



Т. Н. Исиченко-Бурцева

ЗАПИСКИ  
ОПЕРНОЙ  
ПЕВИЦЫ

Харьков  
1999



Т.Н. Исиченко-Бурцева

ЗАПИСКИ  
ОПЕРНОЙ  
ПЕВИЦЫ

Составление и редакция  
Г.И.Ганзбурга

Харьков  
Институт музыковедения  
«Каравелла»  
1999

ББК 85.335.41

И 85

**Исиченко-Бурцева Т.Н.**

И 85 Записки оперной певицы — Харьков: Институт музыкознания  
— Каравелла, 1999. — 84 с.  
ISBN 966—586—077—1

Литературное наследие засл. арт. Украины, профессора Т.Н.Исиченко-Бурцевой (1924-1997) подготовлено к печати Институтом музыкознания к 75-летию автора. Содержит оригинальные исполнительские комментарии к оперным партиям в произведениях П.И.Чайковского, Дж.Верди, Дж.Пуччини, Н.В.Лысенко, воспоминания о певцах Н.Л.Чемезове и Е.И.Червонюке, об истории Харьковского театра оперы и балета им. Н.В.Лысенко. Издается впервые.

Книга адресована музыкантам-профессионалам и широкому кругу читателей, интересующихся оперным искусством.

И 49050000-3 Без объявл.  
99

ББК 85.335.41

© Институт музыкознания, 1999.

© И.А.Исиченко, 1999.

ISBN 966—586—077—1

© А.В.Хмель, Г.В.Хмель, дизайн обложки, 1999.

## ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Издание литературного наследия заслуженной артистки Украины, профессора Т.Н.Исиченко-Бурцевой (1924-1997) осуществляется к 75-летию со дня ее рождения. Работы, включенные в настоящий сборник, интересны и важны как мемуарные свидетельства о музыкальной жизни 1940-х — 1990-х годов, как обобщение исполнительского и педагогического опыта певицы, наконец, как отражение в слове неординарной личности автора — талантливой, интеллектуальной, волевой и обаятельной женщины.

Уникальны воспоминания о певцах Н.Л.Чемезове и Е.И.Червонюке, оригинальны многие суждения автора о характерах оперных персонажей и о драматургических особенностях спектаклей. В изложенных здесь трактовках ролей косвенно отражены традиции харьковской школы оперного исполнительства, творческие позиции работавших в этом городе дирижеров, режиссеров, концертмейстеров, певцов. Многие тонкости созданного ими со временем исчезают, но описание характерных деталей бытовавших в прошлом интерпретаций, расстановка психологических акцентов в рассуждениях артистки, воспитанной на харьковской традиции, — всё это предоставит будущему историку музыкальной жизни нашего времени незаменимый материал.

Ценны разделы, представляющие собой исполнительские анализы оперных партий в произведениях П.И.Чайковского, Дж.Верди, Дж.Пуччини, Н.В.Лысенко. Здесь певицей найдены слова, которые дают правдивое представление о ее сценической жизни. Я хорошо помню те спектакли, которые Т.Н.Бурцева пела в 60-е годы, и свидетельствую, что в ее ретроспективных самохарактеристиках нет преувеличений и приукрашивания. Книга написана честно и талантливо. Сильнейшее впечатление, сравнимое с воздействием художественной прозы, оказывают те места текста, где изложение начинает прихотливо колебаться между формами третьего и первого лица: вдумчивое повествование *о персонаже* переходит вдруг в

*самохарактеристику заговорившего персонажа, превращается в его монолог, — рассказчица, увлекаясь, попеременно то входит в образ, то выходит из образа... Можно лишь сожалеть, что певица не успела записать своих комментариев к ролям Амелии («Бал-маскарад» Дж.Верди), Наташи («Русалка» А.С.Даргомыжского), Ярославны («Князь Игорь» А.П.Бородина), Татьяны, Жанны д'Арк, Иоланты — в операх П.И.Чайковского.*

Интерпретации Т.Н.Бурцевой, к сожалению, не сохранились в видеозаписях. Подобно тому, как времена до появления письменности принято считать *доисторическими* и лишь начало письменной фиксации событий признавать началом истории, так и музыкальное исполнительство до начала звукозаписи и видеозаписи, в определенном смысле, — лишь *предыстория* исполнительства. Музыкальные интерпретации, не ставшие аудио- или видеофильмами, рискуют исчезнуть из памяти культуры. Однако, документальной записью может служить не только фонограмма. ***Любая форма фиксации исполнительских трактовок делает их фактами истории исполнительства.*** В этом значении аналитических очерков, оставленных Т.Н.Исиченко-Бурцевой.

Все тексты публикуются здесь впервые по рукописям и авторизованным машинописным копиям. Редактируя их, я старался сохранить тон и манеру авторских высказываний, иногда это вынуждало сохранить и нестандартное словоупотребление. Например, в разделе об «Аиде» Дж.Верди автор всюду пишет слова Родина, Отчизна с большой буквы, тогда как орфография в советские времена предписывала делать так лишь в тех случаях, когда подразумевается СССР. По нынешним временам и этого не требуется. Я было исправил слова родина и отчизна в соответствие с грамматикой, но при этом исчез характерный *тон* Бурцевой, которая, всегда произносила эти слова с заметным нажимом, искренне вкладывая в такие понятия повышенный сентимент. По этой же причине не были сняты при редактировании и устаревшие, не употребляемые ныне (но обязательные тогда) идеологические

штампы: Бурцева произносила их не поневоле, а с искренней убежденностью (хотя тогда это и могло выглядеть как конъюнктурность). Зафиксировать неизменным авторский тон важнее, чем следовать изменяющейся конъюнктуре.

В некоторых случаях читателю следует учитывать и неоднозначность суждений автора о некоторых чисто музыкальных проблемах. Например, когда оперы Верди, Чайковского и Пуччини противопоставляются, как пишет Бурцева, «эффектным операм мейерберовского типа», нужно помнить, что негативный оттенок в этой фразе — вовсе не результат сопоставительного изучения разных вариантов оперной драматургии, а повторение общих мест музыковедческой литературы того времени: Бурцева могла судить об операх Мейербера, на десятилетия изгнанных из репертуара советских театров, в основном, не по личному опыту, а повторяя мнения авторитетов. (Но и это многое говорит о том времени.)

Пolemические замечания Бурцевой о вокальном амплуа партии Аиды во многом спорны и, вероятно, подтолкнул читателя к самостоятельным размышлениям, поскольку аргументация в пользу исполнения этой роли драматическим, а не лирическим сопрано, как и театрально-постановочная практика, основанная на принятии такой аргументации, не вполне убедительна и нуждается в пересмотре.

В дополнение к авторским материалам Т.Н.Исиченко-Бурцевой печатается биографический очерк о ней, написанный И.А.Исиченко, мужем певицы, профессором Харьковского государственного технического университета сельского хозяйства.

*Григорий Ганзбург*

*6.01.1999.*



## ВВЕДЕНИЕ

Я хочу сделать попытку обобщить некоторые моменты моего вокально-сценического опыта. Во-первых, потому, что очень немногие, даже выдающиеся певцы это делают: анализ творческого процесса, тем более собственного — чрезвычайно трудная задача. Отсутствие же таких обобщений, на мой взгляд, очень обедняет литературу по истории музыкального и, в частности, оперного искусства. Исключением является мемуарная литература, но и она не освещает тех проблем, которые ставлю я, принимаясь за эту скромную работу.

Во-вторых, такой анализ мог бы помочь молодым певцам, да и не только молодым, разобраться в сложном, специфическом творческом процессе, каковым является создание вокально-сценического образа в опере.

Моя работа не преследует музыковедческих целей. Она плод моего опыта работы в оперном театре, плод долгих, страстных и порой мучительных поисков. Пусть мои выводы или определения где-то будут спорными, я охотно выслушаю другое мнение, ведь в споре рождается истина.

В третьих, — я не могу не писать, так как и по своему личному опыту, и по опыту других знаю, как недостает описания опыта предшественников. А искусство певца живет, пока он жив. Исполнительское искусство, и в частности, оперное, очень скромно представлено в исследованиях музыковедов. Как правило, плод длительных глубоких, порой мучительных поисков создателей образа — живет лишь тот период, пока певцом исполняется та или иная партия. С уходом со сцены или из спектакля его опыт предается забвению и остается еще

некоторое время только в воспоминаниях зрителей. В этом смысле живописец, скульптор в более выгодных условиях. А между тем, плод творческих исканий певца-исполнителя — это определенная ценность, заключающаяся в неповторимости трактовки роли, в индивидуальных особенностях использования голосовых и внешних данных, в проявлении художественного чутья, в зрелости понимания сущности исполняемого произведения.

Скупые анализы в рецензиях на тот или иной спектакль, как правило, очень поверхностны и отражают суть только в общих чертах. Проникнуть в таинства творческого процесса создания образа певцом как в период подготовки спектакля, так и в процессе звучания его — задача недостижимая, но она в какой-то степени может быть разрешима самими исполнителями. Пусть этот путь будет в какой-то степени эмпирический, а исследование, основано только на личном опыте, — всё равно накопление такого опыта могло бы послужить основой для теоретических обоснований, а также пособием для будущих оперных певцов и педагогов.

Создание вокально-сценического образа — процесс, в котором участвует не только певец, но и очень много других людей и компонентов: это и дирижер, и режиссер, и партнеры, и хор, и оркестр, и художник, и гример, и костюмер, и даже вахтер театра, если правомерно то, что говорил Станиславский: «Театр начинается с вешалки». Но даже и тогда, когда все эти компоненты отлично выполнили свою миссию в том волшебстве, которое называется творчеством, певец, создавший вокально-сценический образ зависит еще от одного очень важного участника творческого процесса — зрителя. Роль и значение этого соучастника творчества — тема другой работы, тоже, на мой взгляд, очень важной и нужной.

Главным творцом образа является певец-актер. Я не случайно говорю «создал», «творец», а не «выучил», «приготовил», «отрепетировал». Создание образа включает много этапов: выучивание музыкального материала с концертмейстером, работа с дирижером, спевки с партнерами



по спектаклю, работа с режиссером, сводные репетиции с оркестром, с хором, работа с художником и т. д.

И на всех этапах этой работы певец-актер является, с одной стороны, материалом, с другой — художником-мыслителем, создающим из этого материала эстетическую ценность — художественный образ. Как и всякое искусство, искусство певца — самовыражение. Следовательно, материалом в творчестве певца является не только голос, сценическая внешность, музыкальное дарование, но и духовный мир, интеллектуальный багаж, то есть то, чем его наделила природа, плюс образованность, мировоззрение, эстетический вкус, нравственный критерий. При всем этом, певец-актер должен обладать способностью подмечать тончайшие нюансы и оттенки в поведении людей, наблюдать и фиксировать явления и факты, способностью фантазировать и воображать.

Только такой комплекс может быть залогом подлинного искусства. Старая анекдотическая шутка «голос есть — ума не надо», к сожалению, некоторыми молодыми, но ранними вокалистами берется на вооружение всерьез. Тут комментарии излишни. Только синтез физической, нравственной, духовной полноценности, музыкальной одаренности в сочетании с яркими вокальными данными могут привести к успеху.

Отрывки из опер (арии, дуэты, сцены) постоянно используются в учебном репертуаре музыкальных училищ, вузов культуры и искусства. Трактовка отдельных номеров находится в прямой зависимости от общей концепции спектакля. Поэтому, исполняя, к примеру, арию из оперы, необходимо знать не только содержание этого номера, но и весь спектакль: его сюжет, драматургию, социальную направленность, идеологическую концепцию. Исходя из вышесказанного, исследование интерпретаций, музыкальной и сценической трактовки оперных партий может принести определенную пользу также и в учебной работе.

## ОБРАЗ КУМЫ В ОПЕРЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО «ЧАРОДЕЙКА»

В сокровищнице мирового оперного искусства одно из самых значительных мест занимает оперное творчество П.И.Чайковского.

Мне посчастливилось быть исполнительницей таких партий, как Кума, Лиза, Татьяна, Мария, Наталия, Оксана, Иоланта, Жанна д'Арк — то есть всех партий драматического и лирико-драматического сопрано в операх П.И.Чайковского. Видимо, этот тип голоса был особенно любим композитором, если для него было написано столько вдохновенной, гениальной музыки.

Среди названных персонажей только Иоланта и Жанна д'Арк — нерусские. Остальные — созвездие совершенно разных по характеру образов, составляющих поэму о России, о красоте русской женщины, ее чистоте и нравственной силе, ее целомудренности, искренности, обаянии, стойкости и самоотверженности. Среди них по вокальным и сценическим особенностям мне, пожалуй, ближе всего образ Кумы в опере «Чародейка».

Петь эту партию я начала еще студенткой, стажируюсь в Харьковском оперном театре под руководством известного дирижера Засл. Арт. УССР, профессора Харьковского института искусств И.С.Штеймана и режиссера Засл. Арт. УССР Б.Г.Будневича, и практически работаю над ней и до сих пор.

Знакомство с литературными источниками обратило мое внимание на серьезные расхождения в описании образа Кумы-Настасьи в пьесе Шпагинского, явившейся источником для либретто оперы, и тем материалом, который содержится в клавише.

В переписке нахожу письмо Э.Павловской, первой исполнительницы партии Кумы, где она сетует: «...Что же в Настасье, гуляющей бабе привлекло композитора, создавшего несравненные поэтические образы в "Онегине" и "Мазепе"».

Естественно, Чайковский не мог писать оперу о «гуляющей бабе», его пленил образ женщины, богато одаренной, сильной и

цельной по своему характеру. Он писал в ответ Павловской: «В глубине души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота, которой до этого случая только негде было высказаться. Сила эта в любви. Она сильная женская натура, умеющая полюбить раз и навсегда и в жертву этой любви отдать всё...»

Создавая оперу, композитор взял все самое ценное, что было в образе Настасьи, отбросив то, что мешало ему выстроить образ таким, каким он его видел.

Кума в опере «Чародейка» — это главный образ, через него раскрывается центральная идея оперы — идея могучей силы любви, возвышающей и облагораживающей человека; и идея социальной борьбы — дочь народа Настасья не покоряется насилию Князя-наместника. В этом мне виделся высокий критерий нравственности образа Настасьи. Образ Настасьи глубоко народен. Вот ее первый выход. Звучит за кулисами песня «Пойду ль, выйду ль я», которую поет Настасья с девушками, возвращаясь с лугов, где они собирали ягоды. И то, как все присутствующие обрадовались ее приходу, и какая атмосфера простоты, непосредственности, доброты и остроумия здесь царит, — говорит о том, как любят и уважают Куму-Настасью (а не «гулящую бабу»), как легко ей с этими людьми и как они тянутся к ней.

Все просят Куму спеть. Видимо, это стало традицией, и она охотно соглашается. На высоком крыльце, откуда открывалась бескрайняя ширь слияния двух рек, Оки и Волги, и простор Заволжья, я начинала петь знаменитую арию «Глянуть с Нижнего». Как и хоровая песня «Пойду ль, выйду ль я», где Настасья ведет первый голос, ария «Глянуть с Нижнего» представляет Куму как дитя народа. В этих музыкальных эпизодах выявляются все основные черты ее натуры: любовь к воле, свободе, широта и сила чувств.

Чтобы понять и глубоко прочувствовать этот монолог, нужно нарисовать себе биографию Настасьи, которая выросла на Волжских берегах и впитала в себя их вольный дух. Поэтому все поведение моей Настасьи в 1 акте оперы не задумчиво и

лирично, как трактуют, например, исследователи творчества П.И. Чайковского Вл. Протопопов и Н. Туманина, а наоборот, преисполнено ярких эмоций, активного общения с людьми, искрящегося жизнелюбия и задора.

Арию «Глянуть о Нижнего» я пела как гимн природе, родному краю, как призыв к свободе и воле. На фоне арпеджированного сопровождения в оркестре голос Кумы здесь парит, как птица на крыльях вольного ветра. И вместе с тем, в исполнении не должно быть излишней аффектации, оно должно быть простым и проникновенным, как поются народные песни.

Как и народная песня, эта ария проста для восприятия, но сложна для исполнения. Уже первые музыкальные фразы рассчитаны на могучее дыхание певицы. Мелодию, варьирующуюся на одном слове или слоге нельзя прервать, чтобы набрать новое дыхание. Нужно всю фразу петь на одном дыхании. К тому же подлинно русский характер произведения требует протяжности и полноты звучания. Вторая половина арии продолжает последовательное нарастание широкого, свободного мелодического и смыслового развития. Эмоциональный накал и драматизм приводит к кульминации, которая очень ярко и выразительно подчеркивает главные черты характера героини. Взлетев птицею ввысь, она как бы остается парить, растворяясь в безграничной высоте. Так заканчивается ария музыкальной фразой, филирующей до *pianissimo*.

Многогранная палитра чувств и динамических оттенков этой арии требуют больших голосовых возможностей и музыкальной выразительности; к тому же образ в арии создается в данном случае только вокальными средствами, без какого бы то ни было сценического действия.

Новый этап в развитии образа Кумы — сцена прихода на постоянный двор Князя-наместника. Это известие приводит всех присутствующих в смятение, многие убегают, другие хотят силой отстоять свою любимицу Куму от бед... И здесь Кума-Настасья показывает новую грань своего характера — благородство и смелость: «Стойте! Криком не взять»,

останавливает она разбушевавшуюся толпу, — себя сгубить хотите вы, ничьей защиты мне не надо, сама смекалку я имею. Ответ я Князю дам сама!»

На мой взгляд, это один из труднейших и эффектнейших диалогов в оперной литературе. Какую же нужно иметь нравственную силу, чтобы в такой момент не струсить, выйти на поединок с жестоким и коварным наместником! По ходу действия я ненадолго удалялась и надевала нарядное платье, (так как до прихода Князя я была в простом платье, ходила с девушками по ягоды), но не для того, чтобы принарядиться, понравиться, а как дань уважения знатному гостю. Этот подтекст очень важен, так как в нем ключ к поведению героини в последующей сцене.

Князь отметил, что она красива, но чуть позже он по достоинству оценит ее ум: «Красива и речь ведет разумно».

В этой сцене легко скатиться на позиции чисто внешнего сексуального воздействия на чувства и воображение князя-наместника. Такая трактовка была бы ошибочна, так как лишила бы Настасью того важнейшего качества, благодаря которому она была любимицей в народе, то есть не было бы «чародейки». В моей трактовке — Кума победила силой внутреннего обаяния, светом ума.

Именно в душевном обаянии и нравственной силе, в чистоте — неотразимое влияние Настасьи на окружающих. Об этом нужно помнить исполнительницам партии Кумы. И диалог с Князем нужно вести предельно просто, скромно, искренне, без ужимок и кривляний, без старания поразить своей красотой, влюбить в себя (ведь она мечтает о Юрии!).

Здесь очень важно выбрать правильную манеру поведения: пластичность движений, походки, рук. Жест — широкий, русский, но не резкий, походка мягкая, плавная, без лишних вихляний бедрами. (Вспомним, как двигаются женщины в ансамбле «Березка».)

Я появлялась перед Князем на сдержанной, но полной внутренней силы мелодии кларнета, спускалась с крыльца мягко, будто плыла, почтительно, но с достоинством кланялась

Князю. На возглас Князя: «Так вот ты, Чародейка, какова!» — с достоинством, но и понимая свое социальное положение отвечала: «Для светлых государевых очей чернавка я!».

В последующем небольшом ариозо Настасья объясняет Князю, почему прослыла Чародейкой и как несправедливы наговоры на нее. Князь принимает из ее рук чару с вином и дарит ей драгоценный перстень. Этот жест Князя вызывает всеобщее изумление. Настроение всех присутствующих и реакция толпы находят отражение в Децимете. Ансамбль трудный вокально, но еще более труден по линии внутреннего поведения. Ведь подарок Князя вроде бы и радостное событие, а в музыке Децимета этой радости нет, наоборот, — звучит раздумье, вопрос: что за этим кроется? И даже какая-то настороженность. Перстень, подаренный Князем, с одной стороны, милость, а с другой — вексель. И Князь не замедлит потребовать «выплату».

Дальнейшее развитие этой сцены приводит ко всеобщему веселью и насмешке над ненавистным Мамыровым. Это Мамыров привел сюда Князя, чтобы показать «притон» недовольных и разгульных нижегородцев и уничтожить ненавистную Куму.

Наместник, с одной стороны, пораженный умом и красотой Кумы, с другой — раздраженный наговорами и докучливыми приставаниями Мамырова, — выполняет просьбу Настасьи: велит Мамырову плясать со скоморохами.

Прямодушная, непосредственная Настасья, увлеченная всеобщей радостью, что Князь «сменил гнев на милость», не подозревала в тот момент, во что потом ей выльется эта шалость. Она, как и все, под влиянием общего веселья. Я говорю шалость, веселье и т. д. Здесь ни в коем случае нельзя допускать нарочитого издевательства, играть воображением захмелевшего Князя, нельзя допускать бытовизма. Я в этой сцене сидела за столом рядом с Князем. Он пил много, я только пригубливала. Когда он пытался меня обнять, я без вызова отстранялась, когда мне кто-то шепнул насчет Мамырова, я шепнула Князю: — «Вот кого б плясать заставить с

скоморохами». Когда Мамырова вытолкнули в круг и все стали смеяться, я отошла к девушкам и пританцовывала вместе с ними.

Я видела эту сцену в исполнении других певиц. Почему-то во время пляски Мамырова Князь Настасью обнимал и куда-то уводил. Ничего подобного в клавире нет и такой мизансцены ни в коем случае нельзя допускать (так же, как недопустимы и заигрывания Кумы с Князем). Ведь такое ее поведение может быть истолковано двусмысленно.

Вершиной драмы является 3-е действие, оно дает полное раскрытие образа Кумы, во всей силе, глубине и величии духа. Это действие состоит из двух больших сцен, между ними небольшая сцена с Полей (подругой) и Фокой, которые предупреждают ее о приближающейся опасности: Княжич Юрий поклялся матери убить ненавистную Куму и приближается с этой миссией к дому Настасьи.

В первой сцене-дуэте (Кума и старый Князь) Настасья пытается спокойно, сдержанно убедить Князя, что он зря домогается ответного чувства любви. Настасья ему напоминает о людской молве, которую она не заслужила. Князю все равно: «Нам-то что?» Настасья с достоинством и не без лукавства отвечает: «Хоть в этом мне и честь большая, но коль о том узнают все, мне будет горькая обида». Князь бросает ей упрек в ханжестве: «Уж так ли скромно ты живешь? Уж больно ты скромна по виду?» Оскорбленная Настасья сделалась каменной. Всю предшествующую сцену я проводила, стараясь убедить Князя в тщетности его приездов, угощала и подчеркивала, что только этим должны ограничиться наши встречи. Понимая его намерения, я старалась словом, интонацией, жестом показать, что между нами должно быть расстояние. Но после оскорбительных слов Князя я замкнулась, вся ушла в себя, стояла как статуя, обхватив себя руками, его слова и мольбы до меня как бы не доходили, от его прикосновения я отстранялась холодно и бесстрастно, я не отвечала ни на страстные мольбы стоявшего на коленях Князя, ни на его готовность снять с иконы жемчуг и алмаз на кольца

для меня. Ни знатность, ни богатство, ни любовь Князя мне не нужны; в дуэте, которым завершается ариозо Князя, мои мысли обращены к Княжичу Юрию, которому подарила свое сердце и в ком вся надежда, судьба, счастье, жизнь. Кстати, чисто сценически из состояния замкнутости мне было легче переключиться и унести мысли к Юрию. При мысли о нем лицо мое теплело. Я становилась в этот миг счастливой оттого, что *он есть*, что он существует.

Вся эта сцена между Князем и Кумой проходит на контрасте как в вокальном рисунке, так и в сценическом поведении. Князь кипит, не может сдержать необузданной страсти, угрожает, упрекает... Кума сдержанна, собрана, всеми силами стремится сохранить спокойствие, пока Князь, угадав, что ее мысли и чувства унеслись к другому, не задаст ей вопрос-требование: «Кто твой милый? Правду отвечай!» Кума протестует, на ее свободу чувств еще никто не посягал. Она гневно отвечает: «Не властен ты пытаться чужое сердце. В чужой судьбе не властен ты. Нет, Князь!»

Но Князь в неистовстве грозит дознаться о ее возлюбленном, ехидно произносит: «Немало, чай, в медовые уста Настасьи-недотрогу целовали».

Ариозо Настасьи, которое следует за этими словами Князя, преисполнено чувства достоинства, внутренней силы и своей правоты, которую ничем не запятнать. Она не бросается на него с упреками за тяжкое оскорбление. Ее речь мудра и логична. В этом ариозо — ее кредо, ее нравственная позиция: «За ласковый обычай, нрав веселый, немало про Настасью зря болтают. Неправда всё. И зря молва людская напраслину возводит на меня, тебя-то, Княже, я ведь не целую, а ты, я чаю, познатней других!»

Князь грозит сжечь ее дом вместе с нею, своей рукой расправиться, если она не сдастся. Ответ Кумы тверд: «Зарежусь! Скорей умру, чем сдамся. Так и знай». Любовь, которую она носит в сердце, дает ей мужество и силу. Она предпочитает смерть — бесчестию.

Вокальное беспокойство этой сцены: отрывистые фразы,



скачки, широкие интервалы не должны разрушать ее внутренней собранности. Неумная стихия Князя должна сценически контрастировать с поведением Кумы. Только в последний момент она хватается нож и подносит к горлу с возгласом: «Зарежусь!» И через много лет после моей работы над этой партией, и после того, как были спеты другие партии в операх П.И. Чайковского, я вновь и вновь убеждалась, что не внешняя суета, а внутренний накал страстей, темперамента характерны для его героинь, и в том числе для Кумы.

Только таким путем мне — Куме — удавалось возвыситься над Князем, раскрыть огромный внутренний рост под воздействием облагораживающей и возвышающей силы любви и показать моральную силу и цельность образа Настасьи.

В различных стадиях смелой и энергичной борьбы Кумы с Князем Чайковский наделяет партию Настасьи то смелыми и решительными интонациями, то исполненным гордости и сознания своего нравственного превосходства рисунком, то решительными фразами, в которых звучит открытый вызов...

Монолог Кумы, после ухода Князя вносит новые детали в развитие образа героини. Мечта, тревога, смятение, надежда, наконец, вера в победу добра над злом — все эти чувства смешались воедино. Она решилась встретиться с Княжичем. Даже угроза смерти не вынудила ее спастись бегством.

Сцена Кумы и Княжича считается высочайшей точкой в развитии внутреннего действия оперы. Уже в самом начале встречи Княжича с Кумой мы ощущаем яркую кульминацию. Кума предстала перед Юрием ослепительно красивая, беззащитная и доверчивая. Поистине любовь сильнее смерти. Даже занесенный над нею кинжал в руках Юрия не вызвал испуга (во всяком случае внешне).

Я позволила себе не согласиться с ремаркой автора в клавише: «Юрий отдергивает полог. Кума лежит, красиво опершись на руку и расстегивая ворот, смело смотрит на Княжича». Это не увязывалось с моим представлением о внутреннем состоянии Кумы в этот момент. Не выказывая своего волнения внешне (это не означает, что я вовсе не

волновалась), я стремилась покорить Княжича не красотью позы, а открытостью, доверчивостью взгляда, души. Не мог Княжич — благородный юноша убить беззащитную. И в этой сцене, как, впрочем, и во всей партии Кумы, я против сексуальных деталей.

Первые слова Настасьи, обращенные к Юрию, нарочито спокойны и исполнены сознания своей силы... «Куда ты, Княжич мой? Про твой зарок я знаю, что ты меня убить поклялся. Вот я, Княжич... пред тобой стою я беззащитна и жду своей судьбы». Дальнейший диалог Кумы и Юрия проходит в стремительном развитии. Это второй «поединок», который выдерживает Кума, почти непосредственно вслед за ее встречей со старым Князем. Но это уже новая борьба, борьба за свою любовь, страстное желание зажечь в своем «противнике» ответное чувство. Вначале трогательная мольба вступить за нее, просьба, чтобы Юрий поверил ей и посочувствовал. Мелодия ее мольбы привлекает говорящей выразительностью интонации, а поведение осторожное, робкое. Этим определяется и характер звучания голоса. В этом ариозо превалирует *piano* и *mezza voce*.

Всю эту часть дуэта я проводила на расстоянии от Юрия, боясь приблизиться, чтобы не вызвать гнева. Увидев на полу кинжал, который уронил Княжич в первый момент встречи, я обрадовалась возможности приблизиться, подняла и отдала его Юрию. Глубокая проникновенность и искренность трогают Юрия, он, вкладывая кинжал в ножны, говорит, как бы оправдываясь: «Я шел в твой дом открыто, не крался, нет!».

Встретив сочувствие и доверие Юрия, Кума решает открыть ему свою любовь. Ее признание выражено в чудесной, исполненной тоски и горячего чувства, песенной мелодии, напоминающей русскую песню:

*Давно я, сокол мой, следила за тобой*

*Тайком тебя любила.*

*Везде ждала тебя, дыханье затая,*

*Но счастье мимо плыло.*

Ее монолог звучит задушевно, на мягком фоне

арпеджированных аккордов арф. Напевная кантилена начала арии сменяется интонациями взволнованного рассказа Кумы о насилии Князя. Раскрывая душу в любовном признании, монолог Настасьи приобретает страстно-патетический характер. Здесь я в слезах опускаюсь на колени перед Юрием. Горе и отчаяние трогают сердце Юрия. Он обронил фразу, скорее всего необдуманную: «Мне жалко тебя!». Эта фраза глубоко ранила Настасью. Рискую потерять таким огромным усилием добытое расположение Княжича, она говорит ему: «Уходи навсегда! Мне милости княжьей не надо, что в жалости мне.» Еще одна грань характера: любви большой и безраздельной она хочет в ответ, а не жалости. Этот эпизод очень важно и вокально, и сценически исполнить так, чтобы не было сомнения в том, что это — искренний порыв, а не дипломатический ход.

Поэтический любовный дуэт, завершающий 3-е действие — одна из ярких лирических страниц оперы, но и одна из труднейших ее страниц в вокальном отношении. Избыток чувств, который тут так естественен, провоцирует на яркое и сильное звучание. (Это в основном верхняя половина 2-й октавы.) Поэтому в основе этого дуэта должно быть лиричное начало, которое поможет избежать эмоционального пережеста, опасного для певцов. Естественно, исполнению этого дуэта должна предшествовать большая работа по впеваю каждого куска, каждой фразы. Общее настроение дуэта: вырваться на волю, к счастью, на вольный простор. Победа светлого всеильного чувства любви, свободное и радостное расцветание его выражено в этом дуэте с большой силой.

Об этой сцене Б.Асафьев так пишет: «В III акте Настя — в борьбе за право любить так, как ей диктует ее природа... Тут она сказала вся. В IV акте Настя — уже не *чародейка* — изживает себя, покорная женской страдной доле, и пассивно следует велениям любви; она гибнет, вся высказавшись». В этом тонком наблюдении верно подмечены новые черты образа Кумы, которые полностью раскрываются в ариозо IV действия «Где же ты, мой желанный» и в последующих сценах.

IV действие — развязка драмы, трагическая гибель

влюбленных. Уже в симфоническом антракте, предваряющем действие, звучит предчувствие трагической судьбы Кумы.

Из лирической народной песни о разлуке, этой простой бесхитростной мелодии, полной скрытой грусти, вырастает в симфоническом антракте трагический образ предчувствия смерти. Эта же мелодия звучит и в сцене прибытия Кумы на глухой берег Оки, где условлена встреча с Княжичем. Казалось бы, судьба Настасьи сложилась счастливо: она любит и любима, должна с любимым уехать и скрыться от преследований старого Князя. Но музыка, полная щемящей грусти, звучит почти похоронно...

Знаменитое ариозо «Где же ты, мой желанный?» создает образ Кумы в новом преломлении: она вся отдалась чувству любви, она живет только в нем. Однако и это ариозо не звучит мажорно.

Вступление к ариозо в оркестре играется нежно, все аккорды на *pianissimo* залигованы. Тем самым у скрипок в первых же фразах создаются хрупкие, нежные, глубоко женственные интонации, в которых так хорошо распета тоска женского сердца и вечная тяга к любви. Возволнованность чувств и самозабвенность музыки второй мажорной части ариозо с его горячими любовными призывами, с его светлой, но *мучительной* страстностью выражает новые черты Кумы, отдавшейся велениям сердца и гибнущей в самый прекрасный миг своей жизни.

Почему я сделала этот анализ? Да потому, что многие певицы мыслят себе это ариозо как жизнерадостное преддверие близкого счастья. А это совсем не тот ключ. Пожалуй, это тот случай, когда музыка корректирует словесный текст, придавая монологу беспокойствие душевного состояния, предчувствие беды, привнося надрывность интонации.

Ариозо охватывает практически весь диапазон сопрано. Мелодия то взлетает на крайний верх, то внезапно опускается в нижний регистр. Широкие, могучие вокальные фразы необычайно красивы, но и столь же сложны. Сложность

усугубляется еще и контрастностью динамических оттенков. Все это требует от исполнительниц партии Кумы большого вокального мастерства.

Если ария первого акта «Глянуть с Нижнего» служит народно-эпической характеристикой образа Кумы, то ариозо последнего акта «Где же ты, мой желанный» можно назвать лирической кульминацией в развитии образа.

Последующая за этим ариозо сцена с Княгиней трудна сценически, так как лишена логики. Это один из недостатков либретто; в опере часто приходится сталкиваться с так называемой «вампукой». Мне в какой-то степени удавалось оправдать сцену встречи с Княгиней, где я выпиваю воду, взятую из ее рук. Ключ к решению нужно искать в музыке, о которой я говорила выше, начиная от антракта: Настасья подавлена предчувствием беды, она как бы машинально отвечает, машинально принимает кружку с водой и выпивает ее.

Последнюю, предсмертную встречу с Юрием (дуэт) я проводила на большом внутреннем подъеме, захлебываясь от счастья:

*«На радость и счастье судьба нас венчала,  
неволя, разлука для нас миновала...»*

Почувствовав боль «под сердцем», моя героиня умирала на руках у любимого, не успев остыть от внезапного прилива счастья любви.

Подлинный драматург, П.И.Чайковский показал в «судьбе человеческой» — «судьбу народную». Главная героиня — Кума — в его опере превратилась в могучий, подлинно народный тип русской женщины, в которой национальные черты выступили с поразительной рельефностью. Б.В.Асафьев писал: «Становясь музыкой, эта драма, повествующая о гибели прекрасного существа в суровых условиях старинного русского быта, отражала вековое противление русской женщины насилию и хищничеству».

Высокий гуманизм, народность образа Кумы поставили его в ряды высших достижений русской классической оперы, столь

богатой разнообразными женскими типами и характерами.

## ОБРАЗ МАРИИ

В ОПЕРЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО «МАЗЕПА»

Из многих высказываний П.И.Чайковского известно, что сюжет пушкинской «Полтавы» не сразу увлек его, хотя неповторимая музыкальная стихия поэзии А.С.Пушкина, являющаяся мощным средством воплощения жизни, воспринималась композиторами и особенно таким гениальным художником звука как П.И.Чайковский. Об этом свидетельствует неоднократное обращение композитора к творениям великого соотечественника, создание подлинных шедевров — опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Что же так мешало П.И.Чайковскому взяться за создание оперы «Мазепа» со свойственным ему энтузиазмом и увлеченностью, тем более, что образ изменника — властолюбивого и жестокого Мазепы не раз привлекал интерес художников мировой культуры — Байрона, Вольтера, Листа, Рылеева, Аладьина и многих других. И никому не удалось создать столь ярко поэтического и в то же время исторически реального повествования, каким является пушкинская «Полтава» в музыкальной трактовке Чайковского со свойственным ему стремлением к психологической драме. Пугало нагромождение в поэме исторических событий: могучий образ Петра I, эпическая картина Полтавского боя, поражение и крах короля Карла XII, батальные сцены, заговоры и т. д. И все же, в результате длительных поисков Чайковский приходит к мысли о создании такого сюжета, в котором личная драма Марии Кочубей разворачивалась бы на фоне грозных исторических событий эпохи царствования Петра I.

По определению В.Г.Белинского, история несчастной любви Марии к Мазепе изложена в поэме как самостоятельный драматический эпизод в грандиозном по силе и размаху повествовании об истории Полтавской битвы. Композитор создает оперу, где, в отличие от первоисточника, главное

внимание уделено трагической судьбе Марии. Опера могла бы быть названа «Мария Кочубей». Отсюда сужение круга действующих лиц в опере, отказ от массовых и батальных сцен, «вынесение за кадр» исторических личностей Петра I и Карла XII, изображение Полтавского боя в форме симфонической картины и т. д.

Вспомним пушкинские строки из поэмы «Полтава»:

*«Кочубей богат и горд  
Не долгогривыми конями,  
Не золотом, данью крымских орд,  
Не родовыми хуторами,  
Прекрасной дочерью своей  
Гордится старый Кочубей».*

Единственная дочь знатного стольника Петра I, Кочубея, Мария была действительно прекрасна. В ней органично сочетались ум, красота, физическое совершенство, образованность, внутреннее обаяние. Выросшая на лоне изумительной украинской природы в крестьянской среде, она впитала украинский фольклор и обычаи. Ее можно было видеть в кругу девчат и парубков на праздничных гуляниях, мчавшейся верхом по степи, лидирующей среди запевал и гадающей на венки в праздник «Ивана Купала». Натура сильная, всесторонне развитая, образованная (отец ее был генеральным судьей), глубоко эмоциональная, страстная. Родители в ней души не чаяли. Любима она была и всеми окружающими.

Так почему же такая девушка (ей было 16 — 17 лет) отвергла любовь замечательного парня-красавца козака Андрея, с детства преданного ей всей душой, и ушла из дома с семидесятилетним старцем Мазепой? Что могло привлечь ее к гетману? Этот вопрос задает себе каждый, кто познакомился с печальной историей Марии. Думается, что именно внутренний мир, духовное богатство, страстность природы Марии стали причиной ее трагической судьбы. Она искала чего-то большего, нежели мог дать ей Андрей, который даже большой любовью не мог уравновесить потребности ее души. Мазепа на фоне сельской идиллии, конечно же, явился необычайно эффектным

своей знатностью, властью, силой, умением произвести впечатление, с богатым опытом обольщения. И Мария «...соблазном посланное ложе предпочла отчей сени...»

В опере мы встречаемся с Марией в тот момент, когда она уже стала на путь своего несчастья, когда она, еще не осознавая роковой ошибки, уже томится тяжелыми предчувствиями, страдает. Отказавшись идти с девушками «погадать венками о милом», она уносится мыслями к Мазепе, пытается разобраться в своих чувствах, которые не радуют, а скорее смущают ее, тревожат, угнетают.

Первое ариозо «Вам любые песни, милые подружки...» свидетельствует о том, что беспечной, резвой, веселой, беззаботной Марии уже нет, есть героиня уже страдающая, хотя и безотчетно. Думаю, что трактовка этого ариозо в светлых безоблачных тонах, что нередко встречается у исполнительниц, в корне неверна.

Не от юной беззаботной Марии начинается развитие образа в опере, а от того рокового момента, когда на ней уже печать тоски, грусти, предчувствия трагедии. Уже последняя фраза, обращенная к девушкам «...Без меня катайтесь вы по быстрой реченьке...», где мелодический рисунок остается как бы не законченным, звучит как сожаление, как жалоба и тоска по утраченной свободе духа. «...гетман пан пожаловал». Затем идет монолог, из которого нам становится ясным ее состояние. Ариозо построено на отдельных незавершенных музыкальных и текстовых фразах. Эта незавершенность как бы подчеркивает мучительную попытку разобраться в своих чувствах. Здесь каждая фраза звучит как вопрос, как поиск ответа на непонятное состояние. В ариозо произносятся слова «жертва», «роковая страсть», «тайным роком», которые, естественно, не есть предвестники счастливой любви. Это скорее стоны, тяжелые вздохи юной души, на которую свалилось непосильное бремя. Это ариозо полно душевного страдания, раскрывает смятение и внутреннюю борьбу Марии.

Монолог Марии прерывается приходом Андрея, друга ее детства, страстно любящего и глубоко переживающего ее



трагедию. Их дуэт проникнут еще большей тоской и печалью. Андрей видит и понимает «какой страстью роковой» томится его подруга Мария. Она не отталкивает его и не прогоняет. Больше того — посвящает его в сложный мир своих переживаний: «И я, как ты, — несчастна, не упрекай меня; я тайным роком увлечена навек». И снова «роковая страсть», «тайный рок», нет это не та любовь, которая может принести счастье. Это скорее тяжелая болезнь. Мария — жертва в руках опытного оболъстителя Мазепы.

Уступив чувству непреборимой любви к Мазепе, Мария не находит полного безмятежного счастья. Уже в следующем ее появлении (II действие, 2-я картина) мы видим ее охваченной волнением и тревогой. Было бы ошибкой думать, что это состояние вызвано только чувством ревности к Дульской. Мир ее переживаний глубже и сложнее. Она не могла, даже будучи ослепленной любовью, забыть отчий дом, родителей, таких дорогих и любимых, которых постоянно видела «сквозь слезы в безвестной старости одних». Не могла она забыть и ссоры гетмана с отцом, и последних угрожающих слов Мазепы, брошенных Кочубею: «Жди благодарности!» Она не могла не понимать, что означали они в устах гетмана.

Первые слова: «Мой милый друг!» — звучат робко, а затем осторожный упрек: «...Ах, наконец с тобой мы вместе. День целый не видать тебя. Ведь это пытка!». Ответ гетмана, ссылка на то, что его отвлекают «труды правленья», не удовлетворяют Марию, и она вызывает его на откровенный разговор: «Вот объяснись без отговорок и просто прямо отвечай!»

Как точно Петром Ильичем в этой сцене найдены характеристики героев: спокойный, размеренный, я бы сказала, самодовольный тон Мазепы, уверенного в себе и добившегося, чего хотел, с одной стороны, и взволнованный неуравновешенный бурный ритм поведения Марии, которая бьется, как птица в клетке, любит, мучается, страдает. Этот прием контраста метро-ритмического рисунка очень ярко характеризует многое: и несовместимость характеров, и разность возрастов и разность накала чувств. Уже в этой сцене, где много слов о любви, в

музыке больше звучит не объединяющее, а разъединяющее их начало. И именно в этой картине мы видим ее мучительный разлад между привязанностью к Мазепе и дочерней любовью к родителям.

Своим рассказом о заговоре Мазепа снова доводит ее до экстаза. В ариозо «О милый мой! Ты будешь царь земли родной!» Мария вновь вся во власти любви к нему. В этот кульминационный момент он задает ей вопрос: «Скажи, отец или супруг тебе дороже? Кого б ты в жертву принесла?» И Пушкин, и Чайковский рисуют образ Мазепы не традиционным злодеем, лишенным живых человеческих чувств. Он не чужд и угрызений совести, и мрачной тоски, вызванной любовью, поэтому от расстановки акцентов исполнителями партии зависит очень многое. Чего стоят слова о любви и заверения в своих чувствах к Марии, если после них — жестокий, коварный, хищный вопрос: «Кого б ты в жертву принесла?», — и это не праздный вопрос, это допрос в тот момент, когда «Завтра казнь», о чем Мария и не подозревает.

Да разве могла она помыслить о таком, она, пожертвовавшая во имя любви всем на свете? Ослепленная любовью, Мария не могла разглядеть его сущность, тем более, что жестокость честолюбца уживается в нем с пламенной страстной влюбленностью. Поэтому приход матери и ее рассказ о предстоящих казнях Мария не сразу постигает как реальность, а когда поняла весь ужас происходящего, лишилась чувств. Придя в себя, она бросается к месту казни, чтобы предотвратить несчастье, но поздно! Она застаёт отца с его другом Искрой обезглавленными.

Сцена в комнате Мазепы от выхода Марии до финальной сцены с матерью — вершина драматургического и музыкального мастерства композитора. Для исполнительниц партии Марии это величайшее испытание всего комплекса оперной певицы-актрисы и вместе с тем огромное счастье так многопланово и ярко проявить вокально-сценические возможности. Здесь нужно показать все: и различные нюансы состояния души — от лирических до трагических, и преодоление

тесситурных трудностей, и совершенное владение динамикой от *pianissimo* до трех *forte*, и обеспечение полетности голоса через насыщенную оркестровую ткань, и четкое выполнение ритмических и интонационных задач в комплексе с проведением сложнейшей драматургической линии поведения.

Определяющей в выборе исполнительницы партии Марии является сцена с матерью Любовью Кочубей, где накал эмоций и мощь голоса достигают высшего предела, что может быть по силам только драматическому сопрано мощного наполнения и в то же время владеющему тончайшей нюансировкой. Эта сцена — кульминация оперы, она же является кончиной сознательной жизни Марии. К месту казни отца Мария прибегает уже с помутившимся рассудком.

В последнем действии оперы мы видим Марию, блуждающую по тем местам, где прошло ее детство. Изуродованная после боя усадьба, сломанные деревья — все это символизирует изуродованную жизнь героини оперы. Больная психика Марии искаженно отражает трагические события. Мазепа предстает перед ней то прекрасным с горящей в глазах любовью, то палачом, злодеем, на котором застыла кровь отца. Ее движения импульсивны, а речь судорожна, беспокойна, голос то поднимается до верхнего предела тесситуры, то проваливается глубоко вниз. Тема любви из II акта звучит теперь как символ безумия героини. Так в бесцельных блужданиях несчастная Мария случайно увидела умирающего Андрея, приняв его за младенца, она поет над ним колыбельную. Гениальная музыка колыбельной песни Марии над погибшим от руки Мазепы Андреем воплощает в себе самые нежные чувства матери к ребенку.

Хочу закончить словами Б.Асафьева, лучше, пожалуй, не скажешь: «Гениальная по драматической выразительности заключительная сцена Марии над трупом козака («Колыбельная»), суммирующая в себе весь страшный смысл оперы. Невинную, светлую, чистую душу девушки нагло и цинично разорвали, раскидали, загрязнили, напоили сверхчеловеческими ужасами и испытаниями, довели до

безумия, но не смогли исторгнуть из нее вместе в рассудком женскую ласку, женскую привязанность и нежное "баю-бай". В атмосфере трагической обреченности — такой «финал» есть единственно возможный финал, так как в нем выявлена высшая победа человечности даже в сумерках разумности».

Значение оперы П.И. Чайковского велико. Это произведение волнует слушателей вплоть до наших дней, несмотря на то, что от событий, показанных в опере, нас отделяет около трех столетий, а от создания музыки более 100 лет. Этим обязаны мы пленительному образу Марии, трагическая судьба которой так гениально отражена и прочувствована Пушкиным и Чайковским.

## ОБРАЗ ЛИЗЫ

В ОПЕРЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»

За четверть века моей жизни на оперной сцене я исполнила много партий драматического сопрано. Среди них все партии драматического сопрано в операх Чайковского, ряд главных партий в операх Верди: Аида, Елизавета («Дон-Карлос»), Леонора («Трубадур»), Амелия («Бал-маскарад»), «Тоска» Пуччини и «Русалка» Дворжака, Ярославна в «Князе Игоре» Бородина и Тамара в «Демоне» Рубинштейна, Галька Монюшко и Горислава в «Руслане и Людмиле» Глинки, Русалка Даргомьжского, Купава и Весна в «Снегурочке» Римского-Корсакова и многие другие. Много сделано и по интерпретации партий в операх советских авторов. Среди них оперы: «В бурю» Хренникова и «Овод» Спадавецкиа, «Семья Тараса» Кабалевского и «Буковинцы», Карминского, «Семен Котко» Прокофьева и «Павел Корчагин» Юхновской.

За перечнем этих партий стоит большой труд, творческий, интересный и зачастую мучительный. Но ни одна партия не давалась мне с таким трудом, как партия Лизы в опере «Пиковая дама». Нигде я не испытывала такой потребности как можно

больше постичь и как можно больше отдать, как в работе над этой партией. Это относится в равной степени как к преодолению вокальных трудностей, так и к раскрытию сложной композиции образа. И вместе с тем, забегая вперед, хочу сказать, что ни одна партия, из всех спетых мною, не доставляла столько радости и творческого удовлетворения, как партия Лизы. Радость не только от достигнутого результата, но и от возможности показать этот результат не только в своем городе, «своему зрителю», но и во многих городах страны, со многими выдающимися дирижерами и певцами современности. Мне выпало счастье петь партию Лизы под управлением замечательных дирижеров: К.Симеонова, В.Пирадова, П.Славинского, Д.И.Похитонова, Э.Грикурова, Б.Хайкина, О.Димитриади, А.Любимова, И.Штеймана и других. Моими партнерами были выдающиеся певцы, слава отечественной вокальной школы: С.Преображенская и Н.Печковский, Ю.Кипоренко-Даманский и Г.Большаков, А.Фринберг и Ал.Дольский, А.Левицкая, З.Анджапаридзе, Н.Андгуладзе и многие, многие другие.

Естественно, что каждый спектакль с другими дирижерами, партнерами привносил что-то новое, способствовал совершенствованию музыкального и сценического образа. И кажется, если бы сценическая жизнь продолжалась и теперь, поиск продолжался бы. Так богата и неисчерпаема партитура «Пиковой дамы».

Не претендуя на исчерпывающий анализ интерпретации пленительного образа Лизы, я хотела бы дать хоть малый толчок к будущим исследованиям, помочь новому поколению певцов в трактовке стиля музыки Чайковского, в преодолении вокально-сценических сложностей образа Лизы.

Главным критерием в выборе исполнительницы на партию Лизы должен быть характер голоса. По выражению Б.Ярустовского, «...в опере Чайковского на первый план выдвигается важнейший фактор — *состояние*. Именно оно, состояние характера, образа, есть то необходимое качество, в котором драматическая ситуация может быть *эмоционально*

обобщена, а, следовательно, и выявлена в музыкальных образах». С этой точки зрения драматургию Чайковского можно вполне определить как драматургию состояний. Именно поэтому в комплексе данных исполнительницы партии Лизы я особенно подчеркиваю характер голоса. Справиться с тесситурой, динамическими и ритмическими трудностями может и более легкий голос, но выявить состояние героини способен только голос, наделенный особой тембровой окраской, то есть драматическое сопрано. При этом я нисколько не хочу умалить значение комплекса: музыкальность, сценическое состояние, утонченность манер, выразительность лица. В этом образе не спрячешься за широкими жестами и крупными мазками. Рисунок образа Лизы очень тонкий. Вся гамму чувств и состояний нужно выразить глазами, лицом при минимальном количестве жестов.

Первое появление Лизы в опере (1-я картина) в летнем саду, где перед этим шла оживленная беседа Томского с друзьями и затем присоединившимся к ним Германом и Елецким. Из этого разговора становится известным, что Лиза — невеста Елецкого и что Герман и Елецкий — соперники. Но зритель еще ничего не знает об отношении Лизы к Герману и Елецкому. И вот встреча главных действующих лиц: Германа, Лизы, Елецкого, Графини, Томского, «невольного виновника предстоящих трагических событий» (по выражению Соловцова). Их чувства и мысли выражены в пятиголосном вокальном ансамбле — квинтете «Мне страшно». Действие на время как бы приостанавливается, чтобы в дальнейшем развиваться более стремительно. Традиции оперного творчества выработали подобные ансамблевые формы, остановки в развитии фабулы, и психологически это очень существенно: по контрасту последующие события воспринимаются острее.

Я не буду говорить о том, что этот квинтет является средоточием важнейших интонаций тематизма «Пиковой дамы» и о его музыкальной форме. Это не входит в мою задачу. Для меня, Лизы, квинтет — средство в статичной форме передать мои мысли и чувства, которые в тот момент очень

противоречивы, лишены спокойствия и уравновешенности. Для меня квинтет не остановка, а «старт», «трамплин», с которого я бросаюсь в тяжелую судьбу с трагическим концом. Вспомним: Лиза невеста Елецкого, и как знать, может быть стала бы его женой, и все было бы традиционно благополучно, но встреча с Германом повергла ее в смятение. «Мне страшно, — поет она, — ...будто я во власти его очей зловещего огня... Кто он? Зачем преследует меня?»

Не Герман страшен Лизе, а предчувствие того, что *им не разойтись*. Поэтому в приглушенных интонациях квинтета (его нужно петь на *pianissimo*, а не перекрикивая друг друга, как это нередко бывает), я стремилась выразить не столько страх, сколько участие к «таинственному и странному незнакомцу» и теплоту, которая уже родилась в моем сердце. Но вместе с тем, мысль о помолвке и радовала, и пугала. В общем, в этом квинтете должно непременно проявиться то зерно, которое прорастет и разовьется во 2-й картине оперы.

Моя героиня с первых шагов появления в опере уже в трудном и непонятном для нее положении. Встреча с Елецким, который скорее с учтивой вежливостью, чем с подлинным чувством говорит Лизе об ожидающем их счастье, ничего не меняет в ее настроении, она уходит с мыслью о Германе.

«Комната Лизы». Так условно названа 2-я картина оперы.

Ко мне пришли подружки, и среди них самая близкая — Полина. Вопреки ремарке автора, за клавесином сижу не я, а Полина. Ведь подружки, зная, что я помолвлена, пришли, чтобы побыть со мной, развеселить, развеять грусть, которая им непонятна. Мне трудно одной и трудно с ними. Мы с Полиной поем нежный дуэт со свирельными звучаниями флейт, мягкими аккордами фортепиано, безмятежно-спокойной мелодией. Этот дуэт довольно сложный для исполнителей, здесь необходимо добиться слияния голосов, что бывает очень непросто. Начинается дуэт звучанием в сексту, и не всегда удается сбалансировать звучание нижнего регистра у Полины с высоким у Лизы. Необходимо петь этот дуэт, стремясь всемерно подстроить голоса под единое тембровое звучание. Тихая

грусть и светлая элегическая печаль дуэта позволяют Полине не очень увлекаться грудным рокотанием и максимально использовать головные резонаторы.

Настроение дуэта очень соответствовало бы помолвленной Лизе, если бы... И вот это «если бы» мешало мне полностью проникнуться содержанием стихов и музыкой, я как бы отсутствовала, поглощенная иными, и манящими, и пугающими меня мыслями. Поэтому и одобрение, и восторг подружек Полина воспринимает искренне, с удовольствием, я же — сквозь призму своего настроения и, мягко отклоняя просьбу спеть еще что-нибудь, я прошу, чтобы Полина спела одна. Полина после недолгого раздумья начинает петь свой романс. Соловцов в своем разборе «Пиковой дамы» так характеризует этот романс: «[...] сохраняя характерные стилистические черты старого русского романа, Чайковский насыщает музыку *глубоким психологизмом*. Не о сентиментальной печали, не о светлой меланхолии говорит романс Полины. Вопреки условно "пасторальному" тексту, это рассказ о неподдельных душевных страданиях, достигающих силы подлинного трагизма». Очень важно отметить, что романс Полины созвучен настроению Лизы. Он как бы предвещает ее судьбу.

Я сижу в кресле на переднем плане сцены, слушаю пение Полины, вначале, как все, учтиво, затем все более и более проникаясь смыслом романса, он как будто отклик на те настроения, которые уже прочно овладели мной. Известно, что самое трудное в опере для певца — слушать. В такие моменты, как на ладони, виден актер, которому невозможно скрыться за собственным пением. Задача Лизы во время исполнения Полиной своего романса одна из труднейших в опере. Напоминаю: все присутствующие знают, что она помолвлена, но никто не знает и не подозревает о других ее переживаниях. Каждое слово романса Полины падает как капли масла в костер, усиливая и без того растревоженную душу. Сердце усиленно бьется от нахлынувшего волнения, а выдать его нельзя.

Полина после романса делает попытку развеселить Лизу



веселой русской плясовой песней. Подруги весело подхватывают эту мелодию, но Лизе не до песен и не до плясок. Я мягко освобождалась от рук подруг, приглашавших принять участие в веселье, и отходила к балкону, за которым была чудесная ночь. И уже ни приход гувернантки, ни уход девушек не в состоянии были вывести меня из погруженности в свое. Короткий диалог с Полиной — и девушки уходят, оставив Лизу наедине со своими мыслями. В оркестре звучит неторопливая певучая чудесная мелодия. В ней слышится и тоскливая жалоба, и робкий вопрос. На этом мелодическом рисунке построено и начало арии Лизы.

Даже самой себе я не решилась признаться в том чувстве, которое охватило меня.

Я помню экранизацию «Пиковой дамы». Там режиссер пользовался таким приемом, когда голос героя звучит за кадром, а на экране показан образ без пения, как бы «звучание мысли». Вот это как раз то место, где необходимо, чтобы внутренний монолог не разбивался ни движением, ни звучанием голоса.

Я произносила первые фразы арии, как бы прислушиваясь к своему внутреннему голосу, боясь самой себе сознаться в своих чувствах. Тщетно я уверяю себя в том, что «по сердцу» мне избранник-жених. В музыке эти фразы звучат торжественно: «Кто статен? Кто красив, кто знатен, как он?» И все же Лиза объята страхом и тоскою. Поэтому не торжество должно звучать в этом вопросе, а какой-то надлом, внутренняя боль, потому что за этим следует полная безысходной печали фраза: «И что же? Я тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу...» Музыкально и смыслово фраза как бы повисает в воздухе, и растаивает, размывается мысль о счастливом браке с Елецким. В душу Лизы вторгается новая дерзкая мысль: «Но к чему обманывать себя? Я здесь одна, вокруг всё тихо спит». Последующий монолог, обращенный к ночи, как вспышка молнии, как бурлящий поток. Раскрывается истинная натура Лизы, полная страсти, темперамента, неудержимого желания, сметавших все предрассудки, расчетливость и выгоду. Она вся во власти любви, дерзкой, безумной, всепобеждающей.

Это, пожалуй, единственный момент в опере, где мы видим Лизу внутренне обнаженной, сбросившей с себя все условности светского этикета, рафинированности, скованности. Вот эта распахнутость души должна подкрепляться свободным объемным звучанием голоса, льющимся бурным *crescendo* к кульминации «Прекрасен он [Герман], в его глазах огонь палящей страсти... И вся моя душа во власти его!» Весь этот монолог должен исполняться на большом внутреннем накале. Здесь полностью исключается внешняя суета. Она (Лиза) как бы сливается с царицей-ночью.

И когда в эту раскрытую настежь душу врывается Герман, (он появляется в дверях балкона), то нелегко представить, какое столпотворение чувств и мыслей обрушивается на разгоряченную душу и рассудок девушки. Как вкопанная, как замороженная, я оставалась на месте, не решаясь уйти, не в состоянии промолвить ни слова, боясь поверить в реальность момента и боясь проснуться от этого страшного и *желанного сна*.

А Герман в эти мгновения, пишет Асафьев, романтический рыцарь страстной любви. Его речи дышат пламенным восторгом. Восхищенное преклонение, безудержно пылкий порыв сменяются нежной и сдержанной мольбой: «Прости, небесное создание, что я нарушил твой покой». Напрасно Лиза делает несколько попыток заставить уйти Германа. Готовая произнести слова ответного признания, Лиза не в силах скрывать своего чувства. Появление Графини вносит смятение и замешательство. (Для Германа — это новая встреча с хранительницей секрета Сен-Жермена — еще один шаг к той участи, к которой влечет его азарт). Но вместе с тем, эта встреча пробуждает и жажду жизни, и ужас, и *надежду на счастье*.

«Новый страстный порыв, и Лиза уступает, склоняя голову к нему на плечо "Я твоя"» — так трактует Соловцов. Но у меня это было иначе: После слов: «Нет живи!» фразу «Я твоя» я произносила страстно, торжественно, самозабвенно, так как за этой фразой следует радостно-торжествующее проведение

темы любви в оркестре (Герман целует краешек подола платья). Это единственный момент в опере, где Лиза и Герман взаимно счастливы.

Следующие за этим, как шаги похоронного шествия, аккорды в оркестре, жестоко напоминают о том, что радость не безоблачна.

В третьей картине оперы Лиза появляется эпизодически, но эти эпизоды по-своему трудны для сценического воплощения. Так, необыкновенно трудная задача — сцена с Елецким, когда он поет свою арию. Напомню о том, что это действие происходит после всего того, что произошло во 2-й картине оперы. Лиза хочет уклониться от неизбежного объяснения: «Нет, после, князь, в другой раз. Умоляю!» Но Елецкий говорит о своей любви. Если внимательно проанализировать его монолог, его свободную плавную речь, то становится понятным, что это «не столько любовь, сколько спокойная привязанность» — говорит Соловцов.

После такого страстного и пылкого объяснения с Германом монолог Елецкого только лишний раз убеждал меня в том, что не Елецкий избранник сердца. Но ведь это Лиза. Она не могла ему, как Кармен, бросить в ответ: «Невозможного ты просишь!». Все нужно выразить молча, в душе: и протест, и внешнее смирение, и кротость... Но вот чаша переполняется; я жестом делаю попытку остановить исповедь, но в ответ слышу настойчивое «...Я Вас люблю, люблю безмерно, без Вас не мыслю дня прожить...». И я уходила с Елецким, склонив голову в сторону, чтобы не выдать чувства, которое никак не походило на ответное чувство любви.

И еще есть одна сцена в этой картине, когда Лиза вручает Герману ключ от спальни графини. Партия Лизы здесь написана в очень низкой тесситуре, а драматургическая насыщенность доходит до кульминации. Поэтому я пользовалась приемом взволнованного драматического шепота, это, кстати, верно увязывалось со сценическим действием: в окружении гуляющих вокруг господ встреча Лизы с Германом была небезопасна.

В 4-й картине оперы (спальня Графини) основное действие

происходит между Германом и Графиней. Два появления Лизы почти ничего не вносят в драматургическое развитие этой сцены. Первая короткая сцена с горничной Машей сообщает нам о том, что Лиза ждет встречи с Германом. Хотелось бы напомнить о том, что доверительные отношения с Машей подчеркивают доброту и благородство души Лизы, а ее краткий монолог «Он так велел, моим супругом его избрала я» ни в коем случае не должен звучать напыщенно, драматично, подчеркнuto. Эта фальшь может зачеркнуть весь образ. Эти слова я пела как признание самой себе, что мой жребий определен, и только с ним или ни с кем! Нетрудно понять, что с таким подтекстом не может быть патетики или декларативности.

Конец 4-й картины. Графиня мертва, Герман обезумел от всего происшедшего — от крушения всех надежд. Вошедшая Лиза в душевном смятении, это очень выразительно показано в музыке — стремительные синкопированные аккорды и интонации (излюбленный прием Чайковского в моменты наибольшего волнения). Вспомним сцену Марии из последнего акта «Мазепы» или финал заключительной сцены из «Евгения Онегина». Об этом музыкальном моменте, столь точно отражающем душевное смятение Лизы, Асафьев сказал: «Словно рой демонических существ мчится в порывистом вихре».

Герман пытается объяснить: «Я смерти не хотел ее, я только знать хотел три карты». — «Так вот зачем ты здесь? Не я тебе была нужна, а карты... Прочь, прочь злодей, прочь!». По эмоциональной насыщенности, по сложности ритмического рисунка вокальной партии, по нервному пульсу сцены, если можно так сказать, который достигает крайних пределов, это труднейшая сцена и практически кульминация оперы. В этот момент я искренне ненавидела Германа и, казалось, все, все кончено. Это второе обнажение чувств Лизы, только уже не в любви, а в гневе.

Но так же, как от полного помешательства спасает Германа мысль о Лизе («Бедняжка! В какую пропасть я завлек ее с

собой!»), так и Лиза могла жить и страдать, надеясь, — не веря, что он убийца, не допуская страшной мысли.

На набережной «У Канавки» назначено свидание. Это последняя встреча Лизы с Германом и поэтому ее образ в центре: с чуть теплившейся надеждой, с жестким сознанием духовной гибели Германа, и с завершением ее личной судьбы! Вспомним взволнованную музыку речитатива и ариозо Лизы с простой, четко акцентированной мелодией, с сумрачными гармониями, окрашенную в трагические тона. По выражению Б.Асафьева, «это и зов судьбы, и решимость». Решимость Лизы отдать жизнь Герману и голос судьбы, предвещающий участь Лизы.

Возражая М.И.Чайковскому и Ларошу, которые считали сцену у Канавки излишней, П.И.Чайковский писал: «...Нужно, чтобы зритель знал, что случилось о Лизой. Закончить ее роль 4-й картиной нельзя». Важно было показать, что духовная гибель Германа приводит Лизу к жизненному крушению. И вот об этом рассказывает сцена у Канавки прежде всего гениальной музыкой Чайковского.

Говоря о работе над партией Кумы, я обращала внимание на то, что партии Кумы, Лизы, Марии по своему интонационному складу тесно связаны с народной песней. Ария Лизы у Канавки написана, как народная песня, где тревога в речитативе сменяется горькой жалобой: «Ах истомилась я горем... Ночью и днем только о нем...» Здесь четкая акцентировка в оркестровом вступлении, но не следует повторять этот ритм певице, что часто допускают. Эти штрихи не соответствует состоянию героини в данный момент.

«Как заблуждаются все артистки, — пишет Б.Асафьев, — которые трактуют эту арию в патетическом духе арии Аиды, ждущей Радамеса.» (Кстати сказать, и Аиде в упомянутой выше арии патетика также не подходит. Считаю мнение выдающегося критика спорным). Ариозо Лизы я пела широко и свободно, как протяжную русскую песню. Такой стиль исполнения позволял мне выразить глубокую скорбь с той благородной сдержанностью, с какой всегда говорит о горе и несчастье русское народное искусство. И именно благородная

сдержанность помогает преодолеть вокальные трудности ариозо, выразить в кульминации глубокие чувства и волнение, большую внутреннюю силу и стойкость, и затем снова перейти на причитание, примиренность: «...Я истомилась, я истрадалась. Тоска грызет меня и гложет».

Какой контраст состояний первой арии (2-я картина), с ее восторженно-экстатическим порывом в заключительной части («О, слушай, ночь!»), и последней, где, на миг поднявшись до своей вершины и обнаружив волнение, повествование вновь спускается и замыкается в затаенных интонациях горечи последних слов.

Часы бьют полночь. Германа нет. Лиза готова бежать, но вот появляется Герман. Не замечая, что он во власти безумной мечты, она обращается к нему со словами любви и ласки «Ты здесь! Ты не злодей, ты здесь. Настал конец мученьям». Счастливая Лиза заводит дуэт «О да, миновали страданья!» Соловцов определяет этот дуэт как светлый блик среди мрачно-суровых красок 6-й картины. Мне трудно с этим согласиться. Лиза самозабвенно поет о любви, о том, что они снова вместе, а Герман в состоянии затуманенного рассудка машинально повторяет последние слова ее фраз. Какая же тут лирика и какие светлые блики? Это драма, крушение всех надежд, о чем Лиза узнает из следующей за дуэтом фразы. Герман спешит в игорный дом. «О боже! Он безумен!» Лиза беспомощна остановить его. Последний вопль: «Погиб он, а вместе с ним и я!» — и Лизу скрывают воды реки.

В свое время Б.Асафьев подвергал резкой критике моменты 6-й картины, где композитор, пытаясь активизировать облик Лизы («Так это правда»), теряет чувство меры, допускает ложную напыщенность подобно мейерберовскому пафосу. Он пишет: «Даже стыдно за Лизу, слушая столь мелодраматические вопли, совершенно искажающие ее облик» и далее он же пишет: «Это место — подводный камень для всех исполнительниц, и нужно обладать большим запасом чувства меры и художественным тактом, чтобы не разрушить всей созданной иллюзии».

Вот именно! Чувство меры и художественный такт нужен певицеи не только для описанных моментов, а и для исполнения всей партии. Что же касается реплик, так резко осуждаемых критиком, то они в какой-то мере оправданы тем состоянием, в котором и крушение всех надежд, и погубленная жизнь, и конец всему.

Тема судьбы Лизы в оркестре жестко, властно, сурово, с торжествующей грозной мощью завершает сцену и жизнь героини.

### ОБРАЗ АИДЫ В ОПЕРЕ Дж.Верди «Аида»

Вряд ли есть необходимость останавливаться на описании (хотя бы и кратком) жизненного и творческого пути Дж.Верди. Он хорошо известен не только музыкантам, но и миллионам любителей музыки. Слава Великого итальянца шагнула далеко за пределы его родины и сегодня, пожалуй, нет театра на Земле, где не звучали бы его оперы. Его перу принадлежит множество блестящих полотен. Однако даже на фоне таких опер, завоевавших всемирную славу, как «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Сицилийская вечерня», «Симон Боканегра», «Бал-маскарад», а также «Сила судьбы» и «Дон Карлос», — «Отелло» и «Аида» занимают особое место. В этих шедеврах Дж.Верди сочетает характерную для него верность традициям со смелыми новшествами, расширяющими горизонты национальной оперной школы. По словам П.И.Чайковского, в «Аиде» и «Отелло» Верди открывает для итальянских музыкантов новые пути.

Опера «Аида», написанная композитором в ознаменование открытия Суэцкого канала, была впервые поставлена в Каире в 1871 году. Какая же магическая сила заложена в этом произведении, что дало ему такие крылья популярности, если уже более 100 лет во всех странах и на всех континентах оно продолжает волновать умы и сердца людей?

Прежде всего опера «Аида» — это парад певцов. Здесь, как,

пожалуй, нигде, композитор наделил певцов необычайно богатым музыкальным материалом (арии, дуэты, трио, сцены), что в сочетании с острым сюжетом и романтической приподнятостью оперы предоставляет широкие возможности для проявления вокально-сценических качеств певцов.

Кроме того, глубоко волнует и впечатляет и поныне не утратившая своей актуальности идейная направленность произведения, его нравственная возвышенность. Прогрессивный деятель своего времени, Джузеппе Верди (он был и активным участником создания либретто) гениально отразил в опере идеи верности Родине и конфликт долга и чувства, идею осуждения завоевательных войн и вражды между народами. И, как в ряде других опер — «Отелло», «Сила судьбы», — он своим творчеством утверждает равенство людей, выступает против того, что теперь называется расовой дискриминацией. По проникновенности, психологическому и эмоциональному богатству, пластической ясности и пленительности мелодий центральные вокальные эпизоды оперы превосходят всё, что было достигнуто композитором раньше.

Уже первые звуки увертюры, где проходит главная тема Аиды (лейтмотив), настраивают на события значительные, стрессовые, взрывоопасные, где героине предстоит пережить радость взаимной любви и горечь унижения, страдание за судьбу Родины и мятежность души, раздвоенной между долгом перед Родиной, перед отцом и чувством к Радамесу, тому, кто на поле брани противостоит ее отцу — царю Эфиопии. Чтобы раскрыть противоречивость, сложность внутренних переживаний, Верди оснащает партию Аиды редкой по выразительности гаммой красок — то глубоко лиричных, то страстных драматических, то ярко героических, то фатально трагических.

Более чем 100-летний опыт постановок оперы «Аида», прикосновение к этому пленительному образу многих выдающихся певиц мира, с одной стороны, снабжает нас обширной информацией, с другой — ставит новых исполнительниц в рамки существующих традиций, продолжая



которые, необходимо сказать свое новое слово, соответствующее индивидуальности данной исполнительницы.

Когда мне была поручена партия Аиды в Харьковском театре оперы и балета (1950 год), я еще находилась под впечатлением того спектакля «Аиды», который видела еще школьницей (1938 год). Главные партии исполняли Гужова, Кипаренко-Даманский, Левицкая, Будневич... Спектакль имел условно-барельефное решение, что было, по-видимому, данью увлечения монументально-пластической стороной. Но, несмотря на блестящий состав певцов, опера почему-то не взволновала. Восхищали голоса. К трагедии же героев оставались почему-то равнодушными. Возможно, это лишь мое личное впечатление. Быть может, мне, 14-летней девочке, было трудно разобраться в мудреных конструкциях, за которыми не видно было живых людей. Однако отдадим должное тому, что со временем, и теперь уже повсеместно, от этого стиля отказались. На первый план вышли героини оперы с их глубиной человеческих чувств, подлинный монументализм, страстность и драматизм. Работая над партией Аиды, я еще не была знакома с интерпретацией этого образа гениальными Ренатой Тебальди и Марией Каллас, но интуиция мне подсказывала (да и мои наставники Н.Ф.Миранович, В.Г.Будневич, П.М.Славинский сходились на таком решении), что ключ к наиболее глубокому постижению образа нужно искать не во внешних формах, а в раскрытии тех идеалов и гуманистических начал, которые заложены в драматургической концепции оперы, а следовательно, идти по линии проникновения во внутренний мир героини. Для Дж.Верди, как нам известно, прежде всего был важен человек, его переживания, его мир чувств во всем многообразии проявлений. Да! Но это же «Аида», а не «Травиата» или «Риголетто». Здесь все масштабно: оформление, вышедшее за рамки интерьера, мощные хоры, ансамбли, могучий оркестр, даже двойной!! Не затеряются ли в этих масштабах личные переживания Аиды? Такой вопрос задает себе, наверное, каждая певица, думающая над созданием реалистического образа. Однако чем пристальнее изучаешь партитуру, тем больше

открываются неизмеримые вокально-драматургические богатства, позволяющие Аиде (даже лишенной вспомогательных средств: грима, костюма и т. д.) не затеряться на фоне дворцовой роскоши и убранства, где она лишь слуга Амнерис. Обратим внимание также, что Верди как прекрасный драматург предусмотрел это обстоятельство, вынеся сольны сцены Аиды за рамки дворцовой роскоши, отделив от толпы (ария «С победой возвратись», «Комната Амнерис», сцена «У Нила», «Подземелье»).

Рабское положение не позволяет ей даже распрямить спину... Но вот зазвучал ее голос в дуэте или ансамбле, в монологе или трио — и становится ясным: это не рабыня. Интонации, экспрессия, внутренняя сила — как натянутая пружина, благородство, глубина, масштабность мышления... Это не рабыня, это владычица, ждущая своего часа. А за внешней приниженностью — острый, умный, все понимающий взгляд, легкая, пластичная походка, царственная осанка. В те моменты, когда она остается одна, не опасаясь быть разоблаченной, ей не нужны роскошные одежды и аксессуары. Она царица в полном понимании этого слова.

Первое, с чем сталкиваешься в работе над партией Аиды, — вокальные трудности, с одной стороны, требующие умения передавать тончайшие лирические оттенки, владения *piano* и *pianissimo* на самых трудных участках диапазона голоса, с другой — владения голосом огромной силы, способным пробиваться через толщу звучания двух оркестров (сцена «На площади»), хора и всего состава солистов оперы. Кроме того, построение вокальной партии на смелых, часто неожиданных контрастах в принципе усложняет вопрос выбора исполнительницы на партию Аиды. Нередко задается вопрос, может ли петь эту партию лирическое сопрано. Думаю, что нет. Во-первых, потому, что экстремальная ситуация героини, о чем шла речь выше, требует даже в лирических местах не светлого, спокойного, безоблачного звучания, как, к примеру, у Джильды или Леоноры (1 акт «Трубадура»), а окрашенного в драматические тона голоса. Во-вторых, о чем говорилось

выше, партия требует героического звучания, где силу, мощь драматического сопрано лирический голос восполнить ничем не сможет, разве только форсировкой. Так, в первом трио (Аида — Радамесс — Амнерис) свою тему «О, нет, сердце страдает не за край родной, не за Отчизну...» я старалась вести на приглушенном сомбрированном *piano*, как бы стремясь удержать, не выдать свою тайну. В то же время, по законам ансамбля, такой фон в этом трио давал возможность Радамесу и Амнерис донести ярче смысл речитативных реплик. Бельканто партии Аиды в такой окраске подчеркивало также бесправность, приниженность положения моей героини.

Но вот она узнает о назначении Радамеса полководцем в походе египетских войск против ее соплеменников — эфиопов, которых ведет к Мемфису Амонасро — сам царь, отец Аиды. В порыве страстной любви, в атмосфере торжественного ритуала она восклицает, вторя египтянам: «С победой возвратись!» Как прекрасна, царственна Аида в этот момент, вдохновленная успехом любимого. На какое-то мгновение чувство к Радамесу затмило все на свете. Но тут же молнией пронзает мысль: над кем победа? Над отцом?! «...Победит моих он братьев, и я увижу его на колеснице кровью обгаренным!.. За колесницей сам царь, отец мой, скованный цепями!»

Замечу, что для переключения из состояния «С победой возвратись!» в последующее, полярно противоположное, нет ни паузы, ни оркестрового перехода, все происходит в одно мгновение. Этим, с одной стороны, автор, по-видимому, подчеркивает импульсивность, с другой — искренность и непосредственность характера героини, контрастную смену чувств. Это подтверждает и дальнейший мелодический и эмоциональный характер сцены и арии Аиды «С победой возвратись!» В этой сцене вся Аида: страстная, порывистая, нежная и волевая, покорная и независимая, любящая и страдающая. Мятёжное состояние ее души легко понять. Ведь в ней схлестнулись два самых больших чувства, которые дано познать человеку: верность Родине и любовь к Радамесу.

Ария «Боги мои» насыщена большими эмоциями, это крик отчаявшейся души, не находящей иного выхода, как мольбы о смерти. Ария поется на *piano* и *pianissimo*. Нетрудно представить, какое это *piano*! Сколько в нем страсти, драматизма и какими трагедийными тонами оно окрашено. И чем затаеннее и сдержаннее этот страстный монолог — обращение к Богу — будет спет, тем правдивее и выразительнее будет выражено чувство. (В чем-то эта ария близка по характеру «Молитве» Тоски).

Помню, как дирижер М.Славинский во время исполнения мною этой арии клал палочку на пульт и прекращал дирижировать. «Я это делаю для того, — объяснял он, — чтобы музыканты играли, слушая вас. Тогда в идеальном ансамбле будет создано необходимое образу состояние». Надо сказать, что такой дирижерский прием был очень эффективен. Я могла петь на *pianissimo*, не боясь, что оркестр меня заглушит, и голос звучал с оркестром, растворяясь в едином образном состоянии.

Комната Амнерис. Дочь царя Египта, безумно любящая Радамеса, ждет его возвращения из похода на эфиопов. Ждет его и Аида. Но если Амнерис вольна открыто выражать свою любовь, страстное ожидание, то Аида ни словом, ни жестом не должна выдать своих чувств — передней умная, проникательная, хитрая, коварная Амнерис. А любовь к Радамесу еще больше обостряет ее чутье.

Сцена Аиды и Амнерис — это поединок двух владычиц, кульминация их отношений. Если до сих пор Амнерис лишь намеками, исподволь старалась выведать тайну Аиды, то здесь она находит способ дознания с помощью лжи. Ничем Аида не выдает себя, она покорна, спокойна и непроницаема. Но вот Амнерис сообщает о смерти Радамеса. Всему бывает предел — и здесь Аида теряет самообладание. В довершение, Амнерис указывает своей сопернице на ее положение рабыни. Аида едва не выдала себя: «Ты, соперница! Так будь же ею! И я... я дочь!...» Но тут же спохватилась, падает на колени, моля о пощаде, вынужденная ползти, униженно умолять, просить

сжалиться, пощадить. Эта сцена изобилует множеством контрастов — динамических, психологических, интонационных... Столкнулись две сильные натуры, личности. Каждая по-своему доказывает свое превосходство. У Аиды задача более сложная. Смятение, волнения души прорываются то в резких взлетах вокальной партии («Что ты сказала? Боже мой!»), то в сумрачных тягучих интонациях в нижнем регистре («Прости и сжался, скрывать нет сил»).

Для создания правдивого вокально-сценического образа Аиды — женщины с восточным темпераментом и эмоциями и вместе с тем наделенной качествами, присущими дочери царя (благородство, степенность, достоинство), Верди наделяет ее партию множеством подчас полярных вокальных приемов и средств, которые требуют большой голосовой выносливости, технического совершенства, эмоциональной выдержки, так как эмоциональный перехлест, во-первых, уводит от правды, а во-вторых, пагубно сказывается на голосе. Эта сцена, как и сцена «На площади», и сцена «У Нила», относится к наиболее драматически насыщенным сценам оперы. Накал страстей, нагрузка на голос требуют большой отдачи. Поэтому очень важно, чтобы эта партия исполнялась мощным драматическим сопрано.

И в этой связи я не могу согласиться с известным музыковедом, исследователем оперного творчества А.А.Гозенпудом, который считает наивысшим достижением в исполнении партии Аиды в России — исполнение Г.Вишневецкой. Я отдаю предпочтение Кс.Держинской, А.Лобановой, М.Литвиненко-Вольгемут. Возможно, голосу Вишневецкой без труда давались лирические эпизоды партии, но недостаток наполнения и силы голоса в драматических она вынуждена была компенсировать чрезмерным темпераментом (фальшивым), набором несвойственных Аиде мизансцен, что лишало героиню привлекательности. Ее Аида во многом повторяла характер Амнерис. Правильно ли это? Тогда что же в ней привлекло внимание храброго, мужественного воина, красавца Радамеса? Думаю, что в Аиде его покорили как раз

те черты, которых не доставало у Амнерис: мягкость, нежность, женственность.

«У Нила» — сцена по праву считается центральной сценой Аиды. Здесь она раскрывает всю полноту и силу женского очарования, нравственного величия, человеческой красоты. В драматургическом отношении эта сцена представляет собой кульминацию развития сюжетной линии, апофеоз конфликта между чувством долга перед Родиной и любовью к Радамесу. Здесь происходит столкновение сильных личностей, патриотов, смело отстаивающих свои идейно-нравственные позиции. Музыкальный материал, в частности, вокальные партии, находится в тесном единстве с драматургической концепцией. Необычайно точно выписаны характеристики героев: Аиды, Радамеса, Амонасро. В то же время, столь благодатный материал требует от исполнителей высшего проявления вокального и сценического мастерства, глубокого осмысления событий и обстоятельств и, я бы сказала, чувства меры. Здесь все должно быть учтено: и динамика звучания, и поведение, и одежда... Но главное — искренность переживаний, взаимоотношений, правдивость. Образ Аиды выписан крупными мазками, но каждый из них содержит тонкую акварель. И здесь не может быть мелочей. Так, к примеру, мне пришлось очень долго искать грим, прическу, украшения, одежду и так далее. Казалось бы — мелочи! Но каждая мелкая деталь, неудачно найденная, может разрушить целостность образа. К примеру: многие исполнительницы Аиды приходят на тайное свидание к Радамесу (сцена «У Нила») в нарядном, открытом, сверкающем украшениями платье. А рядом — храм Изиды, в который только что вошла молиться Амнерис. Логично ли? Думаю, что логичнее надеть накидку, в которой она будет незаметна во мраке ночи.

«...Здесь Радамеса жду. Что мне он скажет? Мне страшно» — уже в первых фразах речитатива чувствуется тревога, ожидание и боязнь встречи, которая должна решить дальнейшую судьбу. Оркестровое вступление доносит до моего слуха мелодии Родины, где «в темных рощах пальмовых все дышит

ароматом» и которую (предчувствие подсказывает) «уж больше не видать». На фоне легкой, прозрачной канвы музыкального сопровождения звучит печальный монолог, в котором так гениально отражена раздвоенность мыслей и чувств героини. Родина или Радамес? Вокальные трудности этой арии заключены и в тесситуре, и в динамических оттенках. (Почти вся ария должна быть исполнена на *mezzo voce* и *piano*). Очень сложно в заданной тесситуре выполнить все нюансы: меццо-сопрановое звучание нижних нот, бархатное *piano* на крайних верхах, безукоризненное бельканто. Видимо, этим объясняется довольно редкое исполнение этой великолепной арии в концертах.

...Она ждет Радамеса. Но внезапно появляется Амонасро. Приход отца вносит смятение. Он требует психологически невозможного — предать любимого. Аида резко протестует. Но описание ужасов, которые испытывает ее Родина, угрозы, проклятия и, наконец, брошенное в лицо: «Ты фараона раба презренная!» ошеломляет, а затем сламывает ее решимость. В ней опять в полный голос заговорила патриотка, верная дочь Родины. А Амонасро, в гневе бросившись на нее с ножом, застыл в оцепенении... Пауза в оркестре, пауза на сцене — длинная, как вечность... На рокочущих звуках виолончелей и контрабасов не иду, а ползу... на коленях... умоляю... прошу: «Прости, отец, прости! Знай же: им рабою больше не буду. Не проклинай же ты дочь родную. Тебя достойной хочу остаться. Отчизне милой готова всё в жертву я принести». Отец, продолжая эту тему, говорит: «Знай же, что весь народ от нас спасенья ждет». Могучей волной вливается в дуэт голос Аиды: «Тебе готова всё я отдать, о, Отчизна!.. Но как страдаю я!» — последние слова сквозь рыдания.

Услышав приближение Радамеса, отец скрылся, чтобы подслушать их разговор. Появляется Радамес. Он не идет — он летит, полон любви и обожания: «К тебе одной, дорогая Аида, я стремлюсь всей душою!» А я, боже, ко всем страданиям, которые испытываю, должна прибавить еще одно страдание — от необходимости или вынужденности лицемерить. Я говорю ему слова, в которые сама не верю: «Тебя там, в

храме, ждет любовь другой, супруг Амнерис». Знаю, что оскорбляю его чувство.

Очень часто слышишь в этой сцене звучание реплики Аиды холодным, жестким, неестественным. Я подчеркиваю: вынуждена говорить слова, в которые сама не верит. А значит, нужна другая окраска: через призму сожаления, досады, грусти.

Радамес ошеломлен неожиданностью такого заявления, он искренен, порывист, открыт, честен. Он готов с ней бежать. В этом дуэте есть чарующий своей негой, задушевностью, обаянием монолог Аиды, где она рисует картины своей Родины и где ждет их неземное блаженство: «...Там, в темной роще пальмовой, все дышит ароматом, в восторге, упоены забудем мир земной». Радамес колеблется: ему тоже дорога Родина, ему тяжело расстаться с тем краем, где счастье впервые улыбнулось ему. Но завораживающий голос Аиды, ее желания, мечты, нега склонили Радамеса к бегству.

Если в дуэте-поединке «Аида — Амнерис» побеждает Амнерис, в сцене «Аида — Амонасро» побеждает Амонасро, то здесь — («Аида — Радамес») торжествует власть Аиды, власть любимой, власть любящей.

Предавшись любви, Радамес невольно выдает военную тайну, которую услышал не только Амонасро, но и Амнерис. А затем следует трагическое завершение судеб героев. Радамес сделал все, чтобы спасти Аиду. Он задержал стражу, добровольно позволил пленить себя. Теперь он знает, что будет казнен, однако, счастлив, что Аида спасена и не узнает, что случилось с ним...

Когда-то на гастролях театра в заключительном концерте (кажется, это было в 1954 году) исполнялась с оркестром сцена «У Нила» полностью. Зрители, которые никогда не слушали этой оперы, подумали, что это исполнялась одноактная опера. Мы позлословили, посмеялись. А потом я подумала: ведь в этой сцене все предельно четко, ясно и завершено. Есть начало, развитие, кульминация, финал, не требующий комментария. И сюжетная, и музыкальная линии отличаются определенностью и завершенностью. Этим, мне кажется, еще раз подчеркивается



особый драматургический талант Верди, сделавшего центральную сцену квинтэссенцией всего произведения, где поступки, чувства главных героев достигли своего апогея и где композитор оградил их от лишней парадности, шума, помпезности, а предоставил свободу эмоционального высказывания.

...Радамес обречен на казнь; он счастлив, что Аида спасена. Но он ошибся: они еще встретятся перед тем, как навсегда соединиться в мире ином. Не столько узнав, сколько почувствовав сердцем участь Радамеса, Аида тайно проникла в каменное подземелье, куда заживо погребли Радамеса. Поистине: любовь сильнее смерти. Слушая последнюю сцену оперы — «Подземелье», — вновь убеждаешься в этом. Измученная и раненная во время бегства Аида (к тому же находящаяся здесь определенное время до погребения Радамеса) теряет последние силы, минуты ее сочтены. Встреча с любимым ее воодушевляет. Просто и спокойно она сообщает ему о том, как она здесь очутилась: «...Да, здесь, далеко от людского взора, вместе с тобою умереть хочу я!» — «За что же? Ты не виновна! — восклицает Радамес, — невинна, как сами боги! Ты умереть желаешь во цвете лет... А жизнь прекрасна!»

Его монолог не нуждается в комментариях... Аида, чувствуя удвоенное страдание его души, старается дать ему облегчение. Она увлекает его мысли в мир иной, где нет страданий и печали. Их предсмертный дуэт она начинает глубоко волнующей, просветленно-печальной темой: «Прости, Земля, где мы так долго страдали; теперь печаль и скорбь уж далеко. Открыто небо. Так сердцу легко, и наши души страсти полны!» Радамес повторяет те же слова, влекомый такой же страстью. Обратим внимание на текст. Два юных, любящих существа, созданных для жизни, для любви, их души полны страсти... обречены на страшную смерть: «Туда, туда... где вечный день всегда царит». Верди предлагает в этом дуэте нюансы *piano* и *pianissimo*. Да оно и понятно: два любящих сердца сливаются в едином страстном порыве, но... силы уходят... Умиравшие не могут кричать, последние слова звучат, как вздохи, как

последние удары сердец.

Заключительная сцена Аиды лишена каких-либо внешних эффектов, взрывных эмоций, движений и мизансцен... Она внешне статична. Внешне. Но на фоне прозрачной, просветленной, я бы сказала умиротворенной, музыки — преисполненные могучей страсти голоса Аиды и Радамеса. Вся сила финала — в мастерстве певцов, в умении донести тончайшие оттенки чувств и переживаний героев, в преодолении очень сложных тесситурных и технических задач... Чего стоят многократные взлеты на *ля* и *си* второй октавы на *piano* и *pianissimo* и бесконечно льющееся бельканто! Для драматических голосов задача очень сложная, но иначе нельзя: ведь они умирают. Финал оперы, как и всё в этом гениальном произведении, еще раз показывает гениальность музыканта и драматурга Дж.Верди, умевшего через выразительную мелодию раскрыть чувство, характер, ситуацию.

Да, «Аида» — парад певцов. Это верно. Однако, в отличие от эффектных опер мойерберовского типа, «Аиду» следует трактовать как драму сильных страстей и героических характеров. Именно такой подход к раскрытию партитуры «Аиды» определил бессмертие этого произведения.

## ОБРАЗ ТОСКИ

В ОПЕРЕ Дж.Пуччини «Тоска»

«Тоска» — одна из популярных и любимых опер в мировой оперной музыке. Столь частое обращение к шедевр Пуччини, с одной стороны, отрадное явление, с другой, такая популярность неизменно приводит к штампам, традиционности (в негативном смысле) и даже к извращениям истины и подлинного смысла оперы.

Три недели и вся жизнь. Так я могла бы определить сроки моей работы над партией Тоски. За три недели партия была выучена, отрепетирована с оркестром и исполнена с партнером-дебютантом в партии Каварадосси, для которого и была

предназначена эта спешная подготовка. Мое первое исполнение этой партии никого не шокировало, но меня оно не удовлетворило, и на следующий день после спектакля я принялась за работу с начала.

Да, не такая это партия и не тот образ, который можно «взять» без особого труда. Понадобилось еще много времени и сил физических и духовных, чтобы я могла себе сказать: «Вот это, кажется, близко к замыслу композитора». Наряду с колоссальными трудностями вокальной партии (тесстура, ритмическая структура, обширная гамма динамических оттенков и пр.), требующими от певицы мощного звучания голоса и тонкой филигранности, страстного драматического напряжения и мягкости, лирической гибкости и душевной теплоты, — в образе Tosca очень сложная линия сценического поведения. Она изобилует частыми и острыми сменами настроения. В отличие от многих опер допуччиниевского периода, «Тоска» лишена той накатанной традиционности, где певец может спокойно петь, не задумываясь над сложностью сценических задач, продиктованных музыкой. Кроме того, в операх Пуччини, отказавшегося от фантастических сюжетов при выборе либретто, героями являются простые смертные люди с их чувствами, мыслями, радостями и печалью. Сочувствуя своим сценическим избранникам, Пуччини создал произведения, исполненные большой внутренней силы, художественной правдивости, тонкого психологизма.

Художественная правда — вот цель, к достижению которой направлены все средства выразительности оперного театра: от оркестра, который у Пуччини не просто аккомпаниатор, а равноправное действующее лицо, до исполнителей вокальных партий, как больших, так и малых.

В наш век радио и телевидения, кино и звукозаписи мы располагаем обширной информацией. Слушая десятки образцов исполнения одной и той же партии, легко впасть в подражание и лишиться себя возможности раскрыть то, что является твоим личным, индивидуальным, а значит, наиболее ценным. Поэтому я считаю, что главным материалом для раскрытия образа

должны служить клавиру, партитура, исторические и литературные источники.

Тоска. Кто она такая? Каков ее облик, род занятий, социальное происхождение и положение, склад ума и стиль поведения и т.д.? Отвечая на эти и многие другие вопросы, раскрывают образ. Но поскольку ответы могут быть различными в зависимости от многих отличий исполнительниц, то и образ обретает далеко не одинаковое толкование. У одних она — сумасбродная истеричка, простушка, которая от ревности теряет голову, у других — важная дама и т.д.

Чтобы составить наиболее точное представление об образе Тоски, прежде всего нужно изучить эпоху, социальную среду, в которой она находится, людей, с которыми она общается. И, конечно, внимательно вслушаться в музыку.

В моем представлении это придворная певица и возлюбленная художника Каварадосси (сочувствующего революции), важная дама с изысканными манерами, сдержанная царственно-величественная и до беспамятства любящая и ревнующая, пылкая и нежная, кроткая и отчаянная, вспыльчивая и отходчивая, добрая и раздражительная, доверчивая и решительная, до фанатизма религиозная... Все эти черты характера героини прослеживаются в музыкальной ткани.

Я спела десятки партий на сцене, с множеством опер знакома в театре и по записи. Трудно назвать другого композитора, у которого в оркестре с такой точностью отражались бы тончайшие нюансы и оттенки настроений героев. И не влиться в это оркестровое кружево — значит, не добиться музыкальной сценической правды.

Вот первый выход. Дверь в церковь Сант-Андрео делла Валле, против обычного, заперта, и в больном воображении любящей Тоски возникает подозрение, недоброе предчувствие. «Марио, Марио» — настойчиво зовет она возлюбленного. Каварадосси, занятый до прихода Флории проблемой спасения Анджелотти от преследований полиции, хочет отвлечь внимание Тоски. Его реплика «Я здесь» нарочито спокойна. Он встречает свою возлюбленную, они вместе входят в храм.

Как же должна вести себя Tosca, потерявшая нервное равновесие уже вследствие того, что дверь была заперта? «Дверь кто запер? С кем говорил ты? Нет, с кем ты тихо здесь шептался?» Согласитесь, что здесь можно впасть в любую крайность, что нередко и бывает, когда эта первая в спектакле встреча героев начинается со скандала. Но послушаем, что делается в оркестре. Там нет никакого скандала. В оркестре звучит тема, скорее отражающая красоту отношений Tosки и Каварадосси. Поэтому первый диалог должен быть светским, тонким, это не допрос, а легкий упрек. Необходимо добиться такого поведения, чтобы зритель понял, что за внешней сдержанностью скрыто волнение.

Но вот любящий пылкий Каварадосси успокаивает Tosку, и она в изумительном монологе «Наш домик маленький нас ожидает...» раскрывается во всем очаровании своей поэтичной страстной натуры, во всеобъемлющей любви к Марио, чистоте восприятия окружающего мира. «Ах, небесный свод пусть сыплет наслажденье! Сердце Tosки огнем любви горит!»

Нежная, лиричная, одухотворенная, искренняя Tosка — такой она мне представляется в начале оперы. Голос для исполнительницы партии Tosки должен быть драматический, а облик, внутренний мир — лирико-поэтический. Глубоко заблуждаются те исполнительницы Tosки, которые с первых тактов драматизируют звучание, накаляют страсти, увлекаются силой звука. «Сцене и любви посвящала жизнь и никому не делала зла...», — вот ее кредо, выраженное начальными словами «Молитвы».

Но вот в ее жизнь вторгается Скарпия, начальник полиции, душитель свободы, коварный, подлый, циничный человек, «палач в белых перчатках», как метко его охарактеризовал режиссер В.Г. Будневич. Тонкий, хитрый, коварный политик и психолог, Скарпия точно рассчитал и определил слабые, уязвимые стороны характера Tosки. Ему удается интригой разжечь пламя ревности и подозрения. Начало диалога Tosки и Скарпия исполнено светской учтивости; Tosка, не понимающая, что происходит и что привело сюда Скарпия, стремится держаться спокойно, с

достоинством. Ее ответы кратки и учтивы: «Вы любезны», «Благодарю, синьор». Затем Скарпия удается интригой довести ее до отчаяния: «Какое совпадение! И веер, и герб Атаванти», и закрытая дверь... «Святое чувство мое осквернил!» «Внезапно вас настигну!» «И отомщу ужасно! Клянусь!» Веер летит в картину, где изображена, как ей кажется, соперница. Этот нервный срыв, казалось бы, должен разбить цельность образа аристократки. Но нет! И в гневе, и в порыве ревности Тоска прекрасна. Тут у певицы должно быть чувство меры и искренность, которые помогут сохранить эстетику действия. «Вы в храме!» — напоминает ей Скарпия, и Тоска молит Мадонну о прощении: «Боже, прости! Так жестоко страдаю!»

Дважды приходит Тоска в храм и уходит. Встреча со Скарпия размыла и унесла счастье. Второй уход подобен шествию на эшафот. Надломленная, разбитая, угнетенная тяжелыми мыслями я покидала храм, не зная, что сделаю в последующую минуту.

Пуччини «снабдил» эту сцену необычайно выразительной музыкой, максимально приблизив ее к живой разговорной речи. Каждый нюанс, каждая пауза, каждый интервал органичны и соответствуют настроению героев. А тесситурные взлеты в вокальной строчке при вживании певицы в оркестровую канву, в определенный эмоциональный настрой — легко преодолимы, органически оправданы и очень выразительны.

Работая над партией Тоски, я обратила внимание на множество переводов либретто оперы. Многие из них имеют существенные отклонения от оригинала (в том числе и либретто последнего, 19 издания). Главное, что не учитывают переводчики, это недопустимость нарушения социальной концепции образа. Нельзя образ Тоски лишить набожности, религиозности, фанатичной веры. Истину я стала искать в оригинальном тексте, сделав подстрочный дословный перевод. Вместе с концертмейстером и дирижером мы находили варианты русского текста, наиболее приближенные к итальянскому оригиналу. Здесь уместно будет сказать о том, что «Тоска» в период моей работы в театре претерпевала

несколько постановок. Режиссеры менялись, дирижер оставался неизменным — И.С.Штейман. И надо сказать, работу с ним над созданием этого образа, как и многих других, я вспоминаю с благодарностью. Его «вторжение» в создание не только музыкального, но и сценического толкования образа трудно переоценить: так точны и убедительны были его мотивировки. Позволяю себе так утверждать еще и потому, что такого же мнения были и те певцы, с которыми я пела, эту партию, в том числе и знаменитые Гарбис Зобиан, Густав Папп, Тодор Мозаров, Григорий Большаков, Владимир Атлантов, Зураб Анджапаридзе, Нодар Андгуладзе и многие другие.

2-й акт оперы. Тоска в палатке Фарнезе, она поет в кантате по случаю празднования победы над Бонапартом. Именно это событие помешало назначенному свиданию с Марио. Совпадение оказалось роковым. Если внимательно вслушаться в сольную партию Тоски в гимне победы, мы обнаружим скорее мотивы страдания, отчаяния, а не ликования по случаю победы, и я не стремилась преодолевать это несоответствие. Скорее наоборот, личное горе Тоски здесь как бы слилось с переживаниями революционера Каварадосси, хотя эта связь возникала спонтанно, неосознанно. На фоне звучания кантаты Скарпия допрашивает Каварадосси. Неожиданно появляется Флория. Оба, и Тоска, и Марио, не ожидали встречи. Марио успевает шепнуть одну лишь фразу: «Ни слова о ночном свидании, или я погиб!» Немая сцена. Каждый из присутствующих на сцене изучает друг друга. Как много должна сказать зрителю Тоска глазами, выражением лица! Самое трудное на сцене — это немые сцены, когда без участия голоса через тебя должна пройти музыка, смысл происходящего, отношение к происходящему. Я понимала, что Марио в опасности, я догадалась о причине его ареста, ужаснулась при мысли о том, с каким коварным врагом вступили в борьбу. Что можно противопоставить силе и жестокости Скарпия? Она должна принять решение, как вести себя. Что делать? Бросилась к Каварадосси, мне преградили путь. Выдержка и... ложь. Да, ложь. Глубоко верующая Тоска, честная, может быть, никогда

в жизни не лгавшая, сейчас не должна говорить правду, ибо это повлечет за собой гибель любимого человека.

Скарпия, удовлетворенный охотой, начинает издалека: «Теперь мы с Вами поведем беседу, но почему Вы так печальны?» — «Печальна я? Ничуть!» — звучит ответ, и вот снова диалог Скарпия и Тоски. Вначале я старалась, сколько могла, сохранить спокойствие. Сидя в кресле в царственной позе, я утверждала, что с Марио в домике никого не было, он был совсем один, но когда Скарпия намекнул, что художника пытаются, самообладание покинуло меня. Как тигрица, я бросалась на защиту, упрекала, бросала в лицо палачу оскорбления; крики и стоны доносились из-за стенок, где совершались пытки, и это изматывало меня вконец. Я металась по кабинету, как затравленный зверь, мучимая сознанием бессилия что-либо сделать, чтобы избавиться от мук любимого. Я бросаюсь к двери, ведущей в комнату пыток, шепчу: «Марио! Позволь мне сознаться. Послушай, нет больше сил!» Но, когда слышу в ответ мужественное: «Молчи, молчи! Боль презираю!», — я вновь обретаю силы и на вопрос Скарпия отвечаю отрицанием. Но Скарпия беспощаден. Лисьи повадки уступили место открытому садизму.

И вдруг, как кинжалом, пронзает нечеловеческий крик Каварадосси. В беспамятстве подбежала к столу палача, «выдохнула»: «В колодце, в саду!» — и на мгновение лишилась чувств. Пытки прекратились. Но в последующую минуту палачи начинают пытать Тоску. «В саду колодец обыскать, Сполетта!» — приказывает Скарпия, и Каварадосси гневно с проклятиями отталкивает меня.

Пожалуй, это самый драматичный момент в опере, когда я чувствовала полное крушение: невольно выдала Анджелотти, потеряла Каварадосси, для которого предательница Тоска уже не нужна. Узнав о победе Наполеона под Маренго, Каварадосси открыто, гневно бросает вызов, предсказывая своим палачам неминуемую гибель. Его отправляют в темницу, и я опять лицом к лицу с ненавистным врагом. Состояние отчаяния и гнева Тоски только больше разжигает страсть Скарпия.



Денежный выкуп его не устраивает. Он требует ее любви. Борьба Тоски со Скарпия в этой сцене и в музыке, и в действии достигает наивысшего напряжения. Тесситура партии достигает предельных границ. Нервный накал, соответственно, тоже. Скарпия предлагает гнусную сделку, цинично заявляя, что она неравна: «За годы жизни [Каварадосси] платишь ты одним мгновеньем». Нет! Нет! Эта мысль нестерпима.

Скарпия советует ей подумать. Тоска, глубоко верующая Тоска, в самый тяжелый момент ее жизни обращается к Богу. «Молитва» Тоски — одна из самых ярких страниц музыки Пуччини. В спокойном, лишенном оперных эффектов, сдержанном монологе героини раскрыта вся глубина ее страданий. Начинается ария с тихой исповеди, искреннего рассказа о том, как верно она служила Богу, как предана была искусству, какими гуманными мыслями и делами была наполнена ее жизнь.

Пуччини склонен был опустить эту арию, так как считал, что она будет задерживать сценическое действие. Время и опыт показали, что композитор ошибался. По-разному трактуют «Молитву». В большинстве вариантов — это момент смирения.

Я слышала этот монолог иначе. В начале «Молитвы» обращение к Богу, робкое тихое обращение, мольба, просьба услышать и увидеть ее страдание. В конце монолога на предельной тесситуре звучит вызов всевышнему: «...В час этот роковой за что, за что, о Боже мой, оставил ты меня?» Не найдя защиты у Бога, Тоска обращается к дьяволу в образе Скарпия, прося его сжалиться. Униженная и оскорбленная, ползая на коленях, Тоска просит этого мерзавца сжалиться над ней.

Я убеждена, что в этот момент она отрелась от Бога. Желая любой ценой спасти любимого, Тоска соглашается на страшную унижительную сделку. В оркестре тяжелая похоронная музыка; Скарпия пишет фальшивый документ на выезд Тоски и Марио Каварадосси; Тоска идет через всю сцену к столу, где фрукты и вино. Ее состояние легко понять: она хоронит любовь, счастье, верность любимому. Совершенно обессиленная,

раздавленная, несчастная оперлась на край стола. Рука коснулась ножа! Сначала испуг, потом мысль о неожиданном спасении. Наконец, принято решение...

Убила ли она преднамеренно? Нет, конечно. Убила неумело, случайно, спасаясь от его притязаний. Я не замахивалась ножом (между прочим, фруктовым). Как попало, пырнула нож в грудь и рана оказалась смертельной. Радость, испуг, злоба, ненависть, месть — все это пришло потом, он был повергнут. Она в исступлении осыпала издыхающего Скарпию проклятиями.

Нет, это уже не набожная и верующая Тоска, и ни к чему здесь мизансцены со свечой у изголовья покойника и складыванием рук на груди. Наоборот, она гасит все свечи на канделябрах. Как бы стремясь поскорее погрузить во мрак весь этот кошмар. А фраза: «Вот перед кем трепетал весь Рим!» Как ее сказать? Какое чувство и какой смысл в нее вложить? Торжество победы? Нет! Иронию? Нет. Страх? Страх тоже нет. Он мертв. По-моему, это сознание того, что любое зло может и должно быть уничтожено, даже такое.

Звуки барабанной дроби выводят ее из состояния оцепенения; имея пропуск, она бежит в тюрьму, где заключен Марио. Тоска верит в то, что спасение близко. Ей в голову не приходит, что комедия с расстрелом — вовсе не комедия.

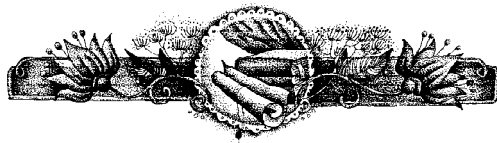
Весь третий акт от ее появления на площадке, где Марио пишет письмо, и почти до конца — это прежняя любящая, страстная, нежная Тоска. И вместе с тем — другая. Если к этому моменту она еще не стала революционеркой, то непременно стала бы ею, если бы не гибель. Посмотрите и послушайте, как она рассказывает о своем подвиге. Да, о подвиге! Композитор в этом рассказе поднимает значимость происшедшего в кабинете Скарпия до степени высокой осознанности исполненного долга. Тоска здесь ликующая, торжествующая. А фраза: «Я эту сталь ему вонзила в грудь!» с ходом на до<sup>3</sup>; а дуэт «...вместе мы ...свободны мы!»

Некоторые исполнители партии Каварадосси считают, что Марио не верит в версию фальшивого расстрела, а только делает вид, что поверил, тем самым стараясь не вывести

Флорию, свою возлюбленную, из состояния счастливого заблуждения. Но обратимся опять же к музыке. Их дуэт построен на полном слиянии чувств и голосов вплоть до унисонного «Торжество! И прекращение наших мучений. Жар небесный в крови!» и т. д. Мы знаем примеры дуэтов, когда несоответствие направлений мысли выражалось совершенно иными средствами, например, дуэт Германа и Лизы (6-я картина «Пиковой дамы»). Здесь же пример полного слияния мыслей, чувств, веры в торжество справедливости. Здесь Тоска не только возлюбленная, но и соратница революционера — художника Каварадосси. Непредсказуемая смерть Марио была воспринята однозначно. Я не причитала над трупом, не бормотала бессвязного текста. Один вопль на до<sup>3</sup> и дальше: «Марио! Я за тобой!». Появившаяся полиция ускорила гибель. Каварадосси и Тоска умирают, как Ромео и Джульетта.

Итак, моя Тоска — придворная певица, посвятившая свою жизнь сцене и любви, проходит через горнило страшных испытаний, душевных и телесных, предстает перед страшной действительностью, которая открывается ей во всей своей наготе. Через все испытания проносит свою любовь и верность, и погибает, гибелью своей протестуя против существовавшей действительности.

Почти 100 лет на сценах оперных театров мира живет бессмертное творение Пуччини. Опера «Тоска» живет потому, что ее революционный дух созвучен народам всех стран, потому,



что она отразила силу всепобеждающей любви, а ее герои Каварадосси и Тоска являют собой пример высокой нравственности и гуманизма. На их примере воспитывались высокие чувства патриотизма и гражданственности многих поколений.

## ОБРАЗ НАСТІ

в опері М.В.Лисенка «Тарас Бульба»

За роки свого творчого життя мені чимало довелося виконувати творів М.В.Лисенка: пісень, романсів, дуетів тощо, а також партії Наталки і Терпилихи в опері «Наталка-Полтавка» та Насті в опері «Тарас Бульба».

Знаючи народне життя України, національний побут, народну творчість не тільки по книжках, а й безпосередньо з життя, я завжди вражалась правдивості й життєвості зображення композитором українського національного побуту, обрядів і звичаїв, точності в розкритті характерів і психології людей різних суспільних прошарків.

От і образ Насті. Він наче змальований з добре знайомої нам жінки, так виразно й правдиво звучать інтонації в її партії в опері. І хоча партія Насті за кількістю музичних рядків, відведених їй композитором, невелика (одна арія та сцена прощання з синами), та в кожному слові, в кожній інтонації, в кожному русі її душі ми відчуваємо національне звучання. Перед нами жінка саме українського походження. Дослідники опери «Тарас Бульба» Л.Архимович та М.Гордійчук так характеризують образ Насті: «...цетипизований, узагальнений образ простої селянської жінки — козачки з щирим, сповненим гарячої материнської любові серцем. Відірвана від родини й дітей, сумуючи весь вік на самоті, вона з нетерпінням чекає повернення синів і, діждавшись, раптом знову втрачає їх».

Начебто й вірно, але дуже схематично й неповно. Від такої схеми застерігав нас режисер-постановник «Тараса Бульби», мабуть один з найкращих знавців українського театрального мистецтва В.М.Скляренко. Він говорив, що жінкою — дружиною

Тараса Бульби бути не просто. І не така вона проста, як здається.

Тарас Бульба — національний герой, все життя його, всі думки, прагнення підкорені захисту рідної землі від ворогів. Йому немає часу займатися родиною, домівкою, він не здатний до ласк і сентиментів, ліричних відтінків в його постаті немає. Вона змальована іншими фарбами: хоробрість, мужність, героїзм, патріотизм — риси, завдяки яким перед нами постає епічний образ, що символізує український народ, історію його життя і боротьби.

То якою могла бути жінка у такої людини як Тарас Бульба? І чи легко бути його жінкою? Так, В.М.Скляренко був правий — не легко і не просто. Вона мусила бути гнучкою і незламною, твердою і лагідною, чутливою і мужньою, люблячою і терпеливою... Настя — це відблиск Тараса. З одного боку, вона ніби доповнює свого чоловіка тим, чого йому бракує, а з другого — підводиться до рівня героїні, подвиг якої дуже характерний для тих бурених часів, коли жінки без крику й галасу розділяли долю страждаючої Батьківщини.

Але щоб виразити всі тонкощі натури Насті, мені замало було тих рядків, що їх написали для неї Лисенко і Старицький. Треба було якомога більше використати всі паузи й ті місця, де діють інші персонажі опери. Ось вона із захопленням і неприхованою гордістю за свого чоловіка слухає його пісню «Гей, літа Орел» («Це ж про нього пісня!», «Це ж він, мій Орел!»). І в її постаті, погляді відчувається співчуття його думкам, його справі. А під час розповіді Остапа про страждання народу від знущань панів і шляхти, ми бачимо іншу Настю, обурену й страждаючу. Лихо, що спіткало людей, вона переживає як своє. Тут образ Насті підводиться вище рівня простої жінки, що клопочеться лише коло свого двору й майна. А ось наказ Бульби сином збиратися негайно в Запорізьку Січ, куди він сам одвезе своїх орлят. І тут мужня жінка тримається до останньої хвилини. Благословляючи синів, яких ще не встигла роздивитися після довгої розлуки, вона знепритомніла.

Отже, якщо використати весь матеріал, який викладено в

музиці, та той, що йде другим планом у паузах, образ Насті стає повнішим, значнішим і більш правдивим. Так, створюючи образ жінки, гідної такої людини, як Тарас Бульба, я бачила її люблячою, сильною, чутливою, вольовою, справжньою патріоткою, хоча вона й не мала нагоди виявити всі ці якості. Так, на Україні історично склався «розподіл обов'язків»: чоловіки з дитинства вже готували себе до того, щоб у будь-яку хвилину спурхнути в сідло і з шаблею кинутися на захист рідної землі, а жінки чекали, чи повернуться чоловіки й сини. І важко визначити, де героїчного більше.

Але звернемося до того, як втілено образ Насті в музиці Лисенка. Уже з перших слів речитативу та арії ми чуємо тривожне передчуття, коли від довгого чекання «душа тремтить...» і з'являється невпевненість, сумнів: «...не знаю, чи діждуся лебедиків до лоня пригорнуть». Інтонацію цих перших слів арії Лисенко тонко й виразно передає за допомогою упору вокальної лінії на несталий інтервал (збільшена кварта), супроводжений схвильованим тремоло в оркестрі. А далі героїня мріє про щастя жити в своїй родині серед коханих дітей. У мріях згадує минуле. І хоча в минулому «одні смутні роки», мрії Насті втілюються в плавну спокійно-співучу задушевну мелодію народно-пісенного складу, що підкреслює знову ж таки мужність і стриманість героїні. Поволі думки Насті торкнулися заповітної теми — онуки! Вона на очах молодіє душею, а мелодія поволі переходить у колискову після слів «Хай невістки по хазяйству, а я до дитини». Це теж типовий приклад використання українського фольклору. Адже колискова супроводжує жінку від народження дитини, через всі життєві перепони аж до останнього подиху. Всупереч тогочасним традиціям, коли партії літніх жінок писали для меццо-сопрано, партію Насті Лисенко пише для драматичного сопрано, бажаючи, напевно, підкреслити силу й молодість душі цієї ще не старої жінки.

Вся арія — це спогади минулого і мрії про майбутнє, в ній у геніально стислій формі Лисенко втілює усе життя Насті: і палку любов, що «на мить блиснула й згасла в чаду пожеж»; і страшні бурі й самотність, коли «милий десь криваве пиво п'є»; і радість,

коли Господь послав двоє діток. Не можна не звернути уваги на чарівність мови, яка промережена порівняннями й метафорами, властивими народній мові: «любов блиснула й згасла в чаду пожеж», «милий десь криваве пиво п'є». Так, не зломлена життєвими бурями й тривогами, Настя мріє про майбутнє, вірить, що її старече серце знов помолодіє. Ця віра в краще майбутнє, її оптимізм теж, до речі, риса, яка поріднює її з Тарасом.

Арія Насті, яку цілком справедливо вважають за одно з найвищих досягнень у музиці Лисенка, вражає різноманітністю барв народної української пісенності. Всі відтінки переживань начебто віночок українських народних мелодій, і разом з тим — це оригінальний самобутній твір, написаний рукою і душею великого майстра, який талонovито довів, що народність в музиці є не стилізація під фольклор, а вміння його засобами органічно передати думки й почуття, надії та сподівання всього народу.

В цьому творі з великою силою узагальнення в образі героїні втілені конкретні історичні часи України.

Не менш виразна в опері сцена розлуки з синами, що від'їжджали у Січ.

«Ох, діти мої, квіти мої,  
Ох, порадьте, люди добрі...  
Одбирають, порятуйте!..»

Ця сторінка в партії Насті сповнена найвищого напруження і є однією з найвиразніших саме тим, що тут композитор досягає надзвичайного драматизму і точного відображення життя. Він звертається до народних плачів-голосінь, де спадні тужливі інтонації, вживання інтервалу збільшеної секунди в мелодії, форшлагги — схлипування на фоні синкопованого органного пункту в супроводі, неодноразове повернення до верхнього висхідного пункту мелодії — створюють враження стогону-голосіння. Всі ці прості, але переконливі засоби органічно



споріднені з українським музичним фольклором. Завдяки цій спорідненості, широкому й хвилюючому ліризмові і безпосередності — партія Насті є одним з класичних зразків українського оперного мистецтва.

## О МОЕМ ПЕДАГОГЕ С ЛЮБОВЬЮ

Волею судьбы я встретила со своим первым педагогом по вокалу Никитой Леонтьевичем Чемезовым в грозные годы Великой Отечественной войны, в начале сентября 1943 года (буквально через несколько дней после освобождения города Харькова от фашистских оккупантов).

Профессор Чемезов и его жена, люди преклонного возраста, не могли эвакуироваться. Оставаясь в оккупированном городе, профессор безвозмездно давал уроки пения, что спасло его от голодной смерти. Хотя в то время и учителя, и ученики были в бедственном положении, все же принесенная кем-то из учащихся картофелина или свекла были большой поддержкой. Как же все-таки велико и притягательно искусство пения, если даже в такое тяжелое время люди стремились познать его таинства!

Встреча и занятия с профессором Чемезовым перевернули все мои жизненные планы, я ведь с детства мечтала о физмате. Да и будучи зачисленной в консерваторию, я думала о занятии вокалом как о временном деле, пока вернется из эвакуации Харьковский университет. Но войдя впервые в гостиную дома на Чернышевской улице, №41, где занимался профессор Чемезов, я испытала трудно объяснимое чувство. Это был страх и благоговение, робость и восхищение...

У рояля сидел, как мне показалось, очень старый человек, седой, с болезненным и усталым лицом. А вокруг на стульях, в креслах, на диване — сидели люди и молодые, и постарше... Как выяснилось потом, это были оперные певцы, которые ходили к нему заниматься. Они пели произведения очень сложные и такие, о которых я не имела никакого представления.

Мне тогда было 16 лет и я пришла из школьной самодеятельности, где пела советские песни, русские,



украинские, цыганские народные песни. Хотела убежать, чтобы не позориться, но Никита Леонтьевич, как будто угадав мои мысли, обратился к присутствующим: «А теперь я познакомлю вас с нашей Бурочкой!» (Юмор в том, что фамилия моя Бурцева, а обута я была в стёганные бурки из солдатского одеяла. Так и осталось за мной это прозвище до последних его дней.) Но тогда эта шутка вызвала дружный смех. Я как-то успокоилась и стала петь, повторяя за ним несложные упражнения. А потом я ходила на уроки к профессору, как на праздник. Мне все было ново и интересно. Его замечательная певческая и педагогическая биография была необычайно богата, содержала много увлекательных событий и эпизодов.

Он родился в 1880 году, учился в Петербурге, а затем в Италии. Пел в Мариинском театре весь ведущий басовый репертуар в то время, когда там пел великий Шаляпин, а за пультом стояли Направник, Похитонов. Между прочим, автору этих строк приходилось много раз петь в этом театре. В один из приездов я пела Аиду с Дániлой Ильичем Похитоновым. Будучи очень общительным человеком и интересным рассказчиком, он вспоминал, как нелегко ему было с Федором на спектаклях, и как аккуратен и дисциплинирован был Чемезов.

На стенах гостиной Н.Л. Чемезова висело множество портретов в ролях: Мельник и Кончак, Сусанин, Марсель в опере «Гугеноты» Мейербера, Мефистофель из «Фауста» Гуно и Мефистофель из одноименной оперы Бойто, и много других, дающих представление о замечательном артистическом даровании Чемезова.

В те годы, о которых я повествую, Никите Леонтьевичу было 63-64 года, он был уже тяжело больным человеком, но на уроках мы этого не чувствовали, — столько эмоций и энергии он отдавал нам. А по окончании занятий каждый раз пел сам. Пел много арий, романсов, песен, и мы не расходились, ждали этого момента. Помню, как широка и многоцветна была его палитра нюансов от берущего за душу «Чуют правду» (Сусанин Глинки) до дьявольского свиста Бойтовского Мефистофеля. И еще поражало его могучее и гибкое певческое дыхание,

принцип которого я постигла, слушая его пение, и придерживаюсь его до сих пор.

Импонирует мне и его установка на формирование так называемого «звучащего столба», который наподобие струны, крепящейся с двух сторон, имеет два крепления: опора на диафрагму и активное мягкое небо. Таким образом, звуковая колонна идет вверх и вперед. Он любил купольное звучание, которое достигалось при свободном положении гортани и максимальном использовании головных резонаторов.

Он никогда не просил «держать дыхание», так как набирается дыхание для того, чтобы его расходовать. Процессу управления дыханием профессор придавал особое значение, так как, говорил он, «искусство пения, — это искусство владения дыханием».

Интересно профессор работал над произведением, предлагая часто нестандартные трактовки. «Нужно, — говорил он, — создавая тот или иной музыкальный образ, ориентироваться на природу голоса».

Верным помощником Никиты Леонтьевича была пианистка Елизавета Павловна Пискарева — прекрасный музыкант и редкой души человек. Видимо, эти качества педагога, с одной стороны, и концертмейстера, с другой, создавали обстановку непринужденную и вместе с тем подлинно творческую.

Сам будучи оперным певцом Н.Л.Чемезов любил большие оперные голоса. Он преображался, светился от счастья, когда слышал мощный голос. Ему хотелось скорее вывести обладателя такого голоса на профессиональную сцену. Иногда, увлекаясь, он давал завышенный репертуар. Так, к примеру, я в конце 2-го года обучения пела на экзамене Аиду («С победой возвратись!»), Куму («Глянуть с Нижнего»). Видимо, сказывалось влияние итальянского метода. Наш отечественный метод обучения предусматривает более осторожное развитие голоса с постепенным усложнением технических и исполнительских задач.

Возможно, были и другие неординарные особенности школы. Важно то, что все, кто учился у профессора Чемезова, пели на хорошей опоре, умело управляя дыханием, добиваясь

полетности звучания даже с небольшими голосами.

К сожалению, время многое унесло из памяти (прошло более 40 лет), и я не могу вспомнить всех имен учеников профессора Чемезова, но помню, он с гордостью говорил о басах Торчинском, Н.Частие, народных артистах УССР, драматическом сопрано Тамаре Силаковой — лауреате Всесоюзного конкурса, колоратурном сопрано Л.Шишацкой. Позднее, уже работая в Харьковском оперном театре, я узнала о том, что его учеником был лауреат Государственной премии Борис Бутков (тенор).

Тяжелая болезнь, с которой трудно было бороться в условиях войны и связанных с нею лишений, оборвала жизнь прекрасного артиста, педагога и замечательного человека. Он умер летом 1946 года на 66-м году жизни. До боли обидно, что жизнь и деятельность выдающегося певца, профессора консерватории была почти предана забвению. Сказалось влияние страшной атмосферы, царившей в эпоху сталинизма. Тогда ведь каждый человек, оказавшийся по той или иной причине на оккупированной фашистами территории, считался чуть ли не врагом народа.

Думается, верится, что в эпоху революционной перестройки нашего общества, когда взят курс на воскрешение подлинных ценностей — материальных, духовных, нравственных — среди тех, кого мы должны помнить с любовью и уважением, займет достойное место профессор Никита Леонтьевич Чемезов.

## СЛОВО О ЧЕРВОНЮКЕ

Его любили все. Изумлялись, восхищались, поклонялись, преклонялись... Но никому не приходило в голову определять его значимость в искусстве, удивительную гармонию таланта певческого, артистического, педагогического. Сегодня, когда его нет рядом, осталось чувство любви, боли и появилась горькая возможность, необходимость изучения его творчества, проникновения в тайны его могучего таланта.

Мы жадно слушаем его неповторимый голос на фонограммах, всматриваемся в кадры видеозаписи, не переставая восхищаться гениальной простотой и убедительностью выразительных средств, вспоминаем, как он работал, как звучал, как держался на сцене и в быту, как без малейшего намека на саморекламу (что, увы, часто бывает в среде театральных деятелей) добивался вершин в создании оперных образов. Более того, сегодня мы и слушаем, и смотрим иначе. Смерть всегда делает оставшихся более внимательными не только к тому, кто ушел, но и к самим себе, кого-то потерявшим, и чем дальше, тем больше и глубже мы ощущаем эту утрату.

Е.И.Червонюка любили все! Любили его голос, его талант артиста, его титаническую работоспособность, что для него было непросто (с полей сражений в Великой Отечественной войне 1941-45 гг. он вернулся инвалидом), его неповторимую человеческую красоту, коммуникабельность, его душевную притягательность, его высокую гражданственность. Много ли найдется таких людей вообще, а не только в мире искусств, которым бы судьба подарила такую поистине всенародную любовь?!

17-летним юношей Женя Червонюк ушел добровольцем на фронт. После войны окончил Киевскую государственную консерваторию по классу профессора И.С.Паторжинского. С 1951 года вся его жизнь связана с городом Харьковом, с Харьковским оперным театром. Он пришел в театр в тот период, когда на оперных сценах страны пели Михайлов и Рейзен, Пирогов и Петров, Паторжинский и Гмыря. И даже на фоне созвездия таких басов он сумел сказать свое неповторимое слово.

Помню его дебют на сцене ХАТОБа в опере А.Даргомыжского «Русалка». Е.Червонюк — Мельник, я — Наташа (1951 год). К тому времени моими партнерами в этой опере были многие известные певцы. Но вот вышел Червонюк. «Вот то-то, все вы девки молодые. Посмотришь, мало толку в вас. Упрямы вы и всё одно и то же твердить вам надобно сто раз...». К горлу подкатился комок. Вместо привычных для

меня интонаций в этой арии (выговор, упрек, нотации) я услышала, ощутила отцовскую теплоту, доброе наставление, не без тени, конечно, укоризны. И вся ария была окрашена каким-то добрым светом, согрета человеческим теплом, приобретала участливый человеческий оттенок.

А когда я в своем ариозо сообщаю ему о том, что «...князь женится, не должен более меня любить...», в его фразе «Так вот в чем дело, вот в чем дело!» было столько горя, столько сердечной боли и мудрой осознанности происшедшего, что оставалось изумляться тому, как много можно сказать, казалось бы, немудреной фразой. И поэтому вполне закономерным было дальнейшее развитие действия, когда с гибелью дочери померкло, ушло сознание отца.

Такова была моя первая встреча с еще совсем юным, мало опытным Евгением Червонюком, талант которого уже тогда просматривался невооруженным глазом. Думаю, немного найдется даже среди великих артистов таких, которые с легкостью владели бы всеми амплуа, как это удавалось Червонюку: от трагедийного до комического, от героического до характерного. И как владел! Сейчас, вспоминая, сопоставляя, трудно отдать предпочтение тому или иному образу. В каждой партии было «точное попадание». С таким чувством меры, с таким вкусом были отобраны интонации, жесты, мимика, эмоции, необходимые тому или иному образу, что забывалось, что это оперный герой.

Осмыслить, постигнуть идейно-художественную суть, прожить жизнью своих героев более чем в 50-ти партиях: ведущих, заглавных, масштабных — подвиг. А если каждая партия, каждый образ — открытие, то это подвиг вдвойне.

Волею судеб мне многое пришлось в жизни увидеть, услышать, со многими выдающимися певцами (отечественными и зарубежными) пришлось встретиться в оперных спектаклях, но забыть Червонюка — Сусанина и Мельника, Короля Рене и Короля Филиппа, Бориса Годунова и Тараса Бульбу, Караса и Кочубея, Монтонелли и Кривоноса и многих, многих других — просто невозможно.

Помню 6-ю картину оперы Дж.Верди «Дон-Карлос. Схлестнулись в поединке две могучие личности: Король Филипп Второй и Инквизитор. Обе партии написаны для баса. Партия Инквизитора в напряженной тесситуре, создающей ощущение неукротимой стихии, накала страстей, тяжелого давления инквизиции, — и, как контраст, сложная гамма душевных переживаний, страданий, укоризны, мольбы, угроз и, наконец, тихого повиновения перед всеисильной властью инквизиции Короля Филиппа — Червонюка. Трудно постигнуть, как это ему удавалось сыграть властелина, по-своему жестокого и непримиримого, с такой гаммой чисто человеческих переживаний. Думается, что помимо богатейшей интуиции, присущей Е.И.Червонюку, нужен был еще и большой труд в поиске необходимых тончайших интонаций голоса, пластического рисунка тела.

А вот еще один пример создания глубоко реалистического образа Тараса в опере Дмитрия Кабалевского «Семья Тараса». Опера была написана вскоре после войны по мотивам повести В.Горбатова «Непокоренные». Харьковский оперный театр был одним из первых, обратившихся к этому произведению. Червонюк исполнял партию Тараса, 4-я картина оперы — приход домой сына Андрея, бежавшего из немецкого плена. Тарас гневно встречает сына. Он не может примириться с его слабостью, трусостью. Нужно было видеть и слышать монолог Тараса-Червонюка, изгоняющего сына из дома. «Ты, Андрей, в грозный час смерти убоялся, жизнь берег; ты за сегодняшним днем завтрашнего дня разглядеть не смог. Ты, Андрей, сам себя вычеркнул из жизни, и я тебя из своего сердца вырубил!». Не было равнодушных ни в зале, ни на сцене, когда он произносил этот монолог. Казалось, не голосом, а всем своим существом этот старый рабочий выносил приговор, и не только сыну... Но всему тому, что называется предательством.

О чем мы думали во время этого спектакля? О причастности каждого из нас к судьбам страны. О своей личной причастности к событиям, о которых речь, — о собственных невозвратимых потерях и незаживающих на всю жизнь ранах, нанесенных

войной. Это один из многих образов современников, созданных Е.И.Червонюком. В них, пожалуй, с наибольшей остротой проявилось уникальное единство профессионального и человеческого. Именно человеческое в этом певце, актере было так сильно, что не поддавалось шлифовке, почти неизбежной в театре.

Когда-то известный режиссер М.П.Стефанович сказал, что партитура, клавиры — это только канва, по которой нужно вышивать красками своего голоса, трепетностью сердца, эмоциями. Е.И.Червонюка по праву можно назвать художником оперного искусства, так как образы, которые он создавал, были прожиты его собственной жизнью, окрашены неповторимым богатством его голоса и эмоций.

Деятельность Червонюка — профессора кафедры сольного пения Харьковского института искусств, наверное, — другая тема, но с уверенностью можно сказать, что в институт его привело естественное желание передать накопленный опыт, знания, мастерство идущим вслед за нами поколениям. Он любил своих учеников, как родных детей. Они тянулись к нему, как растение к солнцу. Уйдя из жизни так непростительно рано, он живет в своих учениках, многие из которых уже получили признание, живет в памяти и сердцах своих товарищей, коллег по работе, в памяти своего народа, который его воспитал и которому он служил до последнего своего часа.

Народный артист ССОР, депутат Верховного Совета УССР, профессор, коммунист, редкой души человек, товарищ...

У него было хобби — астрономия. Мы удивлялись, как он хорошо знал названия множества светил, планет, созвездий и различал их на небосводе. Пусть же звезда его немеркнущего таланта, его прекрасной жизни и творчества будет источником света для будущих поколений деятелей искусства.



## ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ НА ХАРЬКОВСКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Харьковский академический театр оперы и балета, основанный в 1925 году (тогда Харьков был столицей), уже в 1927 году, к 10-летию Великого Октября, поставил оперу Бориса Яновского «Взрыв» по пьесе О.Макарова. Спектакль рассказывал о первых днях становления советской власти, о героическом подвиге коммуниста — члена парткома, о борьбе советских людей с белобандитами и контрреволюционной сворой на одном из рудников страны. Уже тот факт, что к постановке спектакля были привлечены И.С.Паторжинский, М.И.Литвиненко-Вольгемут, В.Г.Будневич, режиссер В.Д.Манзий, дирижер И.С.Вейсенберг и другие ведущие мастера, — свидетельствует о серьезном подходе коллектива театра к материалу, близкому по времени и волнующему по содержанию. И несмотря на слабое либретто и пеструю в стилистическом отношении музыку, спектакль все же имел успех. Об этом рассказывали участники спектакля, а также есть свидетельства прессы.

Дальнейшее свое развитие тема Октябрьской революции нашла в спектакле «Разлом» одесского композитора В.Фемелиди по одноименной пьесе Б.Лавренева. Партию Годуна с большим успехом исполнял Ю.Кипоренко-Даманский, Лейтенанта — М.Гришко, партию Ксени — Зоя Гайдай, дирижировал спектаклем А.Э.Маргулян. Композитор отказался от традиционных форм. В его опере нет арий и других сольных номеров, кантилена заменена сухим разговорным речитативом. Это вызвало определенные трудности. Однако массовые сцены, в особенности на крейсере, исполненные пафоса революционного звучания, находили эмоциональный отклик у зрителей.

Вслед за постановкой «Разлома» театр ставит оперу О.Чишко «Яблоневый полон» на сюжет украинского драматурга И.Днепровского. Опера отразила героическую борьбу украинского народа с петлюровцами и деникинцами. Дирижер М.Вериковский, постановщик режиссер Я.Гречнев. И в этой



работе принимали участие Кипоренко-Даманский, Литвиненко-Вольгемут. Опера имела огромный успех. Позже она шла в Киеве, Днепропетровске, Свердловске, Ташкенте. Успех «Яблоневого полона» предопределило, по-видимому, прежде всего, качество музыкального материала и талантливость режиссера Я.Гречнева, сумевшего в раскрытии образной структуры спектакля использовать наилучшим образом певцов театра.

Эти оперные постановки, несовершенные как по материалу, так и в силу недостатка опыта работы над такого рода тематикой, — все же сыграли огромную роль как в становлении традиций украинского советского театра, так и в воспитательной миссии, оказывающей огромное влияние на формирование мировоззрения людей в молодом советском государстве. Преодолев трудности, связанные со сложностью музыкального языка, несовершенством либретто, мастера Харьковского оперного театра создали фундамент, на котором в последующие годы стали возможными постановки опер «В бурю» Т.Хренникова, «Тихий Дон» И.Дзержинского, «Броненосец Потемкин» О.Чишко. Но это уже было во 2-й половине 30-х годов, когда столицей Украины стал Киев, куда переехала значительная часть труппы.

В этот период можно было ожидать упадка творческой жизни, однако, к счастью, такого не произошло.

Я не берусь давать оценку Постановлению Наркомпроса УССР от 1932 года, которому историки придают особое значение в развитии Харьковского оперного театра. Думается, что решающее значение в этот сложный для театра период имел переход выдающихся мастеров: Р.Смолича, С.Масловской, А.Пазовского, В.Тольбы. Созвездие таких колоссов под руководством А.М.Маргуляна заложили основы высочайшего профессионализма. Была создана атмосфера подлинного творчества.

В этот период ярко заявили о себе тогда еще юные В.Гужова, А.Левицкая, Е.Морозова и другие. Получили новый творческий импульс, раскрылись во всей полноте вокального и сценического

мастерства Ю.Кипоренко-Даманский, М.Роменский, В.Будневич, Б.Гмыря и многие другие.

В трех операх, поставленных в конце 30-х годов, привлекало внимание не только созревание революционного сознания, но и яркость музыкального языка, подлинная народность, остроконфликтные сюжеты, крепкая драматургическая основа.

В тесной связи с общественными событиями разворачивается драма главных героев (Григорий, Аксинья в опере Держинского «Тихий Дон», Наталия — Ленька в опере Т.Хренникова «В бурю», Груня — Вакуленчук, Матюшенко в опере Чишко «Броненосец Потемкин»).

Эпоха Октябрьской революции и гражданской войны — одна из труднейших в жизни нашего народа. В сложных ситуациях тех событий не смогли разобраться даже многие крупные личности России, покинувшие Родину. В анализируемых операх главные действующие лица — простые люди, в большинстве своем далекие от политики. Но революционная волна, захватившая их, вовлекла в процесс поиска ленинской правды.

Трагедия и романтика той эпохи прошла через их плоть и кровь. И в этом, видимо, также одна из составляющих успеха этих опер, в этом их притягательная сила.

Талантливым коллективом предвоенного Харьковского театра оперы и балета были созданы в этих спектаклях живые образы из плоти и крови, показаны грозные события, дано нарастание революционного энтузиазма. Пресса предвоенных лет многократно указывала на растущую популярность Харьковского оперного, на то, какой любовью у зрителей пользуются певцы и весь творческий состав театра.

Думается, что этому способствовали не только выдающиеся произведения мировой классики (на афише театра в те годы шли: «Князь Игорь», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Сказка о царе Салтане», «Демон», «Русалка», «Турандот», «Гугеноты», «Кармен», «Аида», «Абесалом и Этери» и многие другие), но и глубоко волнующие спектакли, близкие по времени, настроению, чувствам — «В бурю», «Тихий Дон», «Броненосец Потемкин». Среди зрителей были еще люди, живые участники тех событий.

Рождались ассоциации, воспоминания, зрительный зал был сотворцом спектакля. Не лишним будет сказать и о том, что зрительный зал заполнялся молодежью, которой вскоре пришлось одеть солдатские шинели и встать на защиту Родины. Они тогда не знали истинных причин сталинских репрессий, но знали твердо, что идут защищать завоевания Октября.

Хочется назвать имена замечательной плеяды предвоенного оперного. Очень немногие из них ныне здравствуют, сохраняя в памяти жизнь и творчество коллег и друзей.

Создатели «Тихого Дона» И.Дзержинского по роману М.Шолохова.

Дирижер — В.Тольба, режиссер — С.Масловская.

Аксинья — А.Левицкая

Григорий — Ю.Кипоренко-Даманский

Наталия — Е.Виноградова

Митька — В.Будневич

Мишук — Б.Бутков

«В бурю» Т.Хренникова, либретто по роману Н.Вирты  
«Одиночество»

Дирижер — М.Пазовский, режиссер — С.Масловская

Наталия — В.Гужова

Листрат — А.Магергут

Ленька — Г.Рожок

Фрол — М.Роменский

Крашов, Кученко — в роли В.И.Ленина

«Броненосец Потемкин» О.Чишко, либретто С.Спасского и  
В.Чулисова

Дирижер — В.Тольба, режиссер С.Масловская

Груня — А.Левицкая

Матюшенко — Ю.Кипоренко-Даманский

Кочура — В.Будневич

Вакуленчук — М.Роменский, Б.Гмыря

С судьбой послевоенного театра на протяжении 25 лет была связана и моя сценическая жизнь.

Вернувшись из эвакуации, театр начал интенсивную работу по восстановлению репертуара. Состав труппы претерпел

серьезные изменения: часть певческого состава перешла в Киевский оперный, труппа Харьковского пополнилась днепропетровчанами. Среди них дирижер И.Штейман, певцы С.Тухнер, Ф.Лейтас, З.Канзбург, С.Мостовая, И.Бронзов и другие.

В последующие годы труппа стала интенсивно пополняться выпускниками Харьковской, Киевской, Одесской консерваторий. Это Дм.Козинец, Д.Левитина, М.Суховольская, А.Оголевец, В.Арканова, Л.Тарасова, Н.Манойло, Н.Коваленко, А.Резилова, А.Дубинин, А.Гроза, Н.Суржина; из Киева почти одновременно пришли Е.Червонюк, Р.Белицкий; с Одесской консерваторией нас породнили А.Монастырный и Л.Цуркан. Возглавили театр В.Пирадов и М.Стефанович, которые вскоре переехали в Киев. Главными руководителями стали П.М.Славинский и В.Г.Будневич.

Наряду с постановкой опер мировой классики («Иван Сусанин», «Тоска», «Царская невеста», «Запорожец за Дунаем», «Аида», «Чародейка», «Бал-маскарад», «Лакмэ», «Фра-дьяволо» и др.) театр снова берется за осуществление полюбившихся опер «В бурю» и «Тихий Дон».

Мне посчастливилось дважды прожить жизнь оперы «В бурю»: первый раз в образе Наталии — постановка 1951 года (дирижер И.Штейман, режиссер В.Будневич) и второй — в образе Аксиньи в постановке 1962 г. (дирижер И.Штейман, режиссер Дм.Смолич). И оба раза я испытала настоящее творческое счастье от сопричастности к этому произведению.

Партитура этой оперы отличается эмоциональностью, искренностью, душевной открытостью, рельефностью обрисовки героев, законченностью вокальной мелодии. В драматургическом плане захватывает не только остросоциальный конфликт, но и линия эволюции социального и духовного созревания героев, их прозрение. Так, брат убежденного большевика Листрата — Ленька — очень шаткая, неустойчивая фигура. Пройдя вместе со своей невестой Наталией тяжелый путь в поисках правды, в конце концов он приходит к пониманию и осознанию того, где добро, а где зло.

Зритель переживает вместе с героями их труднейшие нравственные и физические испытания. Я помню реакцию зрителя в конце IV картины оперы, когда Ленька едва успевает вынуть отчаявшуюся Наталию из петли. И в дальнейшей судьбе моей героини я ощущала зрительный зал своим союзником. И тогда, когда отважилась застрелить Сторожева, злейшего врага советской власти, и тогда, когда поняла смысл революции. А какую, дух захватывающую реакцию зрительного зала, вызывало появление на сцене Ленина — Крамова!!!

Стремление театра к постановке произведений, отражающих зарождение необратимого процесса революционного движения, сказывалось на протяжении всего периода его существования. Эта тенденция прослеживается как в выборе репертуара, так и в расстановке постановщиками идейных акцентов.

Так, к примеру, в операх «Гальяка» Монюшко и «Русалка» Дворжака (обе поставлены В.Скляренко) острота социального конфликта находила разрешение в открытом вызове существующему строю.

А Тоска — подруга сочувствующего революции художника Каварадосси, гибнущего от рук полиции, будучи далекой от политики, — в конце концов прозревает. Она убивает Скарпию случайно, не преднамеренно, но ее монолог над трупом тирана «Умри же, проклятый! В крови захлебнешься!..» полон гнева и мщенья.

Если кто помнит этот спектакль в 50-е годы (режиссер А.П.Герашенко, дирижер И.С.Штейман, Тоска — Бурцева, Каварадосси — Пушнев, Скарпию — Бронзов), то, наверное, обратили внимание на поведение Тоски в этой сцене. Я не ставила свечей у изголовья мертвого Скарпина, а наоборот, тушила все свечи на канделябрах, чтобы поскорее покрыть тьмой этот кошмар. Такой финал этой сцены был как бы вызовом и строю, и тирании и даже Богу, оставившему ее в трудный час. И, если бы не гибель героев, то я убеждена, что Тоска (набожная Тоска, далекая от политики) пришла бы к пониманию идей, которыми были проникнуты Каварадосси и Анджелотти. Так режиссер одним лишь акцентом меняет

социальную направленность спектакля, подчеркивая революционный характер эпохи, ее влияние как на героиню оперы, так и на зрителя.

Значительным событием в жизни театра стала постановка оперы А.Спадавеккиа «Овод» (либретто И.Келлера) по одноименному роману Э.Войнич. Постановку 1958 года возглавили Л.Худoley и М.Авах. Исполнителями главных партий были Е.Червонюк, А.Куприенко, Винниченко, Л.Аболинь, И.Бронникова, Л.Попова и автор этих строк (партия Джемь). В дальнейшем в этом спектакле эстафету приняли А.Резилова, А.Дубинин.

Опера ставилась дважды в театре и в 3-й раз в 1987 году в Оперной студии. На протяжении многих лет ей сопутствовал огромный успех. Сила воздействия этого произведения на зрителей и особенно на молодежь обусловлена не только эмоциональной приподнятостью музыкального материала, но и тем, что революционная романтика здесь затрагивает самые тонкие и чувствительные струны человеческой души — извечное стремление изменить жизнь к лучшему.

«Героический образ революционера-борца Овода — это не историческая личность, а собирательный образ, в котором все народы во все времена узнают черты своих национальных героев» — так писала газета «Крымская правда» во время гастролей Харьковского театра в г.Симферополе, где, кстати говоря, в течение 3-х недель опера «Овод» прошла 8 раз с переполненным залом, в основном, молодежью.

Да, черты образа Ривареса — Овода мы узнаем и в образе В.Губанова «Коммунист» Дм.Клебанова и Павла Корчагина в одноименной опере Н.Юхновской, и в образах молодогвардейцев-краснодонцев в опере Ю.Мейтуса «Молодая гвардия», «Лейтенант Шмидт» Б.Яровинского, «Маевка» Дм.Клебанова и многих других постановках ХАТОБа.

## Приложение

И.А.ИСИЧЕНКО

## ТАИСИЯ НИКОЛАЕВНА ИСИЧЕНКО-БУРЦЕВА

### ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ В РАННИЕ ГОДЫ

Таисия Николаевна родилась в крестьянской семье. Родители работали в совхозе. Семья состояла из пяти человек: отец — Николай Васильевич, мать — Марфа Петровна и три сестры: Тася, Нина, Зоя.

С ранних лет дети были приучены к тяжелому крестьянскому труду: работа в огороде, уход за домашней живностью, постоянные хлопоты по домашнему быту.

Трудовые будни скрашивались музыкальными праздниками: мать играла на народных инструментах, отец пел и танцевал, дети пели. Пели с раннего детства. Пели врозь и вместе. Все три сестры обладали абсолютным музыкальным слухом и красивыми голосами. Музыкально одаренные дети пели удивительно слаженно, эмоционально, с глубоким пониманием философии народных песен. Со временем к домашним концертам присоединялись другие односельчане, в комнатах стало тесно, пели на улице. Тая была общепризнанным лидером в руководстве хором.

Кроме того, у Таи с 14 лет проявилось призвание к педагогической деятельности. Будучи круглой отличницей в школе, увлекалась математикой. Мечтала стать профессиональным педагогом-математиком. А пока приобретала опыт на школьниках совхоза «Красная Армия», которым помогала в учебе. Директор совхоза обратил внимание на педагогическую деятельность Таи, и, ко всеобщей радости детей, родителей и юной учительницы, построил настоящие парты и доску. С этого времени начались ежедневные занятия школьников по подготовке домашних заданий и проработке непонятных тем. Дело в том, что школьников совхоза ежедневно возили на телеге (или на санях в зимнее время) в 113 школу

г. Харькова и обратно. Это была сплоченная и организованная команда малышей под лидерством Таи, которая умела увлечь и заинтересовать их и учебой, и сказками, и пересказыванием кинофильмов, прочитанных книг, а главное — народными и цыганскими, в то время модными, песнями.

Часто вечерами приходила молодежь к Таинной матери и просила: «Теть Марфуша, пустите Таю на улицу погулять, а то из нас никто не может песни выводить».

Музыкальная одаренность девушки была замечена руководством совхоза и Тая была вовлечена в совхозную самодеятельность, где исполняла партию Наталки по произведению И. Котляревского «Наталка-Полтавка». Участие в совхозной самодеятельности очень увлекло Таю. Неоднократно художественная самодеятельность совхоза участвовала в областных смотрах и получала отличные отзывы. Но мечта стать математиком была незыблема.

После окончания средней школы Тая поступает в университет на физико-математический факультет. Там ее приобщили к самодеятельности, высоко оценив природную постановку голоса и музыкальность. Руководитель художественной самодеятельности университета посоветовал Тае обязательно обратиться в Харьковскую консерваторию, чтобы серьезно заняться вокалом.

В 1943 году робко переступает порог Харьковской консерватории сельская девушка с просьбой прослушать ее. Профессор консерватории Николай Леонтьевич Чемезов пригласил в класс для собеседования. Задаются традиционные вопросы: «Какую музыкальную подготовку имеете?» — «Никакую». — «Хотя бы нотной грамотой владеете?» — «Не владею». — «Что же Вы споете?» — «Народные песни». И Тая спела несколько народных песен, которые были выучены на слух. Профессор заворуженно слушал. Затем подытожил услышанное: «У вас уникальный голос. Настоящее драматическое сопрано. Нужно много работать. О совмещении учебы в двух вузах не может быть и речи. Университет нужно оставить и полностью посвятить свою жизнь музыке, вокалу. И



именно в этом ваше будущее.».

Трудно было расстаться с мечтой стать математиком, но музыкальное нутро, любовь к музыке победили. Выбор сделан в пользу вокального искусства. Родители категорически возражали против консерватории, но профессор Н.Л.Чемезов сумел убедить их дать возможность развития музыкальному таланту дочери в консерватории.

Время тяжелое. Война. Голод. Нужно обрабатывать огороды, чтобы прокормить семью, которая увеличилась на два человека: двое сирот — детей погибших родственников. Перед войной семья переехала в пос. Карачевку.

Получить участок земли под огород можно было только через местные организации для своих сотрудников. Поэтому Таисия вынуждена была принять предложения от трех организаций по руководству художественной самодеятельностью. Это Покотилловская средняя школа, детдом и агрошкола.

Работала с детворой много, с душой, увлеченно. Такое отношение к работе скоро принесло свои плоды. Хор Покотилловской средней школы занял 1-е место на областном смотре художественной самодеятельности и получил направление на республиканский смотр в Киев. Однако поездка не состоялась из-за отсутствия средств в школе.

Было очень трудно сочетать учебу в консерватории и работу в трех организациях, но огороды были тогда единственным источником существования большой семьи. Нужно было работать и поднимать моральный дух раненых защитников Родины. И школьная самодеятельность под руководством Таисии проводила множество концертов в госпиталях прифронтовой полосы и в Харьковской области, вызывая восторженные отзывы и чувство глубокой благодарности у раненых бойцов и командиров.

В 1944 году Таисия была мобилизована в концертную бригаду по обслуживанию госпиталей воинских частей и моряков Военно-морского флота, что нашло отражение в многочисленных грамотах того времени.

Выдержать такую нагрузку посильно было только человеку, выросшему в трудовой семье, человеку с твердой убежденностью в пользе и необходимости своего труда, человеку волевому и целеустремленному, человеку доброму и отзывчивому.

И несмотря на все невзгоды и трудности военных лет, с физическими, психологическими и моральными перегрузками, Таисия Николаевна Бурцева в 1949 году с отличием окончила консерваторию, триумфально выступила в дебютном спектакле «Чародейка» (опера П.И.Чайковского), исполнив заглавную партию Кумы и 25 лет жизни посвятила служению оперному искусству, и еще последующие 25 лет отдала педагогической работе в Институте искусств, щедро делаясь своим творческим опытом и талантом с учениками и коллегами.

### НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Таисия Николаевна, будучи студенткой 5 курса Харьковской консерватории (класс профессора М.Михайлова), была приглашена в оперный театр. Приглашение это было не случайным. Таисия Николаевна обладала целым комплексом качеств, необходимых оперной певице. Это прежде всего уникальный голос, настоящее драматическое сопрано, которое редко встречается в музыкальном мире. Красивый тембр, полный диапазон, полетное мощное звучание, легко пробивающее оркестровую завесу и заполняющее весь зрительный зал. Ровное звучание во всех регистрах. Особо красивую тембровую окраску голос приобретал при звучании на *piano*. Утонченная музыкальность и способность глубоко и искренне-эмоционально доносить до слушателя музыкальную и сценическую правду. Незаурядная память, удивительная трудоспособность и целеустремленность в творческом процессе, философско-аналитический склад ума — позволяли певице глубоко осмысливать сценическую канву исполняемых партий с учетом эпохи, нравов, социальной ситуации в тот период, когда происходит действие. Природа наделила певицу

еще и хорошей сценической внешностью: статная фигура, красивое русское лицо с подвижной мимикой, большие выразительные глаза и обаятельная улыбка. Иначе говоря, она обладала сценическим обаянием, столь необходимым для актрисы, и даром перевоплощаться. Это позволяло певице психологически, музыкально и сценически сливаться с исполняемыми партиями, доносить до слушателя от сердца и души идущие, истинные переживания своих героинь. Слушатель верил актрисе и глубоко сопереживал вместе с нею.

Приобретенные в консерватории знания, навыки, мастерство в сочетании с огромным трудолюбием и одержимостью в работе позволили причислить ее к талантливым оперным исполнителям, о чем свидетельствуют многочисленные отзывы дирижеров, режиссеров, с которыми она работала, отзывы любителей оперного искусства, а также рецензии на спектакли в периодической печати.

В театре поручили исполнять партию Кумы в опере П.И.Чайковского «Чародейка», которая стала дипломной работой в Консерватории и дебютом в оперном театре. К этому времени Таисия Николаевна уже имела некоторый опыт сценической и вокальной работы, который она приобрела в Оперной студии при Консерватории, где исполнила ряд партий под руководством опытных педагогов (В.Будневича, П.Славинского, М.Аваха).

Совместно с дирижером И.С.Штейманом и режиссером В.Г.Будневичем началась кропотливая работа над новой партией, которая успешно завершилась на сцене оперного театра Харькова.

18 марта 1948 года Таисия Николаевна на высоком профессиональном уровне блестяще, триумфально исполнила партию Кумы. Появились признание широкой публики и известность.

После окончания Консерватории за год работы в театре Таисия Николаевна исполнила семь заглавных и ведущих партий. Это партии Марии, Лизы, Оксаны (в операх П.И.Чайковского «Мазепа», «Пиковая дама», «Черевички»),

Ярославны (в опере А.Бородина «Князь Игорь»), Тамары (в опере А.Рубинштейна «Демон»), Аиды (в одноименной опере Дж.Верди), Наташи (в опере А.Даргомыжского «Русалка»). А за 25 лет работы их насчитывалось около 50. Основные из них, кроме перечисленных: Наталья, Татьяна, Жанна д' Арк (в операх П.И.Чайковского, «Опричник», «Евгений Онегин», «Орлеанская дева»), Леонора, Елизавета, Амелия (в операх Дж.Верди «Трубадур», «Дон Карлос», «Бал-маскарад»), Тоска (в одноименной опере Дж.Пуччини) и многие другие.

Кроме оперного жанра Таисия Николаевна много работала в концертном плане. Было множество сольных выступлений и монографических концертов с симфоническим оркестром под управлением прославленных дирижеров: Н.Рахлина, И.Гусмана, Л.Худолея и других.

С неизменным успехом проходили гастроли в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Риге, Ростове, Мурманске, Архангельске, Донецке и других городах бывшего СССР, а также в городах Польши, Югославии, Чехословакии.

Таисии Николаевне посчастливилось петь с прославленными мастерами оперного искусства, солистами Большого и других оперных театров, как отечественных, так и зарубежных: И.Петров, А.Иванов, С.Преображенская, В.Давыдова, П.Амираношвили, Н.Андгуладзе, П.Нарцов, Г.Большаков, Е.Черней (Румыния), Г.Папп (Чехословакия), Т.Мазаров (Австрия), Пироццини (Италия) и многими другими.

## **РАБОТА В ХАРЬКОВСКОМ ИНСТИТУТЕ ИСКУССТВ**

Педагогическую деятельность Таисия Николаевна начала с 1969 года, сначала по совместительству, затем с 1971 года зачислена в штат ХИИ исполняющей обязанности доцента кафедры сольного пения.

В 1976 году присвоено ученое звание доцента.

С 1976 по 1984 годы — проректор по учебной части ХИИ. По состоянию здоровья переходит с административной работы на полную нагрузку и.о. профессора кафедры сольного пения.

В 1990 году присвоено звание профессора.

За эти годы Таисия Николаевна выпустила 23 студента, которые работают в оперных театрах, филармониях, театрах музыкальной комедии, преподавателями в вузах. Среди выпускников — 4 заслуженных артиста, 5 победителей республиканских конкурсов (3 лауреата, 2 дипломанта). Один лауреат Всесоюзного конкурса имени Глинки (2-я премия) — В.Ломакин. Он же дипломант 2-х международных конкурсов: имени Чайковского в 1978 году и Вердиевского конкурса в г.Буссето (Италия).

Написано около 24 научных работ и статей, главным образом обобщающих опыт работы на оперной сцене и в учебном процессе ХИИ. Особый интерес представляют работы, анализирующие психологические и сценические аспекты партий Кумы, Лизы, Марии в операх П.И.Чайковского «Чародейка», «Мазепа», «Пиковая дама», Аиды и Тоски в одноименных операх Дж.Верди и Дж.Пуччини.

Большая работа посвящена теме: «Аспекты национального в творчестве Н.В.Лысенко».

Изучив научную и методическую литературу по профилю «сольное пение», а также используя свой богатейший опыт сценической деятельности, Таисия Николаевна разработала свою методику постановки голоса, в основу которой легли два принципа: 1) выявление природы голоса и 2) раскрытие и развитие творческой индивидуальности студента.

В результате большой кропотливой деятельности в качестве педагога сольного пения (в сочетании с собственным опытом работы) Таисия Николаевна стала непревзойденным диагностом природы голоса и талантливым педагогом. Об этом свидетельствуют результаты обучения студентов и многочисленные рецензии на их выступления. Будучи уже тяжело больной, Таисия Николаевна продолжала работать до самого своего конца — 16 мая 1997 года.

Но это еще не конец. Эстафету творческой жизни переняли ученики. Да и внучек Игорек растет...