

«КУЛЬТ ПЕВЦА» В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Дефиниция «культ певца» в отношении деятельности артистов Большого театра СССР впервые была обозначена в книге В. Ражникова «Кирилл Кондрашин рассказывает...»

Известный советский дирижер К.П.Кондрашин (1914 – 1981) работал в Большом театре в период с 1943 по 1956 годы и являлся непосредственным свидетелем и участником происходящего в театре в жизни коллектива не только с внешней, но и с внутренней стороны. Книга, написанная до отъезда музыканта за границу (К. П. Кондрашин остался на Западе в 1978 году) и получившая возможность выйти в свет только в 1989 году, познакомила нас со многими фактами о положении дел, отрицательно влияющих на творческую обстановку оперного театра.

По мнению К. Кондрашина, «влияние» певца на дирижера началось с приходом в Большой театр Самуила Абрамовича Самосуда, которого назначили художественным руководителем Большого театра Постановлением ЦК РКП (б) от 7 апреля 1936 г. Обвиняя С. А. Самосуда в «ориентировании театра на культ певца...», Кондрашин считает основной причиной увольнения дирижера в 1943 году (С. А. Самосуда перевели на должность художественного руководителя Музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича – Данченко) существование «интриг со стороны взлелеянных им же вокалистов...» [13.С.93]. Заметим при этом, что К.П.Кондрашин начал свою деятельность в Большом театре в 1943 году и практически не застал Самосуда.

При анализе статей С.А. Самосуда, написанных в первые годы работы в театре, мы видим, что «брожение» в коллективе возникло задолго до прихода дирижера к руководству труппы, возможно, начиная с участия артистов в правительственных концертах.

В статье от 11 мая 1937 года в «Советском искусстве» «Будущее Большого театра» написано: «труднее всего преодолевать противоречия между личными и групповыми интересами отдельных работников и художественными интересами театра». С. А. Самосуд ставит задачу: обеспечить высокий уровень ежедневных спектаклей в Большом театре, благодаря назначению на исполнение отдельных партий самых «ценных людей коллектива». Его возмущает существующий руководящий принцип: «надо назначить такого-то потому, что он почтенный и уважаемый, или такую-то потому, что она имеет большие заслуги перед театром».

Музыкант, чуткий дирижер, любящий певца, великолепный аккомпаниатор столкнулся с огромной «машиной», которая была неуправляемой.

По нашему мнению, основной причиной возвышения певцов в театре являлось чувство избранности в связи с участием артистов в правительственных концертах. Из прессы нам известны эти имена: М. Михайлов, М. Рейзен, А. Пирогов, И. Козловский, С. Лемешев, Н. Шпиллер, В. Давыдова, М. Максакова и др. Приведем пример, когда певец после концерта в Кремле «возносился на самую вершину советского Олимпа». По рассказу очевидца – музыканта Ю. Елагина, на одном из праздничных концертов 1940 года И. В. Сталин попросил И. С. Козловского повторить «Песенку Герцога» из оперы Дж. Верди «Риголетто». Певец показал рукой на горло, тем самым дав понять, что тяжело спеть два раза подряд заключительное «фермато» (своеобразно звучащая пауза, длительность которой певец может увеличить по своему усмотрению) на высокой ноте. Но Сталин «очертил пальцем на левой стороне своей груди кружок – и ария была исполнена. «Песенка Герцога» на «бис» принесла певцу орден Ленина, звание Народного артиста

Советского Союза», – так утверждает Ю. Елагин [5.С.23].

Второй причиной, способствующей возникновению «культы певца», являются высокие награды правительства. Здесь необходимо затронуть финансовую сторону этого вопроса. Сталинская премия I степени представляла собой сумму в 100.000 рублей; II степени – 50.000 рублей; III степени – 25.000 рублей. Оклад Народного артиста СССР составлял 4.000 – 5.000 рублей (средний интеллигент получал 600 – 800 рублей), а после 1945 года, когда повысили зарплату артистам оркестра, ведущим солистам её подняли до 7.000 рублей в месяц [13.С.120]. В другом источнике констатируется следующее: «ежемесячное жалование солиста Большого театра (без концертных выступлений) составляло 5.000 рублей. Для сравнения: рабочий в Москве зарабатывал примерно 200 – 250 рублей, а врач – 300 – 350 рублей» [4.С. 263]. Цифры рисуют нам яркую картину материального благополучия артистов Большого театра.

Спустя десятилетия Н. Д. Шпиллер, входящая в число избранных певцов, как бы оправдывая свое высокое положение, высказывает по этому поводу свое мнение: «...артист не может быть приравнен ко всем – средним по уровню оплаты. Он живет в своем, особом мире, поэтому питаться должен по-особому, каши, к примеру – это лишний жир...нам необходимо заботиться о том, чтобы хорошо выглядеть... у певцов нервная система совсем другая, так как, когда человек разнервничается, начинает хрипеть, у него делаются спазмы». Певица подчеркивает, что голос – «очень нежный аппарат» певца [10.С.5]. Приведем пример, когда после разговора Сталина с одним из деятелей искусства «через два – три дня отличившегося звали осматривать новую пятикомнатную квартиру, отделанную в стиле «сталинского барокко», а у подъезда ждал новый автомобиль...» [1.С.171]

Помимо вышеуказанных благ, существовали и другие привилегии: санатории, пансионаты, дома отдыха, заграничные поездки и т. д. Это делалось для того,

чтобы артисты чувствовали, что необходимы государству, правительство заботится о них.

Возможно, третьей причиной возникновения «культы певца» можно считать то, что некоторые артисты имели близкое общение с руководителем страны. Они разговаривали, обсуждали некоторые вопросы, были «приближенными» к Генеральному Секретарю ЦК КПСС в глазах других людей. Несмотря на то, что И. В. Сталин жил в атмосфере подозрительности и страха, на приемах, в частности в Большом Кремлевском дворце, по словам очевидцев, он «часто подходил к актерам и актрисам и разговаривал с ними. Обычно это был взаимный обмен приветствиями и несколько незначительных фраз» [5.С.23]. Козловский, один из любимцев И. В. Сталина, часто беседовал с Генеральным секретарем «о творческих проблемах, о трактовках, скажем, образа Лоэнгрина...» Когда руководитель страны подходил после выступления поблагодарить артиста, «можно было задавать ему любые вопросы», – вспоминал И. С. Козловский [8.С.15].

Рассмотрев основные причины возникновения «культы певца», нам необходимо раскрыть, как это явление отражалось непосредственно на работе театре.

Прежде всего речь идет об участии ведущих артистов в спектаклях. Сложилась парадоксальная ситуация в творческой работе певца: «чем выше по положению актер, чем больше имел награду, тем меньше он выступал в театре». По воспоминаниям К. Кондрашина, официальная норма деятельности певцов, имеющих звание Народного артиста СССР, была 7 спектаклей в месяц. Благодаря своему особому положению «орденоносцы» сами установили для себя количество спектаклей, в которых они принимали участие (3 спектакля в месяц) и не выполняли ее.

Заметим, что по объему материала (занятости в спектакле), по сложности драматической игры, напряженности голосового аппарата партии существуют разные. Не исключая значимости того или иного персонажа, есть образы несо-

поставимые, например, роль Бориса Годунова или Юродивого в опере М. Мусоргского «Борис Годунов». Такие оперные партии, как Синодал из оперы А. Рубинштена «Демон» и Индийский гость из оперы Н. Римского-Корсакова «Садко», состоят из одной выходной арии, и артист занят в спектакле в одной картине: при этом арию Индийского гостя можно сравнить с концертным исполнением вне действия спектакля.

Был год, «когда М. Рейзен (солист оперы ГАБТа с 1930 по 1954гг.) мог позволить себе спеть только три спектакля, а И. Козловский – пять. Причем Козловский выступал в партии Синодала или Индийского гостя, и это считалось спектаклем» [13.С.93].

Никто из «именитых» певцов «не рвался в премьеру» [13.С.96]. Участие в новой постановке предполагало работу в каждодневных репетициях в течение года или двух лет, и артисты отказывались от неинтересной для них работы, тем более, что вместо них могли прорепетировать другие.

Нежелание репетировать приводило к тому, что на премьерных спектаклях с участием знаменитых певцов была «полная анархия». По воспоминаниям певца А. Иванова, присутствующего на постановке оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», в 1942 году в г. Куйбышеве «именитые артисты, каждый со своим характером, находясь на сцене, навязывали личное мнение, манеру поведения окружающим партнерам, не подчиняясь при этом дирижерской палочке» С. А. Самосуда. Спектакль «разваливался» на глазах у публики, несмотря на «блестящий» состав исполнителей: Фигаро – П. Норцов, Розина – В. Барсова, Альмавива – И. Козловский, Базилио – М. Рейзен. По свидетельству А. Иванова, только один П. Норцов «пытался держать стиль, но и ему это плохо удавалось» [7.С.160].

Выход «премьера» с одной арией в опере превращался порой в спектакль в спектакле, в радостную встречу с публикой. Редкое появление артиста на сцене театра требовало эмоциональной под-

держки для него: восторженных криков, бурных аплодисментов. К. Кондрашин вспоминает случай, который разыгрался на премьере оперы «Садко» Н. Римского – Корсакова. По мизансцене после исполнения своей арии Индийский гость приглашает Садко к себе на корабль, получив отказ, он скрывается, и выходит Веденецкий гость. И. С. Козловского, исполнявшего партию Индийского гостя, не устраивало, что после арии у него нет паузы для аплодисментов, и он на премьере «решил сделать себе успех». Н. Голованов, дирижируя спектаклем, «задержал оркестр, подождал какое-то время, аплодисменты стали немножко стихать. Козловский наклонил голову, аплодисменты снова вспыхнули, и когда вновь начали стихать, Голованов пошел дальше, – хор поет свое, а Козловский снял шляпу и не уходит на свой корабль...» Нэлепп (Садко), не зная, как поступить, в конце концов вышел и «двинул Козловского в бок» [13.С.132].

Усилиями некоторых премьеров возродилась клака – одна из традиций дореволюционного театра. В статье «Клака в Большом театре» М. Львов отмечает, что «толпы ожидающих» своего «кумира» поклонников и поклонниц представляли собой «отличные кадры для клаки». К началу спектакля они занимали «свои обычные посты в артистическом зале, проникая туда по запискам того же премьера, по закупленным «оптом» недорогим билетам». При появлении любимца на сцене зал «оглашался криками:

- Козловский!
- Лемешев!
- Норцов!»

После исполнения арии крики возобновлялись с новой силой, мешая и артистам, и публике. На выступлениях И. С. Козловского регулярно присутствовала некая женщина, обратившая на себя внимание комендатуры театра. Эта поклонница подавала сигналы платком прочим участницам клаки, устраивавшим «организованную» овацию любимому тенору [10].

Увлечение С. Лемешевым и И. Козловским доходило до того, что вся московская публика была разделена на два «лагеря» горячих и верных приверженцев наиболее популярных советских певцов: на «козловитянок» и «лемешисток».

Великие артисты нарушали всю систему работы коллектива, переставая петь спектакли и уклоняясь от репетиций. Когда солистам разрешили петь при подготовке к спектаклю не в полный голос, как говорится «в полноги», а спевки, необходимые для отработки и создания музыкального образа, превратились в механическое отбивание такта и проверку партий – «искусство погибло» [13.С.118]. Дирижер А.Пазовский (годы работы в театре 1923 – 1928; главный дирижер в 1943 – 1948 гг.) считал, что «напевание – это бескровная имитация профессионального пения, бледный силуэт вокально-звучащего образа». Он утверждал, что такая манера исполнения «пригодна для интимного домашнего музицирования дилетантов», но не приемлема для солистов [12.С.32]. В своей книге А. Пазовский анализирует неприемлемое поведение артиста на репетиции. Певец считал себя вправе предупредить, что сегодня он «не в голосе», так как через два дня у него ответственный спектакль и голос требует «особого режима». Солист начинал вполголоса пропевать свою «партию», обещая, что на генеральной репетиции он «себя покажет». Репетиция «комкалась», партнеры «премьеры» начинали нервни-

чать и раздражаться», следовательно о творчестве было «ничего и думать» [12.С.33].

Главным аспектом в творческой жизни «избранных» певцов являлись взаимоотношения между артистами и музыкальным руководителем спектакля – дирижером. Косвенную вину за создавшуюся ситуацию К.Кондрашин возлагает на С. А. Самосуа.

Подведем итог всему вышесказанному: «даже после одной удачной роли, когда человек устаивался Сталинской премии, был замечен и обласкан покровительством – с ним уже нельзя было работать» [13.С.119] Артисты стали видеть себя «на большей высоте, чем музыка», и считать, что они приносят *счастье* публике самым только участием в спектакле.

«Кульм певца», возникший в советском оперном театре в 30 –е годы, существует и в наши дни. Яркий пример тому выступления заслуженного артиста России, солиста Большого театра Николая Баскова. Принимая участие почти во всех праздничных концертах, в театре он исполнил только партии Ленского в «Евгении Онегине» П. Чайковского и Моцарта в опере «Моцарт и Сальери» Н. Римского – Корсакова.

Таким образом, при существовании «культы певца» раскрывается отрицательная сторона жизни театра, прежде всего исключается творческое начало в работе коллектива.

Библиографический список

1. Васильев А., Холопов Б. Сталин не уходит // Дружба народов. 1991. № 3. С.167 - 179.
2. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917 - 1953 /Под ред. акад. А.Н. Яковлева; Сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999.- 872 с. (Россия XX век. Документы.)
3. Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917-1941). Очерк истории. Л.: Музгиз, 1963. 440 с.
4. Громов Е. Сталин: власть и искусство. М.: Республика, 1998. 495с.
5. Елагин Ю. Музыкальные улады вождей //Огонёк. 1990. № 40. С.21 - 24.
6. Зарубин В. Большой театр: Первые постановки опер на русской сцене. 1825 - 1993 гг. М.: Эллис Лак, 1994. 320 с.
7. Иванов И. Жизнь артиста. М.: Сов. Россия, 1978. 288 с.

8. Кожевникова Н. Работник оперы: Творческий портрет дирижёра Н. С. Голованова //Сов. культура, 1991. 19.01. С. 15.
9. Кузнецова А. Народный артист. Страницы жизни творчества И. С. Козловского. М.: Сов. Россия, 1964. 205 с.
10. Львов М. Клака в Большом театре // Сов. искусство. 1936. 23. 09.
11. Норцов П. Слагаемые таланта (о Н. Д. Шпиллер) //Сов. культура. 1976. 7 мая. С. 5.
12. Пазовский А. Дирижёр и певец. М.: Музгиз, 1959. 157 с.
13. Ражников В. Кирилл Кондрашин рассказывает... М.: Сов. композитор, 1989. 238 с.
14. Самосуд С. Статьи, воспоминания, письма /Сост. Данскер О. М.: Сов. композитор, 1984. 231 с.
15. Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек. М. : Правда, 1990. 656 с.
16. Филиппов Б. Актёры без грима. М.: Сов. Россия, 1971. 383 с.