

# ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

*Борис Покровский*  
**АНАТОЛИЙ ИВАНОВИЧ<sup>1</sup>**

«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 гастроли; артиста назначают на роль — артиста снимают с роли; «ставят» в афишу — «снимают» с афиши... У артиста «не звучит» («звучит»), 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, требовательно, настойчиво! Удачам... он тихо и незаметно радуется «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, Киевом, Тбилиси: надо «спасать» спектакль там («я пошлю артиста вам»), надо «спасать» спектакль тут («пришлите нам»)...

Вот он усталый, чуть сутулясь, сидит на случайно

---

<sup>1</sup> 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 высовывается 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 (закатание, 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 радуется, шутит и требует, хлопочет, язвит и целуется. Он посидит немного и пойдёт дальше. Пойдёт помогать 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**

**Н**а 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 Зурабом 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 многие теноровые партии вместе с Козловским и Лемешевым. Во-вторых, это он привёл в театр весь его золотой запас последней четверти XX века — от Образцовой, Синявской, Атлантова, Мазурика, 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 Тоску 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 махину, 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, подкармливал. 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**

**А**натолий 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 организация 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 Лисициан. 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. Завязавшая 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, Маквала 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»**

**К**ак начать эту повесть о русском певце Анатолии Орфёнове?..

Впрочем, мы уже начали её — фразой из пушкинского романа 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. Одно 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 медийная, 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 призыв 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 правительственных концертах и кремлёвских приёмах. «Великих» в главных партиях сменяли они, «невеликие» — солдаты «второго эшелона», вторые и третьи 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 Мохова, Маргарита Нечаева (Гранатова), Валентина Разуквич, 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 Кузнецову, Марию Левину, Валентину Шевченко или Маргариту Шервинскую — характерных певиц-компримарио, 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», Мадалены 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 и 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 амплу «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 Подъячих, Шуйских, Мисаилов 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 Пинкертона). И подчеркнём, что характерный тенор — это совершенно уникальное амплу, 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 Кравцовский, 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 факто» 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 Кривченко, 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 Скарпию? Это и оно... О многих оперных артистах той поры трудно составить определённое впечатление — кроме скудных 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 «малюкартиньем» тех лет, премьеры в Большом выпускались нечасто, репертуарный круг был крайне ограничен. Попасть в премьерный состав шансов почти не было. Считанные разы ставили Орфёнова и в «парадные»

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

Главная задача «второго эшелона» — обеспечение теку- щей жизни театра, репетиций, рядовых вечерних спекта- клей и утренников — большей частью, конечно, в Филиа- ле (здание бывшего Солодовниковского театра на Большой Дмитровке, где на рубеже XIX–XX вв. размещались снача- ла «Частная русская опера» Саввы Мамонтова, затем «Опе- ра С. И. Зимина», 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 (ко- торый часто отказывался петь, если ожидаемый визит во- ждя в театр вдруг откладывался). Эти два тенора-соперника пользовались поистине всеобъемлющей любовью публи- ки, 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 тено- ру похожего амплуа. А то, что артистическая природа Орфё- нова была очень близка задушевному, «есенинскому» скла- ду 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 Сталинскую премию — за Вашека в «Продан- ной невесте» Бедржиха Сметаны — он получил. Это был ле- гендарный спектакль Бориса Покровского и Кирилла Кон- драшина в русском переводе Сергея Михалкова. Постанов- ка делалась в 1948 году к 30-летию Чехословацкой респу- блики, но никто не ожидал, что она станет одной из самых посещаемых народных комедий и так долго продержится в репертуаре. Трогательно-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](http://e-Univers.ru)