим голосом, как бы воедино слитым с мелодией.

Однако такая сверхъестественная самоотдача и постоянное напряжение не могли не сказаться на здоровье певца. К тому же он пристрастился к наркотикам, а потом заболел и булимией. Поэтому в начале 80-х годов Джон временно прекращает сотрудничество с Топином и вступает в поединок с этими своими недугами. Неизвестно, что больше помогло певцу — лекарственные препараты или сила воли, — но он довольно быстро восстановился и вернулся к работе. Уже в 1983 году появляется его новый хит с говорящим названием «Я все еще на коне».

В 1984 году Элтон Джон женится на Ренате Блауэл. Увы, их брак продлился всего четыре года. Последовавший за этим развод снова приковал внимание к личной жизни певца, стали поговаривать о его бисексуальных наклонностях, о чем писала пресса. Однако популярность Элтона от этого не уменьшилась.

В 90-е годы Элтон Джон на пике популярности, его сравнивают с Элвисом Пресли. Больше двух десятилетий хиты певца занимают высшие ступеньки в списке наиболее популярных пластинок. Элтон стал первым из певцов, которые выпустили свыше ста миллионов дисков.

Особый успех выпал озвученному Элтоном Джоном мультфильму «Король лев»: продано несколько десятков миллионов кассет с этим фильмом.

Элтон Джон продолжает поставлять новости в колонки светской хроники. Журналисты не устают писать, в частности, о его нарядах.

Не секрет, что Элтон Джон любит экстравагантные костюмы и в своем стремлении утвердиться в мире моды не знает себе равных. Элтон способен оставить в магазине «Версаче» более 100 тысяч долларов, купив за один раз 80 галстуков, 12 костюмов и 20 пуловеров.

Так же легко, как существует в мире популярной музыки, Элтон чувствует себя и в мире классики. Для традиционной встречи друзей

Лучано Паваротти в его родном итальянском городе Модена в 1995 году Элтон написал песню «Любовь подобна страсти к лошадям», где предусмотрел партию вокала специально для Паваротти, обыграв тем самым страсть прославленного певца к животным. Успех песни превзошел все ожидания.

Элтон Джон не забывает и о тех, кому в этой жизни не повезло: дает специальные концерты и перечисляет деньги в фонд борьбы со СПИДом.

В сентябре 1997 Элтон Джон участвовал в траурной церемонии, посвященной гибели принцессы Дианы: написал для этой церемонии и исполнил ставшую хитом новую версию песни «Свеча на ветру».

СТИНГ
(1951)

Главное качество певца заключается в умении передать своей аудитории собственные ощущения и эмоции. Он пытается использовать в своем творчестве все — и высокое и низкое, — что встречает в жизни, что находит в себе, и именно так он движется вперед и вверх, к большим высотам.

Отец Гордона, Эрнест Мэтью Самнер, слесарь на местном машиностроительном заводе, женился на молоденькой, привлекательной парикмахерше Одри Коуэлл. Вскоре после этого он сменил специальность и стал молочником.

В этой семье 2 октября 1951 года появился Гордон Мэтью Томас Самнер, взявший позднее псевдоним Стинг. Жизнь в холодном, суровом промышленном районе Уоллсенда никак не назовешь легкой. Но мальчик не унывал и постоянно напевал себе под нос песни.

У Гордона появился интерес к джазу: постепенно он превратился в истинную любовь. Один из приятелей дал ему электрическую бас-гитару, имевшую всего две работающих струны и сделанную из куска деревяшки, но Стинга это не волновало, — лишь бы инструмент хоть как-то работал. Ему нравилось наигрывать блюзы в своей спальне.

Музыкальные вкусы Стинга не ограничивались джазом. Ему нравилась душевная музыка на пластинках Тамла и Стакса, но в особенности — «Битлз». Их влияние было огромным, и Стинг обожал исполнять их песни на своей простой гитаре. Первую музыкальную группу он увидел «живьем» в 1965 году.

Дома музыкальное развитие Стинга шло непоследовательно. Уроки игры на фортепиано он забросил еще лет в тринадцать, потому что родители продали инструмент, а он не мог учиться без практики. Но игра на гитаре по крайней мере хоть как-то связывала отца с сыном.

С начала 70-х годов Стинг блуждал между такими группами, как «Биг-бэнд», «Феникс» и «Эрсрайз». На протяжении всего этого времени он продолжал образование — получил профессию учителя.

С 1974 года стал выступать во вновь образованной группе «Last Exit» («Последний выход») и постепенно стал ее лидером.

И сегодня руководитель этой группы Энди Хадсон восхищается, вспоминая профессионализм начинающего карьеру Стинга: «Появилась песня под названием „Шепчущие голоса“, написанная Стингом, которая непременно должна была стать хитом — она была великолепна по композиции. Стинг исполнил ее с невероятной выразительностью, и мы

были глубоко потрясены».

Тогда же Стинг стал ухаживать за актрисой Фрэнсис Томелти. Первого мая 1976 года они поженились, а уже 23 ноября Фрэнсис родила их первого ребенка.

Выступления «Last Exit» между тем не вызывали фурора. Настоящий успех пришел к Стингу только вместе с группой «Полиция».

Концертный дебют «Полиции» состоялся зимой 1977 года в Уэльсе, в клубе «Ньюпорт стоуэвей». К августу того же года сложился окончательный состав группы: Стинг, Стюарт Копленд и Энди Саммерс. Большую роль играл в группе менеджер — брат Стюарта, Майлз Копленд.

Настоящее лицо и форму «Полиция» приобрела лишь в начале 1978 года. Услышавшие песни из первого альбома группы «Outlandos», не сразу восприняли так называемый белый регги. Седьмого апреля 1978 года на сингле вышла песня Стинга «Роксана», получившая благоприятные отзывы. Но ее мало передавали по радио — составители программ неохотно использовали песню о любви к проститутке.

Интересно мнение Стинга о своем шедевре: «Я ощущал сильные чувства к песне „Роксана“, потому что это серьезная песня о реальных отношениях. В этой песне не говорилось о грубом сексе. Это не „грязная песня“ ни в каком значении слова. Это настоящая песня, с настоящей лирикой, а они не проигрывали эту песню на том основании, что она о проститутке. Но напишите глупую песню о сексе, в которой самого этого слова нет, и вы получите хит. Как это раздражает». Вскоре Стинг спел еще одну песню, ставшую популярной — «Я не могу потерять тебя».

В начале октября 1978 года группа едет на гастроли в США. После заокеанских выступлений «полицейские» быстро пошли в гору. Вскоре они записали свой второй альбом. За 1979 год «Полиция» продала пять миллионов синглов и два миллиона альбомов!

Артистический темперамент Стинга и его сценический образ захватывали публику. Стюарт Копленд признавал: «Песни Стинга и его голос сделали „Полицию“ тем, что она есть. Знаю, что принимаю это слишком близко к сердцу, но „Полиция“, возможно, была бы вполне успешной группой и просто с каким-нибудь ударником, который удерживает ритм».

Вторил ему продюсер Найджел Грей: «Нет в мире никого, кто мог бы указать Стингу, как петь. Он записывал вокальные партии первый раз после первого проигрывания. Прокручивал дорожку обратно пару раз для гармонизации, и все. Его голос самый лучший из тех, которые мне доводилось записывать, — сам его тембр. Вы знаете, немногие группы имеют певца. Обычно у них просто есть кто-то выкрикивающий вокальные партии».

По мере расширения гастролей и достижения высшей точки популярности «Полиции» Стинг в особенности разочаровался во многом, в частности в праве на «приватность» жизни, на неузнаваемость. «Одна из самых грандиозных вещей в Америке — то, что я там почти анонимен. Мы могли просто начать выступление, побыть знаменитыми часок-другой, а затем раствориться в стране».

Уже тогда он думал о своем собственном пути: «Как только группа перестанет быть полезной, я отброшу ее, как камень с дороги. Я — для

себя, и они об этом знают».

Сентябрьский выход альбома «Не стой ко мне слишком близко» в первую же неделю принес высокий уровень продаж — до полумиллиона экземпляров. Выпуск альбома «Zenyatta Mondatta» через неделю обеспечил группе второй дубль номер один.

Для критиков это памятный день. Альбом описывали как только могли, начиная от грандиозного провала до бешеного успеха.

В марте 1981 года «Полиция» отменила европейскую часть своего последнего мирового турне. Стинг вздохнул с облегчением; он знал, что начали появляться трещины и каждому нужен был отдых от других.

Однако сворачивание активности «Полиции» не означало перерыва в работе у Стинга. У него на столе лежало в то время пять предложений сниматься в кино; он выбрал главную роль в «Артемиде-81»: она наиболее подходила ему и помогала развить актерский талант. С тех пор он не раз снимался в Голливуде.

В апреле 1982 года Фрэнсис родила второго ребенка — Фуксию-Кэтрин. Фактически в это же время Стинг уехал из недавно купленного для семьи дома в Северном Лондоне.

Как раз перед рождением ребенка Фрэнсис наконец узнала, что Стинг встречается за ее спиной с ее подругой Труди Стайлер. Очевидно, отсутствие Стинга во время рождения Кэтрин не случайно, — брак с Фрэнсис разорван. Стинг весьма тактично заявил, когда приехал в Штаты, что «он расстроен — тем более что родилась дочка». Однако Стинг женится на Труди только 21 августа 1992 года, — к тому времени она родила ему троих детей.

Альбом «Синхронизация», выпущенный «Полицией» в июне 1983 года, написан под влиянием расставания с Фрэнсис, развода и начала новой жизни с Труди. Стинг даже признал несколькими месяцами позже: «Я доволен, что прошел через кризис. Я много работал, чтобы пережить его. Я вырос. Мои лучшие творческие работы — это, бесспорно, результат моих усилий по преодолению этих проблем».

23 июля 1983 года «Полиция» начала еще один мировой марафон гастролей в чикагском парке «Комински». Последующие североамериканские концерты трио, которые проходили до конца августа, проводились на гигантских открытых стадионах.

Выступая перед аудиторией приблизительно в семьдесят тысяч человек, Стинг пошутил: «Мы хотели бы поблагодарить „Битлз“ за то, что они одолжили нам свой стадион!» Стинг воодушевлен возможностью сыграть свою классику — «Так одиноко» — при огромном стечении народа. Он писал о пиковом выступлении группы на стадионе «Шей»: «Это британское покорение Соединенных Штатов, точно такое же, как провели „Битлз“ до нас». Сам концерт — венец славы, которая утвердила их новое господство на музыкальной сцене по обе стороны Атлантики. В своей широкой белой футболке и красных брюках Стинг выкрикивал свои любимые номера, когда три двадцатифутовых видеомонитора передавали изображение всем и каждому, кто затерялся позади огромной толпы. Даже луна вышла как по заказу, когда группа ударила «Прогулку по Луне». «Я знал, что мы никогда больше не сможем это повторить», — говорит Стинг. Он решил там раз и навсегда: пусть группа распадется, пока она на

вершине славы. «Пришло время остановиться. Это лучшее, что мы могли сделать. Мы наверху! Мы не могли подняться еще выше».

Появляется первый сольный альбом Стинга — «Сон о голубых черепахах». Лирика в альбоме — решительный уход от традиционного стиля «Полиции». Группа окончательно распалась в марте 1985 года.

В середине 1987 года Стинг выпустил свой второй сольный альбом под названием «Ничего подобного солнцу». По результатам опроса он признан лучшей британской долгоиграющей пластинкой во время присуждения наград британской музыкальной индустрией в 1988 году.

Затем у Стинга наступает очень беспокойный период. Он не написал ни одной песни почти за три года (с 1987 по 1990-й). В это время начинается его большая кампания по защите лесов Амазонии в Бразилии, ставшая одной из целей жизни.

В конце 80-х годов Стинг стал испытывать проблемы с голосом, приходится все чаще использовать на концертах увлажнитель. Журналист нью-йоркской «Таймс» писал: «В старые времена, если какой-то туман проплывал над головой певца, — это фимиам или марихуана. Но мистическое озарение и старомодные возбуждающие ум вещества в наше десятилетие уступили дорогу заботам о здоровье — увлажнителям».

В 90-е годы характер выступлений Стинга меняется. У. Кларксон отмечает: "Концерты Стинга стали нешумными, респектабельными «обзорами», а не добрым старым всеохватывающим рок-н-ролльным взрывом. На сцене он значительно расширил свой диапазон, даже включил такой материал, как «Purple Has» Джимми Хендрикса, к большому удивлению своей публики, — в основном это средний класс. Однако он все еще продолжал предоставлять любой аудитории классику «Полиции», и некоторые критики полагали, что это самая рискованная часть его выступлений.

В мае 1993 года Стинг записал дуэт с Лучано Паваротти. Этим дуэтом в сопровождении одной только акустической гитары — мелодия столетней давности, композитора Франка, — открывался новый альбом — под названием «Паваротти и друзья».

В марте 1994 года Стинг доказал, что остается суперзвездой, — получил награду «Лучшего поп-певца» на награждении премией «Грэмми» за песню «Если я когда-нибудь потеряю веру в тебя». Победил также в номинациях «Лучший альбом» и «Лучшее видео».

17 декабря 1995 года Труди родила Стингу третьего сына — Джакомо. Дети Стинга — Джо, Кейт, Микки, Джейк и Коко — стали центром его жизни. Один из его самых близких друзей рассказывает: «Стинг невероятно щедр по отношению к своим детям, но в разумных пределах. Он не швыряет на них деньги, а пытается уделить каждому одинаковое количество времени, чтобы никто не чувствовал себя обделенным. Я считаю, что он один из самых лучших отцов, каких я когда-либо встречал».

Когда певца спросили. «После всех этих лет разве вы не устали от имени Стинг?» — тот ответил со всей серьезностью: «Оно не более глупо, чем Бетховен или Моцарт».

МАЙКЛ ДЖЕКСОН

(1958)

Майкл Джозеф Джексон родился 29 августа 1958 года в городе Гари штат Индиана. Глава многодетной семьи Джо — неплохой блюзовый гитарист, и своей музыкальной одаренностью все дети обязаны именно ему. Уже в возрасте шести лет Майкл прекрасно пел и танцевал.

"Мама отмечала, что Майкл не такой, как все, еще с рождения, — пишет в своей книге сестра Майкла Ла Тойя. — Он рано начал ходить и говорить и был удивительно подвижным. Мать никогда не хвасталась детьми, но для Майкла делала исключение: «Не буду утверждать, что он вундеркинд, но есть в нем что-то особенное».

Майкл — сплошной комок энергии, с лучистым взглядом и озорной улыбкой. Никогда не пытался командовать другими, но это прирожденный заводила. Каждое утро перед школой у нашего дома собирались соседские дети и ждали, когда Майкл объявит игру, в которую все будут играть сегодня. Все вертелось вокруг Майкла, и в своем маленьком собственном мире он уже в то время знаменитость.

Уже тогда у Майкла было ясное представление о том, что такое шоу и презентация. Когда мы фотографировались, он, шестилетний карапуз, командовал своим тоненьким голоском: «О'кей, Джеки, ты станешь туда, а Жермен станет рядом с тобой!» Ни одна деталь не ускользала от его внимания. Мать всегда поручала ему выбирать костюмы для сцены. Пурпурного цвета костюм или черные брюки с белыми рубашками? Самый младший из пяти выбирал: «Этот!» — и всегда оказывался прав. Темпераментно и с чувством собственного достоинства Майкл, единственный из всех нас, защищался от отца…

…Примерно в 1965 году братья под именем Пять Джексонов приняли участие в конкурсе талантов, организованном Высшей школой Рузвельта, за углом нашего дома. Я и сейчас вижу, как они танцевали и пели на сцене под мелодию модного тогда хита «My girl» («Моя девочка»). Вся наша семья удивилась и обрадовалась, когда братья победили в конкурсе, где они были моложе всех остальных участников… Публика в восторге бросала мальчикам деньги. Они прятали их, но потом приходилось отдавать Джозефу. Из выручки Джозеф распределял средства на карманные расходы. Джеки, Тито, Жермен и Марлон быстро тратили свои деньги или скрывали их. Майкл инвестировал свою часть в сладости, которые продавал соседским детям. Мама часто замечала, что он даже в детских играх и поступках проявлял себя как взрослый. Своим «магазином сладостей» он доставлял радость другим детям и одновременно зарабатывал деньги.

Следующие три года мальчики выступали по пять раз за ночь. В их репертуаре — песни из хит-парада, такие, как «Кто тебя любит» и «Табачный путь». Как правило, выступления происходили неподалеку от дома, но иногда они играли в Финиксе, Канзас-Сити, Вашингтоне и Филадельфии. А мама, Рэнди, Дженнет и я махали им на прощание рукой. Они с отцом загружали пакеты с едой в машину, уезжая на очередной концерт. Я иногда плакала, потому что начинала тосковать, уже прощаясь с ними".

В 1970 году на фирме «Motown» Майкл впервые записал как солист балладу «Got to Be There», которая заняла верхнюю строчку в хит-парадах

не только в США, но и в Европе. В 1972 году он выпустил свой первый сингл «Ben» на музыку американского композитора У. Шарфа, а обновленный «Rockin Robin» в американском хит-параде также занял самую верхнюю строчку.

Майкл сразу привлек к себе внимание своей невероятной танцевальной техникой. Зрителям казалось, что перед ними человек без костей, который в один и тот же момент может двигаться в разных направлениях.

Сольная карьера Майкла быстро набирала высоту, но он до 1976 года продолжал выступления с братьями. Поворотным для Джексона стал 1978 год, когда снимался фильм «Волшебник» — своеобразная вариация сюжета «Волшебника Оза» Баума. Тогда Майкл встретил продюсера и композитора Квинси Джонса. Результатом их совместной работы стал первый альбом Джексона — «Вниз со стены» (1979), проданный в количестве 19 миллионов копий. Четыре хита из него заняли место в первой десятке, а один из его синглов удостоен премии «Грэмми».

Следующий альбом Джексона — «Триллер» (1982). «Триллером» он доказал, что музыка может преодолеть предрассудки, — пишет Ла Тойя Джексон. — Однажды он заявил: "Я добьюсь, что люди во всем мире признают меня и скажут. «Я люблю Майкла Джексона и его музыку, а какого цвета у него кожа, это все равно».

Замечательными видеоклипами «Билли Джин» и «Ударь!» ему удалось преодолеть незримый барьер, отделявший цветных музыкантов от американского музыкального видеомира. Он открыл дорогу в нарождавшийся жанр видеоклипа целому поколению способных негритянских исполнителей.

Биографы причислили выступление Майкла с «Билли Джин» в передаче, посвященной 25-летию фирмы «Мотаун рекордз», к выдающимся событиям в истории музыки. В своем черном, расшитом золотой нитью жакете (который я когда-то купила матери) Майкл танцевал на сцене под написанную им «Прогулку под луной» и приводил публику в неописуемый восторг. Ночью он вернулся домой в состоянии эйфории — обрушил на нас множество историй, они так и били из него фонтаном: кто и что сказал на концерте, кто с кем схлестнулся и кто кому вцепился в волосы. Особенно подробно сообщил о словесной дуэли Дайаны Росс и Мэри Уилсон".

Две песни из «Триллера» заняли первые места в самых представительных хит-парадах. Пять песен попали в первую десятку: «Триллер», «Когда я что-то начинаю», «Человеческая душа», «Симпатяшка» и совместная с Полом Маккартни «Моя девушка».

«Триллер» побил все существующие рекорды по количеству проданных экземпляров и удерживает первенство до сих пор. К концу века тираж альбома достиг 46 миллионов копий; альбом удостоился семи премий «Грэмми». В него в изобилии вошли хиты, каждый из которых поддерживался видеоклипом, что расширило границы жанра. Видеоклипы, в которых демонстрировалось его незаурядное мастерство не только как певца, но и танцовщика, принесли ему неслыханную популярность и породили совершенно новый уровень восприятия — он казался каким-то волшебным существом, не имеющим ничего общего с прозой окружающей жизни.

Джексон содержит целый штат, который специально придумывает ему трюки; многие он изобретает и сам. Все это требует высокой технической оснащенности. Рассказывают, что на один только концерт Джексона затрачивается три фунта пиротехнических веществ, используются три лазера, 225 звуковых дорожек. Служба перевозок включает 160 человек, а иногда их число еще увеличивается. Перевозят оборудование во время гастролей 57 грузовиков. Кроме того, в представлениях участвуют специальный балет, музыканты, рабочие сцены.

Растет популярность певца, и все больший интерес средства массовой информации проявляют к его личной жизни. На страницах газет и журналов он представал вечным ребенком, окруженным игрушками и домашними животными, полностью изолированным от реальной жизни. Такой искусственно создаваемый образ укрепился, когда Майкл выпустил альбом, созданный на основе фантастического фильма С. Спилберга «Инопланетянин» (1982).

С 1983 года Майкла спонсирует компания «Пепси-кола». Такая поддержка во многом способствовала тому, что в 1984 году на концерты с участием популярного певца продано рекордное количество билетов за всю историю существования поп-музыки. Майкл становится почти недоступной суперзвездой, интерес к нему постоянно растет. В 1985 году певец выпустил свой «африканский» сингл «We Are the World», который сразу стал международным хитом.

К тому времени его состояние было настолько велико, что он без колебаний выделяет 47, 5 миллиона долларов «ATV music company» за записи Джона Леннона и Пола Маккартни.

В 1987 году Джексон записывает альбом «Плохой», разошедшийся тиражом 22 миллиона экземпляров. Следующий, «Dangerous», появился в 1992 году; он стал самым длительным по времени — 76 минут. Здесь певец попытался изменить стиль и спеть в ритмах техно-попа.

В 1994 году Джексон вступил в брак с дочерью короля рок-н-ролла Элвиса Пресли — Лайзой-Марией. Лайза-Мария уверяла, что Майкл ей нравился еще с тех пор, как она впервые увидела его на концерте «Пятерки Джексонов». Судья Хьюго Альварес, регистрировавший брак, сказал о миссис Пресли следующее: «Вы не представляете, как она на него смотрела. В ее глазах читалась любовь, долгая и бесконечная».

Многие склонны воспринимать женитьбу, как один из рекламных трюков известного певца, который хочет тем самым поднять свою популярность. Как бы там ни было, брак оказался неудачным и распался через два года.

Более удачным оказался второй брак Майкла, от которого у певца родились сын и дочь.

В 1996 году Джексон выпустил свой очередной альбом — «История»; тираж его достиг 14 миллионов копий. Вероятно, он мог быть и больше, если бы не громкий скандал: Джексона обвинили в совращении подростков. Сам певец категорически все отрицал и, чтобы поддержать интерес к своей работе, потратил несколько миллионов на съемки рекламных видеороликов и видеоклипа к альбому.

Сегодня Джексон практически всегда появляется на публике в шляпе. В свое время врачи изменили певцу цвет кожи, и теперь у Майкла прогрессирует заболевание витилиго, съедающее в организме пигменты и негативно отражающееся на внешнем виде певца. Британские медики из Бредфордского университета надеются остановить появление на коже Джексона белых пятен. Они нашли лекарство, которое поможет Майклу Джексону остановить развитие болезни. Несмотря на многочисленные операции по «высветлению», поп-звезда не хочет превращаться в альбиноса и намерен при помощи нового лекарства победить заболевание.

В июле 2002 года газеты сообщили об акции протеста Джексона: он выступил против дискриминации звукозаписывающими компаниями темнокожих исполнителей. Руководителей этих компаний он назвал «расистами» и «дьяволами».

«Поколения черных музыкантов стали объектами манипуляций со стороны акул шоу-бизнеса», — заявил Джексон на пресс-конференции.

Для примера певец привел историю со своим последним диском, «Инвизибл» — записью и распространением его занимается корпорация «Сони». За 28 недель продано лишь 2 миллиона копий, по версии Джексона из-за того, что компания не выполнила обязательств по рекламе, в чем виноват глава корпорации Т. Моттола, с его предвзятым отношением к нацменьшинствам.

А может, все проще? Во всяком случае, представители «Сони» считают иначе: «Если кто и виноват в неуспехе диска, то только сам Джексон».

Да, с каждым годом Джексону становится все труднее подтверждать титул мировой суперзвезды.

БЬОРК
(1965)

"Бьорк создает необычную музыку, формы, звуки, ритмы, тексты; у нее непривычный акцент, манеры… Даже среди ее клипов нет ни одного, который можно было бы назвать ординарным, — пишет А. Грицай. — Так, из статичного «Hunter» получается удивительно динамичный образный ролик. Режиссеры? Да, но без Бьорк они бы не сделали все эти «Human Behavior», «Army of Me» или «All Is Full of Love».

Кажется, что в искусстве она умеет все. Музыку, которой профессионально Бьорк Гудмундсдоттир занимается с двенадцати лет, уже давно можно оставить в покое — столько об этом было сказано и написано. Для нее петь — все равно что дышать. У писательницы и художницы Бьорк давным-давно вышла книжка с ее картинками (сейчас поистине раритетная). После состоявшегося кинодебюта она умеет почти профессионально танцевать, поскольку брала уроки у знаменитого хореографа Винсента Паттерсона. Правда, все это она делает по-своему — кривляясь и ломаясь, как может показаться неискушенному зрителю, в чем и проявляется ее гений или талант, выражаясь менее категорично".

Бьорк Гудмундсдоттир родилась 21 ноября 1965 года в Рейкьявике. «Бьорк» в переводе с исландского значит «береза». Ее родители, члены коммуны хиппи и музыканты, пристрастились к наркотикам. Вскоре после рождения дочери они развелись. «Меня воспитывали люди, которые не знали, что такое дисциплина, — вспоминает Бьорк. — Давайте разрисуем

дом лиловыми бабочками. Давайте два дня есть только бананы. Мне нравилось все это до шести лет. Потом я начала это ненавидеть. Часть меня осталась ребенком, часть похожа на мать».

Уже в три года она играла на флейте и на фортепиано.

«…Я всегда была полна энергии и очень активна. Еще подростком в Исландии работала сразу на трех работах — на рыбной фабрике, на заводе „Кока-кола“ и в музыкальном магазине, все это одновременно, и я никогда не уставала. Даже в выходные не могла усидеть на месте: выбиралась на природу, где меня никто не видел и не слышал, и пела, пела, пела…».

Первая запись Бьорк состоялась, когда ей исполнилось 12 лет. Она записала свою пластинку в домашних условиях с помощью мамы. Диск состоял из нескольких чужих хитов и назывался незатейливо — «Bjork». Эта пластинка имела фантастический успех в Исландии — альбом становится «платиновым». Сегодня эта запись стоит баснословных денег, да и найти ее практически невозможно.

Бьорк близки идеалы панков, но не как стиль поведения, а как музыкальный стиль. Она организует ансамбль «Exodus», который спустя два года получил неприличное название «Tappi tikarass»: «Я начинала петь в панк-группе, и если в Англии меня всегда считали каким-то веселым эльфом, то дома… Я выходила на сцену в рванье, с подушкой, привязанной к животу, — будто я на седьмом месяце беременности, и на телевидение обрушивался шквал писем от стариков, которые утверждали, что от моего вида у них случился сердечный припадок. Подразумевалось, что я должна оплачивать больничные счета».

В 1980 году Бьорк создает новую группу — «Колдовство» («Kukl»). Именно на ее основе родилась музыкальная команда «Шугакьюбз» («Sugarcubes»). Ее солист, Тор Элдон, становится мужем певицы. В 1986 году у них родился сын, но брак вскоре распался.

«Шугакьюбз» стали очень популярны в Исландии, а голос Бьорк, с широкими возможностями, от тихого шепота до пронзительного крика, полюбился многим.

«Практически со дня своего основания эту группу раздирали внутренние скандалы и стычки, — пишет В. Владимирцева. — Бьорк вечно препиралась с мужем, клавишником Тором Элдоном, от которого уже успела родить мальчика, своего обожаемого Синдри. Пока держался брак, жила и группа. Но по прошествии четырех совместных лет, отпущенных Тору и Бьорк, „The Sugarcubes“ распались, успев, правда, выпустить целых пять альбомов. В 1992 году Бьорк покинула команду, которая тут же прекратила свое существование. Без солистки „Сахарные кубики“ никому не были нужны. Для Бьорк наступило время творческого одиночества и долгих размышлений. Она решилась покинуть родную Исландию и узнать большой мир. Впрочем, больше всего на свете певице не терпелось этот мир ошарашить. Накопленная ею музыка была ничуть не похожа на то, что она делала раньше».

Бьорк уехала с сыном в Лондон, где решила заново начать сольную карьеру. В 1993 году она записала сингл «Человеческое поведение». Это первый опыт работы Бьорк с продюсером Нелли Хупером, который в то время сотрудничал с такими известными группами, как «Соул ту соул» и «Мэссивэтэк».

В 1993 году Бьорк записала альбом «Дебют». В него вошли несколько песен, написанных раньше, — мелодии Бьорк, которые она хотела использовать в сольной музыкальной карьере, прежде чем поделилась ими с «Шугакьюбз». Композиции этого альбома отличались особенным равномерным построением фразы и произношением, установившимся где-то на пространстве между Рейкьявиком и Лондоном.

Альбом «Дебют» разошелся в количестве 2, 5 миллиона экземпляров, — песни Бьорк зазвучали в каждом доме, где любили популярную музыку.

В том же году певица снялась в эпизоде в кинофильме«Прет-а-порте».

В 1994 году Бьорк с сыном перебралась в Испанию, где записала новый альбом — «Post». Альбомы принесли певице большой успех: «Только после этого я поняла, что на протяжении четырех лет задерживала дыхание до такой степени, что в какой-то момент вообще не смогла бы сделать вдох».

В 1995 году появился ее новый альбом «Моя армия», созданный в соавторстве с Грэхемом Массеем, который отличался особым поэтическим даром. Он не развлекал слушателей, а требовал от них напряженной работы, немалых усилий, чтобы понять его композиции, переливающиеся из ритмов тяжелого техно в оркестровые аранжировки. Многие даже считали, что песня «Защити меня» из этого альбома написана в пещере.

К Рождеству 1995 года появился новый хит Бьорк «Так тихо», выполненный при поддержке струнного квартета. А в 1995 году певица получила Женскую международную награду за достижения в области музыки.

В. Владимирцева пишет:

"Первая реакция на ее музыку — шок, который у некоторых перерастает в полное неприятие. Другие же начинают плавать в этой музыке, словно в огромном море, получая ни с чем не сравнимые ощущения. Ее нервный, звонкий и мощный голос способен передать очень многое, в нем как будто бы плавятся впечатления о реальности, из которых Бьорк и творит свои странные волшебные песни.

Когда подошло время третьего альбома «Homogenic», она все чаще стала вспоминать родину. Страна, которая в какой-то момент показалась слишком маленькой, теперь стала источником вдохновения. Это была самая настоящая тоска по родине, и причины для тоски нашлись — обезумевший фанат послал ей по почте видеокассету, на которой запечатлел собственное самоубийство. Полиции чудом удалось предотвратить гибель самой певицы: перед смертью этот человек отправил на ее имя смертоносную посылку с кислотной бомбой. Происшествие повергло Бьорк в ужас. Она боялась приступать к работе и мечтала навсегда вернуться в Исландию и зажить там тихо и незаметно вместе с сыном.

Время лечит. Страх, внезапно возникший в ее жизни, постепенно угас, и она сделала свой новый альбом, переплавив ностальгию в совершенно новую музыку…"

Певица вспоминает о том времени. «Когда в сентябре 1996 года я начинала записывать эту пластинку, то часто вспоминала Исландию. Меня

вдохновляла эта земля, этот умиротворяющий климат. Я поняла, что скрипки и компьютеры стали для меня самыми важными инструментами. Скрипки дарят нам тепло, они значат для всей музыки в целом то же самое, что нервная система для человеческого организма. А ритм, рожденный компьютером, напоминает биение сердца и беспрерывно стимулирует дальнейшее движение и жизнь всего музыкального сооружения. И наконец, есть голос — праздник встречи этих составляющих, он является как бы кислородом».

В 1999 году кинорежиссер Ларс фон Триер предложил певице сыграть главную роль в фильме «Танцующая во тьме». Певица не только сыграла роль, но и написала музыку к фильму.

Катрин Денев, исполнившая роль подруги героини, отмечает: «Бьорк не умеет играть. Она просто стала Седьмой, перевоплотилась в нее». «Танцующая в темноте» рождена в страшных мучениях. Теперь Бьорк клянется никогда больше не сниматься в кино. Триер раз и навсегда зарекся от сотрудничества с ней. Хотя именно их совместная работа и принесла успех фильму и награды его создателям.

На Каннском кинофестивале в 2000 году фильм «Танцующая во тьме» удостоен главной награды — приза «Золотая пальмовая ветвь», а Бьорк получила приз за лучшую женскую роль.

Потом она выпустила диск «Песни Сельмы».

"Пластинка достаточно насыщенна и цельна, чтобы воспринимать ее именно так и наслаждаться этой музыкой до тех пор, пока не попадаешь в кинозал, — пишет А. Грицай. — Фильм на многое раскрывает глаза: «песни Сельмы» оживают и приобретают новый смысл, вы переходите на следующий уровень понимания, когда узнаете, к которой из сцен фильма относится та или иная песня и каков ее смысл. В «Танцующей в темноте» Бьорк использовала завораживающий и, видимо, единственно возможный в данном контексте принцип выстраивания композиций. «Cvalda» рождается из индустриального лязга станков, «I've Seen It All» — из перестука колес поезда, «In the Musicals» — из скрипа карандаша, «107 Steps» — из звуков шагов приближающейся смерти, «The Last Song» («New World») — из гула ударов сердца Сельмы (на диске часть эффектов стирается, а часть пропадает вовсе). Так после просмотра фильма альбом обретает иную жизнь, и дальше вы уже не сможете воспринимать музыку отдельно от видеоряда фон Триера, а пульсирующий голос Бьорк — от воспоминаний о судьбе Сельмы…

Исключительное место занимает тема «New World», которой и в альбоме, и в фильме отведена особая роль. В виде симфонического вступления эта тема открывает дверь в историю Сельмы, и она же, спетая героиней на виселице, закрывает ее. Но если в кинозале после смерти Сельмы мелодия «New World» продолжает звучать по ходу титров, то в «Selma Songs» она обрывается с последним вздохом героини, оставляя слушателя с ощущением невероятной силы человеческого духа и любви к жизни".

Бьорк: «Музыка — это одна из самых главных вещей в жизни, как еда, сон, любовь. Вы не сможете разрешить какую-то трудную ситуацию, если съедите еще один бутерброд или займетесь любовью, пусть даже это будет очень здорово. А вот песня может решить многие личные проблемы.

Это правда: если вы услышите нужную песню в нужное время, вы сможете разрешить вопрос, который давно у вас уже в башке сидит, — вопрос, который не уйдет даже после откровенного разговора с самым лучшим другом. А я умею петь».