

# Рождение оперы

В марте 1938 года я получил довольно неожиданное предложение. Дирекция Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко приглашала меня, тогда еще молодого дирижера, участвовать в постановке оперы Т. Хренникова «В бурю», которую композитор в это время создавал совместно с театром. Ставить оперу должен был Владимир Иванович Немирович-Данченко. Признаться, меня охватили противоречивые чувства. С одной стороны, очень привлекала перспектива встретиться с музыкой Хренникова, талант которого я уже мог оценить по фортепианному Концерту и музыке к спектаклю «Много шума из ничего» в Театре имени Вахтангова. Впервые предстояло работать над совершенно новым, современным музыкальным материалом, что открывало передо мной, исполнителем, интересные творческие возможности. И разумеется, заманчиво было сотрудничать с мастером такого огромного масштаба, как Немирович-Данченко. Однако существовали и обстоятельства, омрачавшие мою радость. Во время учебы в Московской консерватории более чем достаточно слышался я о том, что в этом театре царит «режиссерское засилье», что музыка сведена там к роли служанки режиссуры и с ней «делают что хотят». Правда, такой спектакль, как «Дочь Анго», мне очень нравился, но с «Карменситой» (поставленной Немировичем-Данченко по «Кармен» Бизе) я был совсем не согласен. Поэтому предстоящая встреча с Владимиром Ивановичем меня особенно пугала. Как это, думалось, смогу я отстаивать «права» музыки перед восьмидесятидвуухлетним мастером театра, давно выработавшим свои, устойчивые убеждения? Да еще при моем недостатке профессионального опыта, при том, что я почти в три раза моложе его? К тому же дирекция театра, предложив мне работу по договору, будто сама не была уверена, придуся ли я «ко двору» в коллективе.

В таком состоянии я познакомился с Тихоном Николаевичем Хренниковым. Первые две картины его оперы, которые он мне с большой энергией и выразительностью сам отлично проиграл и пропел, произвели на меня громадное впечатление. Музыка была так талантлива, эмоциональна и театральна, что перед желанием исполнить ее как-то померкли все мои сомнения.

Вскоре произошла и моя встреча с Владимиром Ивановичем. Об этом удивительном, сложном, глубоком человеке написано очень много, и кажется, трудно что-либо прибавить. Скажу только, что при первом знакомстве меня больше всего поразило в нем удивительное сочетание спокойной мудрости и огромного, скрытого, внутрен-



Т. Хренников и Е. Акулов. Осень 1939 года

него огня. Видимо, хорошо поняв мою неуверенность, он тут же пригласил меня к себе домой (он жил тогда на улице Герцена, близ площади Восстания), и в задумчивой беседе с глазу на глаз просто, ясно объяснил мне свое понимание сущности музыкального спектакля, основных задач, которые он, руководитель постановки, ставит перед театром. Главной из них было раскрытие театральными средствами внутреннего содержания музыки — «очеловечивание партитуры», как он часто потом любил повторять.

Сомнения мои окончательно рассеялись, и я с воодушевлением принялся за работу. К этому времени солистами были выучены две первые картины оперы, клавиры третьей и четвертой только что прибыли, а пятая и шестая еще не существовали. Оркестровая партитура тоже не была начата. Я стал репетировать с солистами. Среди них было много очень талантливых, музыкальных людей с хорошими голосами, сравнительно недавно окончивших учебные заведения. Особенно выделялись Т. Янко, А. Кузнецова, Ю. Прейс, В. Канделаки, А. Аникиенко; работать с ними было легко и радостно. Вообще в самом отношении труппы, да и всего коллектива театра, к подготовке этого спектакля все время ощущался большой эмоциональный подъем, общая увлеченность делом, что, естественно, благотворно сказалось на его результатах. Через два года после премьеры, вспоминая о работе над спектаклем, Владимир Иванович писал в статье «Лицо нашего театра»: «Лучшая обстановка для создания такого спектакля — в недрах театра, в совместных трудах композитора и либреттиста с режиссером, дирижером, художником и заведующим всей художественной частью. Так было с произведением Хренникова «В бурю». В дружных встречах захватывались все проблемы такого театрального представления, и достигалась гармония всех частей под руководящей ролью музыки».

Работать с Владимиром Ивановичем оказалось нетрудно, хотя и всегда страшно-вато от чувства ответственности. Если мне приходилось высказывать ему какое-либо соображение художественного порядка, он внимательно выслушивал, пристально глядя в лицо своими пронзительными глазами, а затем, мгновенно всё охватив, либо соглашался, либо так же мгновенно отвергал, но притом кратко, точно и ясно указывал, почему это неправильно. Само собой разумеется, что прежде, чем рискнуть ему что-то предложить, приходилось крепко и всесторонне обдумывать свою мысль. Все это в конце концов стало для меня, дирижера, отличной театральной школой. Вскоре я вошел в коллектив полноправным членом: в августе 1938 года меня назначили главным дирижером театра.

Музыкальные и сценические репетиции оперы обычно шли параллельно. Я часто присутствовал на сценических репетициях П. Маркова и П. Златогорова, стремясь лучше понять систему работы, быть в курсе всех деталей спектакля. Обычно через какой-то промежуток времени Владимиру Ивановичу показывалась та или иная музыкально и сценически подготовленная картина; он вносил поправки, обсуждал детали с исполнителями, после чего ее опять репетировали и снова показывали ему. Нередко на этих репетициях Немирович-Данченко поднимал важные теоретические и педагогические проблемы, связанные с воспитанием певца-актера. Его особенно волновал в то время вопрос о соединении приемов актерского мастерства, выработанных МХАТом, с правильным самоощущением певца, органичностью самого процесса пения как в смысле его выразительности, так и чисто технического удобства. Он уделял и тому и другому очень много внимания, постоянно расспрашивал об этом исполнителей.

Меня всегда изумляло чувство огромной ответственности, которым отличался этот опытный мастер, мировая слава которого, казалось, давала ему право на известную самоуспокоенность. Во главе музыкального театра он встал впервые в зрелом возрасте. (Правда, вспоминая о начале своей деятельности на праздновании двадцатилетия театра, он шутил: «Я тогда был еще молод: мне было всего шестьдесят лет». Он и вправду всегда был молод!) Но Владимир Иванович все время неустанно работал над углублением своих познаний в области музыки. Сколько раз заставал я его дома сидящим за пианино (в каком-то особом золотом пенсне, которое почему-то я только здесь и видел) и внимательно разбирающим клавиры оперы. Он даже слегка кокетничал знанием музыкальных подробностей в вокальных партиях. На совещаниях постановочной группы он нередко, обращая ко мне, говорил что-нибудь вроде:

«Там ведь у него два си-бемоля в арии, и вообще довольно высокая тесситура; как Вы думаете, он споет?..»

Между тем начались оркестровые репетиции. Тихон Николаевич приносил все новые и новые страницы партитуры переписчикам, постоянно присутствовал на репетициях. Оркестр звучал отлично, что всех нас радовало. Если какая-то звучность почему-либо не удовлетворяла, различные варианты пробовали прямо на репетиции. Помню, как я был рад, когда мне удалось посоветовать талантливому автору удачное расположение инструментов в грандиозном *fortissimo* из четвертой картины — эмоциональной кульминации всей сцены.

Спектакль начал принимать свою окончательную форму. Вначале приходилось довольно часто останавливать сводные репетиции, так как Владимир Иванович вносил довольно значительные поправки и изменения, особенно в массовые сцены. Кстати сказать, для участия в них кроме нашего хора (он назывался «ансамблем» театра) была приглашена группа студентов-вокалистов из тогдашнего Глазуновского музыкального техникума, участие которых украсило звучание мужских хоров. Между прочим, среди этих студентов был ныне прославленный солист Большого театра Иван Иванович Петров, тогда еще совсем юноша. Показывая вступление басам хора, я всегда невольно показывал персонально ему — не только потому, что он был очень музыкален и голосист, но и потому, что он был чуть ли не на две головы выше всех, и к тому же очень худ; его длинная, тощая фигура в мужицком зипуне заметно возвышалась над всеми...

Бесконечно поучительно было наблюдать, насколько разнообразными режиссерскими приемами пользовался Владимир Иванович, отшлифовывая спектакль. Тут были и замечания, касающиеся психологических оттенков того или иного образа, и прямые показы отдельных мизансцен или актерских приспособлений (помню, например, как он на сцене показывал артисту И. Блинкову — Фролу, в какой руке и как держать палку на его первой фразе: «Стало быть, уходите...»). Все, чего он добивался, способствовало выявлению жизненной правды образа, и при этом он неизменно следил за тем, чтобы исполнитель находился в максимально удобных для пения условиях. На одной из последних репетиций Немирович-Данченко очень интересно изменил музыкальное начало оперы. Раньше после небольшой оркестровой фанфары — как бы эпиграфа спектакля (увертюры тогда не было) — оркестр играл вступление к частушкам,



Сцена из второго действия. В центре: Наталья — А. Кузнецова



Руководство театра. Слева направо: М. Гринберг, Вл. Немирович-Данченко, Е. Акулов, И. Шлуглейт, П. Марков. Весна 1940 года

они-то и являлись началом действия. Владимир Иванович предложил передать это вступление одной гармошке, которая должна была звучать из-за закрытого занавеса; потом оттуда раздавались голоса деревенских девушек и парней, затем занавес раздвигался. Оркестр вступал, присоединяясь незаметно, через восемь — десять тактов после этого. Сразу возникала точная атмосфера деревенской гулянки, а на ее фоне начинали разворачиваться события оперы.

Впоследствии я понял, что творческие позиции, которые разъяснял мне при первой встрече Владимир Иванович, — результат длительной творческой эволюции. Основной принцип его режиссуры музыкального спектакля — раскрытие сценическими средствами внутреннего содержания музыки — в постановке оперы Хренникова был проведен наиболее последовательно. Чрезвычайно жаль, что Немировичу-Данченко не удалось осуществить своего следующего творческого замысла — поставить «Пиковую даму» Чайковского. Неожиданная кончина прервала эту работу, в которой я также должен был принимать участие. Представление о ней могут дать только сохранившиеся стенограммы бесед с постановочной группой и исполнителями.

31 мая 1939 года мы сыграли первую генеральную репетицию на публике, после чего уехали на гастроли, а затем, вернувшись, еще дорабатывали спектакль. Конечно, все волновались, как воспримет его зритель, но Владимир Иванович уверенно пророчил большой успех. У него имелся свой безошибочный способ определять, какова будет реакция зрителей на премьеру. Он мысленно ставил всем участникам оценки (по пятибалльной системе), и если основные исполнители получали пятерки, — значит, успех обеспечен. Как-то сидя в ложе, незадолго до премьеры, он назвал тех, кто получил «пятерки». Их было много: И. Петров — Ленин, А. Кузнецова — Наташа, С. Големба — Аксинья, Т. Янко — Косова, В. Канделаки — Сторожев, И. Блинков — Фрол, Н. Пермяков — Ленка, Н. Михеев — Антонов и другие артисты. 10 октября 1939 года состоялась премьера, и предсказания Владимира Ивановича полностью оправдались. Спектакль имел огромный успех и сыграл большую роль в развитии советского оперного искусства. Так тридцать лет назад высокоталантливая опера Т. Хренникова начала свою долгую сценическую жизнь.

**Е. Акулов**