

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

*Борис Покровский
АНАТОЛИЙ ИВАНОВИЧ¹*

«Где Анатолий Иванович?», «Спросите у Анатолия Ивановича», «Это сделал Анатолий Иванович», «Куда смотрит Анатолий Иванович!», «Я прямо скажу Анатолию Ивановичу!», «Что сказал Анатолий Иванович?»...

Это жизнь театра.

Артист едет на гастроли — артиста приглашают на гастро-ли; артиста назначают на роль — артиста снимают с роли; «ставят» в афишу — «снимают» с афиши... У артиста «не звучит» («звукит»), артист слишком толст (слишком худ); «Почему поёт этот, а не другой, почему поёт другой, а не этот?»; Дать репетиции, составить списки, решить вопрос, согласовать решение, изменить решение...

«Анатолий Иванович нам должен...», «Мы Анатолию Ивановичу не должны...» Все неудачи к нему! Громко, требо-вательно, настойчиво! Удачам... он тихо и незаметно радует-ся «про себя», притаившись в глубине ложи дирекции.

Вот он бежит по коридору с развевающимися бумажками-планами. Вот уговаривает артиста, вот журит его, терпеливо выслушивает проповедь, «спокойно» принимает каскад обид и недовольств. Вот говорит по телефону с Ленинградом, Ки-евом, Тбилиси: надо «спасать» спектакль там («я пошлю артиста вам»), надо «спасать» спектакль тут («пришлите нам»)...

Вот он усталый, чуть сутулясь, сидит на случайно

¹ Статья, написанная Борисом Александровичем Покровским к 60-летию Анатолия Орфёнова для многотиражной газеты Большого театра «Советский артист» (№ 33 от 18 октября 1968 г.).

оказавшемся «на ходу» стуле. Закрученные одна за другую длинные ноги, торчат коленки... День рабочий, вернее, его первая половина уже закончена. Пора уже сесть за руль машины и попробовать съездить пообедать, но!..

Звонят из поликлиники: «Анатолий Иванович, сегодня не может петь артист...»

Я давно знаком с Анатолием Ивановичем Орфёновым, много с ним работал, но почему-то (кто знает почему?), когда я его вижу или слышу о нём, то представляю себе элегантного юношу, который, изящно опираясь о стену скромного дома придворного шута, стоит на лестнице с цветком в руках и нежно-нежно воркует о любви с девицей Джильдой, головка которой высовыивается из окна. Это была постановка Станиславского и Мейерхольда. Я многое из неё забыл, но изящного юношу с цветком в руке помню очень хорошо.

Я не скажу, что эта актёрская работа артиста Орфёнова была венцом его творческих достижений. Нет, его Вашек в «Проданной невесте» был куда более интересен. Здесь был тот объём характера, который выдаёт истинную творческую мудрость автора сценического образа — актёра. Вашек Орфёнова — это тонко и умно сделанный образ элементарного дурака. Сами физиологические недостатки персонажа (закивание, глупость), столь неприятные в жизни, облекались на сцене в одежды человеческой любви, юмора и обаяния. Этого заикающегося, незлобивого и доверчивого дурака нельзя было не любить, не жалеть, всем хотелось, чтобы ему было хорошо. Чтобы сделать такой образ, мало быть мастером, надо быть человеком. Чтобы вызвать на сцене к себе любовь и сострадание, надо знать цену этим чувствам, надо бережно хранить их в себе. И он сохранил, сохранил для театра.

Что надо ему, артисту с именем (и званием), педагогу с опытом (и тоже со званием), наконец, человеку (с хорошей пенсией)? Ему надо радости, близкой переживаемой индивидуально в тёмном углу ложи дирекции. И эта радость складывается, как мозаика, из тысячи мелких, едва заметных постороннему глазу фактов: только что принятый стажёр впервые вышел на сцену Большого театра; известный и любимый артист вновь обретает временно утерянную вокальную форму; как пришёлся этой молодой артистке костюм прекрасной

дамы; как тонко удалась решающая интонация роли у знаменитости, с которой так труден был вчерашний телефонный разговор... Во имя золотой песчинки не жаль огромного и терпеливого труда — промывки тонн ила, наносов...

Этому человеку для жизни необходим пыльный воздух театра; ему не нужен озон Кисловодска, ему вреден мягкий диван со вчерашним номером журнала — он присел на минутку на стуле, оказавшемся «на ходу».

Вокруг него шумит актёрская братия, возмущается и раздается, шутит и требует, хлопочет, язвит и целуется. Он посидит немного и пойдёт дальше. Пойдёт помочь молодому певцу преодолевать вокальные трудности партии, говорить с недовольным дирижёром, собирать мнения «главных» (а их много, и все разные), а тут ещё вечерний спектакль, который в любой момент может превратиться в легкокрылую птицу (у этих вечерних спектаклей всегда намерение «лететь»)! Надо спешить позвонить, согласовать, изменить, переговорить, убедить...

Какое имя у этой деятельности? Любовь!

Не знаю, всему ли научился Анатолий Иванович Орфёнов у своих первых учителей по искусству — К. С. Станиславского и Л. В. Собинова. Но вот любить театр он научился на пять с плюсом, и на всю жизнь.

Маквала Касрашвили ОН БЫЛ ОДИН ТАКОЙ

На моём пути встречалось много хороших людей, но такого, как Анатолий Иванович Орфёнов, больше не было. Так вышло, что именно он определил мою судьбу.

Я ещё училась на пятом курсе Тбилисской консерватории в классе Веры Давыдовой. И на очередной студенческий концерт — помню, что это был январь — Вера Александровна пригласила делегацию из Большого театра, которая ездила по стране в поисках новых голосов. Возглавляли эту делегацию заместитель директора Большого театра Михаил Анастасьев и заведующий оперной труппой Анатолий Орфёнов (волею судеб и, видимо, в наследство от него и мне сейчас досталась эта должность в нашем театре; только сейчас, к сожалению,

мы уже не ищем таланты, а ждём их здесь в Москве). И вот я пела в том концерте. После того как он закончился, меня позвали, и Анатолий Иванович предложил приехать в Москву — участвовать в конкурсе в Большой театр. Я мечтала петь в Тбилисской опере, и практически меня уже туда брали вместе с Зарабом Соткилавой, так как мы считались фаворитами консерватории, но о Большом театре я и мечтать не смела. Однако через месяц после этого я в сопровождении Давыдовой вошла в Большой театр. Спела конкурс и была зачислена в стажёрскую группу.

Такого руководителя оперной труппы, как Анатолий Иванович, в Большом театре на моём веку больше не было. Он был единственным в своём роде. Во-первых, он изнутри знал театр, который был для него родным домом и в котором он пел многиетеноровые партии вместе с Козловским и Лемешевым. Во-вторых, это он привёл в театр весь его золотой запас последней четверти XX века — от Образцовой, Синявской, Атланова, Мазурока, Нестеренко и Пьявко до многочисленных народных и заслуженных артистов, которые держали на себе ведущий репертуар. А как он о нас заботился! Как отец родной — с любовью, заботой, участием. И очень осторожно. Не навредить — было его первой заповедью. В нашем хрупком вокальном мире это особенно важно. Советы он давал не так, как это обычно делают старшие по отношению к младшим и подчинённым, а на равных, с огромным уважением. Жёсткие, а порой и обидные вещи он умел говорить очень мягко, доброжелательно, тактично — он всегда был очень позитивен по отношению к артистам, которых так легко ранить неосторожным словом. Этим он отличался от всех предыдущих и последующих руководителей оперы в Большом театре, которые зачастую ставили себя в позицию хозяина и общались с труппой свысока. Орфёнов же был в высшей степени интеллигентным и культурным человеком.

В деле он был принципиален и никогда не брал в театр профессионально не готовых людей. А тем, в кого верил — доверял и давал возможность преодолевать трудности. Так я спела Tosку в 27 лет — это считалось безумно рано, и, кроме того, тогда я ещё была лирическим сопрано. Но и Покровский, и Орфёнов одобряли моё стремление скорее спеть этот

спектакль, причём Борис Александрович всем говорил, что Тоска на самом деле была даже моложе Касрашвили, а Анатолий Иванович всё время был рядом, оберегал и внимательно следил, чтобы не случилось срыва, ведь я ещё действительно не была по большому счёту полностью готова к штурму «Тоски». Но время показало, что риск оправдался. Ведь именно через преодоление трудностей постигаются тайны театрального мастерства. Перед первым выступлением в той или иной роли Анатолий Иванович всегда заходил за кулисы ободрить артистов, пожелать им удачи, а потом слушал всю оперу из ложи — в который уж, наверное, раз, но ему было интересно вводить в спектакли новых людей. Он знал настоящую цену такому понятию, как продолжение оперных традиций. Его мнения все ждали с особым трепетом, понимали, что он знает в своём деле всё — до мельчайших деталей.

Мне, молодой девчонке из Кутаиси, сразу попавшей в такую машину, как коллектив Большого театра, Анатолий Иванович очень помог в первое время побороть страх своим человеческим теплом. Он всё время приходил ко мне в класс на уроки с концертмейстером, следил за моим развитием, давал самые необходимые советы: что петь сейчас, что оставить на потом. Все молодые певцы чувствовали себя его детьми. А мы с моей подругой Тамарой Синявской, которая пришла в театр чуть раньше меня, были даже вхожи в его дом, дружили с дочерьми и сыном Анатолия Ивановича. Он чувствовал, что мне одиноко в чужом городе — без родных, без знакомых, без своего жилья. И часто звал в гости, подкармливвал. Дом Орфёновых был потрясающим, семья удивительно любящей, там было настоящее чувство домашнего очага, какого-то теплого уюта. И фотографии моих первых оперных героинь сделал сын Анатолия Ивановича Вадим — они до сих пор сохранились.

Анатолий Иванович Орфёнов всегда был на стороне певца и сглаживал углы, возникавшие у каждого из нас в отношениях с высшим руководством. Это был наш защитник, наш добрый гений. Он верил в нас и этим приподнимал над землёй. При нём опера в Большом театре расцветала.

26 июня 2003 года
(специально для 1-го издания книги)

Владислав Пьявко СОБИРАТЕЛЬ

Анатолий Иванович Орфёнов — это совершенно удивительная фигура. Он пел в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, потом пришёл в Большой театр и имел настоящий успех в партиях лирического тенора. А ведь в этом амплуа у него были выдающиеся «соперники» — в 40–50-е годы в нашем театре блистали Лемешев и Козловский. Но я глубоко убеждён, что, уже завершив певческую карьеру, Анатолий Иванович сделал для театра и для всего нашего искусства совершенно уникальные вещи и его заслуги несоизмеримы ни с чем. Мы привыкли говорить, что шестидесятые, семидесятые годы, да и начало восьмидесятых были золотым временем для оперы Большого театра, когда на нашей сцене блистала великолепная плеяда ярких солистов, причём не только в партиях первого, но и второго положения. Это действительно так, но мало кто задумывается, почему же такое происходило, откуда, собственно говоря, взялись все эти солисты, и, кстати, почему такое больше в современной истории театра не повторялось. Так вот — огромная роль здесь принадлежала именно Анатолию Ивановичу. С 1963 года он работал в качестве заведующего оперной труппой Большого театра.

Официальное скучноватое название этой управленческой должности ни в коей мере не отражает масштабов деятельности Анатолия Ивановича Орфёнова. Можно догадываться, сколько сил и энергии требовала оранганизация повседневной работы оперной труппы, но Анатолий Иванович никогда только ею не ограничивал свою деятельность. Не реже двух-трёх раз в месяц он ездил в разные города, республики, что называется, на периферию, и слушал певцов. Ездили слушать и выдающиеся мастера театра — например, много сил и времени уделял этой работе Павел Герасимович Лиссициан. Слушали везде. Найдя что-нибудь интересное, приглашали людей в Москву — или на прослушивание уже в театре, или, что не было редкостью, даже на спектакль, чтобы по-

его результатам судить о возможности того или иного певца быть солистом Большого. А в 1965 году, году моего поступления в театр, был вообще организован конкурс в стажёрскую группу, в котором участвовали все желающие со всей огромной страны. Тогда в Москву съехалось триста человек, из которых отобрали шесть.

Вот именно широта охвата, тщательность отбора, чуткое ухо тех, кто отбирал кандидатов с учётом прежде всего того, что нужно на данный момент театру, а не следуя чьим-то личным пристрастиям и ощущениям, и создали ту оперу Большого, о которой сейчас ностальгически вспоминают и те, кто работал тогда в театре, и публика. Это прежде всего заслуга Анатолия Ивановича Орфёнова.

Но он ведь не только отбирал голоса, певческие индивидуальности. Он был хорошим советчиком и другом всех без исключения молодых артистов, он их обожал. Пестовал, мягко подталкивал к исполнению той или иной партии, либо, наоборот, останавливал, удерживал от каких-то стремлений, которые могли быть не на пользу начинающему певцу. Я только через много лет понял, почему Анатолий Иванович просто оттолкнул меня от некоторых партий, исполнить которые я порывался. Это было либо на том этапе не нужно мне, либо не нужно театру, и я своим рвением мог подставить себя под удар. Анатолий Иванович был просто удивительный человек — он знал абсолютно все подводные камни и течения жизни Большого театра, но никогда не занимался интригами и никогда не употреблял во зло свою немалую в театре власть — власть заведующего оперой.

Он очень тепло относился ко всем молодым певцам, буквально как к своим детям. Следил за каждым, как он развивается, что делает. Мы каждодневно ощущали эту отеческую заботу и, конечно же, стремились с Анатолием Ивановичем советоваться практически по всем вопросам, да и не только чисто профессиональным. Я очень сдружился с ним во время своей стажировки в Италии, как ни странно, посредством писем. Я писал ему буквально обо всём — о занятиях, о проблемах, о том, что я видел, что узнал нового. И с нетерпением ждал его писем — не только для того, чтобы получить ответы на свои вопросы и узнать театральные новости, но и для

того, чтобы ощутить удивительное родственное тепло — это особенно важно, когда находишься в чужой стране. Завязавшаяся в те месяцы дружба продолжалась до последних дней жизни Анатолия Ивановича. Я счастлив этой дружбой и благодарен за неё своей судьбе.

Анатолий Иванович написал замечательную книгу обо всех нас — тех, кто пришёл в театр в 60-е годы. Она называется «Юность, надежды, свершения» и повествует о самых первых наших шагах, о том, как начинали свои карьеры Владимир Атлантов, Елена Образцова, Тамара Синявская, Маввала Касрашвили, Юрий Мазурок, Денис Королёв, Евгений Райков, Евгений Нестеренко... Анатолий Иванович собирался написать продолжение этой книги — о том, каковы были результаты этих самых первых свершений, о том, какое место занял каждый из нас в современном оперном мире. К великому сожалению, он не успел этого сделать.

О том, что Анатолий Иванович — сын священника, я узнал только тогда, когда мы с ним близко сдружились, ведь о таких вещах в то время лучше было не говорить. Но я сразу обратил внимание, что он практически постоянно перебирает чётки, и как-то спросил:

— Анатолий Иванович, а почему вы всё время чётки перебираете? Наверное, нервничаете?

— Нет, Владенька, я размышляю...

Андрей Хрипин
«ЕСТЬ В МИРЕ СЕРДЦЕ, ГДЕ ЖИВУ Я»

Как начать эту повесть о русском певце Анатолии Орфёнове?..

Впрочем, мы уже начали её — фразой из пушкинского романса Даргомыжского «Что в имени тебе моём», который любил петь наш герой. В этом — и вопрос, и ответ.

Меньше всего хотелось бы следовать моде, дабы произвести на свет нечто сверхоригинальное. К оригинальничанью не располагают сам биографический жанр и фигура главного героя — представителя творческой интеллигенции уже не существующего государства под названием Советский Союз, скромного труженика оперы, сына сельского священника, человека глубоко верующего и жившего с честью. Одного из многих.

Многим ли сегодня известно имя Анатолия Орфёнова?

Многие ли слышали его голос, хотя бы в записи?

С каждым годом всё меньше и тех, кто помнит артиста в спектаклях, концертах да и просто в жизни. Сам я принадлежу к поколению, которое по естественным причинам не могло застать певца на сцене, но с его записями на пластинках соприкоснулся ещё в детстве. И вот я один на один с его обширным архивом и задачей собрать из оставшихся записок, дневников, писем и других уцелевших фрагментов некое связное целое в жанре мемуаров. Я думаю о разных людях, молодых и не очень, о своих ровесниках, которые могли бы в будущем взять эту книгу в руки, и понимаю, что угодить всем сразу и каждому в отдельности невозможно. Даже в узком сообществе ценителей оперы и меломанов (а именно этому кругу в первую очередь адресована книга) у всех нас такие разные вкусы и пристрастия! Кому-то будет интересно, кому-то — не очень. Но уверенность в том, что ни малейшее зёрнышко не должно затеряться в жерновах истории, придаёт силы.

РЯДОВОЙ ВТОРОГО ЭШЕЛОНА

Говорят, что книги пишутся с помощью книг. Был бы рад ими воспользоваться, но книг об Орфёнове, увы, нет — есть, правда, книги, написанные им самим в 1960-е годы, но все они о других певцах (монография о Собинове, сборник портретов молодых солистов Большого театра тех лет). Да и способны ли книги, в том числе эта, донести живое дыхание живого человека, разделившего свою судьбу с судьбой страны и народа? Достойна ли столь пристального внимания фигура отнюдь не медицинская, как говорят сегодня, — не гений, а вполне рядовой служитель искусства, пусть и одарённый свыше покровительством фортуны? Пускай данная книга попробует по-своему ответить на эти вопросы. Пока же для меня очевидно, что творцы, обретшие в веках титул великих — скорее исключение из правил. Биография гения даёт представление о высших проявлениях и звёздных часах эпохи, но по ней трудно судить в целом, чем и как живёт в своей массе обширный класс мастеровых и ремесленников искусства. Судьба одного из многих может быть не менее показательна, чем иные образцовые судьбы, ибо правилом, субстратом жизни является общий срез, средний уровень. Да, гении и Прометеи зажигают огонь и двигают человечество вперёд, но поддерживают этот священный дар отнюдь не боги, а рядовые своей профессии — возможно, и равные первым, но в силу самых разных (порой необъяснимых) обстоятельств остающиеся в тени. Предоставим же Гамлетам от искусства решать что важнее: прометеевское наитие гениев или надёжный фундамент, обеспечиваемый героями будней, этой зачастую незаметной, но победоносной силой человечества. Именно таким рядовым оперы и был наш герой — Анатолий Орфёнов, находя счастье в кропотливом повседневном служении своему делу, не ожидая почестей и славы. Нельзя не услышать в этом служении и призвук будничного трагизма — насколько же надо быть сильным и одновременно покорным своей судьбе человеком, чтобы верно понимать и, главное, внутренне принимать своё место, пусть и во «втором эшелоне», пусть и в тени «великих». Быть собой и не желать чужой доли.

Здесь пора расшифровать, что «второй эшелон» Большого театра в 30–50-е годы XX века — в период наивысшей творческой активности Орфёнова как певца — представлял собой весьма мощную, хотя и неоднородную по своему составу прослойку мастеров оперы, которая шла следом за народными артистами СССР и лауреатами Сталинской премии, буквально дыша им в затылок. Герои Социалистического Труда обычно пели премьеру либо статусные спектакли в присутствии Генерального секретаря, после чего проводили вечера на правительственные концертах и кремлёвских приёмах. «Великих» в главных партиях сменяли они, «невеликие» — солдаты «второго эшелона», вторые и трети составы. Кто же это, кроме Анатолия Орфёнова? Список сколь бесконечный, столь и феноменально пёстрый.

Что вам скажут, например, имена таких певиц второй четверти XX века, как Лариса Алексеева, Лариса Алемасова, Галина Белоусова-Шевченко, Елизавета Боровская, Анна Можова, Маргарита Нечаева (Гранатова), Валентина Разукович, Александра Тимошаева или Мария Шапошникова (жена известного маршала Советского Союза)? А ведь помимо небольших партий вроде Ольги в «Русалке», Прилепы в «Пиковой даме» или Фраскиты в «Кармен», они в своё время обеспечивали повседневную афишу «Севильского цирюльника», «Травиаты», «Риголетто», «Снегурочки», «Царской невесты» и других опер с лирико-колоратурным сопрано в центре (в том числе и в самые трудные военные годы). Пусть в пятом-шестом составе, зато в Большом театре.

На линии лирического сопрано выделялись Мария Баратова, Стефания Зорич, Елена Межерауп-хрипина, Татьяна Талахадзе («грузинка» по мужу), а также ставшая впоследствии авторитетным педагогом Елена Шумилова (в разное время у неё учились, в частности, Любовь Казарновская и Марина Мещерякова). Крепкий драматический репертуар (вплоть до таких «кровавых» и силовых партий, как Турандот, Саломея, Фата Моргана или Брунгильда) вели Александра Матова, Софья Панова и совсем уж мало знакомые для нашего слуха Нина Бенисович, Маргарита Бутенина, Александра Бышевская, Лариса Махова (на старых пластинках мы слышим её в основном «на подпевках» у «великих» — как

Мерседес в «Кармен»), Ольга Леонтьева, Людмила Рудницкая, Елена Сливинская и Анна Соловьёва (в биографии последней есть любопытная строчка: в 1925–26-м совершенствовалась в Италии под руководством дирижёра Этторе Паницца и пела Аиду, Леонору в «Трубадуре» и Тоску в театрах Неаполя, Палермо и Милана — впрочем, подобными поворотами изобилует практически любая из перелистываемых нами судеб)...

В меццо-сопрановой группе «вторым» или даже «третьим эшелоном» проходили такие певицы, как Любовь Ставровская (жена баритона Леонида Савранского), Александра Щербакова, Александра Турчина, Елена Грибова (её настоящее мордовское имя — Илан или, согласно некоторым источникам, Иглан), и, помимо главных партий, за ними числилась масса второстепенных, возрастных, характерных. Или вот, например, Анна Зелинская, до прихода в Большой театр певшая в составе оперной труппы в Харбине — практически абсолютная *terra incognita*, хотя не так давно всплывшие её харбинские граммофонные записи свидетельствуют об отменном качестве голоса и высоком уровне исполнения; впрочем, и в Большом (вплоть до 1949 года) она пела не что-нибудь, но Марфу, Любашу, Кармен и даже Амнерис. А кто помнит сегодня Басю Амборскую, Ольгу Инсарову, Елену Корнееву, Марию Кузнецова, Марию Левину, Валентину Шевченко или Маргариту Шервинскую — характерных певиц-компрадамио, закрывавших собой амбразуру ролей «кушать подано» и вторых партий (всех этих безымянных оперных мамок, нянек, прислужниц и просто «баб»), но по большим праздникам певших и что-то вроде Ольги, Полины, Княгини в «Русалке», Маддалены или Сузуки? Всё это тоже надо было кому-то озвучивать, не уронив марки Большого театра. Одним словом, несмотря на устоявшееся цеховое определение «моржи» — не было и нет маленьких ролей... В качестве своеобразной компенсации за бесславие очень многие имели с «барского стола» какие-то награды и почётные звания, хотя бы союзных или автономных республик. Впрочем, некоторым из званий не полагалось — «по понятиям», как говорят сейчас...

На позициях «второго эшелона» находилось и такое чудо

природы, как певицы контральто — голос, которого почти не осталось в природе (в том числе и по причине неуклонного повышения оркестрового строя). После бурной молодости и трёх сезонов в нью-йоркской «Метрополитен Опера», где она, среди прочего, пела Азучену в ансамбле с великими Розой Понсель и Джакомо Лаури-Вольпи, лучшей московской Графиней в «Пиковой даме» и видным консерваторским профессором с возрастом стала величественная Фаина Петрова (среди её учениц замечательные меццо и контральто разных поколений: Анна Матюшина, Лидия Галушкина, Нина Исакова, Глафира Королёва, Галина Борисова и другие). В амплуа «характерной старухи» нашли себя перешедшая из Ленинградского театра имени Кирова «именитая» Евгения Вербицкая с её узнаваемым острым тембром и «безымянная» Евгения Иванова. Незаменимыми «мальчиками» в русских операх были сочная, тёплая Елизавета Антонова, эффектная Бронислава Златогорова, более скромная Варвара Гагарина и находившаяся в их тени Ирина Соколова.

Забыты сегодня имена драматических и лирико-драматических теноров 30–50-х годов — Бориса Евлахова, Якова Енакиева, Романа Марковского, Сергея Стрельцова, Фёдора Федотова. Репертуар Владимира Дидковского — Садко, Сергей в «Леди Макбет Мценского уезда», Хозе, Манрико, Пинкертон, Каварадосси, Калаф! Но кто он, что он?! Забыт легион характерных теноров, всех этих мало-мальских Подьячих, Шуйских, Мисайлова и Бомелиев, без которых, однако, нет оперы и не полон колорит вокальной эпохи — для справедливости назовём хотя бы некоторых: Фёдор Годовкин, Дмитрий Марченков, Иван Назаренко (автор знаменитой хрестоматии «Искусство пения»), Александр Перегудов, Александр Хоссон, Вениамин Шевцов, Тихон Черняков (начинавший в 30-е годы в первых партиях вплоть до Германа и ПинкERTона). И подчеркнём, что характерный тенор — это совершенно уникальное амплуа, требующее не только особого вокального, но и актёрского дара, уходящая натура и ноу-хау, сравнимое, пожалуй, с канувшими секретами муранских стеклодувов, одна из потерянных традиций русской оперы...

Среди баритонов в «невеликих» числились Илья Богданов, Иван Бурлак, Павел Воловов, Давид Гамрекели, Пётр

Медведев, Анатолий Минеев, Владимир Прокошев, Пётр Селиванов; среди басов — отличный профундист Сергей Красовский, колоритные каждый по-своему Борис Бугайский, Евгений Иванов, Василий Лубенцов, Николай Щегольков и другие — сплошь народные и заслуженные. В тени своих братьев Григория и Александра находился бас Алексей Пирогов-Окский.

Особую, привилегированную касту «второго эшелона» составляли певцы, которые «де facto» занимали премьерское положение наряду с представителями «высшей лиги». Но до «великих» в корпоративных понятиях того времени не дотягивали, до званий народных артистов СССР (либо даже РСФСР) не дослужились. Это прежде всего одна из эталонных лирических певиц своего поколения — Глафира Жуковская (супруга Александра Пирогова, замечательная Татьяна, Иоланта, Мими, Трильби). И лирическое сопрано следующего поколения Леокадия Масленникова. И миниатюрная Мария Звездина с её хрустально звонкой колоратурой (Лакме, Снегурочка). И нераскрывшаяся до конца, скромная, с чудесным серебристым тембром Вера Фирсова. И сильная группа драматических сопрано, одна лучше другой — Нина Покровская, Евгения Смоленская, Наталья Соколова, Надежда Чубенко, под занавес карьеры добравшаяся в порядке производственной необходимости и до меццовых партий (Марина Мнишек в театре и Мать из «Катерины» Аркаса в записи этой украинской оперы с Козловским).

Как видим, нет правил без исключений — возможно даже, что ради них они и существуют. Так, парадоксальным образом ко «второму эшелону» примыкали некоторые народные артисты из «первого» — тут прежде всего вспоминаются явно не добравшие «почестей и славы» Алексей Кривченя, бас раблезианского колорита, и Елизавета Шумская, едва ли не самая задушевная и сердечная из всех сопрано её амплуа. Конечно же, в этом списке видный бас-баритон 20–40-х годов Владимир Политковский, чей гигантский репертуар простирался от лирических Онегина и Жермона до традиционно басовых партий Мефистофеля, Руслана и Бориса Годунова. И наконец, чарующее медовое меццо-сопрано Вероника Борисенко. К счастью, для будущих поколений в звуке

запечатлено достаточное количество оперных партий всех этих певцов, чтобы иметь представление о голосе, тембре, вокальной технике и творческом почерке того или иного артиста.

Те, кто слышал кого-либо из этих певцов хотя бы в записи, понимают, что в большинстве случаев речь идёт о чём-то уникальном. И это только верхушка айсберга! Стоит копнуть глубже — такие же россыпи. Что мы знаем, например, о баритоне Георгии Воробьёве, который с 1936-го по 1952-й пел в Большом исключительно ведущий репертуар — причём как лирический, так и драматический (Демон, Онегин, Елецкий, Грязной, Мазепа, ди Луна, Жермон, Риголетто)? А Георгий Коротков из тех же лет и практически с тем же списком партий (за исключением лирических), но включая Скарпия? То-то и оно... О многих оперных артистах той поры трудно составить определённое впечатление — кроме скучих и сухих энциклопедических данных, зачастую нет ни записей, ни каких бы то ни было свидетельств и подробностей. Вместилище забвения воистину безгранично. Почему эти судьбы сложились так, а не иначе? Все эти «тайны мадридского двора» достойны отдельного расследования. Впрочем, это уже тема для другой книги, а нам пора вернуться ближе к нашему герою.

Среди теноров Большого театра, обеспечивавших ведущий лирический репертуар, позицию «вечных вторых» вместе с Орфёновым разделяли всегда очень искренний, эмоционально заразительный, но склонный к полноте Григорий Большаков (певший как драматические, так и лирические партии — в буквальном смысле: сегодня Альмавиву, Альфреда и Герцога, а завтра Германа, Хозе и Канио), а также похожий по типу голоса на Большакова, но с другим набором партий, привлекательный внешне и потому с толпой поклонниц Борис Бобков и сугубо лирические тенора: Виталий Кильчевский, Соломон Хромченко, Павел Чекин, Давид Бадридзе, Иван Долгий, Алексей Серов и другие. По аналогии с кинематографическим «малокартинем» тех лет, премьеры в Большом выпускались нечасто, репертуарный круг был крайне ограничен. Попасть в премьерный состав шансов почти не было. Считаные разы ставили Орфёнова и в «парадные»

спектакли для Сталина. Зато уж петь «по экстренной замене» в будни — это всегда пожалуйста. Дневник артиста перстрит пометками: «вместо Козловского», «вместо Лемешева, сообщили в 4 ч. дня» (именно Лемешева Орфёнов чаще всего и страховал).

Главная задача «второго эшелона» — обеспечение текущей жизни театра, репетиций, рядовых вечерних спектаклей и утренников — большей частью, конечно, в Филиале (здание бывшего Соловьевского театра на Большой Дмитровке, где на рубеже XIX–XX вв. размещались сначала «Частная русская опера» Саввы Мамонтова, затем «Опера С. И. Зимины», а теперь работает «Московская оперетта»). И конечно, вечная тревога — ведь чуть что, надо срываться с места и в свой выходной бежать спасать спектакль, если, не дай бог, заболели/отказались Лемешев или Козловский (который часто отказывался петь, если ожидаемый визит во-ждя в театр вдруг откладывался). Эти два тенора-соперника пользовались поистине всеобъемлющей любовью публики, граничащей с идолопоклонством. Достаточно вспомнить ожесточённые театральные баталии армий «козловитянок» и «лемешисток», чтобы представить себе, как нелегко было выходить петь «по замене», как трудно было не затеряться и тем более занять своё место в театре любому новому тенору похожего амплуа. А то, что артистическая природа Орфёнова была очень близка задушевному, «есенинскому» складу искусства Лемешева, не требовало особых доказательств как само собой разумеющееся, равно как и то, что он с честью выдерживал испытание неизбежного сравнения с тенорами-кумирами. Извечный Дамоклов меч «второго эшелона»...

Всё же свою Стalinскую премию — за Вашека в «Проданной невесте» Бедржиха Сметаны — он получил. Это был легендарный спектакль Бориса Покровского и Кирилла Кондрашина в русском переводе Сергея Михалкова. Постановка делалась в 1948 году к 30-летию Чехословацкой Республики, но никто не ожидал, что она станет одной из самых посещаемых народных комедий и так долго продержится в репертуаре. Трагательно-гротескный образ деревенского заики-дурачка Вашека многие очевидцы считали вершиной в творческой биографии артиста. «В Вашеке был тот объём

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru