

189
34204



Л. В. СОБИНОВ

массовая
библиотека
МЕРКУРСИНО
1963







МИХАИЛ ЛЬВОВ

ЛЕОНИД ВИТАЛЬЕВИЧ
СОБИНОВ

1872—1934

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва 1945 Ленинград

В повестке судебных дел, назначенных к слушанию, не было ничего сенсационного, что могло бы привлечь публику.

И все же зал заседаний был полон.

Общее внимание привлекал молодой помощник присяжного поверенного, сосредоточенно слушавший своего противника по разбираемому делу.

Старый хмурый судья был необычно оживлен и даже улыбался.

«Ну, соловей, что вы нам сегодня споете?» — обратился он к интересовавшему всех молодому адвокату, ожидавшему очереди говорить.

Едва заметная тень легла на лицо Леонида Витальевича Собинова. Быстро овладев собой, он начал свою речь.

Трудно объяснить, что пленяло в ней слушавших. То ли особая теплота голоса, замечательно правильный русский язык, сами фразы, сжатые и ясные, редкостно искренние интонации. То ли невероятно симпатичная — иного слова не найти — улыбка и открытый взгляд умных и добрых, с лукавой искоркой, глаз. То

ли благородная сдержанность жестов, мягких и выразительных.

Ясно было одно. Обычные слова будничного судебного дела становились по-особому притягательными. Их освещала изнутри убежденность говорившего.

Не могло быть сомнения, что молодого адвоката ждет блестящая будущность, когда окончится его пятилетний стаж у крупнейшего московского присяжного поверенного.

Выслушав речи сторон, судья удалился, чтобы написать решение.

Собинов вспомнил неприятно поразившее его обращение судьи и невольно задумался над странной раздвоенностью своего существования.

Вот уже два года, как он стоит на распутье, не зная, по какой дороге пойти. Один путь сулил спокойное благополучие и ясную профессию юриста. Другой — артистический — вел в неизвестность. Годами складывавшийся взгляд на жизнь, на будущее толкал на первый путь. Внутреннее призвание, голос таланта манил на второй.

«Опять я тяну скучноватую лямку судебного ходатая, не особенно заглядывая в будущее, и по временам перед массой предстоящей работы испытываю некоторое уныние моего мятежного духа. Удивительное непостоянство настроения и соответствующего расположения к той или другой области своих занятий постоянно испытывается.

Стоит только накопиться трудной и неприятной работе по адвокатуре, как я уже начинаю

мечтать о том, что, пожалуй, сцена — мое единственное призвание. С рвением бросаюсь я тогда к оперным клавирам, и вот здесь какой-нибудь трудный речитатив или плохо удающаяся нота, часто случайное отсутствие дыхания или голоса начинают возбуждать во мне сомнение в моих способностях быть хорошим артистом. Случись к этому выиграть дело, преодолеть пугавшую юридическую трудность, и опять берет верх сознание, что в адвокатуре я нахожусь больше на месте. Потом, конечно, все улаживается — и речитативы, и казуистика, но невольная эквилибристика все-таки оставляет свой неприятный след, вопрос так и остается открытым».

Мысли перенеслись к прошлому. Юношеские годы. Родной Ярославль. Семья. По мещански состоятельная, она мало чем выделялась среди окружавших. Быть может, лишь большей тягой родителей к образованию своих детей... Художественные вкусы семьи были связаны с благолепием церковной службы и церковным пением. Но Леонида и брата Сергея¹ тянуло к народной песне, издавна приплывавшей в Ярославль на волжских плотах. Еще больше распевали братья, аккомпанируя себе на гитаре,

¹ Сергей Витальевич Собинов (по сцене Волгин), тенор. Пел в оперном театре С. И. Зимина и Петербургском театре музыкальной драмы. Отличный исполнитель характерных теноровых партий. Выдающийся «Звездочет» в опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова.

студенческие песни, которые слышали от приятелей — студентов Демидовского юридического лицея. Невольно припомнился регент лицейской церкви, который не любил певшего в церковном хоре гимназиста Леню Собинова. «И когда я тебя, сковорода, научу петь по-настоящему, — тyani ноту», — часто говорил регент. Молодой, звонкий, жизнерадостный и выделявшийся голос гимназиста Собинова определенно мешал «органистому» пению, нарушая слишком земным звучанием сосредоточенное благочестие прихожан.

Зато какой успех имел гимназист Собинов, когда впервые выступил в ученическом благотворительном концерте. В программе концерта стояла песня из оперы «Наташа, или волжские разбойники». Солировать должен был гимназист Ивакинский. Он заболел перед последней репетицией. Собинов рискнул предложить себя взамен Ивакинского. Регент отмахнулся было от «сковороды», но, уступая настояниям учеников, вынужденный обстоятельствами, согласился. «Леня запел, да ведь как запел. До сих пор его голос в этой песне у меня в ушах, и до сих пор мороз по коже при одном воспоминании о неожиданном огромном впечатлении, которое произвел Собинов на всех своим голосом, необычным тембром этого голоса, его силой воздействия на окружающих».

Так рассказывал много лет спустя один из участников концерта. Директор гимназии сказал тогда Собинову, чтобы он не бросал пения, потому что в нем есть «сила голосового таланта».

Его «патрон»¹, Федор Никифорович Плевако, после одного из удачных дебютов в опере благословил Собинова на новую карьеру, хотя и сожалел, что придется окончательно оставить старую, судя по хорошему началу, много сулившую. Сколько лет Собинов был убежден, что эта старая карьера будет его единственным жизненным путем.

Мысли снова ушли в прошлое. Вот он студент юридического факультета Московского университета. Это было осенью 1890 года. Отличные успехи в гимназии, любовь к книге помогли хорошо учиться и в университете, не затрачивая слишком много времени. Оно было нужно для не осознанного, но органического стремления к жизни в звуках. Этому Собинов, помимо воли, уделял все свободное время. Он пел часто в студенческом хоре. Музыканты настоятельно прислушивались к звучанию его голоса в популярном «Вечернем звоне» или традиционном студенческом «Гаудеамусе». Он пел и в церковном хоре, и в хоре приезжей украинской труппы, где его увлекали великолепное пение и игра замечательной Заньковецкой. Вспомнилось, как на очередном ежегодном концерте московского студенчества — это было 3 ноября 1891 года — к нему подошел пианист и директор музыкально-драматического училища Московского филармонического общества П. А. Шо.

¹ Так назывался в дореволюционной адвокатуре присяжный поверенный, под руководством которого стажировали помощники присяжного поверенного.

стаковский и посоветовал серьезно заняться пением. Как он с большим душевным трепетом пел перед профессорами училища и был зачислен в класс профессора Додонова. Как окончил Московский университет, надел впервые адвокатский фрак и, начав адвокатскую практику, продолжал учиться пению у профессора Сангагано-Горчаковой. Она и подготовила его к дебюту в Большом театре в 1897 году в партии Синодала («Демон»). Ожили волнения дебюта, встала в памяти много раз прочитанная первая рецензия «самого» Кругликова: «Собинов выказал себя в очень симпатичном свете и имел выдающийся успех — первый певучий номер «Обернувшись соколом» бисирован в силу настойчивого и дружного требования всем залом; ни одного хотя бы малейшего намека на протест; завидно громкие и долгие вызовы по окончании сцены». Вспомнились последующие успешные дебюты в партиях Баяна («Руслан и Людмила») и Владимира Игоревича («Князь Игорь»), почетное для молодого певца участие в «Керзинских утрах» (так назывались концерты, организованные страстными любителями русской музыки Керзиными, объединившими исполнителей, пропагандировавших камерное творчество русских композиторов). Мысли и настроения, рожденные сценическими успехами, были уже так далеки от бесспорной ранее жизненной ставки на адвокатуру. Их он поверил в письме к другу:

«Музыка и драма — вот вся жизнь, и ей-богу я не стал от этого глупее. Напротив, как будто

многое в жизни становится яснее, все проще, а искусство, развивая эстетическую сторону, делает и меня как-то чище. Грязь жизни становится противна, и многие дурные побуждения улетают в вечность, чтобы больше не возвращаться. Право, я становлюсь эстетиком в нравственном смысле слова».

Быть может, до этих мыслей, граничащих с перерождением, улыбка и обращение старого судьи не взволновали бы так. Сегодня они прозвучали предостережением. Охватил страх перед перспективой сделаться прекрасным певцом среди адвокатов и прекрасным адвокатом среди певцов; перед перспективой попасть в категорию «известных московских певцов-любителей», как его однажды уже рекламировали. Вполне вероятно, что обращение судьи оказалось для Собинова, всегда ненавидевшего дилетантизм в искусстве, последним доводом в пользу давно созревшего решения полностью посвятить себя пению.

Судья вернулся в зал. Слова его слушал уже не адвокат Собинов. Из зала суда, по-новому глядя на жизнь глазами художника, вышел профессионал-певец, будущий великий Собинов.

* * *

Один из лучших Ленских в наши дни, С. Я. Лемешев так рассказывает о влиянии Собинова на его артистическую жизнь:

«Вот знаменательный в моей жизни 1921 год: я получаю «путевку в жизнь» — становлюсь студентом Московской Государственной кон-

серватории. Едва приехав в Москву, мчусь в Большой театр. Идет «Евгений Онегин». Ленский — Собинов! Сбылась моя сокровенная мечта: на галерке, зажатый среди толпы столь же рьяных, как и я, поклонников великого артиста, я наслаждался пением Собинова. Прежде всего меня поразило звучание его голоса — прозрачное и вдохновенное, так чудесно гармонизировавшее с романтическим образом юного поэта. Казалось, что непосредственно к Собинову относятся стихи Пушкина, посвященные его герою:

Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты.

Но особенно был близок собиновский Ленский к музыкальному замыслу Чайковского.

В пушкинской характеристике Ленского, в которой поэт отразил свое яркое, оптимистическое жизнеощущение, иногда все же проскальзывает легкая шутливая усмешка, правда, теплая и ласковая, но чуть-чуть ироническая. Пушкин часто подчеркивает «пылкий разговор» Ленского, его «восторженную речь» и «вечно вдохновенный взор», как бы подтрунивает над своим героем, например, в таких строках:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы.

Этой иронической улыбки совсем не ощущается в музыкальной характеристике Ленского. В этом, быть может, наиболее чистом и юном образе мировой оперной драматургии Чайков-

ский с огромной силой воплотил свою неизбывную жажду жизни, любви, счастья. Теплая, мягкая, непосредственно от души идущая лирика согревает музыкальный образ Ленского, сообщая ему необычайную жизненную трогательность. Это бессмертный образ, идеал вечной юности, красоты и целомудрия... Таким предстал предо мной Собинов—Ленский, таким он остался навсегда в моей памяти.

Собинов создал такой гармоничный и классически законченный образ Ленского, так глубоко и полно раскрыл замысел автора, что, в сущности, не оставил возможности для какой-либо другой трактовки этой роли. Конечно, это не значит, что я хочу оправдать механическое копирование собиновского образа, внешнее подражание ему. Естественно, что каждый певец, способный глубоко понимать гениальную музыку Чайковского, заново переживает, перечувствует роль, найдет «своего» Ленского, подчеркнет ту или иную ведущую линию его характеристики. более близкую индивидуальности артиста, найдет новые, интересные детали в сценическом поведении, в музыкальной фразировке и т. д. Но самая сущность собиновской концепции образа Ленского останется неизменной; выросшая на плодотворной основе подлинной художественной правды, она давно стала живой классической традицией русского реалистического оперного театра. В необычайной жизненности этой концепции я убедился окончательно тогда, когда сам стал работать над образом Ленского».

Но не только Лемешев видел перед собой Собинова, работая над образом Ленского. Вот уже сорок лет, как ни один тенор, поющий эту партию, не в состоянии отрешиться от образа Ленского, который принес на русскую оперную сцену Собинов.

Для каждого из нас этот Ленский — самый поэтичный, самый человечный и неоперный из оперных героев русской музыкальной драматургии. Собинов первый из русских теноров дал нам возможность увидеть на сцене Ленского Чайковского и Пушкина.

Собинов не сразу нашел тот образ Ленского, который вошел в историю русского оперного мастерства как лучшее его сокровище. Он выступил сперва в этой партии в Москве и, хотя имел успех, но остался ею неудовлетворен. Тщательно переработав партию, он вновь выступил в ней 14 марта 1901 года в Петербурге.

Для одной части петербургской публики Собинов был тогда незнакомый молодой московский тенор, о вылающемся голосе которого шла широкая молва. Для другой — выступление Собинова в партии Ленского наряду с Фигнером¹

¹ Николай Николаевич Фигнер (1856—1918) — замечательный русский певец. Дебютировал на русской сцене в апреле 1887 года. Обладал лирико-драматическим тенором, пел теноровый репертуар от Рауля («Гугеноты»), Радамеса («Аида»), Германа («Пиковая дама») до Фауста, Ленского и Ромео. Великолепнейший вокалист, обладал исключительным драматическим талантом, заставлявшим публику забывать недостаточно красивый звук, особенно на верхних нотах.



Л. В. Соболев — Ленский
„Евгений Онегин“ Чайковского



Л. В. Собинов — Ленский
„Евгений Онегин“ Чайковского

было смелостью, граничащей с дерзостью. Они предвкушали скандальный провал, были уверены в бесспорном превосходстве Фигнера — кумира петербуржцев, пожалуй, и всей России. До Фигнера тенора стремились увлечь публику голосом, и она приходила слушать теноров, как соловьиное пение. Увлекалась красотой и мастерством звучания и не очень старалась проникать в смысл того, о чем поется. Фигнер заставил публику полюбить в опере нечто большее, чем костюмированный концерт. Когда Фигнер пел, на сцене действовал живой человек. Игра была осмысленным действием. Это было ново, ибо до него тенора «играли» при помощи трех для всех случаев заученных жестов.

Но, верный воспитавшим его западноевропейским традициям, Фигнер не умел быть на сцене простым. Играл ли он Каварадосси и бросал палачу Скарпия в лицо слова, полные торжествующей веры в победу свободной Италии над австрийской тиранией, или играл Ленского — его игровыми средствами одинаково были героическая приподнятость и пафос возвышенных чувств. Лучший до Собинова Ленский — Фигнер изображал его не юношей-поэтом, а зрелым мужем с усами и раздвоенной бородкой.

Появление Собинова в конце первой картины оперы «Евгений Онегин» произвело на публику ошеломляющее впечатление. Когда-то Чайковский, боясь штампов и рутины казенной сцены, мечтал о том, чтобы оперу пели неискушенные, молодые студенты консерватории. «Откуда, — спрашивал он, — возьмется Ленский, восемна-

дцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными манерами ала Шиллер?» В Собинове—Ленском публика увидела воплощенной на сцене мечту композитора.

Вместе с Собиновым—Ленским на сцене была сама юность, чистая, лучезарная, сама весна, цветение любви. Порывистый и робкий, наивно гордый своим другом — Онегиным, Собинов излучал непередаваемую словами радость, как бы осветившую всю сцену. Интонации Собинова были новые, необычные, настоящие русские. Казалось, что певец поет не заранее разученное, а вдохновенно импровизирует. Собинов произносил те же слова, что и Фигнер в спектакле накануне. Только слова стали ясными и близкими, понятными сердцу. Собинов пел замечательное ариозо «Я люблю вас, Ольга», и в памяти воскресали пушкинские строки:

Любовью упоенный,
В смятеньи нежного стыда,
Он только смеет иногда,
Улыбкой Ольги ободренный,
Развитым локоном играть
Иль край одежды целовать.

С первого момента своего появления на сцене Собинов держал публику в состоянии очарованного изумления.

В сцене с Онегиным на балу у Лариных Собинов показывал не вспышку юношеской ревности, а гневную растерянность человека, испытавшего неожиданный удар по романтическим грезам, по вере в любовь и дружбу, скрашивающие холодную, тупую действительность. В

изумительном музыкальном ансамбле финала ларинского бала звучание голоса и страстность, с какой Собинов произносил музыкальные фразы «В вашем доме...», неизменно увлажняли глаза слушателей.

Элегия «Куда-куда вы удалились» запомнилась слушавшим на всю жизнь. Казалось, что на глазах у публики поэт слагает стихи, рожденные тихой скорбью человека, много испытавшего в жизни. Все было так необычно, так непохоже на оперу, так потрясающе прекрасно.

Публика, умеющая непосредственно переживать волнение художника, почувствовала себя так, как чувствуют люди, вырвавшиеся из душной комнаты в поле, вдыхающие воздух, освеженный прошедшей грозой.

Более искушенные, причастные к искусству, театралы искренне радовались великой победе русского искусства. Собинов, по их мнению, сразу перевернул несколько страниц в книге русской оперной культуры.

Скептики, поклонники Фигнера, молчали. Их смущала простота и искренность, сердечная взволнованность арий и всего поведения Собинова на сцене. Смущало, что певец ни разу не пытался задержаться на отдельных нотах, чтобы показать публике красоту и силу голоса, длительность певческого дыхания. Смущало, что певец не любовался сам и не заставлял публику любоваться типичной для итальянского пения пластичностью, скульптурностью звучания, сообщавшими какую-то одноцветность изгибам мысли и слова.

Собинов любил партию Ленского больше других спетых им партий. Любил за радости заслуженной ею артистической славы. Любил за взлеты творческого вдохновения и за пытливую работу ума, дружно помогавшие ему лепить этот образ, любил за то, что он роднил Собинова с великими артистами О. А. Петровым, Стравинским и Шаляпиным.

* * *

Театр «La Scala» в Милане был особенным театром. Редкие певцы, даже из тех, кто были любимцами всей Италии, имели доступ в этот театр. Иностранным оперным артистам попасть в этот театр было еще труднее. Зато гастролы в «La Scala» были патентом на звание мирового певца. Сама публика была в нем особенная. Большинство лож было частной собственностью знатных итальянских фамилий. Художественный вкус их предков оттачивался при дворах владетельных князей, покровителей искусства во времена итальянского Возрождения. Посетители лож, как подобает представителям «высшего общества», были крайне сдержанны в выражении своих чувств. Зато иной была публика партера и в особенности верхних ярусов. Наверху вы могли встретить с партитурой в руках сапожника, утром старательно примерявшего заказчику обувь. Это были самые строгие и самые нетерпеливые ценители. Им ничего не стоило за неудачно исполненную балладу герцога в «Риголетто» освистать своего любимца. За удачное же исполнение в том же спектакле

песенки последнего акта они могли устроить ему овацию и после спектакля впрячься в экипаж, чтобы отвезти артиста домой. Они ценили решительно и нелицеприятно строго, воспитанные мастерством и традицией блестящего пения Рубини, Лаблаша, Паста, Маркони и других вокальных богов этого первого в мире храма итальянского оперного искусства.

В связи с гастролями Собинова в театре «La Scala» о нем писали:

«Собинов — элегантный тенор и великолепный певец, который своим нежным голосом и очаровательным пением умеет придать патетический смысл красивым мелодиям, которыми Верди украсил партию тенора в «Травиате». Эта партия включает в себе много вокальных трудностей, поэтому для ее исполнения особенно необходим артист, который мог бы, так сказать, раздвоиться и найти нежнейшие интонации в двух актах и сильные, как того требует драматическое положение, в остальных. Собинов украсил своим особенным утонченным пением и прекраснейшим, хорошо обработанным голосом лирические трудности своей партии, побеждая эффектными оттенками и благородством декламации затруднения более захватывающих сцен. Он имел прекрасный успех, начиная уже с первого действия, особенно после «бриндизи», которую он спел с особенной элегантностью, после дуэта, при исполнении которого он нашел оттенки выражения почти неожиданные, после романса второго акта и большой сцены третьего акта. В последнем акте он сумел возродить

запетый дуэт «Покинем край», который заключает в себе столько мелодических красот. Кроме волшебного пения и мастерства в игре, Собинов имеет еще великолепную фигуру и элегантность в одежде, которая его выделяет».

«Дон Пасквале. Превосходным оказался тенор Собинов, певший вчера впервые в итальянской опере. Это прекрасный юноша, очень образованный (он перевел на русский язык несколько комедий наших авторов и в настоящее время работает над переводом «Дочери Иорио»).

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

А вот рецензия крупнейшего русского критика конца XIX и начала XX века Н. Д. Кашкина о выступлении Собинова в 1907 году в Московском Большом театре.

«Десятилетие сценической карьеры прошло недаром для Собинова, и он теперь является зрелым мастером в своем искусстве, совсем, кажется, порвавшим со всякими рутинными приемами и относящимся к своим партиям и ролям как мыслящий к талантливый художник. В тех ролях, в каких нам пришлось видеть Собинова в настоящем сезоне, он вообще нам очень понравился, а теперь, под впечатлением спектакля 16 октября, мы готовы даже сказать, что Вер-

тер — лучшая партия в репертуаре талантливого артиста и что лучшего исполнения этой роли пожелать трудно... Впрочем, в этом случае большое значение имеет то обстоятельство, что Собинов и по внешности и по качеству голоса удивительно хорошо подходит к этой роли, так что в этом отношении едва ли можно пожелать чего-нибудь лучшего.

С первого выхода Вертера видно было, что исполнитель очень обдуманно отнесся к своей задаче как в сценическом, так и в музыкальном отношении...

Собинов пел все очаровательно красиво, в некоторых местах достигая высочайшей степени художественной выразительности. Удивительны были у него фразы во втором акте, когда, после объяснения с Альбертом, он сидит на скамье и ему приходит в голову мысль о самоубийстве. Фразы эти были сказаны до такой степени хорошо, что от них просто мурашки пробежали по коже. Не менее прекрасно было исполнено и то место в сцене с Шарлоттой в третьем акте, где он читает свой перевод из *Оссиана*».

В чем же сила такой власти русского певца Собинова и над русской и над иностранной публикой?

Конечно, прежде всего в качестве собиновского голоса и его свободной, непринужденной манере пения. Чисто лирический тенор Собинова (для такого голоса есть у итальянцев специальное название *tenore di grazia*) звучал совершенно естественно на всем протяжении голоса.

Голос Собинова был замечательный, неповторимый по тембру, самый мягкий и самый мужественный из голосов, когда-либо звучавших на русской сцене. Но им одним объяснить собиновский успех нельзя. Ведь и у Мазини, и у Маркони, и у Карузо были не менее замечательные голоса. Собинов был красив, строен, изумительно носил свой оперный костюм. Но разве Маркони не был олицетворением оперной красоты?

Собинов отличался от всех этих теноров огромной культурой. Он тонко чувствовал и мыслил. Его талант был воспитан силой воли и кропотливым изучением, знанием. Однако превыше всего была в нем целеустремленность духа, глубокая идейность, которыми он напитал созданные им образы. Это сочетание прекраснейшего инструмента с глубокой артистичностью, высокой культурой создало Собинову его прочный успех у русских и иностранцев, у студенческой молодежи и академиков, у романтически настроенной публики и серьезного, вдумчивого зрителя.

Ромео. Его он спел впервые на сцене Большого театра в 1902 году, всего лишь через пять лет после первого дебюта.

Посредственный певец не берется за эту партию. Ему не одолеть ее.

Собинов пел блестяще. Точнее, не Собинов, а чудной красоты итальянский юноша с ожившей картины одного из тех художников «золотого века», работы которых до сих пор овеяны глубоким эстетическим очарованием. Замеча-

тельное лицо, гибкий стан, вся его чудесная внешность гармонировали с лучезарной страстью, с дерзанием юности. Ромео Собинова — юноша, любящий Джульетту полнокровной любовью Ренессанса.

Вертера Собинов пел впервые в 1904 году. Все та же тема, что и в Ромео, — тема любви. Но разве есть что-нибудь общее между Собиновым—Ромео и Собиновым—Вертером? Сколько обаяния юности, жизнерадостной, почти беспечной, у Собинова в первом акте! Вот к такому и могут тянуться ребята старого вецларского судьи. К такому тянет и скованную филистерскими понятиями о долге старшую дочь судьи Шарлотту. В этот вечер, «при свете луны», любовь обрушилась несчастьем на Вертера и Шарлотту: умирающая мать обещала ее в жены другому. Любовь раздавила Вертера. Он — жертва своей любви, нравственных понятий окружающих его мещан. Он умирает во имя юности своей любви. Ее он хочет сохранить не тронутой временем.

И что бы ни пел Собинов — будь то Надир («Искатели жемчуга»), Вильгельм Мейстер («Миньона»), князь («Русалка»), Дубровский — он везде вписывает в сердца слушателей прекрасные страницы о могучем и сладостном даре природы, о любви, о юности чувств. Даже сказочный старенький царь Берендей («Снегурочка») юношески молод. Это — принявший образ человека луч животворящего солнца, воплощение очищающей жизнь юности. Юность духа, которую изображал на сцене Собинов,

была знаменем актера, его творческой верой. О ней он часто говорил и писал:

«О старости артисты думают меньше всего, особенно русские. И это лучше. Какой океан поэзии, какую массу вдохновения может дать тот, кто не думает о своей старости и поэтому не скупится на краски, на силу своего дарования. За границей, вы знаете, певец, например, смотрит на себя, как на машину, механизм которой нужно беречь от сырости, от лишнего часа работы. У нас, наоборот, певец не отделяет голоса от своего духовного я. Когда ему хочется, он интересуется природой, поэзией бессонной лунной ночи... Поверьте, от этого только еще более красивым и тонким станет художественный вкус певца. В дальнейшем буду думать так же, как до сих пор. Никогда о прошлом с грустью, сожалением, никогда в страхе перед призраком... надвигающейся старости. Кто думает больше о молодости, бодрости, красоте и важности жизни, тот никогда не будет бояться надвигающейся старости...»

«Уныние, — пишет Собинов в другом письме в 1905 году, — неуверенность в силах, скука жизни не должны быть свойствами молодости, особенно в то время, которое мы переживаем, время, полное надежд на будущее, когда чувствуется ясно заря новой, светлой жизни. Помните, что будущее принадлежит молодому поколению, которое должно быть во всеоружии и знания и энергии, когда настанет его пора. Можно было грустить и тяготиться жизнью в годы безвременья, в годы тупого гнета, давив-

шего личность везде и во всем, но теперь безвременье миновало. Кашей перестал быть бессмертным, идет весна, и она будет торжеством, где юности будет отведено самое почетное место, потому что на ней почиют все надежды».

Борьба во имя вечной юности духа с Кашеем Бессмертным — вот что составляет творческий завет Собинова. Неутолимый трепет юности составлял обаяние его славы, наряду с его изумительным голосом. Иностранная публика не могла не покоряться очарованию сердечной взволнованности и яркости мысли. Это было так непохоже на отточенное, блестящее, порывистое, темпераментное и все же где-то в глубине равнодушное пение подавляющего большинства корифеев итальянской оперы.

* * *

Знамя русского вокального искусства Собинов крепко держал в своих руках на протяжении тридцати пяти лет. Ему было труднее, чем басам, раздвигать границы своего артистического ампула. Он мечтал петь Германа («Пиковая дама») ¹, Хозе («Кармен»), спел даже Каварадосси («Тоска»). Артистическая мудрость и культура подсказали, что увлечение образами великих и сильных страстей нарушит очарование лирического голоса. Именно поэтому луч-

¹ В 1918 году Л. В. Собинов должен был петь Германа в «Музыкальной драме».

шие партии Собинова — Ромео, Вертер, де Грие («Манон»), Надир, Вильгельм Мейстер, Альфред («Травиата»), князь, Ионтек («Галька»), Орфей («Орфей и Эвридика»), Лоэнгрин и, конечно, прежде всего Владимир Ленский.

Собинов — всюду юный, всюду простой и правдивый, всюду безукоризненно точный в отношении музыки, костюма, грима. Л. Толстой писал в «Войне и мире», что презрение ко всему условному, искусственному есть исключительно русское чувство. Это чувство было неотъемлемой частью артистической природы Собинова. «Я словно научился ценить эту художественную правду в каждой произнесенной фразе, в каждом движении, — писал Собинов. — Как это ни смешно, но я только теперь смотрю не на певца, а на образы, ищу этих героев живых в крови и плоти. Не знаю, что из этого искания выйдет, но мне кажется, что я уже на дороге, и, если еще сам научусь не только понимать и ценить, но и создавать, широкая дорога откроется». Стремление Собинова к правдивости и простоте тем достойнее уважения, что меньше всего он мог учиться им у большинства русских оперных теноров времени, поедшествовавшего его поступлению на сцену. Косность и рутинность оперных приемов, с которыми яростно боролся Собинов, свили наиболее прочное гнездо в игре Никольского, Михайлова и др.

Собинов задыхался в атмосфере чиновного императорского театра. Он не был активным революционером, но всегда сочувствовал борю-

щимся против насилия, за счастье и за человеческое достоинство. Собинов чутко отзывался на политические события, переживал до боли угнетение народов и произвол царизма¹. Он никогда не отказывался от выступлений в пользу землячества, ибо знал, что сборы с этих концертов идут на усиление средств для революционной борьбы. Собинов открыто высказывался в пользу студенческого движения, открыто помогал жертвам еврейских погромов. Он страдал за свою родину, скорбел об унижении своего могучего народа.

Глубокий собиновский патриотизм гражданина и художника ярко обнаружил себя в работе над Лоэнгрином. Собинов создал образ, резко противоположный традиционным Лоэнгринам немецкой оперной сцены. По собственному выражению Собинова, Лоэнгрин и Орфей (Глюк) были «близкими ему рыцарями духа». «Едва ли правильно, — говорил Собинов, — выставлять на первый план чисто германский патриотизм и военный пыл Лоэнгрина». Своему интуитивному ощущению Лоэнгрина он находит подтверждение в литературе. Велика его радость, когда он узнает, что легенда о рыцаре Лоэнгрине не германского, а древнего кельтского происхождения. Собинов отказывается от традиционной интерпретации Лоэнгрина в духе германского национализма и шовинизма и

¹ «Сердце мое обливается кровью и горит негодованием, когда читаю о русских делах и деятелях» (из письма от 12/IX 1907 г.).

облачает Лоэнгрин в светлые одежды лучезарного борца за правду, за человеческое счастье.

Брабантская принцесса Эльза одинока. Ее окружают темные заговоры. Граф Тельрамунд и его жена Ортруда, желая захватить брабантский престол, обвиняют Эльзу в убийстве ее брата, юного Готфрида, таинственно исчезнувшего. Честь и жизнь Эльзы зависят от исхода «божьего суда» — так разрешались в средние века поединками на мечах споры.

Перед всем народом, собравшимся у реки Шельды, глашатай трижды вызывает желающего сразиться с обвинителем Тельрамундом в защиту Эльзы. Эльза обращается с горячей мольбой к рыцарю, которого она видала во сне, моля его о помощи. Враги Эльзы готовы уже торжествовать, когда пораженная толпа замечает на реке плывущего в ладье, влекомой лебедем, рыцаря необычайной красоты. В далеком, горном царстве своего отца Парсифаля, в замке Монсальват, где таинственное братство охраняет чашу св. Грааля, наполненную, по средневековой легенде, кровью Христа, рыцарь услышал мольбу Эльзы и явился защитить ее. Лоэнгрин — так зовут рыцаря — готов вступить в бой с Тельрамундом. Он требует лишь от Эльзы клятвы в том, что она никогда не спросит, кто он и откуда родом. Эльза дает клятву. Поединок кончается поражением Тельрамунда. Честь Эльзы восстановлена. Эльза боготворит Лоэнгрин. Лоэнгрин охвачен порывом страстной, человеческой любви к Эльзе.

Их ждет счастье в супружестве. Но Тельрамунд и в особенности Ортруда не оставили своих злых козней. Злобная и коварная Ортруда искусно разжигает женское любопытство Эльзы. Нарушая клятву, Эльза задает Лоэнгрину запрещенный вопрос. Наступает конец прекрасной грезе любви. Тельрамунд с мечом врывается в опочивальню и падает мертвым от руки Лоэнгринна.

Снова у берега Шельды собрался народ. Лоэнгрин раскрывает свое высокое и таинственное происхождение. По законам братства Грааля, он не может больше оставаться с людьми. Парсифаль, отец Лоэнгринна, уже прислал за ним ладью, влекомую лебедем. Перед разлукой Лоэнгрин обращается с горячей молитвой о возвращении Брабанту его герцога, юного Готфрида. Лебедь превращается в прекрасного мальчика. Лоэнгрин исчезает. Истерзанная отчаянием Эльза умирает.

Таково краткое содержание либретто оперы «Лоэнгрин», материалом для которого послужил миф о чаше св. Грааля и рыцаре Лоэнгрине, в деталях дополненный другими легендами средневекового происхождения.

В противоположность Лоэнгрину немецкой сцены — суровому, высокомерному рыцарю, собиновский Лоэнгрин — светлый юноша. Это рыцарь духа. Величие собиновского Лоэнгринна создают его духовная озаренность и красота добра. Но прежде всего собиновский Лоэнгрин, как и неждановская Эльза, человечны той человечностью, которой народное творчество наде-

ляет своих героев, будь они просто люди, боги или сказочные существа. Всю душевную трагедию Лоэнгриня Собинов раскрывает в замечательном дуэте с Неждановой — Эльзой. В исполнении знаменитых певцов дуэт этот прежде всего был торжеством вокального мастерства, звучания превосходно сливающихся прекрасных голосов, торжеством самого человеческого пения, как совершеннейшего инструмента для передачи мыслей и чувств исполнителей. Сколько было счастья, юношеского, человеческого в любви сказочных Лоэнгриня и Эльзы! Как омрачался дух Лоэнгриня от неверия Эльзы, настойчиво и вопреки обету добивавшейся от Лоэнгриня ответа на вопрос, кто он и откуда явился к ним. Сколько было скорби в голосе Лоэнгриня — Собинова, когда кровь убитого им Тельрамунда становится между ним и его счастьем.

Прекрасным, глубоко поэтичным создал Собинов своего Лоэнгриня. Велика печаль Лоэнгриня, покидающего Эльзу, — царство своей любви. Но у Собинова, ломавшего традиционный взгляд на оперу «Лоэнгрин», как на самую пессимистическую из опер Вагнера, печаль его была светла.

«Какое небесное видение! Какой небесный голос! Я дирижирую и чувствую, что невольная слеза катится по моей щеке. Скольких Лоэнгринов пересмотрел я на своем веку, но никогда не переживал такого глубоко-поэтического, захватывающего момента». Так сказал о Собинове великий дирижер Артур Никиш, несмотря на то, что собиновская интерпрета-



Л. В. Собинова — Лозенгрин
„Лозенгрин“ Витнера



Л. В. Собинов — Ромео
«Ромео и Джульетта» Гуно

ция Лоэнгина была полной противоположностью традиции, установленной на немецкой сцене. Такова сила художественной правды о всечеловеческом рыцаре Лоэнгине, поведенной со сцены ее русским «рыцарем без страха и упрека». Велика заслуга Собинова, вырвавшего оперу «Лоэнгрин» из варварских тисков немецкого шовинизма и показавшего в исполнении Лоэнгина кушность и методы работы русского актера, его понимание театра как арены борьбы за культуру и человека.

Белинский говорил, что «искусство без чувства — это классицизм, холодный, как зима, выглаженный, как мрамор, но пленяющий искусно отделанными формами». Собинов, как и все великие русские певцы, оживил мрамор, растопил чувством лед, чтобы служить со сцены человеку, правде человеческой души.

Предлагая Собинову спеть Германа в опере «Пиковая дама», директор императорских театров Теляковский спросил, сколько ему понадобится времени для подготовки этой партии. Собинов назначил срок в два года. Теляковский удивился и напомнил Собинову, что когда-то он, еще не опытный певец, приготовил для Москвы Ленского в две недели. «Вот потому, что я был неопытный, — ответил Собинов, — я и думал, что партию можно приготовить в две недели, а теперь я знаю, что на это нужно два года». Опыт работы над Ленским убедил Собинова, что без владения вокальной и сцениче-

ской техникой не может быть и искусства, что художник должен найти свой язык, чтобы высказываться с полной свободой и чтобы творческие замыслы не вступали в спор с исполнением.

Собинов упорно трудился и мучительно искал.

«Зато над Фра-Диаволо я сижу, как японцы над Порт-Артуром, но, надо сознаться, и половина дела не сделана, такая это чертовская партия. В ней надо быть блестящим, а для блеска очень много требуется. Я еще предвижу бездну самой разнообразной работы».

«Для партии Фауста требуется очень круглый, широкий звук, который есть, главным образом, утром. Для «Сомнамбулы» нужно петь более легким, более открытым звуком».

«Трудно мне только справиться с ролью Левко в «Майской ночи». — М. Л.). Все у меня выходит слишком мягко, благовоспитанно, сказал бы я, но в смысле вокальном, то лучше не надо».

«Весь ее базис, — читаем мы в письме от 4 мая 1909 года, — я построил на лирическом пении. Это будет самое правильное. Всякие этикие ухарства здесь ни к селу, ни к городу. Затем Левко в его рассказе о панночке необходимо сделать наивным, в глубине души верящим в то, что он называет бабьими сказками. Тогда вторая фантастическая половина приобретает определенный смысл, и можно будет всю сцену провести, как сон... в действии».

Работа над вокальной стороной партии, изучение литературы, относящейся к образу, проникновение в эпоху, в ее мысли и быт, забота о том, чтобы по сцене двигалась не абстрактная фигура, а живой человек, — всему этому Собинов отдает свой упорный, все преодолевающий созидательный труд.

Музыкальная речь у каждого народа своя, особенная. Специалисты-музыканты умеют объяснить многие из этих особенностей. Рядовой слушатель различает их чувством. Оно помогает ему ощутить, что Чайковский — композитор русский даже тогда, когда рисует звуками великую страсть Франчески к Паоло или печальную повесть юных любовников Ромео и Джульетты. В голосе русских певцов Неждановой, Шаляпина и Собинова, когда они пели виртуозно итальянские оперы, он все же чувствует интонации, родные русскому человеку.

Учительница Собинова Сантагано-Горчакова научила его основам вокальной школы, которую у нас принято называть итальянской. Русские певцы раньше всегда ездили в Италию совершенствовать свое мастерство. Отчасти потому, что в репертуаре русских оперных театров преобладала иностранная опера, отчасти по установившемуся убеждению, что Италия — «консерватория богов». Собинов начал ездить в Италию с 1900 года. Он проходил с итальянскими концертмейстерами партии для предстоящих выступлений, изучал сценические традиции итальянской сцены, слушал выдающихся певцов. Он понял многое, что бессознательно вос-

принимал и от А. М. Додонова и от Сантагано-Горчаковой. Понял, почему не нужно перегружать легкие чрезмерным вдохом, почему не нужно при пении неестественно двигать ртом, как это делают плохие певцы, воображающие, что они добиваются этим ясной дикции, и т. д. Но он никогда не занимался в Италии непосредственно постановкой голоса, выработкой итальянской манеры пения.

Он опасался судьбы таких певцов, как Иванов (современник Глинки и его спутник по Италии), которые, надев итальянский костюм, теряли русский характер. Воспитав свои голоса только для итальянского пения, они не сумели стать русскими певцами. Собинов, достаточно овладев основами вокальной техники, опасался, что одностороннее увлечение итальянской вокальной техникой затянет его в сети формального мастерства, отучит его слух и голос от музыкального языка своего народа. Собинов всегда сознавал, что, только припав жадными губами к родным источникам, он оказался в силах создать галерею характеров, а не (пользуясь выражением Белинского) «общие риторические места, образы без лиц».

В 1910 году в России гастролировал замечательный итальянский баритон Тита Руффо и, как все заезжие знаменитости, пел на родном языке. Выступая в опере «Демон», Тита Руффо бисировал арию «Не плачь, дитя» по-русски. В аплодисментах публики, кроме дани восторга замечательному голосу, феноменальной мощи и редкой по тембру красоты, была

и некоторая доля снисходительности. Певец коверкал русский текст. Это говорило о творческой ограниченности. Чтобы хорошо петь на чужом языке, нужно его хорошо знать и во время пения на нем мыслить. Иначе голосовой аппарат не подчинится велениям мозга, и пение потеряет мастерство и плавность.

Иностранные певцы ездили раньше в Россию главным образом «делать деньги». Русские певцы, и среди них в первую очередь Собинов, выступая за границей, прежде всего представляли искусство своей родины. Они не просили снисходительности. Будучи строгими к себе, они требовали справедливой оценки. Нежданова, Собинов, Шаляпин исполняли нерусские оперы безукоризненно, хотя и на чужом языке. Для понимающих это было одним из показателей высокого уровня мастерства. Широкая публика принимала это, как дань уважения стране, как проявление высокой культуры гостя. Достоинно удивления, что уже на закате творческих сил Собинов исполняет ряд партий на украинском языке и вызывает у украинцев подлинный восторг чистотой и правильностью произношения. Так должны поступать русские актеры, черпающие уважение к другим народам в любви и уважении к своему народу, к своей родине.

Всю свою артистическую жизнь Собинов изучал и пропагандировал произведения русских композиторов. К началу его концертной деятельности многие из них были публике почти не известны. Величайшая заслуга Л. В. Собинова

в том, что он широко популяризировал песенное творчество Глинки. Выступая в «Керзинских утрах», он пел (нередко по рукописи) романсы Рахманинова, Гречанинова, Кюи. Как камерный певец Собинов также представляет русский вокальный стиль, унаследованный им от великих предшественников.

«Дорогой Леонид Витальевич, — писал Собинову В. Вересаев, — тридцать лет назад я приехал в Москву, совершенно пресытившийся оперой. Во время петербургского моего студенчества я ею сильно увлекался, но потом все больше стал охладевать, и чем больше сам по нотам знакомился с какой-нибудь оперой, тем все менее меня удовлетворяло ее исполнение на сцене; слышал, может быть, очень мелодические звуки, видел сравнительно, может быть, очень недурную игру, но все это настолько было ниже того, что мне казалось должно было быть, что вместо удовольствия я испытывал только раздражение. Из всех певцов единственно Стравинский и Фигнер захватывали меня целиком и заставляли почувствовать исполняемое сильней и глубже, чем оно мне представлялось самому. Услышав вас, я благодарно присоединил ваше имя к тем двум именам. Была та степень совершенства, где отпадала критика, отпадало свое составленное мнение и хотелось только упоенно слушать, упиваться лившейся от вас поэзией, наслаждаться внешней и внутренней красотой созданного вами образа. И что еще покоряло в вашем исполнении, это редкий в певце ум и глубокая культурность. Пом-

ню, между прочим, как вы меня поразили на первом концерте, на котором я вас услышал: кончив петь, вы не давали публике шевельнуться, пока не заканчивался аккомпанемент. Не знаю, вы ли ввели этот обычай, но до вас мне, по крайней мере, всегда приходилось видеть, что певец, взяв свою последнюю ноту, кланялся публике, и заключительный аккомпанемент бесильно тонул в рукоплесканиях. Большое вам спасибо, дорогой Леонид Витальевич, за великую художественную радость, которую вы нам даете».

* * *

Великую Октябрьскую революцию Собинов встретил в пору творческой зрелости. В театральные залы, в концертные аудитории пришел новый слушатель, не искушенный, но чуткий. Собинова и до революции часто волновала публика как соучастник его творческой жизни. Он писал: «Когда удается певцу ревниво следящую за ним аудиторию захватить и исторгнуть у нее вздох удивления, то значит, что это было действительно хорошо. Когда вместе с залом аплодирует и хор, и рабочие на сцене, и сторожа — вот это значит, что искусство в данную минуту исполнило свою первую священную заповедь: оно дошло до человеческой души и на безмерную высоту отделило ее в эту минуту от грешной неприхотливой оболочки. Это я говорю по совести. Эти минуты и для меня лучшие в жизни. Ради них я не спал ночей, шатался по комнате из угла в угол, мучительно

решал вопрос — чего мне нехватает в том или другом месте оперы».

На такое волнение артиста слушатель отвечает таким же художественным волнением:

«Когда вы поете, какой-то новой, лучшей, точно давно позабытой, но вдруг, с новой силой очарования зазвучавшей кажется нам давно известная, «запетая» музыка. Точно спала вся пошлость, бездушность шаблона с любимой роли, и хочется бесконечно слушать ее в вашем исполнении. Как юношески свежо и чисто ваше дарование! Как чарующе, как нежно звучат в вашем голосе песни любви, как скорбно, как волнующе звенят в нем слезы страдания... Слушать вас — радость и праздник. Спасибо вам за светлые минуты восторга, — они отрывают нас от будничного, ремесленного отношения к искусству и зовут к гармонии с вашим исполнением, — к вдохновению. Не откажите принять эти цветы, как дань восторга и признательности от ваших скромных сценических товарищей — группы артисток хора СПб императорской оперы».

А вот другое письмо:

«Дорогой Леонид Витальевич. Не знаю твоего телефона, да и не хочу тебя ночью беспокоить, но очень захотелось сказать тебе спасибо за ту большую радость, какую я испытал сегодня, слушая тебя в концерте. Мне не хотелось идти в публику, — и я залез за орган, — и оттуда слушал тебя, все твои вещи, слушал с огромным наслаждением. Хотелось пожать твою руку, поблагодарить тебя за эту радость, но по-

ка я счищал с себя, со своих рукавов и штанов пыль страшную, ты уже успел, как и подбавит соловью, вспорхнуть и улететь.

Спасибо тебе за твой чистый «душевный» звук — легкий и светлый, за твое «бельканто» (нарочно пишу это слово по-русски — его надо расшифровать, потому что именно его, бельканто чистого, совершенного, прекрасного «пения», у нас так нехватает) — тебе спасибо.

Жму крепко руку твою.

Твой Качалов».

Никогда ранее Собинов не выступал так много в концертах, как в годы после революции. Никогда ранее он не ощущал так искусства, как служения народу. Товарищи выбирают его после свержения царизма управляющим Большим театром. Партия и правительство назначают его в 1921 году директором Большого театра, которому он отдал свою творческую жизнь. Но сцена и в особенности эстрада властно зовут певца, и он вскоре отказывается от руководства театром. Собинов много разъезжает по советской стране, поет в приволжских городах, на Урале, в Сибири и на Дальнем Востоке. Популярность его исключительна.

Казалось, что время отступает перед творческой волей художника. Но Собинову уже под шестьдесят. Он вынужден сократить свою артистическую работу. У него широкие планы организовать вокальную академию, передать молодежи свою все еще юную любовь к родному искусству, свое мастерство. Собинов соглашает-

ся стать заместителем директора оперного театра имени К. С. Станиславского. На общем собрании сотрудников этого театра он говорил: «Ясно, что оперный артист, как сценический деятель, должен пройти драматическую учебу и в смысле усвоения внешних приемов работы, и в смысле ее внутреннего содержания. Всякая пропетая со сцены фраза, кроме свойственного ей музыкального акцента, должна носить и логический акцент. Но постольку, поскольку мы имеем дело с определенным видом сценического искусства — с оперой — необходимо, чтобы вокальная сторона была на определенной высоте. Драматическая фраза должна быть не только сказана, но и спета. В этом я вижу основу моей задачи. В решении же ее определенное облегчение я вижу в том, что имею дело в большинстве с молодежью. В вашем возрасте голос гибок, пластичен, поддается обработке. В голосе у каждого из вас заложено богатство тембров, богатейшая палитра красок, которыми надо широко пользоваться в интересах художественной выразительности. Я не случайно воспользовался словом «палитра». Это образное выражение подсказал мне один большой меломан, ныне покойный, в разговоре о пении несравненного Мазини. Брошенное моим собеседником слово открыло мне сразу глаза на процесс работы и дало такой толчок, который определил мое продвижение и принес мне самому много радости и творчества».

Собинову не удалось осуществить своей мечты. 14 октября 1934 года скончался этот вы-

дающийся мастер русской оперной сцены, русской камерной встрады.

Гражданская панихида состоялась у гроба в зрительном зале Большого театра, который был для Собинова творческой школой, студией художника, где им были созданы лучшие образы. Свое скорбное надгробное слово товарищу, родному брату по русскому искусству, В. И. Качалов закончил так: «Твоя жизнь была поистине песнью торжествующей любви. От всех нас, работников московских театров, прими наш земной поклон за ту неповторимую радость, которую подарил ты своей песнью и своей жизнью».

* * *

Собинов оставил глубокий след в русской опере. В каждом современном Ленском мы чувствуем частицу собиновского искусства. Это лучший памятник переходящему творчеству исполнителя.

Редактор *Н. Зограф*

А-15672. Подп. к печ. 26/III 1945 г.
„Искусство“ № 2758 Кол. печ. л. 17^{1/16}
Уч.-изд. л. 1,55 Зн. в 1 печ. л. 4083
Тираж 10000. Заказ № 84 Цена 2 р.

Типография „Красный печатник“
Москва, ул. 25 Октября, д. 5

2 руб.