

В. Р.
ПЕТРОВ



Мусоргский
1956





В. Р. ПЕТРОВ

Всероссийское Театральное Общество




ВАСИЛИЙ РОДИОНОВИЧ ПЕТРОВ

СБОРНИК
СТАШЕЙ
И МАТЕРИАЛОВ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
ИГОРЯ БЭЛЗА



*Государственное
музыкальное издательство*



МОСКВА
1953



ыпускаемый сборник статей и материалов посвящен жизни и творчеству Василия Родионовича Петрова. Перед составительницей, авторами статей и редактором сборника стояла задача по возможности полнее раскрыть многогранный облик этого выдающегося представителя русской вокальной школы, музыкально-общественного деятеля, достойного сына нашего великого народа.

Решению этой задачи значительно способствовала кропотливая работа по изучению архива В. Р. Петрова, сделанная вдовой Василия Родионовича — Е. Н. Петровой и составительницей сборника — И. В. Петровой. Материалами архива В. Р. Петрова пользовался и автор основной монографической статьи сборника И. Ф. Бэлза.

В сборник включены воспоминания деятелей отечественной культуры, близко знавших В. Р. Петрова и, в большинстве своем, общавшихся с ним на артистическом поприще. Вслед за статьей А. В. Неждановой «Русские певцы», в сборнике печатаются воспоминания К. Е. Антаровой, С. Н. Василенко, Н. С. Голованова, А. Б. Гольденвейзера, С. Н. Дурылина, Е. К. Катульской, И. С. Козловского, С. И. Мигая, Л. Ф. Савранского и Ф. А. Ярикова.

Авторы воспоминаний, взаимно дополняя друг друга, описывают различные стороны творческой деятельности В. Р. Петрова и, вместе с тем, рисуют его образ как человека и гражданина.


В раздел материалов и документов включены, помимо краткой библиографии, автобиографическая записка В. Р. Петрова, извлеченная из бумаг, сохранившихся в его

архиве, а также перечень исполненных им оперных ролей, уже сам по себе дающий представление о размахе его музыкально-сценической деятельности.

И, наконец, в нотном приложении публикуются подготовленные к печати редактором сборника вокальные произведения В. Р. Петрова и М. М. Ипполитова-Иванова. Романс «Как дорожу я прекрасным мгновеньем» свидетельствует о неоспоримом композиторском даровании В. Р. Петрова и о выработывавшейся у него уже в консерваторские годы технике письма.

«Сибирская песня» М. М. Ипполитова-Иванова, посвященная В. Р. Петрову, часто исполнялась им в концертах. В основу обеих публикаций положены рукописи, сохранившиеся в архиве В. Р. Петрова. Почти весь иконографический материал, публикуемый в сборнике, за исключением нескольких иллюстраций, предоставленных Ф. А. Яриковым, также взят из этого архива.

Всероссийское Театральное Общество



*Игорь
Бэлза*

*

**ВАСИЛИЙ
РОДИОНОВИЧ
ПЕТРОВ**



Имя Василия Родионовича Петрова тесно связано с национально-самобытными традициями русской вокальной школы и русского музыкального театра, в историю которого этот блистательный мастер вписал немало ярких, незабываемых страниц.

В воспоминаниях современников раскрывается облик Петрова — создателя целой галереи музыкально-сценических образов, замечательного оперного и камерного певца, вдумчивого, неутомимого, требовательного к себе труженика-патриота, обаятельного в своей простоте и задушевной чуткости русского человека.

Целью работы над этим очерком было собрать черты облика В. Р. Петрова как художника, человека и гражданина.

I

Василий Родионович Петров родился 28 февраля ст. ст. (12 марта н. ст.) 1875 года в селе Алексеевке, Змиевского уезда, Харьковской губернии, в многодетной семье сельского портного, с трудом сводившего концы с концами. Годы детства будущего певца прошли в горькой нужде, с которой постоянно боролись его родители. Уже в эти годы он узнал, как много радости может принести искусство человеку. Он видел, как преобразается суровое, вечно озабоченное лицо отца, когда тот поет на клиросе деревенской церкви или разучивает дома песни, видел, какую моральную поддержку находит крестьянский люд в народных песнях.

Из автобиографии Василия Родионовича мы знаем, что отец его обладал голосом, отличавшимся большой силой, широким диапазоном в две с половиной октавы и «мягким, но сероватым» тембром. От отца унаследовал В. Р. Петров природную музыкальность, вокальную одаренность и страстную любовь к пению, проявившуюся уже в раннем детстве.

Родион Петров понимал, какую трагическую роль в его жизни сыграло отсутствие образования и посылал детей своих в школу. До конца своих дней с ужасом вспоминал Василий Родионович краткий период учения в церковно-приходской школе, в которую он поступил на седьмом году жизни, немного научившись дома грамоте. Священник, преподававший в этой школе, был жестоким, подлым человеком, истязавшим ребят. Он избивал их за малейшую провинность (а провинностью он считал, например, неправильно поставленное ударение при чтении) и заставлял часами простаивать на коленях в углу, где была насыпана крупа, до крови впивавшаяся в тела малышей, которые нередко теряли сознание от этой пытки к вящему удовольствию «пастыря».

К этому периоду относится серьезное повреждение ноги, полученное мальчиком зимой при катании с гор и заставившее его почти целый год пролежать в постели. После того, как переломанные кости ступни срослись, он опять начал ходить в школу, — по счастью, уже в другую. Родиону Петрову удалось определить сына в двухклассную (с пятилетним сроком обучения) школу министерства народного просвещения, которую мальчик окончил через четыре года.

К этим годам относятся первые шаги В. Р. Петрова на певческом поприще, о котором он рассказывает в своей автобиографии, с теплым чувством вспоминая имя Э. И. Копьева, совмещавшего обязанности заведующего школой и церковного регента. В хор, руководимый Копьевым, был принят Вася Петров, у которого оказался прекрасный слух и удивительно чистый, звонкий дискант, завоевавший мальчику место солиста. А место это принесло ему не только радостное сознание своей одаренности, но и первые практические и теоретические навыки в области музыкального искусства и даже заработок. Если в начале

работы в хоре мальчик получал пятьдесят копеек в месяц, то в год окончания школы ему платили восемь рублей в месяц, что было уже серьезным подспорьем для семьи Родиона Петрова, месячный заработок которого не превышал десяти-пятнадцати рублей.

Зажиточные родители детей, выделявшихся в церковном хоре, везли их в Харьков и даже в Петербург, чтобы дать серьезное музыкальное образование. Такой возможности у сельского портного, конечно, не было, и он пытался обучить сына своему ремеслу. Но попытки эти не увенчались успехом, и мальчик был отдан в подмастерья брату его матери Максиму Гончарову, работавшему слесарем в той же Алексеевке.

Характер дяди Максима мало чем отличался от характера свирепого попа, в лапах которого Вася Петров бывал в церковно-приходской школе. За малейшие упущения в ремесленной или черной работе по дому и мастерской, а то и без всякого повода, вечно пьяный слесарь избивал мальчика, который с самого раннего утра до позднего вечера покорно выполнял распоряжения хозяина, изнурявшего его непосильным трудом, вплоть до таскания десятков ведер воды из колодца, отстоявшего на полтора километра от мастерской. Только и радости было у Васи Петрова, что песни.

Но он хотел не только петь, но и играть на музыкальных инструментах, ибо любовь к музыке была единственной радостью его жизни и, как он чувствовал, его призыванием. Еще в раннем детстве он подбирал по слуху на детской скрипке мелодии народных песен. На деньги, копившиеся по грошам, Петров купил скрипку и начал брать уроки у скрипача Вериса, талантливого, но к тому времени уже спившегося музыканта, поселившегося в Алексеевке. Три года продолжались эти занятия, на протяжении которых Петров прошел школы Мазаса и Берю.

В 1891 году юноша поступил в Волчанскую учительскую гимназию, через два года окончил ее и вернулся в Алексеевку уже в качестве сельского учителя. Тогда резко обозначилось расхождение с родителями, которые считали, что сыну нужно упрочить положение женитьбой на невесте с приданым, тогда как он сам считал, что место в жизни и, как он надеялся, в искусстве, нужно завоевать

трудом. В. Р. Петров принял твердое решение не подчиняться воле родителей и в 1894 году, покинув их дом, переехал в Змиев.

В этом провинциальном городе он поступил писцом в земскую управу с окладом восемь рублей в месяц. Жизнь была пищенской, полуголодной, но все досуги посвящались музыке. В игре на скрипке Василий Родионович сделал большие успехи и мечтал о том, чтобы получить законченное музыкальное образование. Но уже через несколько месяцев после переезда в Змиев юноша настолько серьезно повредил себе сухожилие одного из пальцев левой руки, что лишился возможности играть на скрипке.

К этому времени, однако, у В. Р. Петрова сформировался голос. Молодой певец решил, по совету друзей, поехать в Харьков, чтобы попытаться поступить в большой хор кафедрального собора. Проба прошла блистательно: красота тембра, сила голоса, размах диапазона, великолепный слух и природная музыкальность, — все это сразу было оценено руководителем хора. Так Василий Родионович Петров стал к концу 1894 года архиерейским певчим.

В следующем году он работал несколько месяцев в качестве хориста в Таганроге. Там В. Р. Петров сблизился с украинской труппой Суходольского, ставившей оперы, преимущественно комические, оперетты и водевили. Именно в Таганроге состоялись первые, вначале очень скромные, сценические дебюты Василия Родионовича, настолько увлекшие его, что он вместе с труппой переехал в Ростов-на-Дону и прожил там почти три года. Заработок в труппе был таким мизерным, что и в Ростове Петров пел в соборном хоре, — правда, уже в качестве солиста. Но он уже вырвался за пределы церковного пения, и, не ограничиваясь оперной сценой, с успехом выступил в концерте.

Это выступление привлекло к молодому певцу внимание широких кругов ростовской общественности, среди которых были и музыканты, пользовавшиеся авторитетом. С благодарностью вспоминал всегда В. Р. Петров энергичную поддержку, оказанную ему регентом ростовского хора Н. Н. Померанцевым и пианистом-педагогом Э. И. Ивањским, которые убеждали его ехать в Москву и по-

ступить там в консерваторию. В Ростове был и педагог-вокалист, известный в свое время провинциальный тенор Ряднов, преподававший в местном училище Русского музыкального общества. Ряднов в категорической форме заявил, что ни по тембру, ни по силе голос Петрова для оперной сцены не пригоден.

По счастью, более компетентные музыканты придерживались иного мнения. «Редкий случай: очень большой голос и музыкальность. Мы не привыкли наблюдать такое явление», — писал в сентябре 1898 года Н. Н. Померанцев одному из своих друзей-москвичей, прося его «помочь предьявителю сего пробиться к свету». Благодаря этому рекомендательному письму В. Р. Петров был представлен директору Московской консерватории В. И. Сафонову, который, лично послушав пение юноши, зачислил его в том же году в консерваторию и добился назначения стипендии новому ученику. Дополнением к этой небольшой стипендии служил заработок, который приносило Василию Родионовичу пение в московских церковных хорах.

II

В. Р. Петров поступил в класс сольного пения Антона (Антонина) Ивановича Барцала (1847—1927), в том же 1898 году вошедшего в состав профессуры Московской консерватории.

Чех по происхождению, Барцал, после двух лет пребывания в Венской придворной оперной школе, поступил в 1867 году на сцену Временного театра¹ в Праге и пел там на протяжении трех сезонов, то есть до 1870 года, Отли-

¹ Временный театр (Prozatimní Divadlo), построенный на средства, собранные в Чехии по всенародной подписке, открылся в октябре 1862 года. На сцене этого театра шли драматические и оперные произведения на чешском языке, тогда как официальным языком на протяжении столетий габсбургского гнета оставался немецкий. Название «Временного» дано было театру чешскими патриотами, продолжавшими после сооружения этого скромного здания сбор средств на постройку большого Национального театра в Праге, открывшегося в восьмидесятые годы.

чаясь большой музыкальностью и голосом красивого тембра, Барцал быстро овладел культурой оперного спектакля. Ему поручали теноровые партии в чешских и иностранных операх. Так, например, в достопамятный день закладки Национального театра — 16 мая 1868 года — Барцал, в качестве первого исполнителя роли Витка, участвовал в премьере «Далибора» Бедржиха Сметаны, прошедшей под управлением автора.

Напомним, что именно Сметана был главным дирижером и художественным руководителем Временного театра в те годы, когда на его сцене пел Барцал. В эти годы руководимый Сметаной коллектив театра ставил не только «Бранденбургцев в Чехии», «Проданную невесту» и «Далибора», но и обе оперы Глинки, которыми, вслед за Балакиревым, приехавшим в Прагу в начале 1867 года, дирижировал Сметана, пропагандировавший также в своих симфонических концертах оркестровые произведения великого основоположника русской музыкальной классики.

Барцал, так же как и другие передовые чешские музыканты, был хорошо знаком с творческими достижениями русских мастеров. Глубокое уважение к русской музыкальной культуре и прочные симпатии к нашему народу, издавна проявившиеся в Чехии, привели к тому, что многие чешские музыканты, задыхавшиеся от габсбургского гнета, нашли вторую родину в России.

В шестидесятые годы прошлого столетия приехали в Россию и примкнули к русской национальной школе композитор и дирижер Эдуард Францевич Направник, певец и оперный режиссер Йозеф (Осип Осипович) Палечек, скрипачи Ян (Иван Войтехович) Гржимали и Фердинанд Лауб, а также многие другие чешские музыканты. В 1870 году переехал в Россию и Антонин Барцал. Вначале он пел на киевской, одесской и петербургских сценах, а в 1878 году обосновался в Москве.

На протяжении двадцати пяти лет (1878—1903) Барцал служил в Большом театре, вначале в качестве солиста, а с 1882 года был и главным режиссером. Он пел многие теноровые партии в русских и западноевропейских классических операх: Финна в «Руслане», Берендея в «Снегурочке», Князя в «Русалке», Трике в «Евгении Оне-

гине»¹, Миме в «Зигфриде». Наряду с этим Барцал часто выступал в камерных и симфонических концертах, принимал участие в исполнении ораториальных произведений и Девятой симфонии Бетховена². Очень плодотворной была и его режиссерская деятельность в Большом театре, в которой ему помогали Р. В. Василевский и В. В. Стерлигов.

Авторитет, завоеванный Барцалом в различных областях музыкально-сценической деятельности, обусловил и приглашение его в Московскую консерваторию, профессором которой он состоял в 1898—1921 годах. Нет сомнения, что следствием этого приглашения было укрепление живых связей между Большим театром и консерваторией, к питомцам которой Барцал имел возможность присматриваться еще в стенах консерватории, содействуя затем пополнению кадров Большого театра талантливой молодежью.

Василий Родионович, вспоминая о занятиях с Барцалом, пишет в своей автобиографии: «Этот певец хорошей школы мог бы быть отличнейшим педагогом, если бы тому не мешала его застенчивость и деликатность по отношению к своим ученикам. Сделать замечание хотя бы в вежливой форме было для него пыткой...». Молодой певец понимал это и стремился не ограничиваться классными занятиями, а дополнять их беседами с самим Барцалом, с учениками доживавшего свой век маэстро Камилло Эверарди (1825—1899) и с В. И. Сафоновым, который работал в юные годы концертмейстером в классе Эверарди и вообще интересовался проблемами вокального искусства, волновавшими В. Р. Петрова.

Юноша делал очень быстрые успехи, которые привлекли к нему внимание вначале консерваторских, а затем и более широких кругов московской общественности, чему немало способствовали традиционные весенние спектакли, ставившиеся силами учеников консерватории на сцене

¹ В качестве исполнителя этой роли Барцал принимал участие в первом представлении «Евгения Онегина» на сцене Большого театра 11 января 1881 года.

² 6 декабря 1886 года Чайковский отметил в своем дневнике «отличное исполнение» бетховенской симфонии с Барцалом в качестве одного из солистов.

Въ Субботу 22 Апрѣля 1900 г., въ 8 ч. вечера,

ЭКЗАМЕНАЦІОННЫЙ УЧЕНИЧЕСКІЙ СПЕКТАКЛЬ.

ВИНДЗОРСКІЯ КУМУШКИ.

Комическая опера въ 3-хъ д. и 7-ми актѣхъ, муз. *Отто Николаи* (1810—1849).

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Сэръ Джонъ Фальстафъ.	уч-къ <i>В. Петровъ.</i>
Фордъ } жители г. Виндзора	уч-къ <i>И. Влковъ.</i>
Пэдмъ } .	уч-къ <i>К. Чулуновъ.</i>
Феняна.	уч-къ <i>А. Шубинъ.</i>
Слендеръ	уч-къ <i>П. Глазиковъ.</i>
Докторъ Камесъ, французъ.	уч-къ <i>Р. Добрянскій.</i>
И-жа Фордъ	уч-ца <i>А. Нежданова.</i>
И-жа Пэдмъ.	уч-ца <i>Э. Гамъ.</i>
Анна, ея дочь.	уч-ца <i>В. Дикопная.</i>
Хозяинъ таверны.	уч-къ <i>И. Шиловецъ.</i>
Слуга въ тавернѣ.	уч-къ <i>А. Засидко.</i>
1-й обыватель.	уч-къ <i>В. Корниловъ.</i>
2-й обыватель.	уч-къ <i>И. Вулье.</i>

Обыватели г. Виндзора, мужчины и женщины, гости въ тавернѣ; духи, эльфы, саламандры, комары, пчелы, мухи.

Дѣйствіе 1-е, картина 1—садъ между домами Форда и Пэдма; картина 2—комната въ домѣ Форда. Дѣйствіе 2-е, картина 3—таверна; картина 4—садъ у дома Пэдма; картина 5—комната въ домѣ Форда. Дѣйствіе 3-е, картина 6—комната въ домѣ Пэдма; картина 7—Виндзорскій лѣсъ, ночь.

Соло на скрипкѣ исполнить уч-къ *М. Прессъ.*

Программа ученическаго спектакля, въ котором *А. В. Нежданова* и *В. Р. Петровъ* впервые совместно выступали на сценѣ Большаго театра

Большаго театра. Къ концу перваго учебнаго года Петровъ пелъ 24 апрѣля 1899 года небольшую партію втораго узника въ бетховенскомъ «Фиделио», который консерваторія показывала въ этотъ вечеръ на сценѣ Большаго театра, а въ апрѣлѣ слѣдующаго года дважды появился на этой сценѣ въ ответственной роли Фальстафа въ «Виндзорскихъ кумушкахъ» Николаи.

Этотъ спектакль, шедшій 16 и 22 апрѣля 1900 года, былъ знаменателенъ тѣмъ, что въ немъ впервые вместе появились на оперной сценѣ *А. В. Нежданова* и *В. Р. Петровъ*, внесавшіе на протяженіи послѣдующихъ десятилетій блистательныя страницы въ исторію Большаго театра, въ которую

вошли незабываемые спектакли с совместным участием этих замечательных русских певцов. В «Виндзорских кумушках» Нежданова пела партию миссис Форд.

Нельзя пройти мимо еще одного славного имени, с которым связана была консерваторская постановка «Виндзорских кумушек». Как известно, для петербургской постановки оперы Николай дирижер Э. А. Крушевский (1857—1916) заменил прозаические диалоги речитативами. А в программе московского спектакля 1900 года значилось: «Для настоящего исполнения речитативы инструментованы учеником Московской консерватории Р. Глиэром».

Не раз переплетались затем, начиная с консерваторских лет, имена этих мастеров. Вот перед нами программа состоявшегося 6 декабря 1900 года «Экстренного музыкального вечера учащихся в Консерватории в память основателя Консерватории Н. Г. Рубинштейна». Во втором отделении вечера ученик Василий Петров исполняет арию из оперы Верди «Навуходоносор», затем выступает ученица Антонина Нежданова, которая поет арию Джильды из «Риголетто», а завершается концерт исполнением двух частей струнного октета Р. М. Глиэра, к тому времени уже окончившего консерваторию с большой золотой медалью.

Нельзя не вспомнить также, что Антонина Васильевна была лучшей исполнительницей вокальных произведений Р. М. Глиэра. «Проснись, дитя», «Сладко пел душа соловушко», «Звездочка кроткая», «Падают капли печальные», «Ночь идет», «Лада», «Русалка» и другие романсы Глиэра пела Нежданова с пленительной задушевностью, с лирическим обаянием и той несравненной законченностью, которая отличала артистический облик великой русской певицы.

Сохранилась фотография, относящаяся к первому году пребывания Антонины Васильевны в Московской консерватории, куда она поступила в сентябре 1899 года, годом позже В. Р. Петрова. На этом снимке¹, сделанном в период репетиций «Виндзорских кумушек», изображены А. В. Нежданова, В. Р. Петров и Э. Ган. Сохранились и

¹ Воспроизведен в книге М. Львова «Антонина Васильевна Нежданова». Музгиз, 1946, стр. 25.

программы совместных концертных выступлений Неждановой и Петрова в консерваторские годы их жизни. Так, например, 2 февраля 1902 года, в состоявшемся под управлением В. И. Сафонова седьмом симфоническом собрании Московского отделения Русского музыкального общества Антонина Васильевна и Василий Родионович исполняли сольные партии в финале Девятой симфонии Бетховена.

В. Р. Петров впервые исполнял басовую партию финала бетховенской симфонии еще 7 апреля 1901 года в девятом симфоническом собрании Русского музыкального общества. Он стоял тогда на концертной эстраде рядом со своим профессором А. И. Барцалом и такими опытными певцами, как М. Я. Будкевич и Е. И. Збруева. И уже в этот вечер ученик консерватории Василий Петров поразил слушателей не только своими первоклассными голосовыми данными, но и уверенностью мастерства.

В следующем сезоне публичные концертные выступления В. Р. Петрова, перешедшего на последний курс консерватории, участились. 1 декабря 1901 года он принял участие в первом московском исполнении кантаты Н. А. Римского-Корсакова «Песнь о вещем Олеге» под управлением В. И. Сафонова¹ и, как отметила пресса, привлек внимание «своим редким по силе, по звонкости тембра голосом и по значительному диапазону вокальных средств».

Через несколько дней, в традиционном консерваторском концерте в память Н. Г. Рубинштейна, 6 декабря 1901 года, В. Р. Петров вместе с А. В. Неждановой принял участие в исполнении сольных партий кантаты Баха «Творец, как много скорбных дней», которую открыл этот вечер В. И. Сафонов.

29 марта 1902 года В. И. Сафонов впервые исполнил в Москве (в десятом симфоническом собрании Русского музыкального общества) ораторию Генделя «Мессия» в обработке Моцарта, причем в программах было объявлено, что «партии соло будут петь М. А. Дулова, Л. Д. Ильина, Ф. Л. Сениус и ученик Консерватории В. Р. Петров». И на этот раз Василий Родионович блестяще справился с порученной ему партией.

¹ В Петербурге кантата была впервые исполнена 18 декабря 1899 года под управлением автора.



В. Р. Петров в первые годы работы в Большом театре



В. Р. Петров в роли Сусанны

Нельзя забывать, что сезон 1901/02 года, на протяжении которого В. Р. Петров выступал в таких ответственных концертах, был посвящен им подготовке к выпускному экзамену и спектаклю. И если наряду с прохождением большого и сложного экзаменационного репертуара, молодой певец с успехом готовил и сольные партии в капитальных произведениях Баха, Генделя, Бетховена и Римского-Корсакова, то это было возможным благодаря определившимся еще в консерваторские годы чертам дарования В. Р. Петрова, который уже тогда поражал даже опытных музыкантов феноменальной способностью чтения с листа, необычайной памятью и безупречной чистотой интонации.

Разумеется, мастерство Петрова опиралось на природные вокальные данные и музыкальность. Но вместе с тем уже в эти годы юношеского «смятения чувств» проявилась у него и та высокая дисциплинированность мастера, которая всегда отличала не только творческую, но и общественную деятельность Василия Родионовича. Он никогда не уходил в себя, не отгораживался от общественности, не противопоставлял себя ей, но и не жертвовал во имя ложно понимаемого иногда чувства товарищества часами, необходимыми для работы. Вот почему воспоминания современников о Василии Родионовиче полны не только любви, но и высокого уважения к его цельной, незаурядной личности, к твердости его характера, к принципам, которыми он руководствовался на своем жизненном и артистическом пути.

Период ученичества завершился весной 1902 года. 18 мая В. Р. Петров сдавал выпускной экзамен. Он пел приготовленные с Барцалом арию Кончака из «Князя Игоря» и арию из оперы «Бронзовый конь» Обера, а также самостоятельно приготовленные (в соответствии с требованиями экзаменационной программы) романсы и сцены из «Тангейзера». В графе «Камерные ансамбли, репертуарные оперы и проч.» у Петрова значились партии Сусанина, Мельника, Владимира Галицкого, Гудала, Мефистофеля, Фараона и Рамфиса (из «Аиды»), Фальстафа (из «Виндзорских кумушек») и Осмина (из «Похищения из серала») ¹.

¹ Московская консерватория. Экзаменационные работы оканчивающих курс в мае 1902 года. Москва, 1902, стр. 7.

21 мая состоялся выпускной экзамен А. В. Неждановой, а еще за полтора месяца до этого, 5 апреля 1902 года, оба певца вновь появились на сцене Большого театра в опере Моцарта «Похищение из сераля». Нежданова пела партию Констанцы, Петров — Осмина. В этой труднейшей партии basso buffo, в которой даже самые прославленные басы прибегали к облегченным вариантам, в полной мере проявилась вокальная виртуозность В. Р. Петрова, буквально ошеломившая слушателей, не исключая и консерваторскую профессию.

В архиве В. Р. Петрова сохранился экземпляр клавира «Похищения из сераля»¹, переплетенный вместе с литографированным изданием либретто в русском переводе А. К. Аврамовой. Экземпляр этот, имеющий пометку «режиссерский», изобилует карандашными пометками В. Р. Петрова, которые свидетельствуют о тщательности его работы над сценическим образом.

По воспоминаниям современников, Нежданова и Петров на этом выпускном экзамене предстали перед московской общественностью уже как зрелые мастера, создавшие законченные музыкально-сценические образы, которые в «Похищении» являются как бы двумя полюсами по-шекспировски мудрой драматургии оперы, писавшейся Моцартом в счастливые дни юности, когда он сам, вырвавшись из зальцбургского плена, похищал в Вене свою Констанцу.

И московский спектакль был овеян очарованием юности, смелой, восторженной, уверенной в своих силах и дерзаниях. Обаяние полноты и цельности чувств раскрывалось в мелодических потоках необычайной по трудности партии Констанцы, которую Нежданова пела с таким же несравненным виртуозным совершенством, как когда-то, сто двадцать лет тому назад, первая исполнительница этой роли — Катарина Кавальери. Подобно Кавальери, Нежданова нигде не отклонялась от моцартовского оригинала. Но, вместе с тем, в музыке Моцарта русская певица постигла и раскрыла перед слушателями то неповторимое лирическое очарование, которое навсегда осталось чуждым

¹ № 2 из серии «Mozarts Opern. Vollständige Klavierauszüge nach der in gleichem Verlag erschienen Partitur-Ausgabe», Leipzig, Breitkopf und Härtel, s. a.

австрийской певице с итальянизированным именем и «подвижным горлом», как выразился Моцарт.

Так же как и Нежданова, Петров пел свою партию без каких бы то ни было изменений, хотя даже руководители постановки предлагали ему следовать общепринятому облегченному варианту в знаменитой арии Осмина (*Na! wie will ich triumphiren*) в третьем акте. С безупречной чистотой спел он всю партию, идеально точно интонируя встречающиеся в ней скачки на ноты, децимы и другие широкие интервалы и свободно преодолев трудности центрального эпизода последней арии с чисто колоратурными пассажами и «органым» *re* большой октавы:

1 [Allegro vivace]

Бу-ду прыгать, петь и ве-се-лить-ся
 Мне по-кой
 тог-да вер-нут, мне по-кой тог-да
 вер-нут. Ах,

Весной того же 1902 года Антонина Васильевна Нежданова и Василий Родионович были приглашены в Большой театр.

III

Все лето 1902 года В. Р. Петров посвятил напряженной работе. В середине июня молодой певец получил уведомление от дирекции Большого театра о назначенном ему репертуаре, в который входило свыше двадцати партий. Ни от одной из них Петров не отказался и к 1 сентября явился в театр, полностью подготовив весь предложенный ему репертуар.

6 сентября 1902 года Василий Родионович дебютировал в Большом театре в роли Мсльника в «Русалке» Даргомыжского. В этой роли он выступил в сезоне 1902/03 года еще несколько раз, сразу же закрепив за собою репутацию одного из лучших ее исполнителей.

Трижды спев партию Мельника в сентябре 1902 года, В. Р. Петров исполнил в следующем месяце роли Руслана, Гремина, Капулетто (в «Ромео и Джульетте» Гуно), Священника (в опере Кюи «Пир во время чумы») и Архипа (в «Дубровском» Направника), а 5 ноября впервые пел партию Сусанина. В этом же сезоне он исполнял роли Владимира Галицкого, князя Гудала (в «Демоне») и участвовал в ряде других спектаклей и музыкальных вечеров, устраивавшихся в Большом театре с благотворительной целью.

Несмотря на такой размах, который сразу же приобрела артистическая деятельность В. Р. Петрова, он нашел возможность принять участие в рубинштейновских торжествах, состоявшихся в Петербурге в ноябре 1902 года. 14 ноября 1902 года в здании Петербургской консерватории была открыта статуя (работы Л. Бернштама) ее основателя и первого директора А. Г. Рубинштейна, а 16 ноября — в день его рождения и в восьмую годовщину его похорон — состоялось экстренное симфоническое собрание «в память и в пользу фонда А. Г. Рубинштейна», как было сказано в программах.

Открылось это собрание первым исполнением «Гимна А. Г. Рубинштейну», написанного А. К. Лядовым к торжествам, сопровождавшим открытие статуи. Затем под управлением В. И. Сафонова прозвучали похоронный марш из Героической симфонии Бетховена, музыкальная картина «Дон-Кихот» и увертюра «Антоний и Клеопат-

ра» Рубинштейна и — во втором отделении — его оратория «Вавилонское столпотворение».

В исполнении этих произведений приняло участие около 600 человек: соединенные оркестры и хоры учащихся Петербургской и Московской консерваторий, хор Русского музыкального общества и солисты, в том числе и В. Р. Петров, вместе с В. Л. Карелиным приехавший из Москвы и певший центральную партию Немврода в рубинштейновской оратории.

Из отзывов петербургской прессы мы знаем, что «г. Петров, молодой артист Московской оперы, обратил на себя внимание своим звучным, красивым по тембру, весьма содержательным басом, отличной дикцией и пониманием исполняемого» и что его первая петербургская гастроль сопровождалась большим успехом. Предпринята эта поездка была, однако, не в погоне за этим успехом, а с целью принять участие в торжествах, организованных русской музыкальной общественностью, которая, чествуя память Антона Рубинштейна, в то же время демонстрировала многочисленные кадры воспитанников русских консерваторий. Тем самым как бы делался смотр достижений русского музыкального профессионализма, делу которого так долго и самоотверженно служили Антон и Николай Рубинштейны.

Дело это было близко и дорого Василию Родионовичу Петрову. Он не мог довольствоваться личными успехами и непрерывно возрастающей популярностью. Московская пресса начала девятисотых годов пестрит сообщениями о том, что «молодой бас Петров имел шумный успех», что он «завоевал видное место в составе нашей труппы», «с успехом выступил в роли Руслана», продемонстрировав «прекрасный голос, нередко подкупавший полнотой и красотой звука» и т. п.

В этот период на сцене Большого театра пели великие русские певцы: Нежданова, Собинов и Шаляпин. Когда Петров впервые пел партию Гремина, роль Ленского исполнял Собинов (например, в октябре 1902 года), певший в том же сезоне партию Ромео тогда, когда Петров исполнял роль Капулетто. В роли Руслана Петрову часто приходилось быть партнером Неждановой, с непревзойденным совершенством певшей партию Людмилы. Не раз

приходилось петь Петрову вместе с Неждановой и Собиновым и в других операх. Что же касается Шаляпина, то здесь Петров был уже не партнером, а соперником, ибо слушатели имели полную возможность сравнивать исполнение обоими артистами одних и тех же басовых партий,— достаточно назвать хотя бы роль Сусанина!

В. Р. Петров уже в первые годы своей деятельности с честью выдерживал сравнение с этим великим мастером, никогда не успокаиваясь, однако, на достигнутом и неустанно работая над новыми ролями. 12 сентября 1903 года Василий Родионович пел партию Даланда в «Морякескитальце», а 9 октября исполнял роль графа Сен-Бри в «Гугенотах». В этой постановке он вновь был партнером Неждановой, создавшей яркий, колоритный образ Маргариты Валуа. Весной 1904 года Петров исполнял главную роль в опере Гречанинова «Добрыня Никитич».

Казалось бы, молодой певец имел все основания быть довольным своей участью. Каждый выход его на сцене Большого театра сопровождался шумными овациями и, нередко, подношением цветов. Пресса постоянно писала о его громадном даровании и растущем мастерстве. У дирекции театра он был на хорошем счету, так как, помимо всего прочего, в необычайно короткие сроки готовил поручавшийся ему обширный репертуар, включавший, например, в сезоне 1903/04 года тридцать одну партию, а в сезоне 1904/05 года — тридцать три партии¹.

И тем не менее, чувство глубокой неудовлетворенности не покидало ни В. Р. Петрова, ни других замечательных русских певцов, славная плеяда которых входила тогда в труппу Большого театра. Прежде всего, в те годы не прекращалась борьба, развертывавшаяся не только в стенах театра, но и далеко за его пределами, борьба между реалистическими устремлениями передовых кругов русской общественности и реакционными тенденциями официальной культуры царской России.

Большой театр именовался императорским, так же как и другие крупнейшие театры страны. «Контора импера-

¹ Эти цифры взяты из хранящихся в архиве В. Р. Петрова официальных поручений дирекции Большого театра, рассылавшихся артистам театра обычно в июне месяце, т. е. за два-три месяца до начала очередного сезона.

торских театров» была рассадником и проводником именно этих реакционных тенденций, которым противостояли демократические черты русской художественной культуры, победоносно развивавшиеся в творчестве великих русских писателей и композиторов, в исполнительском искусстве мастеров русского театра.

Дирекция Большого театра стремилась, прежде всего, к пышной постановочности спектаклей, к парадности зрелища, к блеску вокальной виртуозности, к импозантной звучности оркестра. Проблема художественной цельности, реалистической законченности спектакля если и ставилась, то отнюдь не «Канторой императорских театров», а мастерами, преодолевавшими косность ее установок.

В Мариинском театре в Петербурге учитель сцены Палечек разработал, например, режиссерские экспозиции спектаклей, высоко ценившиеся Чайковским и Римским-Корсаковым¹, которые деятельно поддерживали творческое начинание Палечка, задавшегося целью добиться музыкально-сценического единства оперного спектакля. Об этом единстве много думали и Нежданова, и Петров, и Собинов, и Шаляпин, и другие русские певцы. Каждый большой оперный артист намечал свой сценический рисунок, нередко достигая подлинных высот художественной правды, о чем свидетельствует хотя бы галерея образов, созданных названными четырьмя мастерами.

Естественно, что ансамбль каждого спектакля в той или иной мере вовлекался в орбиты, возникавшие вокруг таких центров, которыми были, скажем, Нежданова в «Снегурочке», Петров в «Руслане», Собинов в «Онегине» или Шаляпин в «Борисе Годунове». Но такое стихийное вовлечение не могло, разумеется, почитаться полным решением задачи сценического воплощения того или иного оперного произведения.

Василий Родионович не мог мириться с положением дел, описанным им в частном письме, относящемся, пови-

¹ Известно, например, что авторы «Пиковой дамы» и «Царской невесты» настояли на посылке в Прагу, где ставились эти оперы, режиссерских экспозиций Палечка, поставившего в Мариинском театре обе оперы. См. «Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов под редакцией В. А. Киселева». Музгиз, 1951, стр. 249—250.

димому, к первым месяцам его работы в Большом театре¹:

«...Надеясь на то, что каждый актер к известному времени обязан знать свою роль², вывешивается объявление, что в таком-то месте и в таком-то часу назначена репетиция.

И вот все участвующие приносят свои разнохарактерные, бестолковые, никем не объединенные познания.

Эта бессистемность, это нерадение и полнейшее непонимание режиссером своих прямых обязанностей и порождают недопустимое отношение к делу и к молодым начинающим исполнителям.

Что они могут получить от таких руководителей?

— Сделайте так-то... Станьте там-то... Перейдите на этом месте туда-то...

Зачем? Почему? Для чего?

При таком положении отпадает забота об художественной стороне дела, отпадает забота об молодом артисте.

Царит ничем не оправданный шаблон, и молодые повторяют механически ошибки старых.

Но отбыты известные часы занятий, — что и требовалось доказать...»

Василий Родионович не ограничивался, однако, осуждением такого положения в театре. Из писем, воспоминаний и других материалов того времени мы знаем, что крупнейшие мастера русского музыкального театра не раз проявляли инициативу в этом отношении, пытались создать коллегиальные принципы режиссерской работы в театре и принимать в ней самое непосредственное участие, вплоть до выбора грима (Шалапин обычно гримировался сам) и костюма в соответствии со сценической обрисовкой того или иного образа,—известно, например, что Нежданова настояла на том, чтобы петь Эльзу в простом белом платье, а не в пышном одеянии феодальной знати. Этот небольшой, казалось бы, штрих, дополнявший трактовку роли супруги Лоэнгрина, сразу же изменил «тональность» парадного спектакля, одной из центральных фигур кото-

¹ Архив В. Р. Петрова. Письмо не датировано.

² В репертуарных списках, рассылавшихся дирекцией, имелось напоминание о параграфе контракта, в соответствии с которым партии, назначенные по репертуару, должны быть приготовлены к первой фортепианной репетиции.

рого был Петров, великолепный в роли короля Генриха, трактовавшегося им прежде всего как воплощение мудрой справедливости, а не феодальной напыщенности.

Художественная правда искалась большими мастерами русского музыкального театра во всем. Василий Родионович непрерывно совершенствовал свое певческое мастерство, опираясь на национальные традиции русской вокальной школы, о которых речь пойдет дальше. Он стремился к реалистической правдивости воплощавшихся им сценических образов, много беседовал о них с товарищами по сцене, вникая во все подробности декораций и костюмов и даже нередко правил не удовлетворявшие его русские переводы текстов иностранных опер, проявляя при этом бесспорно имевшееся у него литературное дарование.

Но в Большом театре настойчиво требовали вмешательства явления куда более серьезные, чем промахи и курьезные неловкости переводчиков. Крупнейшие русские певцы уже тогда пытались бороться с установившимися в Большом театре традициями исполнения, зачастую искажавшего великие творения русской оперной классики.

Главным дирижером Большого театра с 1882 по 1904 год был Ипполит Карлович Альтани (1846—1919), первый исполнитель «Пиковой дамы» в Большом театре и других произведений русских классиков, одаренный музыкант, пользовавшийся уважением и симпатиями в театре¹. Альтани заслужил дошедшие до нас лестные отзывы о нем, данные Чайковским и Римским-Корсаковым, который писал, например, в «Летописи моей музыкальной жизни» о своей встрече с Альтани: «При возобновлении знакомства во время постановки «Снегурочки», он сделал на меня впечатление опытного техника-дирижера, но не артиста первого класса; тем более я был приятно удивлен и убедился, что при обычной технике можно сделать очень многое, то есть провести оперу так, как это нужно автору»².

¹ См., например, письмо П. И. Чайковского к Ю. П. Шпажинской от 23 сентября 1886 года. Сб. «П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма», под ред. В. А. Жданова. Госкультпросветиздат, 1951, стр. 302. Известно также, что именно у Альтани брал Чайковский уроки дирижирования.

² «Летопись моей музыкальной жизни», изд. 5, Музгиз, 1935, стр. 262.

Интересно сопоставить с этим отзывом Римского-Корсакова слова, сказанные Чайковским по поводу премьеры «Пиковой дамы» в Москве: «Альтани был неузнаваем»¹. Итак, Альтани добивался отдельных успехов, порою очень значительных, — не забудем, что Римский-Корсаков поставил его исполнение «Снегурочки» гораздо выше направниковского. Но эти успехи достигались именно тогда, когда Альтани «был неузнаваем», то есть тогда, когда он поднимался над средним уровнем своего исполнительского дарования и мастерства. Возглавить же прогрессивное движение крупнейших мастеров русского музыкального театра, стремившихся прежде всего к реалистически-полноценному воплощению великих творений русской оперной классики, Альтани не смог.

За дирижерским пультом Большого театра при Альтани часто стоял главный хормейстер театра У. И. Авранек (1853—1937). Под его управлением шли, в частности, спектакли, в которых дебютировал В. Р. Петров, — «Русалка» и «Иван Сусанин». Вслед за Альтани, Авранек вел эти, так же как и другие, поручавшиеся ему, спектакли в соответствии с установившимися традициями, которые подчас правильнее было бы назвать рутинной, сковывавшей творческую инициативу исполнителей. Даже в Мариинском театре, где чувствовалась сильная творческая рука такого мастера, как Направник, Римский-Корсаков отмечал увлечение «казенно-скоренькими темпами при отвратительных купюрах»².

Неверные темпы укоренились в быту «императорских театров». Но борьба передовых деятелей русского музыкального театра шла не только за «правильные темпы», но и за реалистическую культуру оперного спектакля в целом. Громадную роль в этом отношении сыграли два года, на протяжении которых главным дирижером Большого театра был Сергей Васильевич Рахмаинов.

Уже в середине 1897/98 года дирижерская деятельность Рахмаинова, под управлением которого в этом сезоне прошло около тридцати спектаклей в театре Мамонтова, привлекла пристальное внимание московской общественно-

¹ Письмо к брату Анатолию от 8 ноября 1891 года.

² «Летопись моей музыкальной жизни», изд. 5, стр. 262.

сти. В прессе появился ряд отзывов, в которых отмечались художественная оправданность темпов, тонкость нюансировки, прекрасная звучность оркестра, «ясное, чуждое всякой манерности и чрезвычайно ритмическое»¹ дирижирование Рахманинова.

3 сентября 1904 года Рахманинов впервые появился за дирижерским пультом Большого театра, впервые поставленным там, где начиная с того достопамятного вечера, окончательно определилось место оперного дирижера—перед оркестром, а не позади, как практиковалось до Рахманинова, когда дирижеры сидели непосредственно перед рампой, лицом к сцене, спиной к оркестру. Некоторые из них, например мамонтовский Эспозито, нередко дирижировали не по партитуре, а по клавиру, сосредоточив все внимание на солистах. Многие спектакли в Большом театре «уродовались сделавшимся басней в Москве г. Фельдтом», как отмечали «Русские ведомости» в 1902 году.

С приходом Рахманинова в Большом театре положение резко изменилось. Нельзя, конечно, согласиться с теми историками русского музыкального театра, которые, справедливо оценивая громадное значение перелома, наступившего осенью 1904 года в творческой жизни Большого театра, упускают из виду, что перелом этот мог произойти благодаря тому, что Рахманинов, возглавивший коллектив театра, хотя и не получил от дирекции достаточно благоприятных условий для работы (сложный процесс подготовки возобновлявшихся им, вернее—обновлявшихся спектаклей, был ограничен двумя репетициями!), но в своей реформаторской деятельности сразу же нашел поддержку со стороны Неждановой, Петрова, Собинова, Шаляпина и других крупнейших мастеров Большого театра.

Василий Родионович Петров пел партию Мельника в первом рахманиновском спектакле в Большом театре 3 сентября 1904 года. Пресса отмечала слабые стороны этого спектакля, ибо на протяжении двух репетиций Рахманинов, конечно, ничего не мог поделать, например, с тем, что исполнитель партии князя—Севастьянов «был положительно нетверд в своей партии и страшно грешил в ритме». Очень слаба была в роли Наташи Ван-дер-Вейде, да и

¹ «Московские ведомости», 3 декабря 1897 года, № 333.

Чалеевой, певшей партию княгини, явно не хватало сценического опыта. И тем не менее, уже первый спектакль, прошедший под управлением Рахманинова, был большим и радостным событием в истории Большого театра.

Проф. В. В. Яковлев, посвятивший две работы дирижерскому искусству Рахманинову, подводя в одной из них («Рахманинов-дирижер») итоги своим личным впечатлениям, высказываниям прессы и общественности, пишет об исполнении «Русалки» под управлением Рахманинова:

«Критика указывала, что оркестр, сопровождая певцов, поддерживал их, выгодно оттеняя голоса и соблюдая пропорциональность динамики. Художественная осмысленность оттенков оркестрового сопровождения особенно сказывалась в речитативных эпизодах, когда один сильнее акцентированный аккорд давал иногда совсем новую окраску той или иной фразы. Часто приходилось удивляться, почему раньше не обращали внимания слушателей на ту или иную красоту в деталях партитуры знакомой оперы. Так, например, цыганский танец второго акта прошел в увлекательном темпе, благодаря чему музыка немало выиграла, и проходивший до того мало заметный номер дал необходимый в этом случае яркий сценический контраст. Хор русалок в начале третьего акта, который принято считать менее удавшимся Даргомыжскому (исходя из утверждения, что фантастика не является сильной стороной его дарования), был исполнен при *pianissimo*, которое прозвучало с необычайной свежестью: слушая этот хор раньше, нельзя было себе представить его настоящую фантастичность; впечатление призрачности, необходимое в этой сцене, было полным при новом исполнении и отвечало намерениям автора. Это был тот прием, которым прославился Рахманинов; он его применял технически виртуозно не для внешнего эффекта, а для раскрытия мысли композитора»¹.

Еще более значительным событием в русской музыкальной жизни была посвященная столетию со дня рождения Глинки новая постановка «Ивана Сусанина», осуществленная Рахманиновым на сцене Большого театра 21 сеп-

¹ С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под редакцией Т. Э. Цытович. Музгиз, 1947, стр. 184.

тября 1904 года. Постановка эта вызвала недовольство реакционно настроенной части московской общественности и бурное одобрение передовых ее кругов, в которых уже давно раздавались голоса, протестовавшие против искажений великого глинкаевского творения.

Идя навстречу вкусам аристократии, видевшей в оперном спектакле прежде всего развлечение, дирекция «императорских» театров, ввела, например, в польский акт произвольные повторения и дополнения, превратившие этот акт в эффектно поставленный балетный дивертисмент, который явно нарушал драматургическую стройность оперы. Рахманинов восстановил первоначальный текст глинкаевской партитуры, изменил в соответствии с нею темпы, до того времени практиковавшиеся в Большом театре и, что самое главное, насытил всю постановку глубокой жизненной правдивостью, постигнув тот драматизм, который позволил Одоевскому сказать, что Глинка «возвысил народный напев до трагедии».

«Нельзя было также не обратить внимания на то, как Рахманинов осмыслил начальную сцену в лесу: замедление темпа превратило мазурку как бы в марш на три четверти, характеризующий движение усталых, измученных людей, почти выбившихся из сил. При изменении здесь же силы звучности были достигнуты выразительность и «картинность», каких не доставало в прежних постановках.

Все эти и подобные детали, умение схватить основной жизненный нерв всякого темпа, дать тот или иной колорит оркестровому сопровождению, освободить вокальное исполнение от пошлых и не предусмотренных композитором «эффектов» и тем привести к простоте и сердечности, присущей глинкаевскому творчеству, наконец, выравнять и опозитизировать звучность хоров, восстановить их музыкальную и драматическую содержательность, — вся совокупность художественных преодолений показала, какую силу представлял собою Рахманинов как дирижер, музыкальный руководитель оперного театра», пишет проф. В. В. Яковлев в своей работе «Рахманинов и оперный театр»¹.

¹ С. В. Рахманинов и русская опера. Сборник статей под редакцией Игоря Бэлза. Всероссийское театральное общество, М. 1947, стр. 114.

Передовая русская общественность, как уже было сказано, выдвигала Рахманинова как крупного мастера-реалиста и поддерживала его творческие начинания. В юбилейную комиссию по проведению глинкайских торжеств входил профессор Московской консерватории, друг Чайковского и Танеева, Николай Дмитриевич Кашкин, который еще в девяностые годы прошлого столетия имел мужество выступить в московской прессе со статьями, разоблачавшими антихудожественность трактовки глинкайских опер в Большом театре.

Кашкин и другие передовые деятели русской музыкальной культуры отстаивали кандидатуру Рахманинова, несмотря на все усилия представителей казенно-бюрократических кругов, добивавшихся, чтобы руководство юбилейной постановкой «Сусанина» было поручено какому-либо другому дирижеру¹. Приход Рахманинова в Большой театр был, таким образом, победой передовых кругов русской общественности, доверие которых великий музыкант оправдал в полной мере.

Вслед за «Русалкой» и «Сусаниным» Рахманинов поставил в Большом театре и другие капитальнейшие произведения русской оперной классики — «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Опричника», «Евгения Онегина», «Пиковую даму», «Пана-воеводу», а также свои оперы — «Алеко», «Скупого рыцаря» и «Франческа да Римини». Каждая из этих постановок была отмечена чертами той реалистической правдивости, которая искалась Рахманиновым в содружестве с замечательными русскими певцами, входившими тогда в состав труппы Большого театра.

Творческая дружба Рахманинова с Шаляпиным, основанная на общности стремлений, началась еще в девяностые годы, в период работы в мамонтовском театре и совместных концертных выступлений. Созвучность творческой направленности Рахманинова и Неждановой также не замедлила проявиться. Известно, например, что тогда, когда репетиции «Сусанина» подходили к концу и Рахманинов заставил почти всех певцов внести более или менее значительные изменения в укоренившуюся трактовку их

¹ Альтани, формально числившийся на службе в Большом театре до 1906 года, в то время был тяжело болен.

партий, Нежданова спросила дирижера, будут ли сделаны какие-нибудь замечания и ей. «Пойте так же прекрасно, как Вы это делали до сих пор», — ответил Рахманинов¹.

В. Р. Петров участвовал почти во всех оперных постановках, осуществленных Рахманиновым. В «Сусанине» он исполнял заглавную роль, в «Русалке» пел партию Мельника, в «Борисе Годунове» — Пимена, в «Князе Игоре» — Кончака, в «Опричнике» — князя Жемчужного, в «Евгении Онегине» — Гремина, в «Пане-воеводе» и в «Алеко» — заглавные партии.

Тогда, когда Рахманинов дирижировал «Русалкой», и тогда, когда через две недели после этого — 17 сентября 1904 года — под его управлением шел «Князь Игорь» с Петровым в роли Кончака, и осенью того же года, когда был возобновлен «Опричник», за которым в январе 1905 года последовал «Борис Годунов», — во всех этих и других спектаклях Сергей Васильевич неизменно находил у В. Р. Петрова чуткое понимание каждого произведения, стремление к художественно законченному, правдивому воплощению каждого образа.

Из воспоминаний современников мы знаем, что Рахманинов, работая с оперными певцами, вникал не только в музыкальную, но и в сценическую трактовку каждой партии. Еще в период работы в мамонтовском театре Шаляпин знал, «что все, что может затруднить меня, мне объяснит и облегчит С. В. Рахманинов» и, вспоминая об этом периоде, добавлял: «Великолепный, чудесный артист Сергей Васильевич»².

В период работы в Большом театре Рахманинов еще больше сблизился с Шаляпиным и укрепил творческие связи со многими артистами театра, совместно с которыми он работал над оперными постановками и часто выступал в концертах, исполняя партию фортепиано. Об этих выступлениях Шаляпин, как известно, говорил: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано, то приходится говорить не

¹ М. Львов. Антонина Васильевна Нежданова. Музгиз, 1946, стр. 72.

² «Страницы из моей жизни», изд-во «Прибой», Л., стр. 239—240.

«я пою», а «мы поем»...» Содружество это принесло поистине замечательные плоды.

На протяжении всей своей работы в Большом театре Рахманинов, как это видно из приведенного перечня, дирижировал только русскими операми. Это обстоятельство вовсе не следует объяснять предвзятым отношением Рахманинова к западноевропейской музыке, ибо в мамонтовском театре под его управлением шли «Кармен» и «Самсон и Далила», а в симфонических концертах Сергей Васильевич исполнял произведения не только русских композиторов, а и западноевропейских авторов — Моцарта, Листа, Берлиоза, Франка, Грига и других мастеров. Да и в пианистический репертуар Рахманинова входили многие произведения зарубежной классики.

Но в период работы в Большом театре Рахманинов считал своим патриотическим долгом сосредоточить все усилия на музыкально-сценическом воплощении великих творений русской оперной классики, очистить эти творения от искажений, обусловленных чиновно-реакционным характером деятельности «конторы императорских театров» и утвердить реалистические традиции исполнения русских классических опер, создававшиеся передовыми мастерами отечественного музыкального театра.

В борьбе за утверждение и развитие этих традиций большое значение имела деятельность Неждановой, Петрова, Собинова, Шаляпина и других крупнейших русских певцов.

IV

Годы творческого содружества с Рахманиновым ознаменовались значительными творческими достижениями Большого театра, в труппу которого входили тогда, наряду с четырьмя названными нами мастерами, такие, во многих отношениях примечательные певцы, как Е. И. Збруева (1869—1936), М. А. Дейша-Сионицкая (1861—1932), А. Д. Донской (1858—1917), Н. В. Салина (1864—) и другие выдающиеся оперные артисты.

После ухода Рахманинова из Большого театра его место за дирижерским пультом занял Вячеслав Иванович Сук (1861—1933), на протяжении четверти века руково-



В. Р. Петров в роли Руслана



В. Р. Петров в роли Мельника

дившийся десятками оперных постановок театра. Уроженец Чехии, Ваха (или, иначе, Вацлав) Сук принадлежал к числу тех западнославянских музыкантов, которые пашли в России вторую родину и примкнули к русской музыкальной школе.

Еще в юные годы В. И. Сук знакомился в Праге с великими творениями русской оперной классики, опыт которой помогал строителям чешской музыкальной культуры в борьбе за утверждение в ней демократических черт национальной самобытности. До прихода в Большой театр Вячеслав Иванович свыше двадцати лет работал в качестве оперного дирижера, руководя в Петербурге, Киеве, Харькове, Вильно и многих других городах постановками опер Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова и других русских и западноевропейских классиков.

На протяжении этих лет В. И. Сук глубоко постиг реалистическую глубину и художественную силу русской оперной классики, на высоких образцах которой он воспитывался и созревал как художник. Уже в эти годы, предшествовавшие его приходу в Большой театр, его дарование и мастерство получили высокую оценку со стороны широких кругов русской общественности, в частности, музыкальной. С большой теплотой отзывались о В. И. Суре Римский-Корсаков, называвший его «прекрасным музыкантом»¹, и Чайковский, который «положительно изумлялся его капельмейстерскому таланту»².

Дирижерская деятельность В. И. Сука в Большом театре началась «Аидой», шедшей под его управлением 3 октября 1906 года. Вскоре после этого спектакля в Большом театре был показан «Садко». Эта опера Римского-Корсакова почти десять лет дожидалась постановки на сцене Большого театра, обойдя за эти годы ряд других сцен, начиная с оперы Мамонтова, показавшего премьеру 26 декабря 1897 года, и харьковского театра, где «Садко» годом позже шел под управлением В. И. Сука.

¹ «Летопись моей музыкальной жизни», изд. 5, Музгиз, 1935, стр. 307.

² Письме к директору императорских театров И. А. Всеволожскому от 7 августа 1888 года. См. монографию И. Ремезова «В. И. Сук», Музгиз, 1951, стр. 14.

В. Р. Петров, в очередь с другими исполнителями, пел в «Садко» две партии — Варяжского гостя и Царя морского. В роли Варяжского гостя он впервые выступил 15 ноября 1906 года, то есть через три недели после премьеры, состоявшейся 24 октября. В главе, посвященной музыкально-сценическим образам В. Р. Петрова, мы остановимся подробнее на этой роли, во многих отношениях примечательной в творческой биографии Петрова, как, впрочем, и Шаляпина.

Именно по поводу исполнения Шаляпиным роли Варяжского гостя писал в своей знаменитой статье «Радость безмерная» В. В. Стасов: «Вдруг в третьей картине «Садко» появился предо мною древний скандинавский богатырь, поющий свою «варяжскую песнь» новгородскому люду, на берегу Ильмень-озера... Он стоял громадный, опираясь на громадную свою секиру, с обнаженными по плечи руками¹, могучим лицом с нависшими усами, вся грудь в булате, ноги перевязаны ремнями. Гигантский голос, гигантское выражение его пения, великанские движения тела и рук, словно статуя ожила и двигается, взглядывая из-под густых насупленных бровей, — все это было так ново, так сильно и глубоко, правдиво и картинно...»

Выступая в роли Варяжского гостя, как, впрочем, и во многих других ролях, басы обычно подражали, а иные и подражают до сих пор Шаляпину, ибо такова была убеждающая сила его гения, что, казалось, найденная им трактовка того или иного образа единственно правдива. И действительно, опыт Шаляпина имел громадное значение в качестве одного из ярчайших маяков на пути творческих исканий русского музыкального театра. Разве могут и в наши дни пройти мимо этого опыта не только исполнители ролей Сусанина, Бориса, Досифея, Мельника, Фарлафа, Грозного, Владимира Галицкого, Еремки, Мефистофеля, донна Базилио, но и коллективы, работающие над постановкой опер, в которых некогда выступал Шаляпин?

Как будет показано дальше, шаляпинский опыт имел немаловажное значение и для формирования творческого облика В. Р. Петрова, который, однако, не превратился в

¹ Эта деталь в описании Стасова передана не совсем точно, ибо кольчуга, в которой Шаляпин выступал в данной роли, прикрывала ему руки до локтей.

эпигона Шаляпина, не утратил своеобразие, проявившегося уже в первых музыкально-сценических образах, созданных Василием Родионовичем.

После его первого выхода в роли Варяжского гостя один из театральных обозревателей московской прессы писал: «...г. Петров оказался лучшим Варяжским гостем из всех выступавших до сего времени. Опера с каждым разом идет стройнее и оживленнее. Вчерашнее представление собрало много публики»¹.

На протяжении первых лет работы В. И. Сука в Большом театре В. Р. Петров исполнил свыше тридцати ролей в оперных постановках, шедших под управлением Вячеслава Ивановича. В этот период В. Р. Петров пел партии Сусанина, Руслана, Фарлафа, Мельника, Командора (в «Каменном госте»), Кончака, Владимира Галицкого, Пимена, Ивана Хованского и Досифея (в «Хованщине»), Варяжского гостя и Царя морского (в «Садко»), Мороза (в «Снегурочке»), князя Юрия (в «Китеже»), Юрия Томакова (в «Псковитянке»), Гремина (в «Онегине»), Мамырова и Кичиги (в «Чародейке»), Гудала (в «Демоне»), Заратро (в «Волшебной флейте»), Мефистофеля, патера Лоренцо (в «Ромео и Джульетте»), Рамфиса (в «Аиде»), Спарафучиле (в «Риголетто»), Марсея (в «Гугенотах»), короля Генриха (в «Лознгрине»), Фазольта (в «Золоте Рейна»), Хагена (в «Гибели богов»), инквизитора Альвизо (в «Джьокопде»), Нилаканти (в «Лакмэ»), выступая и в некоторых других ролях и не прерывая своей концертной деятельности.

В этот период Василий Родионович уже завоевал признание и самые искренние симпатии не только со стороны меломанов, упивавшихся его феноменальным вокальным мастерством, красотой тембра и диапазоном голоса, казавшимся безграничным, но и со стороны самых широких кругов московской общественности, по достоинству оценивших эмоциональную силу и художественную правдивость образов, создававшихся Петровым на оперной сцене и концертной эстраде.

Не следует думать, что на творческом пути Василия Родионовича в первые годы его работы в Большом театре

¹ Газетная вырезка из архива В. Р. Петрова.

не было трудностей и неудач. В «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова мы находим, например, такие строки, посвященные премьере «Пана-воеводы» в Большом театре, состоявшейся 27 сентября 1905 года: «Дирижировал талантливый Рахманинов. Опера оказалась разученною хорошо, но некоторые из исполнителей были слабоваты, например Мария — Полозова и Воевода — Петров. Оркестр и хоры шли превосходно. Я был доволен тем, как опера выходит в голосах и оркестре. Звучавшее недружно в частной опере¹, в большом оркестре выиграло во много раз. Вся оркестровка удалась вполне, и голоса звучали превосходно. Начало оперы, поктюрн, сцена гаданья, мазурка, краковяк, польский *ri-pi-ssimo* во время сцены Ядвиги с паном Дзюбой² не оставляли желать ничего лучшего. Песня об умирающем лебеде, весьма нравившаяся в Петербурге, здесь в исполнении Полозовой выходила бледнее, а арию Воеводы Петров исполнял бесцветно»³.

Партия Воеводы в этой опере Римского-Корсакова, как известно, не содержит особенных трудностей. Несложен, по существу, и сценический образ надменного польского феодала. Основной причиной неудачи, постигшей В. Р. Петрова на премьере «Пана-воеводы», следует считать, по-видимому, схематичность данного персонажа, свойственную в целом тюменевскому либретто, недостатки которого великий композитор не смог преодолеть полностью. Весьма показательны, что наиболее жизнеспособными в этой опере, довольно быстро сошедшей со сцены, несмотря на ее музыкальные достоинства, оказались инструментальные номера, в особенности, великолепные танцы. «Ярких, художественно полноценных сценических образов в опере «Пан-воевода» мы не найдем», — с этим замечанием А. А. Соловцова нужно полностью согласиться⁴.

¹ «Пан воевода» был впервые поставлен в Петербурге на частной сцене 3 октября 1904 года под управлением В. И. Сука.

² Партию Дзюбы пел В. С. Тютюнник (1860—1924), исполнявший также в Большом театре после ухода Барцала обязанности главного режиссера.

³ «Летопись моей музыкальной жизни», изд. 5, Музгиз, стр. 325.

⁴ А. Соловцов. Н. А. Римский-Корсаков. Музгиз, 1948, стр. 147.

И в дальнейшем непререваемым условием для успешной работы Василия Родионовича над музыкально-сценическими или камерно-вокальными образами была эмоциональная правдивость и художественная цельность их содержания; именно поэтому такое громадное впечатление производил в его исполнении ненадолго возникающий в «Садко» монолитный, как резцом гениального скульптора высеченный, образ Варяжского гостя и поэтому же таким неудачным оказался центральный образ «Пана-воеводы».

Схематичность этого персонажа ощущал, впрочем, и сам композитор,—недаром он просил И. Ф. Тюменева придать образу Воеводы «хотя бы мимолетными чертами некоторый оттенок большей серьезности»¹. Но, как признает сын и биограф Николая Андреевича, А. Н. Римский-Корсаков, в «Пане-воеводе» была с самого начала та трафаретность, устранить которую трудно было отдельными, частичными поправками...»².

V

Непрерывно возрастающая популярность В. Р. Петрова обусловила множество предложений, сделанных ему от провинциальных оперных театров и концертных организаций, приглашавших на гастроли артиста, которого и пресса и слушатели неизменно сравнивали с Шаляпиным. Василий Родионович, несмотря на обширнейший репертуар, лежавший на нем в Большом театре, находил время для поездок во многие города. В 1908/09 году он выступал, например, в Петербурге, Киеве, Елисаветграде и Николаеве.

В северной столице Э. Ф. Направник уже на репетиции «Лозенгрина» пришел в необычайный восторг, услышав партию короля Генриха в исполнении В. Р. Петрова и увидев его в этой роли. И вагнеровская опера, и другие спектакли Мариинского театра, в которых принимал участие Василий Родионович, неизменно шли с большим успе-

¹ Письмо от 23 мая 1902 года.

² А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 5, Музгиз, 1946, стр. 32.

хом, нередко сопровождавшимся овадиями в честь «знаменитого московского баса», как все чаще и чаще именовали В. Р. Петрова в прессе.

«Г. Петров (Москва) обладает громадными голосовыми средствами и дает, кроме того, что особенно ценно в оперном певце, художественный образ Марсея. Поразительные низы, певучее пианиссимо, дивной красоты и мощи бас. Г. Петров сразу завоевал симпатии публики, бисировал знаменитую арию Марсея», — писала «Киевская мысль» на следующий день после того, как «Гугенотами» с участием В. Р. Петрова открылся в Киеве оперный сезон 1908/09 года.

«Каждый выход талантливого артиста, завоевавшего за короткое время такие прочные симпатии публики, сопровождался шумными аплодисментами, цветочными и драгоценными подношениями», — писала та же газета, подводя итоги киевским гастролям В. Р. Петрова, в этом сезоне принявшего участие в двенадцати спектаклях частной оперы Брагина.

С громадным успехом проходили и концертные выступления Василия Родионовича. Характерной особенностью этих выступлений был подбор репертуара, к которому на протяжении всей своей творческой деятельности В. Р. Петров относился с взыскательностью большого художника, каким он всегда оставался и на оперной сцене и на концертной эстраде. Судя по сохранившимся в архиве певца программам концертов и отзывам прессы, а также по воспоминаниям современников, в его репертуар входило несколько сот романсов и песен, причем наиболее значительное место занимала русская классика.

«Приветствуем в лице г. Петрова талантливого исполнителя и пропагандиста новой музыкальной литературы, подобранной с большим вкусом. В свою программу он включил, например, лучшие произведения Рахманинова, Римского-Корсакова, Аренского, Мусоргского, Чайковского и др.» — писал елисаветградский рецензент. В наше время кажется несколько странным, что в заметке, появившейся в 1909 году, романсы Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского именовались «новой музыкальной литературой». Однако это выражение очень хорошо отражает состояние провинциальной концертной эстрады

того времени, эстрады, с которой звучали большей частью цыганские романсы, сентиментальные песни, а то и куплеты водевильного пошиба.

В. Р. Петров, так же как Нежданова, Собинов, Шаляпин и другие выдающиеся русские певцы, действительно был не только вдохновенным исполнителем, но и неутомимым пропагандистом отечественной вокальной классики, оперной и камерной. Вслед за произведениями Глипки, Даргомыжского, мастеров «Могучей кучки», Чайковского и Танеева русские певцы знакомили широкие круги нашей общественности с романсами Рахманинова, Глазунова, Ипполитова-Иванова, Глиэра и других своих современников, утверждали реалистические принципы музыкальной эстетики, боролись с мещанскими вкусами, дряблостью чувств и пошлостью.

И такова была сила художественной убедительности, неизменно отличавшей искусство славных русских певцов, что эта «новая музыкальная литература» доходила до сердец слушателей, захватывая их глубокой, проникновенной эмоциональностью, правдивостью чувства и мысли. В одном из концертов в Киеве В. Р. Петров пел на бис восемь раз, а в цитируемой елисаветградской рецензии мы читаем дальше: «Масса исполненных г. Петровым номеров на бис привели всех слушателей в восторг».

Нет надобности приводить выдержки из десятков газетных статей и рецензий, убеждающих нас в том, что уже первые гастрольные поездки принесли Василию Родионовичу признание и горячие симпатии слушателей во всех городах, в которых он выступал в оперных спектаклях и концертах. Слава, пришедшая к артисту, сделала его еще более требовательным к себе.

Василий Родионович работал не только над расширением своего огромного оперного и концертного репертуара. Значительную часть времени, остававшегося от спектаклей и репетиций, он посвящал чтению. Читал он много и вдумчиво. Если в театре возникали споры, касавшиеся постановки «Бориса Годунова», то оказывалось, что В. Р. Петров хорошо знает и партитуру оперы, и пушкинскую трагедию, и ее исторические источники, очень веско полемизирует с пресловутой суворинской версией «подлинности» Димитрия и тонко анализирует тактику Шуйского. Говоря

о Пимене, Василий Родионович с увлечением цитировал русские летописи, в чтение которых он погружался и во время работы над «Китежем».

Его «круг чтения» никогда не ограничивался, однако, профессиональными интересами, или, иначе говоря, вопросами, в той или иной мере связанными с оперными произведениями, постановками, ролями и работой над ними, требующей изучения исторической эпохи, обстановки, костюмов и т. п. Василий Родионович много читал прежде всего для расширения своего кругозора. Он превосходно знал русскую и западноевропейскую классическую литературу, историю своей родины, интересовался изобразительными искусствами и увлекался естествознанием, в особенности орнитологией.

Василий Родионович страстно любил птиц и их пение, которое он мог слушать целыми часами в лесу, в поле, а затем и у себя дома. Клетки птиц, снабженные всем необходимым, обычно были открыты, так что птицы могли вылетать из них, причем хозяин и пернатые жильцы постоянно пересвистывались между собою.

Потребность в общении с родной природой была настолько велика у Василия Родионовича, а впечатления, которые он получал от этого общения, настолько обогащали его сознание, что в юности он, как вспоминает С. Н. Василенко, перед ответственным выступлением нередко уезжал на несколько часов в лес. О том, как глубоко чувствовал В. Р. Петров красоту родной земли, свидетельствуют его высказывания в письмах и беседах. Вот, например, отрывок из его письма, датированного 23 апреля 1908 года и писавшегося под впечатлением волжских пейзажей, которыми любовался Василий Родионович, находясь на пароходе, шедшем из Костромы в Кинешму:

«Что за прелесть вокруг, что за виды... Какой простор, какие панорамы, — точно на картинах; хотя на картины и набрасывают самые красивые места, но какая же картина может сравниться с действительностью — оригиналом... Берега еще имеют зеленовато-желтую окраску, но вдруг, в каком-либо месте плотно и сравнительно на приметном расстоянии занимает собою площадь ельник совершенно определенного зеленого цвета, — хотя художники не раз доказывали, что именно определенного-то зе-

леного цвета и нет, но по-моему понятно, если то, что, привыкли мы все называть зеленым, — оно и зелено и молодо и притом ярко и мягко выделяется из общего зеленовато-желтого тона. Когда мы выехали из Костромы — это было в 7 часов, — вода Волги была подернута какою-то рябью или зыбью, и это носило характер чего-то безотрадно серого, грустного, но чем дальше идем, тем становится все светлее, поверхность воды совершенно гладкая, и поэтому, глядя в воду, можно с точностью определить формы и цвет облаков. Сию минуту четвергь десятого. Показалось солнышко; думается, что оно должно продержаться часа два-три, а может, и целый день. Говорю о данной минуте. Даль приобрела какую-то мягкую синеву, а вокруг все, положительно все ожило, и лесок, и вода, и каждый клочок берега, все как бы имеет сильное и непреодолимое желание подняться или приблизиться к солнцу, и заметно, что солнце не противится этому явлению, точно идя навстречу всему, — все ласкает своими лучами, даже и меня, сидящего над этим безалаберным посланием; вот сейчас обе руки обласканы его лучами, — поэтому как-то особенно тепло, и притом не только рукам, но как бы даже и душе — стало теплее и приятнее...»

Человек, всем сердцем преданный народу, человек, с такой любовью вглядывавшийся в бескрайние дали родной земли, с такой гордостью писавший о «красавице Волге» (этими словами заканчивается цитированное письмо), естественно, тяжело переживал разлуку с родиной. Письма Василия Родионовича из чужих краев полны чувства неудовлетворенности, хотя зарубежные выступления его неизменно сопровождались триумфальным успехом, начиная с исполнения роли Сусанина на сцене берлинского оперного театра 20 мая 1908 года. Вслед за этой партией В. Р. Петров спел в Берлине партии Собакина в «Царской невесте» и Гудала в «Демоне».

Диапазон сценической и концертной деятельности В. Р. Петрова постепенно расширялся и приобретал европейские масштабы. Былая нужда сменилась материальной обеспеченностью. Но Василий Родионович оставался простым, скромным человеком. Его молчаливую сосредоточенность принимали часто за нелюдимость. А между тем,

друзья знали, насколько он обаятелен, чуток и заботлив по отношению к людям, как готов он всегда поддержать морально и материально каждого, кто нуждался в помощи, хотя и не просил о ней.

Василий Родионович был прекрасным товарищем, идеальным членом творческого коллектива. Но он неизменно отстранялся от возникавших в театре интриг и презирал сплетни, обывательскую болтовню и пересуды, слыша которые он сразу же делался «нелюдимым». Не было у него ни лицемерия, ни заискивающих улыбок для «сильных мира сего», ни недоброжелательства по отношению к «соперникам», ни высокомерия к артистам, занимавшим скромное место в иерархии театрального мира, отличавшейся в те годы такой сложностью.

Демократичность взглядов и убеждений проявлялась и в творческой и в личной жизни В. Р. Петрова. В программы своих московских и гастрольных концертов наряду с оперными ариями и классическими романсами он нередко включал русские народные песни. Василий Родионович охотно выступал в небольших городах, куда не считали возможным ездить многие зазнавшиеся артисты, кичившиеся своим положением в «императорских театрах». Материально такие поездки давали, конечно, мало, но были иные побуждения, заставлявшие, например, В. Р. Петрова исполнять в маленьких провинциальных городах великие творения русской классической музыки: «...людям, заброшенным в такие медвежьи уголки России, редко приходится слышать что-либо приличное», — объяснял он в одном из писем причины своего приезда в Шую, где надолго сохранилось благодарное воспоминание о концерте знаменитого артиста.

До нас дошли подробности о некоторых выступлениях В. Р. Петрова в провинции, когда учащаяся молодежь, не располагавшая средствами, чтобы поднести певцу цветы, бросала на эстраду записки с выражением восторженной признательности и с просьбой сохранить эти записки на память. А после первого выступления Василия Родионовича в киевском оперном театре, еще до того, как местные «знатоки» решили, что московский бас заслуживает подношений, большая группа украинских рабочих поднесла ему лиру из живых цветов.

Во время поездок В. Р. Петров часто встречался со студенчеством и рабочими, приходившими к нему в театр и в гостиницу. Бывали случаи, когда такие встречи заканчивались пением русских и украинских народных песен. С грозной силой звучала «Дубинушка», ставшая особенно ненавистной царскому правительству после того, как появилась обработка этой песни для оркестра с хором, созданная Н. А. Римским-Корсаковым, по его собственным словам, «под впечатлением или скорее по случаю революционных волнений»¹.

VI

Творческое содружество В. Р. Петрова с В. И. Суком ознаменовалось большими событиями в артистической жизни Василия Родионовича. Его вокальные данные, высокий профессионализм, строгая взыскательность мастера и никогда не покидавшее его чувство моральной ответственности за себя и за коллектив,—все это было достойно оценено Вячеславом Ивановичем, поручившим В. Р. Петрову исполнение важнейших партий оперного и концертного репертуара.

Под управлением В. И. Сука в Москве шли монументальные произведения ораториально-кантатного жанра, в исполнении которых часто принимал участие В. Р. Петров. Так, например, 6 апреля 1907 года, через шестьдесят лет после того, как сам Берлиоз дирижировал в Москве и Петербурге двумя первыми частями своей драматической легенды «Осуждение Фауста», в Большом театре—впервые в России—под управлением В. И. Сука полностью прозвучало это произведение «полководца оркестровых сил», как называл Берлиоза Серов.

Из отзывов прессы и воспоминаний современников² мы знаем, что исполнение партии Мефистофеля, которую пел в «Осуждении Фауста» В. Р. Петров, отличалось не только ставшей обычной для него вокально-декламацион-

¹ «Летопись моей музыкальной жизни», изд. 5, Музгиз, стр. 328—329. «Дубинушка» Римского-Корсакова была написана и впервые исполнена в 1905 году.

² См., например, публикуемые в нашем сборнике воспоминания С. Н. Дурылина.

ной выразительностью, но и тем глубоким пониманием стиля романтической оратории, которого недоставало некоторым другим исполнителям ее основных партий. Не подлежит сомнению, что и здесь сказалась начитанность Василия Родионовича, его широкая осведомленность в вопросах музыкальной эстетики.

Следующие годы принесли такие важнейшие события в истории Большого театра, как первые московские постановки опер Римского-Корсакова—«Сказания о невидимом граде Китеже» (премьера 15 февраля 1908 года) и «Золотого петушка» (премьера 6 ноября 1909 года). В этих постановках В. Р. Петров вновь показал чудесную многогранность своего вокально-сценического дарования, создав яркие, незабываемые образы китежского князя Юрия, татарского мурзы Бурундая и сказочного царя Додона.

В промежутке между этими премьерами В. И. Сук поставил на сцене Большого театра еще одну корсаковскую оперу—«Майскую ночь», в подготовке которой Василий Родионович принял деятельное участие. Хотя он и не был занят в этом спектакле, но присутствовал почти на всех репетициях. И в дальнейшем заинтересованность В. Р. Петрова в работе коллектива, ставшего как бы его семьей, никогда не ограничивалась теми постановками, в которых он непосредственно участвовал как исполнитель. Он всегда был готов прийти на помощь своим профессиональным опытом, своими знаниями и тонким артистическим чутьем.

Нужно сказать также, что Василий Родионович отлично знал не только содержание, но и музыку тех, сравнительно немногочисленных, опер, которые шли на сцене Большого театра без его участия. Всегда знал он и партии других исполнителей в тех пятидесяти, примерно, операх, в которых он пел на протяжении первого десятилетия своей работы в театре.

Это десятилетие принесло ему и первые успехи в зарубежных странах, в которых он, подобно другим выдающимся мастерам русской музыкальной культуры, выступал как посетитель и поборник ее передовых, прогрессивных устремлений, противостоявших в борьбе «двух культур» веяниям буржуазного декаданса и модернистическим извращениям в искусстве.

В январе 1912 года, вскоре после того, как Василий Родионович выступал в роли Хагена в «Гибели богов» (премьера новой постановки этой оперы Вагнера состоялась в Большом театре 20 октября 1911 года), он поехал в Монте-Карло, где с большим успехом прошли гастролы Шаляпина, певшего Бориса, и Петрова, исполнявшего роль Пимена в «Борисе Годунове». Совместное пребывание в Варшаве, Вене и Монте-Карло, путевые впечатления и совместное участие в спектаклях сблизило обоих артистов.

Пели они, как всегда, великолепно, но гастролы в театре Казино удручающе подействовали на них: отвратительное впечатление производила публика, представлявшая смесь скукающей аристократии, «нুবоришей» и авантюристов, да и труппа, паспех подобранная антрепризой Гинзбурга для гастрольных спектаклей, была далеко не на высоте. Шаляпин и Петров, со свойственным им чувством юмора рассказывали потом в Москве, как тщательно выводил посредственный французский баритон, певший партию думного дьяка Щелкалова: «Православьянии, пеюмольим пяринь...». Курьезно звучал и французский хор, явно не освоившийся со стихийной мощью музыки Мусоргского.

И на этот раз чувство острой тоски по родине не покидало Василия Родионовича. По возвращении в Москву он с увлечением отдался творческому труду. Выступив несколько раз на сцене Большого театра, артист отправился вместе с Е. К. Катульской в концертную поездку по югу России, а в июле месяце десять раз выступил в спектаклях частной оперы в Киеве. Гастролы эти прошли с необычным успехом, который получил отражение и на страницах прессы, давшей исключительно высокую оценку голосу В. Р. Петрова, его вокально-сценическому мастерству и художественной законченности созданных им образов Сусанина, Мефистофеля, Нилаканты, Марселя.

На этот раз Василий Родионович имел все основания быть довольным своими партнерами. В Киеве выступали вместе с ним Е. К. Катульская, особенно выделявшаяся в роли Антониды, пользовавшийся популярностью тенор А. В. Богданович (1874—1950) и другие московские и петербургские певцы. Правда, дирижировал первыми спектаклями Бернарди — «снотворный господин», как охарактеризовал его Василий Родионович, знавший этого маэстр-

ро еще по Монте-Карло. Но, по счастью, Бернарди скоро сменили, и за дирижерским пультом становится Позен, который «ужасно напоминает Сука и по манерам, и по типу вообще, разве только Сук будет покрупнее».

Эти цитаты взяты из писем В. Р. Петрова к его жене. В 1911 году он женился на воспитаннице Московской консерватории, пианистке Евгении Николаевне Калашниковой (дочери известного своей общественно-педагогической деятельностью Н. М. Калашникова), которая оставалась верным другом артиста до последних дней его жизни, а затем вместе с дочерью Ириной проделала большую работу по упорядочению и изучению его архива, широко использованного в процессе подготовки ряда статей о В. Р. Петрове и публикуемого ныне сборника.

Письма Василия Родионовича представляют значительный интерес. Они отличаются удивительной простотой, искренностью—всеми теми чертами, которые характеризовали его облик, как человека и художника. Вместе с тем, из этих писем можно почерпнуть немало ценных сведений о скромном и внешне замкнутом артисте. Основной темой всех писем В. Р. Петрова неизменно является творческий труд, заполняющий всю жизнь, делающий ее радостной, определяющий устремленность волевых усилий мастера.

Это вовсе не значит, что Василий Родионович замыкался в «башню из слоновой кости», стремясь возвыситься над действительностью «низкой жизни», как проповедывали в те годы незадачливые жрецы «чистого искусства». Наоборот, со страниц его писем встает перед нами образ чуткого, пытливого человека, заботливого мужа и отца, поистине примерного друга своих товарищей по работе, настоящего артиста, несущего свое искусство широким массам общественности и не скрывающего своего удовлетворения по поводу того, что он нужен им, близок и понятен.

В письмах, посланных В. Р. Петровым жене летом 1912 года из Киева, встречаются очень тонкие характеристики певцов-исполнителей различных оперных партий, сведения о музыкальной и театральной жизни города, согретые чувством юмора жанровые сценки из быта гастрольной труппы. Приведем одну из таких сценок, содержащуюся в письме, датированном 26 июля 1912 года:

«Художественная сторона обстоит так: в первый спектакль Фауста пел Пикок¹. И вот когда я пою фразу: «Ведь юность так прекрасна: Вот посмотри сюда!»—появляется картина—Маргарита за прялкой. Но появилась на одно мгновение, потому что рабочие, подняв занавес, его не удержали, и он со всего размаха хлопнулся на пол, и картина скрылась. Фаусту бедному пришлось спеть вместо «Что я вижу?» — «Что я видел?». А за ним, конечно, чуть не покатываясь со смеху, пришлось и мне переменить свою фразу: «Ну что, как находишь?» на «Ну что, как нашел ты?»

Ну вот. Рабочим, конечно, попало от режиссера, и они запомнили, что мало держали занавес в этой картине. Желая поправить дело, они во вчерашнем спектакле устроили так, что все фразы спеты, а картина продолжает оставаться открытой. Наступает момент превращения Фауста — картина в прежнем положении... И так, на глазах публики, при полном освещении и с картиной бедный Богданович «превращался»...

В киевских письмах Василия Родионовича мы находим также заметки о встречах с людьми, о впечатлениях от прочитанных книг, о работе над репертуаром, никогда не прекращавшейся даже во время гастрольных поездок. «Иду покупать «Хованщину»—думаю заняться»,—читаем мы, например, в его письме от 6 июля. К концу гастролей—30 июля—он пишет жене о полученном им письме от С. Н. Василенко, который просит его выступить в одном из исторических концертов и спеть арию Агамемнона из «Ифигении в Авлиде».

«Вообще же веду себя в Киеве совсем по-московски: занимаюсь два часа с аккомпаниатором, а вечером, если нет спектакля, захожу в театр послушать товарищей»,—сообщает Василий Родионович в том же письме. Итак: по утрам репетиции, затем, после небольшого отдыха, работа с аккомпаниатором, после обеда—чтение, вечером—спектакль или концерт. Черты такой волеустремленности, внутренней собранности и дисциплинированности отличали В. Р. Петрова на протяжении всей его творческой жизни.

1 августа 1912 года исполнилось десять лет со дня поступления Василия Родионовича на казенную сцену. В

¹ Имеется в виду известный тенор В. Р. Пикок (1875—1943).

этот день он, заканчивая свои киевские гастроли, выступил в качестве бенефицианта в роли Сусанина. Он долго не мог пачать после выхода на сцену, ибо в зале не прекращались овации, сопровождавшие затем весь спектакль. Молодежь буквально засыпала цветами артиста, которого особенно сердечно приветствовала в этот вечер киевская общественность. Пятнадцать раз поднимался занавес после окончания спектакля...

Вскоре после возвращения Василия Родионовича в Москву коллектив Большого театра также отпраздновал десятилетие его работы в театре. В день, когда отмечался этот юбилей, была возобновлена постановка «Руслана и Людмилы» с Петровым и Неждановой в заглавных ролях. После второго акта все артисты собрались на сцене. «Так как чествование носило неофициальный характер, то оно происходило при закрытом занавесе», — сообщала пресса. «Группа поднесла ему адрес и золотые часы с цепочкой... Затем следовали адреса от хора и оркестра. Кроме того, В. Р. получил ящик с серебром от хора, венок от консерватории, серебро от публики и т. п.». Было зачитано очень много приветственных телеграмм.

В статье, посвященной этому вечеру («Десятилетний юбилей артистической деятельности В. Р. Петрова») и опубликованной на следующий день в «Русском слове», Юрий Сахновский писал: «Начав блестяще свое поприще, В. Р. все время продолжал совершенствоваться и в настоящее время, имея в своем репертуаре более семидесяти многократно исполненных партий, достиг полного расцвета своих артистических сил».

Первое десятилетие артистической деятельности Василия Родионовича ознаменовалось, однако, не только поистине громадными итогами работы на оперной сцене, но и серьезными достижениями в области концертно-исполнительского искусства. И в Москве, и во время гастрольных поездок по России и зарубежным странам певец часто выступал на концертной эстраде, исполняя оперные арии, романсы и песни, принимая также участие в исполнении вокально-симфонических произведений.

Так, например, в девятом историческом концерте симфонической музыки Русского музыкального общества, посвященном творчеству мастеров «Могучей кучки», состояв-



В. Р. Петров в роли Пимена



*В. Р. Петров в роли Кончака и Л. Ф. Савранский
в роли Игоря*

шемся 13 февраля 1911 года под управлением Н. Н. Черепнина, В. Р. Петров впервые в Москве исполнил с сопровождением оркестра ариозо «Анчар» Римского-Корсакова, а также спел «Трепак» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского, инструментованный Глазуновым. Заметим, попутно, что концерт этот был интересен и тем, что он принес еще одну примечательную новинку—«Маленькую сюиту» Бородина, также оркестрованную Глазуновым.

В программах камерных и симфонических концертов того времени часто встречается имя В. Р. Петрова. Репертуар его поражал своей обширностью, и каждое произведение, входившее в этот репертуар, исполнялось с глубоким проникновением в его содержание и образный строй, с постижением облика, своеобразия и особенностей каждого композитора, каждой эпохи, каждого стиля.

16 февраля 1913 года М. М. Ипполитов-Иванов поставил в Москве ораторию Баха «Страсти по Матфею», в исполнении которой приняло участие около 500 человек. Центральная партия великого баховского творения была поручена В. Р. Петрову. «На ней держится весь интерес этой мистерии и, конечно, должны ее петь Вы—наш лучший российский бас. Это произведение Баха—величайшее произведение музыкальной литературы—исполняется в России в первый раз. Послушать его съедутся со всех концов России, и будет это для музыкантов большим праздником. А где праздник, там без Василия Родионовича не обойдется»,—писал артисту М. М. Ипполитов-Иванов, обращаясь к нему с просьбой дать согласие на исполнение центральной басовой партии оратории, несколько раз затем ставившейся в 1913—1914 годах.

Но праздником бывало выступление Василия Родионовича не только в большой оперной роли или сольной партии крупного вокально-симфонического произведения. Художественную значительность приобретали нередко даже его выступления в сборных концертах. С потрясающей силой прозвучал, например, незадолго до того написанный рахманиновский «Оброчник», спетый В. Р. Петровым 4 марта 1914 года в одном из благотворительных концертов, периодически устраивавшихся в Большом зале «Российского благородного собрания», как тогда назывался Колонный зал Дома союзов.

Программа этого концерта была украшена славными именами М. Н. Ермоловой, А. В. Неждановой, А. И. Южина, А. А. Яблочкиной и других русских артистов, никогда не отказывавшихся принимать участие в спектаклях и концертах, сбор с которых предназначался для того, чтобы хоть в малой степени облегчить участь людей, обреченных на голод и нужду в царской России. Постоянно пел в таких концертах и В. Р. Петров, находивший, впрочем, и другие формы помощи неимущим...

В день концерта Василий Родионович подписал договор с антрепризой С. П. Дягилева, обязывавший артиста прибыть 4 мая в Париж и выступить до 12/25 июня в оперных постановках, исполнив в спектаклях, намеченных в Париже и Лондоне, роли Пимена в «Борисе Годунове», Ивана Хованского в «Хованщине», Токмакова в «Псковитянке» и царя Додона в «Золотом петушке». Партнером Петрова во всех этих спектаклях, за исключением «Золотого петушка», был Шаляпин, певший партии Бориса Годунова, Досифея и Ивана Грозного.

30 апреля В. Р. Петров выступил на закрытии сезона Большого театра в роли Сусанина, а на следующий день выехал в Париж. Уже на первой репетиции Купер, приглашенный Дягилевым в качестве дирижера, сказал: «Я горжусь нашими москвичами». 12 мая с огромным успехом прошел первый спектакль дягилевской труппы «Золотой петушок», вслед за которым русские певцы дали концерт, внеся сбор с него в фонд русской революционной эмиграции.

А. В. Луначарский в статье «Русский сезон в Париже», посвященной выступлению русских артистов, писал: «Певцы дягилевской труппы пошли навстречу настоящей тоске Русского Парижа по русской музыке... Это был изумительный концерт. Мне кажется, певцы и певицы редко певали так. Они точно чувствовали, что их слушают люди, по разным причинам лишенные своей родины и на которых эта роскошная волна звуков и чувств действовала как сладкое дуновение с родной стороны. И в восторженных аплодисментах, которыми публика отвечала на всякий номер, звучало не только понятное восхищение перед огромным мастерством русских гостей Парижа, но и горячая благодарность им за их желание волшебством иску-

ства перенести русских парижан в художественную атмосферу великого нашего отечества...

...Бесконечны были овации, устроенные г. Петрову, голос которого напоминает прекрасную мягкость шалыпинского тембра, но в то же время мощью своей превосходит те ресурсы, которыми сейчас располагает великий певец. Но господин Петров еще и прекрасно фразирует и с необыкновенной чуткостью передает чисто русский стиль бытовых песен».

В виде дополнения к этой цитате можно привести выдержку из письма А. В. Луначарского от 9 мая 1924 года, когда он, уже будучи Народным комиссаром первого в мире социалистического государства, поздравлял В. Р. Петрова с присвоением ему почетного звания Заслуженного артиста Российских академических театров и напоминал ему о встрече в Париже в 1914 году:

«Вероятно, Вы помните, с каким энтузиазмом встречали Вас французы, а также и вся русская колония; помните, вероятно, тот ужин, которым чествовали Вас русские парижане, совсем не похожие на нынешних эмигрантов, проживающих в Париже, и о той милой беседе, которую мы вели с Вами; помните о том, как Вы на концерте, устроенном эмигрантами, пели прекрасные песни каторжан, и как легко мы находили тогда общий язык с Вами, а было это еще в годину глухой реакции...»

Итак, Василий Родионович выступал в Париже не как «солист императорских театров», а как русский патриот, в искусстве своем воплощавший образы освободительного движения родного народа, образы гневного протеста против гнета самодержавия, веря в обреченность которого артист создавал и социально насыщенную трактовку роли Додона. Именно прогрессивность мировоззрения В. Р. Петрова, обусловившая демократическую направленность его деятельности в России, способствовала и тому сближению с революционными кругами русской эмиграции, о котором впоследствии так тепло вспоминал А. В. Луначарский.

И выступая за рубежом, В. Р. Петров никогда не участвовал в модернистических экспериментах Дягилева, а ограничивал свое участие в организованных им спектаклях и концертах исполнением классических произведений русской музыкальной культуры, в трактовке которых он забо-

тился прежде всего не о виртуозном блеске вокальной партии, не о сценических эффектах, а о реалистической правдивости образов. И правдивость эта увлекала и покоряла той художественной силой, которой наделены подлинно великие мастера искусства.

Из Парижа дягилевская труппа направилась в Лондон, где на протяжении почти двух месяцев, начиная со второй половины мая, Василий Родионович выступил примерно в двадцати спектаклях. Начались лондонские гастроли труппы «Борисом Годуновым», за которым последовали «Псковитянка», «Золотой петушок» и «Хованщина». Спектакли проходили с неизменным успехом, причем совместные выступления еще более содействовали сближению Петрова с Шаляпиным.

В письме от 19 июня В. Р. Петров, лаконично, как всегда, сообщая жене об успехе, сопровождавшем накануне его исполнение роли князя Ивана Хованского, пишет, что после этого спектакля Шаляпин пригласил его к себе на ужин и «будучи таким милым, каким он умеет быть, восторгался мной и выражал желание, чтобы было побольше таких артистов и голосов, с которыми ему доставляют большое удовольствие совместные выступления».

В другом письме, датированном 3 июля, Василий Родионович, сообщая, что накануне он «пел Пимена с большим настроением», вскользь упоминает о той овации, которую после сцены в келье устроили ему за кулисами все артисты труппы во главе с Шаляпиным. Конечно, парижские и лондонские успехи приносили певцу моральное удовлетворение, но, как всегда, он очень тяжело переживал разлуку с родной землей.

6 июля он пишет жене, что выступал накануне в «Золотом петушке» с таким успехом, что после спектакля дирекция труппы в лице Дягилева и Бичмана приносила ему свои поздравления. «И это приятно, и не менее приятно, что осталось всего три спектакля—и я еду!! Так хочется поскорее отделаться от этих обязательств, что я согласился бы спеть все это в один вечер—да для них¹ это не выгодно: каждый вечер получают по 55 тысяч шиллингов² на круг. Дела блестящи».

¹ Имеются в виду Дягилев и Бичман.

² 26 400 рублей по тогдашнему курсу.

В конце июля Василий Родионович вернулся в Москву. Через несколько дней после этого началась первая мировая война.

VII

Начиная с первых месяцев войны, В. Р. Петров, подобно другим русским артистам, часто выступал в концертах, сбор с которых предназначался на приобретение подарков для воинских частей. Помимо самостоятельных концертов, он принимал нередко участие и в концертах других певцов. Так, 30 декабря 1914 года, В. Р. Петров вместе с А. В. Неждановой и И. М. Москвиным выступал в концерте Л. В. Собинова, который, будучи почетным членом «Общества для пособия нуждающимся студентам Московского университета», периодически давал концерты в пользу Общества. На этот раз часть сбора пошла на приобретение вещей для одной из воинских частей Действующей армии.

В знак дружеских чувств к польскому народу, уже испытывавшему в то время ужасы вражеского нашествия (зачиная Калиша вильгельмовской армией сопровождалось, например, убийствами мирного населения), Собинов начал этот концерт думой Йонтека из «Гальки» Моношко. Петров пел в этот вечер романсы С. И. Потоцкого, тогда молодого, начинающего композитора, творчество которого привлекло внимание Василия Родионовича, смело включившего в свой репертуар новые произведения даже малоизвестных авторов, если они заслуживали этого с его точки зрения.

С. И. Потоцкий посвятил В. Р. Петрову несколько своих вокальных сочинений. Нередко композитор сам аккомпанировал певцу. Так было в этот вечер, так было и тогда, когда Василий Родионович включил в программу собственного концерта ряд романсов и песен Потоцкого, написанных на тексты, отражавшие военные настроения и героическую повседневность фронтовой жизни русского солдата.

В первый военный сезон в Большом театре был возобновлен «Князь Игорь» в новой постановке с декорациями К. А. Коровина. Неудача этой постановки, судя по отзывам прессы и воспоминаниям современников, коренилась в непродуманном подборе исполнителей. «Головой выше дру-

гих был г. Петров—отличный Кончак, глубоко чувствующий и передающий свое чувство игрою слушателю. Он сумел дать яркий тип при полноте пения и безукоризненной дикции»,—отмечал Ю. Сахновский в своей резко критической рецензии на этот спектакль.

Отзыв этот в высшей степени типичен для подавляющего большинства статей и заметок о Петрове, в исполнительском мастерстве которого критика, достаточно разнообразная в смысле градации эпитетов, обычно весьма единодушно отмечала три компонента: великолепный вокал, высокую культуру слова и глубину сценического воплощения образа.

Василий Родионович знал, вероятно, что эти отзывы критики не были пустыми славословиями льстецов, ибо он видел, какое сильное впечатление производят его выступления на широчайшие круги общественности и в Москве, и в провинции,— не только на меломанов, восхищавшихся его несравненным голосом, но и на студенческую молодежь, на передовую интеллигенцию, на рабочих, редко бывавших, правда, в императорских театрах, но стремившихся хоть изредка послушать любимых певцов в общедоступных концертах.

И все же тревожное чувство неудовлетворенности не покидало его. Внешне он производил впечатление необычайно спокойного, уравновешенного человека. Но очень многое волновало его. Он не мог мириться с социальной несправедливостью, окружавшей его, с унижительным положением артиста в капиталистическом обществе, с официальными тенденциями «конторы императорских театров», с низким уровнем музыкально-театральной культуры «провинции».

Частые гастрольные поездки Василия Родионовича были в значительной степени связаны с твердой решимостью поднять этот уровень: «...в провинциальном деле я поднимаю большой скандал по поводу отношения к делу»,—писал он жене из Курска 23 мая 1915 года, подводя некоторые итоги своих выступлений и бесед с антрепренерами, которые он вел во время летней поездки.

Поездка эта была знаменательна еще и тем, что Василий Родионович на протяжении ее осуществил свою заветную мечту и несколько раз—в Киеве, Воронеже, Курске и других городах—исполнил роль Бориса Годунова. В том же письме он писал: «Вчера на спектакле я был в каком-

то особенно приподнятом настроении, и теперь мне стало ясно, что Бориса я полюбил больше, чем какую-либо другую партию. Досадно, что в Москве мне не придется ее спеть — а может быть, и представится случай! Все ведь «случай»! А партия у меня на всякий случай готова.

Далее Василий Родионович делится с женой своими сомнениями по поводу искренности тех людей, которые восторгаются его исполнением этой роли. Но вот выдержка из отзыва киевского рецензента: «С сильной экспрессией провел роль Бориса г. Петров... Роскошные вокальные средства артиста, богатые по природе и усовершенствованные технически, необыкновенная мощь его голоса в соединении с красивым тембром и великолепной дикцией, наконец, сама захватывающая роль,—неволью делали его центром исключительного внимания слушателей, как бы оставляя в тени прочих исполнителей...»

Мы так и не знаем, почему В. Р. Петров не появлялся в роли Бориса Годунова на сцене Большого театра. Не знаем мы и характерных черт его трактовки образа преступного царя. В отзывах прессы, посвященных исполнению Петровым этой роли, особенно отмечаются трагедийная сила предсмертного монолога Бориса и удивительная задушевность сцены с детьми. «Какое богатство душевных переживаний и какая цельность!» — так заканчивается статья воронежского рецензента, подчеркнувшего, что только после исполнения Петровым роли Бориса раскрылась вся многогранность его таланта.

Во время очередной гастрольной поездки, летом 1916 года, Василий Родионович опять пел партию Бориса, причем астраханский обозреватель, отметивший в начале рецензии своеобразие его трактовки этой роли и восторженно отозвавшийся о голосе певца, писал далее: «Сценическая передача партии отличается естественностью и простотой, правдивостью и силой. Артист чужд всякой аффектации, утрировки и пафоса, искренность никогда не покидает его. В результате получился цельный, выдержанный, художественно законченный образ».

Насколько большое значение придавал сам артист отмеченной здесь простоте и естественности, явствует, в частности, из его письма от 28 мая 1916 года, в котором он писал по поводу своего исполнения роли Бориса в Астра-

хани: «В общем я ни в чем не могу упрекнуть себя, за исключением последнего речитатива: «Вот... Вот царь ваш...» —я почему-то сказал более драматично, чем это я делал раньше. Но если это и было заметно, то только для тонкого критика и, несмотря на то, что Саша Дракули¹ — «критикос» (он—грек), он находит, что это только усилило впечатление».

В промежутке между этими двумя поездками, т. е. в сезоне 1915/16 года, Василий Родионович продолжал работу в Большом театре и попрежнему часто появлялся на концертной эстраде. В этом сезоне на сцене Большого театра были возобновлены «Чародейка» (премьера 14 января 1916 года) и «Царская невеста» (премьера 1 февраля). «Чародейкой» дирижировал В. И. Сук, дирижировал, как всегда, с громадным увлечением, с глубоким знанием партитуры и пониманием ее удивительных красот. «Царскую невесту» ставил Э. Купер, явно «вагнеризировавший» корсаковскую партитуру путем ничем неоправданного форсирования звучаний медной группы и, к тому же, допустивший произвольное изменение некоторых темпов. Так, например, в прессе отмечалось, что начало увертюры было сыграно в чрезмерно ускоренном темпе, а вторая тема ее шла, наоборот, слишком растянуто и поэтому вяло.

Василию Родионовичу были поручены в обеих постановках небольшие роли, которые отличались, однако, в его исполнении той значительностью, которой он всегда достигал путем обычного для него целостного постижения идейно-эмоционального содержания творений русской классики.

Приведем выдержки из отзывов Ю. С. Сахновского об этих премьерах: «Совершенно особняком следует отметить г. Петрова в эпизодической партии дьяка Мамырова: партия эта удалась артисту в совершенстве,—как в мощном, при безукоризненной и полной правды дикции, пении, так и в отделанной до мелочей и оставившей сильное впечатление художественной игре»².

¹ Бас Александр Дракули учился вместе с В. Р. Петровым у проф. А. И. Барцала в Московской консерватории. После нескольких лет работы в качестве певца Дракули сделался антрепренером. Именно по его приглашению В. Р. поехал в Астрахань.

² «Русское слово», 15 января 1916 года.

«Пальма первенства, конечно, г-же Неждановой—Марфе, но пальма для нее не только за идеально прекрасное пение, но и за идеально, глубоко трогательно данный образ Марфы в последнем акте. Игра артистки с необычайной силой захватила весь зал, причем многие плакали. Отличным Собакиным был г. Петров — артист, явно и непрестанно работающий над новыми достижениями и с каждой постановкой вырабатывающий многогранность своего таланта»¹.

А. В. Нежданова, В. Р. Петров, а также Л. Ф. Савранский, певший партию Грязного, уверенно противопоставляли реалистические традиции исполнения «Царской невесты» тем экспрессионистским тенденциям, которые были очевидны в куперовской трактовке.

Устойчивости реалистических традиций оперной культуры Большого театра в немалой мере способствовало именно то обстоятельство, что Нежданова, Петров и Собинов являлись на протяжении ряда лет основными исполнителями многих партий обширного репертуара театра. Нежданова пела Антониду, Людмилу, Ольгу (в «Русалке»), Волхову, Татьяну, Марфу, Иоланту, Шемаханскую царицу, Парасю, Царевну Лебедь, Констанцу, Царицу ночи, Маргариту, Джульетту, Розину, Эльзу, Маргариту Валуа, Офелию, Виолетту, Манон, Лакмэ, Микаэлу. Собинов исполнял роли Баяна, Финна, Князя (в «Русалке») Владимира Игоревича, Самозванца, Берендея, Ленского, Андрея (в «Мазепе»), Левко, Владимира (в «Дубровском»), Фауста, Ромео, Герцога (в «Риголетто»), Надира, Лоэнгина, Йонтека, Вертера, Рудольфа.

О репертуаре Василия Родионовича может дать представление официальное уведомление, полученное им в мае 1916 года от главного режиссера Большого театра В. П. Шафера. В этом уведомлении говорилось, что на протяжении сезона 1916/17 года В. Р. Петрову поручается спеть тридцать партий, в перечень которых входили: Сусанин, Руслан, Мельник, Страшик («Рогнеда»), Элиаким («Юдифь»), Кончак, Пимен, Досифей, Варяжский гость, Морской царь, Дед Мороз, Салтан, Князь Юрий, Бурундай, Юрий Токмаков, Собакин, Буря-богатырь, Чуб, Гре-

¹ «Русское слово», 3 февраля 1910 года.

мин, Мамыров, Гудал, Андрей Дубровский; Марсель («Гугеноты»), патер Лоренцо («Ромео и Джульетта»), Спарафучиле («Риголетто»), Рамфис («Аида»), Нилаканта («Лакмэ»), Старый еврей («Самсон и Далила»), Лотарио («Миньон») и Колинэ («Богема»).

Все эти партии, наряду со многими другими, действительно исполнялись В. Р. Петровым на сцене Большого театра. К этому времени он окончательно завоевал признание передовой русской и европейской общественности как один из крупнейших оперных артистов и камерных певцов своего времени. Он пользовался всеобщим уважением в коллективе Большого театра и теми искренними симпатиями, которые вызывал в людях его облик как человека и художника. Что же касается «официального» положения его в Большом театре, то оно регламентировалось контрактом с дирекцией императорских театров, возобновленным в мае 1915 года сроком на пять лет.

Условия этого контракта в наше время могут показаться совершенно неправдоподобными по своей бесчеловечности. Приведем некоторые выдержки из него, не нуждающиеся ни в каких комментариях. Прежде всего, дирекция решала вопрос о том, подходит данная партия для данного артиста по его голосовым данным или не подходит. Любые купюры, любые искажения оперных произведений, производившиеся по благоусмотрению начальства, являлись также обязательными для певца, ибо в параграфе 5 контракта было прямо сказано: «Дирекция одна имеет право распоряжаться распределением ролей и не допускает ни возражений на ее распоряжения, ни отказа со стороны артиста исполнить новую роль или петую уже прежде другими артистами под тем предлогом, что партия слишком высока или слишком низка для его голоса. Артист обязан исполнить роль в том виде, как она будет переделана по приказанию Дирекции!»

Параграф 15 контракта, осуждавший «забвение приличий с начальниками» (а возражения против любых распоряжений дирекции рассматривались именно как «забвение приличий»), предусматривал, что за такой поступок «артист наказывается, сверх штрафа, по усмотрению Директора: уничтожением контракта и лишением причитающегося жалования».

«Жалованье» артистов, даже находившихся на ампулах премьеров, было в Большом театре мизерным. В. П. Петров получал, например, сто рублей в месяц. Правда, к этой сумме добавлялись еще поспектакльные выплаты, дававшие артисту возможность значительно повысить свой заработок (до десяти-пятнадцати тысяч в год). Но в случае затяжной болезни артистам Большого театра грозила нищета, цинично предусмотренная в параграфе 3: «В случае продолжительной и тяжелой болезни, артист не лишается жалованья в продолжение 6 недель, в общей совокупности в течение всего года, по истечении которых жалованье прекращается впредь до выздоровления».

Артисты Большого театра не имели тогда права располагать собой даже в дни, свободные от работы в театре: для того, чтобы выступить хотя бы в благотворительном концерте, требовалось «особое разрешение г. директора», как было сказано в параграфе 6. А параграф 8 гласил, что «артист не имеет права отлучаться за город даже на один день без письменного разрешения Дирекции».

Весь текст контракта был буквально испещрен упоминаниями о штрафах. Совершенно фантастическим выглядел параграф 11, который следует поэтому привести здесь полностью: «Контракт с сей вступает в силу со времени его подписания, и на этом основании, если г. Петров по какой-либо причине, не исключая и болезни, вовсе откажется от исполнения сего контракта, или будет петь где-либо в другом месте публично, или же совершенно уедет из Москвы в течение срока сего контракта, то контракт считается нарушенным, и он обязан уплатить неустойки за каждый неисполненный сезон одновременно 58 750 рублей в пользу Дирекции, и действие контракта прекращается. В случае же неплатежа этой неустойки по первому требованию Дирекции, она вправе преследовать артиста, где бы он ни находился; г. Петров обязан заплатить, кроме того, и все издержки за производство сего дела судебным порядком. По всем случаям, не исключая и болезни, неисполнение контракта повлечет за собой обязанность уплаты условленной неустойки».

В наше время трудно поверить, что, например, болезнь, постигшая артиста, могла на «законном» основании быть поводом для полного разорения его и его семьи. За-

то в контракте (оплаченном гербовым сбором за счет артиста в сумме, составлявшей примерно его трехмесячное жалование) со скрупулезной точностью перечислялись все поводы, которые могли в качестве «форс мажора» освободить дирекцию театра от каких бы то ни было обязательств по данному контракту.

Параграф 14 гласил: «Дирекция императорских театров удерживает за собою исключительное право, во всех чрезвычайных обстоятельствах, как то: в случае пожара, наводнения, эпидемии, войны, возмущения, траура при императорском русском дворе и других общественных бедствий, равно по распоряжению высшего правительства, также при перестройке театра, нарушить или приостановить действие сего контракта, без всяких для нее последствий».

Итак, ученый юрист, составлявший текст контракта, предусмотрел, как казалось дирекции, все «чрезвычайные обстоятельства», вплоть до «возмущения». Не предусмотрел он только того, что в 1917 году волны народного возмущения достигли революционного апогея, разрушили «мир насилия» и выбросили «дирекцию императорских театров» из Большого театра, который стал отныне народным достоянием.

VIII

Передовые мастера Большого театра решительно восстали против попыток Временного правительства возродить буржуазно-чиновничьи порядки в театре. 29 апреля 1917 года Петров горячо поддержал Л. В. Собинова, который, выступая на митинге, стихийно возникшем в театре, резко протестовал против того, что «затихший приказный чин возвышает свой голос, привыкший к окрикам». Собинов говорил тогда от имени коллектива Большого театра: «Мы, вся наша громада, сейчас обращаемся к представителям общественных организаций, к Советам рабочих и солдатских депутатов поддержать Большой театр и не дать его на административные эксперименты петроградским реформаторам. Пусть они занимаются Конюшенным ведомством, удельным виноделием, картонной фабрикой, но театр оставят в покое!»¹.

¹ См. очерк М. Львова. «Л. В. Собинов». Музгиз, 1951, стр. 83.



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Herrn Basil Petroff
dem ausgezeichneten "König"
zur freundlichen Erinnerung



Arthur Nikisch
Moskau, 4/12 Nov. 09

Артур Никиш. Портрет с надписью В. Р. Петрову

Речь Собинова, опубликованная на следующий день в прессе, произвела сильное впечатление на русскую театральную общественность, передовые круги которой и в дальнейшем решительно протестовали «против захвата судеб нашего театра в безответственные руки», как сказал в этой речи великий русский артист.

Подлинный расцвет музыкально-театральной культуры нашей страны начался только после Великой Октябрьской социалистической революции. Постигая величие свершений Октября, ощущая всю полноту своей ответственности перед народом, крупнейшие отечественные мастера культуры широко развернули свою творческую и общественную деятельность. Многие из них проявили незаурядные организаторские способности, направив их на то, чтобы искусство, по слову партии Ленина — Сталина, сделалось достоянием широких народных масс. Этой благородной цели были посвящены и поистине неисчислимые мероприятия, приобщавшие массы трудящихся к достижениям науки, литературы и искусства.

В первые послеоктябрьские годы директором Московской консерватории был М. М. Ипполитов-Иванов, Петроградской — А. К. Глазунов, Киевской — Р. М. Глиэр. Во главе директората петроградского Большого драматического театра, созданного по инициативе А. М. Горького, стал Александр Блок. Пост директора Большого театра в Москве дважды (в 1918 и 1921 годах) принимал Леонид Витальевич Собинов. Декретом Совета Народных Комиссаров от 9(22) ноября 1917 года все театры страны были переданы в ведение отдела искусств Государственной комиссии по просвещению, вскоре после этого преобразованной в Народный комиссариат просвещения.

Советская искусствоведческая и мемуарная литература насчитывает уже немало материалов, посвященных музыкально-театральной жизни страны в незабываемые годы гражданской войны и сопровождавшей ее экономической разрухи, испытания которой мужественно переносили советские люди, начиная с Предсовнаркома и кончая рядовыми рабочими и красноармейцами.

Василий Родионович Петров в эти годы показал пример подлинно патриотического служения родному народу и совершенной им революции. Он знал, что некоторые арти-

сты и музыканты уехали за границу. Одни из них поступали так, потому что были врагами нового строя, принесшего раскрепощение стране; другие—потому что боялись трудностей и лишений и решили переждать это время в «теплых краях»; были и такие, которые после долгих размышлений и колебаний решались остаться на родине.

Но В. Р. Петров, как, впрочем, и многие другие русские артисты, даже не ставил перед собой вопроса об отъезде из России. Подобно тому, как человеку, видящему перед собой родную мать, не может прийти в голову назвать чужую женщину матерью, так же точно и Василий Родионович не мог представить себе, что он окажется «в стороне чужой и темной»¹, вдали от родной земли, озаренной тогда заревом битв и пожаров, истекавшей кровью в битвах с ордой хищников, но невыразимо прекрасной и могучей в своих великих созидательных устремлениях.

В. Р. Петров продолжал работать в Большом театре. Он выступал в спектаклях, стоял с винтовкой в руках, охраняя здание театра, принимал деятельное участие в его общественной жизни и перестройке. Досугов тогда у Василия Родионовича почти не было. Он отдавал их концертам и оперным спектаклям в воинских частях, нередко пел в Кремле, выступая иногда на протяжении одного дня по пять-шесть раз в различных местах, большей частью безвозмездно.

Как известно, в 1919 году, в связи с разрухой в стране, возникла мысль о временном закрытии Большого театра и ряда других театров. Известно также, что В. И. Ленин категорически отверг эту мысль и дал указания о сохранении и материальном обеспечении коллективов страны. Забота партии и правительства о деятелях музыкально-театрального искусства проявилась, в частности, в том, что для них были выделены дачи, куда посылались продукты и другие необходимые вещи.

Благодаря этому летом 1919 года В. Р. Петров с семьей очутился в живописной местности на берегу Волги в селе Савелове, недалеко от Кимр. Его соседями по даче

¹ Слова из блоковского стихотворения «Утихает светлый ветер», которое очень любил В. Р.

оказались К. С. Станиславский, А. В. Нежданова, Н. С. Голованов, И. М. Москвин, Е. К. Катульская и другие мастера советского театра с семьями. До нас дошли любительские снимки, сделанные в Савелове. На одном из них запечатлелась «массовая сцена» раздачи пайков, регулярно доставлявшихся на дачи, на другом — картина отдыха на волжском пляже (А. В. Нежданова, Н. С. Голованов, В. Р. Петров с женой и дочерью). Сохранились и два неопубликованных снимка К. С. Станиславского, с которым В. Р. Петров особенно близко сошелся в этот период совместной жизни.

Вспоминая о своих беседах с В. И. Лениным, А. В. Луначарский, который осуществлял тогда, в качестве Народного комиссара просвещения, общее руководство театрами, свидетельствует, что В. И. Ленин, придавая громадное значение классическим традициям русской художественной культуры, требовал «поддерживать и то новое, что рождается под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет прищипывать конкуренция молодых явлений»¹.

Революция открыла перед В. Р. Петровым, как и перед другими артистами, осознавшими величие ее свершений, совершенно новые перспективы творческого развития. «Молодые явления», о которых говорил В. И. Ленин в беседе с А. В. Луначарским, возникали в связи с тем непосредственным общением с широкими народными массами, которое властно требовало демократизации творческого и исполнительского искусства.

Евгений Вахтангов уже в 1919 году мечтал о том, что будет создан «настоящий и истинно народный театр, отражающий и растящий революционный дух народа»². Эта потребность в «настоящем и истинно народном театре» диктовалась прежде всего тем, что театр перестал быть до-

¹ См. вступительную статью А. В. Луначарского («К столетию Александринского театра») в книге Конст. Державина «Эпохи Александринской сцены», Л., 1932, стр. X.

² Е. Вахтангов. Записки, письма, статьи. М., 1939, стр. 198.

стоянием главным образом привилегированных классов, а открыл двери для нового зрителя, который, как отметил К. С. Станиславский, «оказался чрезвычайно театральным: он приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного»¹. Иными словами, в советскую эпоху неизмеримо возросло воспитательное значение театра, чисто «развлекательные» функции которого начали уходить в прошлое.

В. Р. Петров сделал поистине громадный вклад в дело приобщения широких масс трудящихся нашей страны к достижениям отечественной музыкальной культуры. Помимо выступлений на сцене Большого театра (отметим, что Василий Родионович участвовал во многих из 170 оперных спектаклей, которые состоялись в первый советский сезон Большого театра, начавшийся 4 декабря 1917 года), в симфонических и камерных концертах, помимо упоминавшихся нами выступлений в воинских частях, учебных заведениях, на фабриках и заводах, артист часто выезжал в небольшие города и рабочие поселки.

Он был не один. 11 августа 1919 года, например, в концерте, организованном в Кимрах, вместе с В. Р. Петровым выступали А. В. Нежданова, Н. С. Голованов, Е. К. Катульская, И. М. Москвин. Зимой того же года на клубной сцене подмосковной станции Сортировочная под руководством Голованова, исполнявшего партию оркестра на рояле, шла «Царская невеста» при участии Антаровой, Богдановича, Мигая, Обуховой, Петрова и Степановой.

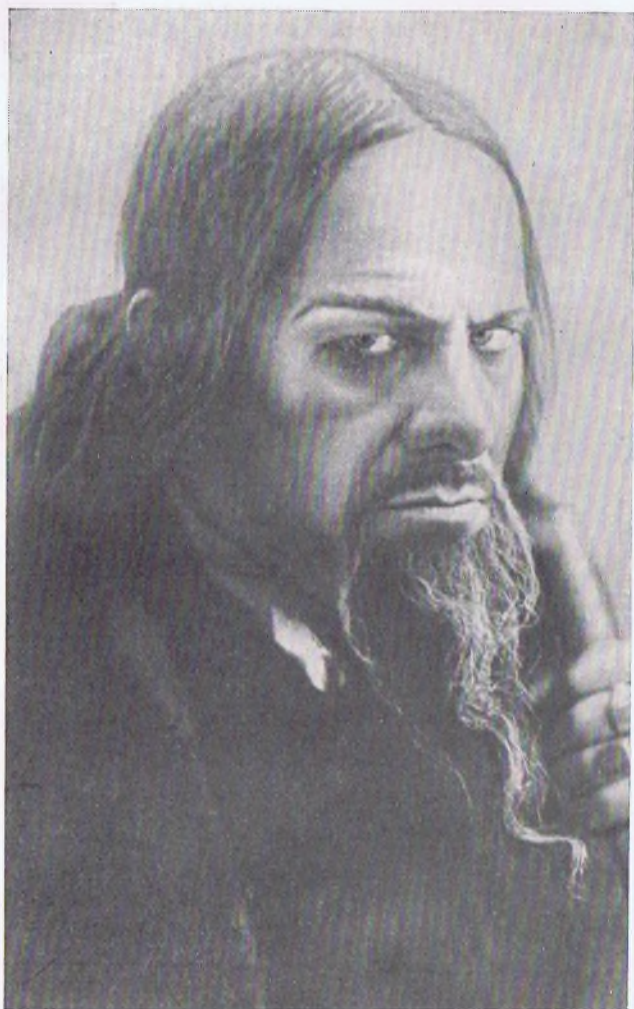
В 1902 году, на банкете, организованном в честь Шаляпина в Одессе, А. М. Горький в своей речи напомнил певцу: «Необходимо петь для широких народных масс, только тогда вы станете воистину великим». В. Р. Петров всегда стремился — не во имя личного честолюбия — петь именно для широких народных масс. Эту возможность революция открыла перед всеми певцами нашей страны, но возможность эта была воспринята по-разному.

Некоторые из них считали, что рабочая аудитория требует «скидки» на свою «неподготовленность». Поэтому нередко были случаи, когда певцы, как, впрочем, и инструменталисты, готовили для концертов в рабочих клубах,

¹ «Моя жизнь в искусстве», изд. 3, стр. 541.



В. Р. Петров в роли Досифея



В. Р. Петров в роли Мамырова

мягко выражаясь, «облегченный» репертуар. Автор этих строк хорошо помнит, как в 1922/23 году, будучи студентом консерватории, он принимал участие в концерте, организованном в клубе киевского завода «Арсенал». Другой пианист, выступавший в этом концерте, играл тогда пьесы легкого жанра, и рабочие, окружившие нас после концерта, сказали ему с упреком: «А мы надеялись, что вы сыграете нам Бетховена и Чайковского...»

Василий Родионович понимал эту тягу раскрепощенных людей к большому, настоящему искусству. Он никогда не делал никаких «скидок», выступая перед новой, демократической аудиторией. Его исполнение оперных партий, отдельных сцен и арий, романсов и вокальных ансамблей отличалось попрежнему гармонической завершенностью и строгой художественной взискательностью. Более того, в исполнительском облике Василия Родионовича в советский период его деятельности, в который он вступил в полном расцвете сил и дарования, появились новые черты творческого размаха, вызванные к жизни радостно ощущавшимся им всепародным подъемом творческих сил в стране.

С волнением чувствовал артист, что он начал «петь для широких народных масс» и что массы эти окружили его признанием и любовью. С огромным, небывалым успехом проходили оперные и концертные выступления Василия Родионовича в Москве и во время гастрольных поездок. В. Р. Петров выступает в циклах симфонических концертов, организованных в 1918/19 году в Москве В. И. Суком, а затем, в конце сезона 1920/21 года, вместе с А. В. Неждановой участвует в исполнении моцартовского Реквиема, которым также дирижировал В. И. Сук.

Моцарт принадлежал к числу любимейших композиторов Василия Родионовича. В юные годы, как уже говорилось, он с блеском пел партию Осмина в «Похищении из сераля», а затем с такой же художественной законченностью исполнял роль Лепорелло в «Дон-Жуане». Воплотив моцартовские буффонные образы (правда, такой персонаж, как Лепорелло, выходит уже за пределы этой жанровой характеристики), В. Р. Петров вслед затем проникновенно постиг и раскрыл философскую глубину образа мудреца Заратро в «Волшебной флейте» и высокий пафос человеческой скорби в «Реквиеме».

Летом 1921 года труппа Большого театра, включая хор, балет и оркестр, выступала в Нижнем-Новгороде. Среди солистов театра, отправившихся в эту поездку, был Василий Родионович, певший все основные басовые партии репертуара; несколько раз исполнял он попрежнему особенно привлекавшую его роль Бориса Годунова, в которую внес несколько новых штрихов.

Поездка в Нижний-Новгород имела роковое значение в жизни В. Р. Петрова. Здесь он заболел малярией в тяжелой тропической форме. Болезнь эта рецидивировала на протяжении нескольких лет, и, как обнаружилось с течением времени, к ее изнурительным последствиям добавилось осложнение, заключавшееся в постепенном атрофировании мышц обеих ног.

Василий Родионович понял, какая опасность грозила ему, и мужественно встретил ее. Он принял все меры, чтобы вылечиться, показывался врачам, ездил в подмосковные санатории, в Евпаторию, но лечение плохо помогало ему.

Но даже тяжелая болезнь, требовавшая порой пчеловеческих усилий воли, чтобы выполнить движения, обусловленные характером той или иной роли, не могла прекратить артистической деятельности Василия Родионовича. В мае 1924 года был торжественно отпразднован двадцатипятилетний юбилей его сценической деятельности, фактически начавшейся еще в 1899 году, то есть до поступления в Большой театр.

Советская пресса широко осветила этот славный юбилей, отмеченный 10 мая 1924 года вечером, состоявшимся в Большом театре. В этот вечер на сцене театра шла «Русалка» с юбиляром в роли Мельника. Ольгу пела Нежданова, Наташу — Держинская, Княгиню — Ф. С. Петрова, Князя — Богданович, Свата — Мигай, Запевалу — Озеров, Ловчего — Толкачев. Дирижировал престарелый У. И. Авранек. Затем в концерте-чествовании выступили А. В. Нежданова, В. Н. Давыдов, Л. В. Собинов, А. И. Южин, Е. В. Гельцер, С. И. Мигай и другие артисты.

В этот вечер было зачитано сердечное письмо А. В. Луначарского, поздравлявшего В. Р. Петрова с присвоением ему звания Заслуженного артиста Республики и тепло вспоминавшего встречу с ним в Париже. Среди многочисленных приветствий, полученных юбиляром, выделя-

лось письмо, подписанное В. И. Суком, У. И. Авранком, Н. С. Головановым, В. В. Небольсиным и другими дирижерами Большого театра, выражавшими пожелание, чтобы имя Василия Родионовича «еще долгие и долгие годы являлось украшением дорогого нам всем Большого театра»¹.

В программах этого памятного вечера, выпущенных дирекцией Большого театра, помимо обычных сведений об исполнителях, были напечатаны краткая биография В. Р. Петрова, перечень (правда, неполный) исполненных им ролей и характеристика его творческого пути. «Василий Родионович давно занял одно из выдающихся мест среди самых лучших русских певцов», — справедливо отмечалось в этой характеристике, отнюдь не содержащей каких бы то ни было преувеличений «юбилейного» плана. С необычайной сердечностью приветствовали Василия Родионовича многочисленные представители общественности. Овациям не было конца.

Советское правительство было серьезно обеспокоено болезнью певца, и в августе 1924 года он был направлен в Мюнхен для прохождения курса лечения у хирурга, пользовавшегося тогда мировой известностью в качестве специалиста по заболеваниям мышечной системы. Узнав о пребывании в Мюнхене знаменитого русского певца, Южно-германская концертная антреприза обратилась к нему с просьбой дать несколько концертов.

До нас дошли программы камерных концертов В. Р. Петрова, данных им в Мюнхене 15 сентября и 16 октября 1924 года. В обширные программы этих концертов вошли арии из «Ивана Сусанина», «Свадьбы Фигаро», «Севильского цирюльника», «Фрейшюца», «Дон-Карлоса», «Иоланты», песня Варяжского гостя, многочисленные романсы Даргомыжского, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, Аренского, Ипполитова-Иванова, Черепнина, Гречанинова, Потоцкого, Сахновского, Шуберта, Шумана, Альфеса.

Триумфальный успех, которым сопровождалась эти концерты, получил отражение и в немецкой прессе, сравнивавшей русского артиста с Йозефом Шварцем (1880—

¹ Подлинник приветствия, написанный рукою Н. С. Голованова, хранится в личном архиве В. Р. Петрова.

1926), оперным и камерным певцом, имя которого в Германии было окружено в те годы особенным уважением. «Мы глубоко сожалеем, что расстанемся с этим певцом, возвращающимся в далекую Москву и тем самым лишаящим нас возможности восторгаться его искусством на сцене», — писала мюнхенская «Allgemeine Zeitung» («Всеобщая газета»).

Во многих отзывах отмечались высокое мастерство В. Р. Петрова, необычайная красота его голоса, «кажущегося почти безграничным», а также «артистический темперамент и своеобразная выразительность его пения, которая дает возможность понимать смысла спетых им произведений даже и тем, кто не знает русского языка». Не менее восторженными были отзывы рижской прессы после того, как В. Р. Петров дал в столице Латвии два концерта на обратном пути в Москву.

Перед отъездом из Мюнхена Василий Родионович дал интервью представителям местной прессы, которым он рассказал о путях развития советского театра, о его многомиллионной аудитории, о народных талантах, воспитывающихся в советских консерваториях. По приезде в Москву артист имел беседу с сотрудником журнала «Новая рампа», где было напечатано сообщение о выступлениях В. Р. Петрова в Германии, а также об этой беседе, окончание которой мы приводим.

«На наш вопрос — согласился ли бы Петров остаться петь за границей — последовал ответ:

— Никогда!

Моя болезнь заставила меня прожить там около двух с половиной месяцев, которые показались мне целой вечностью.

Я скучал по России, скучал по русской сцене и без нее не могу жить. Да и жизнь за границей не так хороша, как об этом кое-кто говорит.

В России лучше и проще»¹.

IX

Лечение у мюнхенской знаменитости мало помогло Василию Родионовичу. Болезнь продолжала прогрессировать,

¹ «Новая рампа» 18—23 ноября 1924 г., № 23, стр. 8.

ходить ему было все труднее и труднее. Но он попрежнему продолжал исполнять десятки партий в операх, шедших на сцене Большого театра, продолжал концертные выступления в Москве и гастрольные поездки. Летом 1926 года Василий Родионович дал, например, концерты в Ярославле (15 и 16 июня), Вологде (20 июня), Нижнем-Новгороде (6 и 7 июля) и других городах Поволжья.

В этих концертах, в которых принимали участие также артист Малого театра В. Ф. Лебедев и пианист В. Н. Флоров, В. Р. Петров исполнял арии из опер и романсы русских и западноевропейских классиков и, как обычно, русские народные песни.

7 мая 1929 года Василий Родионович выступал в Рязани вместе с А. В. Неждановой и Н. С. Головановым. Такие приезды крупнейших мастеров искусства трудно было назвать «концертными мероприятиями», — настолько велик был общественный резонанс не только выступлений артистов, но и их бесед с многочисленными слушателями, приходившими к ним за кулисы, в номера гостиниц. С волнением рассказывал Василий Родионович своим друзьям и близким об этих беседах, свидетельствовавших о том, какой размах приобрели культурные запросы советского народа, какие глубокие, радостные изменения происходили в его жизни.

В Москве Василий Родионович постоянно принимал участие в концертах — и в симфонических абонементных (25 января и 1 февраля 1926 года он исполнял, например, в Большом зале консерватории сцену прощания Вотана из «Валькирии») и в сборных, устраивавшихся общественностью столицы. Так, 22 апреля 1929 года на концерте, завершившем собрание студенческого актива Москвы в Колонном зале Дома союзов, он пел арию Руслана. Вместе с Собиновым, Держинской, Книппер-Чеховой и другими мастерами участвовал Василий Родионович в концерте, организованном Московским обкомом Комсомола 10 февраля 1930 года в Большом зале консерватории. «Весь сбор поступит в фонд шефства над флотом», — было сказано в программах этого концерта.

Значительным событием в жизни Василия Родионовича было выступление в концерте 6 ноября 1929 года, в день торжественного заседания в Большом театре, посвященного

двенадцатой годовщине Октября. На этом заседании и концерте присутствовали руководители партии и правительства. В этот вечер В. Р. Петров с особенным подъемом исполнил песню Варяжского гостя и «Стеньку Разина» в обработке В. В. Небольсина, дирижировавшего тогда оркестром.

В Большом театре Василий Родионович продолжал выступать, пополняя свой репертуар ролями из новых опер, появившихся на сцене театра. Он пел, например, партии Данила («Прорыв» Потоцкого), Короля Треф («Любовь к трем апельсинам» Прокофьева), Шаха Надира («Алмаст» Спендиарова).

Между тем, выступления на оперной сцене требовали все более и более значительных усилий, так как прогрессирующая болезнь затрудняла движения — мышцы ног постепенно атрофировались и слабели. Но Василий Родионович не хотел покидать сцены, не хотел уходить на покой. Голос его звучал с юношеской мощью и свежестью, творческая сила не ослабевала. Певец решил бороться с болезнью и в борьбе этой совершал подвиги, которые можно сравнить со славными подвигами советского летчика, в годы Отечественной войны лишившегося ног, но не покинувшего своего боевого поста за штурвалом самолета.

Так же как Алексей Мересьев, учился Василий Родионович свободно передвигаться при помощи сложных, специально для него сконструированных, протезов. Никто из зрителей не догадывался, что почти безжизненные ноги Мельника или Кончака или Спарафучиле заключены в тяжелые металлические каркасы, причинявшие артисту боль во время движения. Никто никогда не замечал на лице певца ни отражения этой боли, ни следов усталости от непрерывной борьбы с нею. И повесть о жизни Василия Родионовича Петрова — в особенности о ее последних годах — смело можно было бы назвать «повестью о настоящем человеке»...

Дирекция Большого театра знала о болезни певца и старалась поэтому не перегружать его репертуара. Василий Родионович, наоборот, стремился к тому, чтобы его болезнь не отражалась ни на уровне его выступлений, ни на их количестве. Очень характерен в этом отношении следующий эпизод.

Перед началом сезона 1931/32 года артист получил, как всегда, уведомление о назначенном ему на этот сезон репертуаре, в который на этот раз было включено только (!) двенадцать партий: Мельник, Пимен, Досифей, Кончак, Дед Мороз, Варяжский гость, Собакин, Гудал, Генрих Птицелов, Спарафучиле, Шах НаDIR и Данило. Подписав обычное обязательство («Указанные партии в вышепоименованном репертуаре обязуюсь исполнить по первому требованию Дирекции ГАБТ»), Василий Родионович приписал внизу: «Хотелось бы включить в мой репертуар партию Гремина из оперы «Евгений Онегин» и партию Рамфиса из оперы «Аида». В. Петров».

И в дальнейшем, вплоть до последнего сезона, в котором Василий Родионович выступал на сцене Большого театра, он старался вложить как можно больше творческого труда в дело служения отечественному музыкальному театру, которому он посвятил сорок лет своей жизни.

Указом Президиума Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета от 16 января 1933 года В. Р. Петрову было присвоено звание Народного артиста Республики. Он заслужил это почетное звание не только своим творческим трудом, списавшим ему поистине всенародное признание, но и многогранной общественной и педагогической деятельностью, которая именно в последние годы жизни приобрела особенно большой размах, несмотря на тяжелые физические мучения, причинявшиеся болезнью.

Василий Родионович придавал громадное значение музыкальному воспитанию широких масс трудящихся и воспитанию кадров профессиональных певцов. Его бесконечно волновала, до глубины души трогала забота партии и правительства о развитии музыкальной культуры в нашем отечестве, о приобщении к ее достижениям старых и малых, даже беспризорных детей, заботой советского государства спасенных от нужды.

Вот отрывок из письма, написанного Василием Родионовичем в 1926 году, когда он, по дороге на Кавказ, дал несколько концертов в Ростове-на-Дону: «...меня и В. И. Качалова пригласили послушать оркестр в 100 человек беспризорных детей в возрасте от 7 до 14 лет, играющих на балалайках, домрах и т. п. Для этого в автомобиле отвезли нас в Нахичевань. Более потрясающего впечатления

ни я, ни Василий Иванович никогда в жизни не испытывали. Детишки, удивительно дисциплинированные, чинно и важно вошли в зал. Когда они заиграли Интернационал в обработке их руководителя, а потом и другие вещи, — мы просто были ошеломлены. Качалов даже прослезился. У меня тоже подступал клубок к горлу, и я еле удерживался от слез...»

Новая жизнь властно заявляла свои права. Социальный гнет, нищета и темнота уходили в прошлое. И слезы радости блестели на глазах русских артистов, когда они видели перед собою не сирот-оборвышей, а «удивительно дисциплинированных» детей и подростков, для которых тоже началась эта новая жизнь, принесшая не только теплый кров, еду и чистую одежду, а и культурные ценности и неисчислимые возможности умножать их собственным трудом.

И вспоминал Василий Родионович свое безрадостное детство, побои дяди, «обучавшего» его ремеслу, и твердыни «императорских театров», недоступных для народа, и свои беседы с киевскими рабочими, для которых он когда-то пел, испытывая такое сильное волнение, и встречи с большевиками в Париже, и трудности гражданской войны и разрухи, побежденные советским народом. И все более и более крепла его решимость — быть достойным участником великого строительства новой жизни, нового общества, нового человека, черты которого он прозревал на сосредоточенных лицах детей, исполнявших Интернационал.

В двадцатые годы крепла дружба Василия Родионовича с В. И. Качаловым, И. М. Москвиным и, особенно, К. С. Станиславским. По просьбе Константина Сергеевича, с 1925 по 1929 год В. Р. Петров состоял вокальным руководителем оперной студии, созданной Станиславским еще в 1918 году, принимал деятельное участие в ее работе, подолгу занимался с певцами и передавал им свой большой опыт, обогащавшийся в процессе работы в студии. О творческих достижениях студии, о поисках новых путей развития режиссерской культуры оперного спектакля Василий Родионович рассказывал коллективу Большого театра, обсуждая пути развития советского музыкально-сценического искусства.

В работе оперной студии имени Станиславского принимала также участие родственница В. Р. Петрова, сестра его жены О. Н. Калашникова, учившаяся ранее в Московской консерватории вначале по классу фортепиано, а затем по классу пения (у Мазетти). Она аккомпанировала В. Р. Петрову во время его концертных поездок, помогала ему в работе над репертуаром, а в тридцатые годы была его ассистентом в московском музыкальном техникуме имени Глазунова, где вела после смерти В. Р. Петрова его класс сольного пения.

Помимо студии Станиславского и техникума имени Глазунова, Василий Родионович несколько лет работал в существовавшей в 1935—1937 годах оперной студии Большого театра, в которой, так же как и в классе пения В. Р. Петрова в глазуновском техникуме, получили образование многие певцы, отобранные им во время специально предпринятых для этой цели поездок по Украине и Поволжью. Но и до этого В. Р. Петров с пристальным вниманием прислушивался к певцам-любителям, встречавшимся ему среди рабочих, крестьян и советской интеллигенции.

Среди участников самодеятельных кружков попадались люди, обладавшие отличными вокальными и сценическими данными. А бывало и так, что услышит Василий Родионович, как поют в поле крестьяне или рабочие-грузчики на железнодорожной станции либо пристани и как выделяется на фоне такого хора чей-либо сильный, звонкий голос, — и тотчас же возникает у артиста мысль о том, не позаботиться ли о профессиональном воспитании молодого певца, не помочь ли ему найти дорогу в консерваторию или оперную студию. Так возникали душевные беседы Василия Родионовича с талантливой советской молодежью, к голосам которой он прислушивался и в Москве, и на Поволжье, и на Украине, и в Сибири, и на Кавказе.

Болезнь очень осложнила поездки певца, но не могла помешать ему и в этом отношении подавать пример патриотического служения родному народу. Василий Родионович нуждался в постоянном врачебном наблюдении, в домашнем уходе и покое. Но в сентябре 1934 года он вместе с Е. В. Гельцер возглавил бригаду артистов, посланную из Москвы в концертную поездку по Средней Азии и За-

кавказью, и прожил в вагоне несколько месяцев — до весны следующего года, проделав за это время десятки тысяч километров и несчетное количество раз выступив перед работниками транспорта.

21 сентября 1934 года в зрительном зале Пермского городского театра состоялась первая встреча железнодорожников-уральцев с возглавлявшейся Е. В. Гельцер и В. Р. Петровым концертной бригадой, в состав которой входили также певцы Н. А. Казанцева, И. К. Назаренко, скрипач М. Гольдштейн и другие артисты. На этом вечере присутствовали сотни железнодорожников, горячо приветствовавших почин московских мастеров искусства, давших затем концерт «равный которому едва ли когда-либо приходилось слышать железнодорожникам Перми», — отмечала местная пресса¹.

В сообщении об этом концерте было сказано также: «Восторженный прием был оказан Народному артисту Республики В. Р. Петрову, блестяще исполнившему арии из опер «Садко», «Русалка» и «Свадьба Фигаро» и в заключение вместе со всем зрительным залом спевшему «Дубинушку»². Василий Родионович остался верен себе. Моцарт, Даргомыжский и Римский-Корсаков в этот вечер звучали в его исполнении наряду с русской народной песней, стихийно подхваченной слушателями, навеки сохранившими в своей памяти эту встречу с большим артистом, с большим, настоящим искусством.

В. Р. Петров и другие участники поездки хорошо понимали, какое значение в жизни человека, в строительстве нового социалистического общества может и должно иметь искусство. Но они понимали также, что одна бригада, как бы напряженно она ни работала, не в состоянии удовлетворить непрерывно возрастающих культурных запросов трудящихся, в данном случае — работников транспорта. Поэтому, по инициативе Василия Родионовича, бригада приняла обращение ко всем работникам искусств Урала, зачитанное на вечере в Перми и опубликованное затем в прессе.

Вот текст этого обращения, которое было напечатано в газете политотдела Пермской железной дороги под заголов-

¹ Газ. «Звезда», Пермь, 24 сентября 1934 г.

² Там же.

ком: «Работники искусств Свердловска, Перми, Тюмени, отвечайте на вызов художественной бригады НКПС»:

«Мы, мастера искусств, выехавшие для встречи и художественного обслуживания ударников железнодорожного транспорта Урала, приняли на себя трудную и почетную задачу вместе с ударниками бороться за оздоровление железнодорожного транспорта, за полное освоение осенне-зимних перевозок и подготовку к суровой уральской зиме.

Наша бригада ставит своей задачей сделать максимум возможного для того, чтобы удовлетворить культурные запросы рабочих, живущих в «глухих» уголках и зачастую лишенных культурного обслуживания. Незаметным героям транспорта — путевым обходчикам, стрелочникам, смазочникам мы покажем свои художественные достижения.

Поставленная нами задача не может быть решена одной нашей бригадой, одним рейсом. Необходимо создание ряда квалифицированных бригад. Нужно совершить ряд рейсов по культурному и художественному обслуживанию работников железнодорожного транспорта. К этому делу пужно привлечь все художественные силы страны.

Мы обращаемся ко всем нашим товарищам — работникам искусств Свердловской, Обско-Иртышской и Челябинской областей с призывом превратить наш первый опыт художественного обслуживания железнодорожников Урала в систематическое плановое мероприятие и организовать регулярные выезды к железнодорожникам, на деле реализуя под руководством политотделов лозунг партии и правительства — «дело транспорта — дело всей страны».

Работники искусств, включайтесь в борьбу за превращение железнодорожного транспорта из отстающей — в передовую отрасль народного хозяйства. Воодушевляйте бойцов железнодорожной действующей армии на неослабную борьбу за выполнение государственного плана осенне-зимних перевозок. Боритесь за то, чтобы дороги Урала заняли первое место среди дорог Союза.

Да здравствует совместная борьба ударников железнодорожного транспорта и работников искусств за передовой социалистический транспорт!»¹.

¹ «Путевка», 27 сентября 1934 г.

Призыв бригады встретил горячий отклик среди работников искусств Урала. В том же сезоне 1934/35 года были организованы десятки концертов для работников транспорта, а также для рабочих промышленных предприятий Урала. Много сделал для развертывания этого патриотического движения коллектив педагогов и студентов открывшейся в 1934 году Уральской государственной консерватории во главе с ее первым директором — выдающимся композитором и пианистом Маркианом Петровичем Фроловым (1892—1944), часто выступавшим перед уральскими рабочими и железнодорожниками.

Бригада, в состав которой входил В. Р. Петров, подавала пример самоотверженного, неустанного труда и самого деятельного участия в жизни транспорта. 2 октября 1934 года в Челябинске открылся первый слет ударников-паровозников Южно-Уральской железной дороги. Открытие слета ознаменовалось большим концертом бригады¹, вызвавшим, так же как и в Перми, самые восторженные отклики.

Концерты бригады неизменно проходили в атмосфере производственного подъема, да и обстановка концертов была необычной. Начинались встречи мастеров искусств с путейцами обычно беседами, во время которых хозяева рассказывали о своей работе на социалистическом транспорте, о трудностях и достижениях в этой работе и расспрашивали гостей о развитии советской музыки и театра, о новинках литературы, новых постановках и т. п. На такие встречи не могли попасть все желающие, поэтому право присутствовать на выступлениях артистов завоевывалось показателями социалистического соревнования, что немало способствовало успешности его развертывания.

Участники бригады проводили беседы с работниками транспорта и в домашней обстановке. Так, например, Е. В. Гельцер по приезду на ст. Ишим побывала на квартире у лучшего ударника депо тов. Сазонова, а В. Р. Петров пришел в гости к лучшему стрелочнику ст. Называевская тов. Скороходу. И всегда во время таких встреч Василий Родионович живо интересовался: что поют здесь люди, как они поют, какие голоса выделяются? И часто,

¹ Трибуна слета. Листовка выездной редакции газ. «Призыв», № 1, Челябинск, 2 октября 1934 г.

вспоминая начало своего творческого пути, советовал серьезно заняться пением, рассказывая, какие трудности стояли перед одаренной молодежью в прежнее время и какие необозримые горизонты открылись перед нею в нашу эпоху.

Тщательно готовились путейцы к встречам с артистами и дома у себя и на производстве. «В день приезда бригады на Омскую дорогу по всем службам ишимского узла рабочие провели массовые субботники по чистоте рабочего места, цеха, станционных путей и перронной площадки», — сообщала, например, газета политотдела Омской железной дороги после концертов бригады на станциях Ишим и Называевская¹.

В ответ на приезды и выступления московских артистов работники транспорта брали на себя социалистические обязательства и с честью выполняли их. Заметно активизировалась и культурно-массовая работа. В письме, направленном бригаде активом железнодорожного клуба ст. Татарская, перечислялись 12 пунктов обязательства, взятого на себя активом, причем первый пункт гласил: «Освоить самодеятельное искусство в целях лучшего обслуживания рабочих и служащих узла»².

Василий Родионович давал ценнейшие указания участникам самодеятельных кружков работников транспорта, нередко разучивая с ними русские народные песни, говорил о подборе репертуара, о постановке голоса и неизменно интересовался работой, бытом, жизнью путейцев. И встречи его с ними отличались простотой и сердечностью.

В декабре бригада побывала на многих станциях Томской железной дороги: в Новосибирске, Тайге, Топках, Сталинске, Барнауле. Везде артистов ждал сердечный прием. И всегда к словам благодарности добавлялись простые деловые обещания — то «вытащить узел из прорыва»³, то «подготовить 10 смазчиков к Седьмому съезду Советов»⁴, то другие «обязательства производственного и культурного характера»⁵.

¹ «На стальных путях», 24 ноября 1934 г.

² Листовка «Эксплуатационник» (орган парткома, профкома и комитета ВЛКСМ, ст. Татарская, Омской ж. д.) № 3, 1 декабря 1934 г.

³ Газ. «Сибирский гудок», 10 декабря 1934 г.

⁴ Там же.

⁵ Газ. «На рельсах», 11 декабря 1934 г.

Приезды бригады часто отмечались выпуском специальных листовок, в которых также говорилось о стремлении достойно ответить на заботу партии о культурных нуждах транспортников. «Мы поднимем волну соревнования за искусство ухода за буксой, за стрелкой, за каждым километром пути», — писали рабочие станции Тайга¹.

19 декабря бригада прибыла на Турксиб. Приезд артистов был отмечен изданием специального сообщения о встрече с ударниками семипалатинского узла, было опубликовано подписанное всеми участниками бригады обращение к работникам искусств Казахстана:

«Мы, мастера искусств, приняли на себя почетную задачу — вместе с ударниками сталинского призыва бороться за оздоровление транспорта. Эту задачу мы разрешаем в условиях напряженной работы транспорта зимой.

Наша бригада ставит своей задачей на Турксибе — первенце пятилетки, дороге, проходящей по казахстанским степям, обслужить лучших ударников организацией творческих вечеров в глухих уголках, часто лишенных культурного обслуживания.

Такая задача не может быть разрешена одним рейсом. Необходимо создать много квалифицированных бригад, совершить ряд систематических рейсов, привлечь к этому все художественные силы страны.

Мы обращаемся с горячим призывом ко всем товарищам — работникам искусств Восточно-Казахстанской, Алма-Атинской и Южно-Казахстанской областей — превратить нашу первую попытку в систематическое планомерное мероприятие и организовать регулярные выезды в массу железнодорожников, на деле реализуя лозунг партии: «Дело транспорта — дело всей страны».

Работники искусств! Включайтесь в борьбу за превращение транспорта в передовую отрасль народного хозяйства! Воодушевляйте своим искусством бойцов железнодорожной действующей армии на выполнение государственного плана. Пусть дорога Турксиб с вашей помощью займет первое место среди дорог Союза»².

¹ «За большевистский транспорт». Листовка-молния 11 декабря 1934 г.

² «Турксиб», 22 декабря 1934 г.

Начиная с встречи и концерта в Семипалатинске, где «ударники рассказывали о своей работе, взяли на себя ряд конкретных обязательств» и «обязались по-ударному закончить депо Чарская, а также оборудовать горячий цех»¹, — все выступления артистов на Турксибе сопровождалось производственным подъемом и, вместе с тем, содействовали разворачиванию художественной самодеятельности и работы путейских клубов: «...максимально улучшить работу нашего клуба, создать лучшие условия для культурной работы в клубе, организовать подлинную борьбу с бескультурьем на полевых станциях, разъездах, в бараках, общежитиях и т. д.» — призывала листовка, выпущенная политотделом первого отдела эксплуатации Турксиба² накануне приезда бригады артистов на станцию Аягуз.

Из Аягуза артисты направились в Алма-Ату, а затем, объехав ряд станций Турксиба, начали поездку по Среднеазиатской дороге. Эта поездка отличалась исключительной напряженностью. 29 декабря состоялись встречи с железнодорожниками и концерт в Ташкенте. Дальнейший маршрут бригады выглядел так: 30 декабря — Урсатьевская, 1 января 1935 года — Мерв, 2 января — Ашхабад, 3 января — Казанджик, 4 января — Красноводск, 5 января — Кзыл-Арват, 7 января — Самарканд, 10 января — опять Ташкент и, наконец, 11 января станция Арыси.

Совершая поездку по Среднеазиатской железной дороге, бригада опубликовала обращение к работникам искусств Средней Азии, также призывая их «превратить нашу первую попытку в систематическое плановое мероприятие и организовать регулярные выезды в массу железнодорожников...»³. Обращение московских артистов было горячо поддержано работниками искусств всех среднеазиатских республик и, так же как в Сибири и на Урале, принесло несомненную пользу делу культурного строительства страны.

¹ «Турксиб», 22 декабря 1934 г.

² «Политотделец», 19 декабря 1934 г.

³ Газ. «Транспортный рабочий», 29 декабря 1934 г. Обращение перепечатано также в специальных выпусках ряда газет.

Специальные выпуски газет политотделов Оренбургской железной дороги¹ свидетельствуют, что поездка бригады по этой дороге также была значительным событием в жизни железнодорожников, с энтузиазмом встречавших выступления артистов. «Товарищи железнодорожники! Ответим на приезд мастеров искусства выполнением взятых обязательств к Седьмому съезду Советов»², — этот призыв партийных организаций дороги воплощался в жизнь, и участники поездки с гордостью сознавали, что они вносят свой вклад в дело транспорта, которое, как гласил лозунг, выдвинутый партией, является делом всей страны.

Поездка была сопряжена с большими трудностями для Василия Родионовича, мужественно боровшегося со своей болезнью. Ходить ему было все труднее и труднее, протезы причиняли боль, жизнь в вагоне лишала его удобств домашнего быта, выступать приходилось почти ежедневно. Но он чувствовал биение пульса великой страны, своими глазами видел, как возникают новые фабрики, заводы, города, селения и магистрали, как совершаются исторические сдвиги в народной жизни и сознании, как строится социализм и какое громадное значение в процессе этого строительства приобретает искусство.

Из сообщений прессы и путевых заметок В. Р. Петрова мы знаем, что на протяжении всей поездки он не переставал заботиться о развитии художественной самодеятельности, о профессиональном образовании ее представителей, о создании наиболее благоприятных условий для их творческого роста. Очень показателен в этом отношении отрывок из беседы Василия Родионовича с представителями редакции воронежской газеты политотдела магистрали Москва-Донбасс:

«На магистрали Москва-Донбасс должна состояться вторая дорожная олимпиада самодеятельного искусства. Прямое назначение этого мероприятия — выявление молодых талантов, поощрение их. Мы живем в счастливое

¹ «Большевистский путь», Кзыл-Орда, 14 января 1935 г. «Путь ударника», Оренбург, 17 января 1935 г. «Большевистский сигнал», 17 января 1935 г. и др.

² Листовка-молния газ. «Стальной путь», Актюбинск, 16 января 1935 г.

ПРИВЕТ МАСТЕРАМ ИСКУССТВА!

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

УДАРНИК ТРАНСПОРТА

24 марта 1935 года, Орган политотдела Мин.-Вод. 3 отд. С.-К. жел. дор.

БОЛЬШОЙ ПРАЗДНИК

Сегодня в Минводах, да и во всем Минводском отделении Большой праздник.

Сегодня 350 лучших ударников, знатных людей отделения, съедутся с ближайших и далеких поездов стаций, придут из дела, веселой и шумной толпой наполнят зал железнодорожного клуба.

Сегодня на сцене выступит лучшее люди, лучшие люди советского искусства во главе с народными артистами республики т. г. ГЕЛЬДЕР и ПЕТРОВИМ.

Ниче мы помещаем ряд заметок, свидетельствующих о той волне энтузиазма, с которой встречают железнодорожники отделения прибытие почетных гостей. Каждому понятно значение той заботливости, которую проявляет политуправление НКПС, посылая к нам лучшие артистические силы.

В старое время мог ли рядовой железнодорожник, не именций даже пред ставления о большом искусстве, надеяться на то, чтобы к нему прибыли заслуженные артисты и показали ему лучшие образцы этого искусства.

Только теперь, когда партия и советская власть решительно осуществляют лозунг — искусство в трудящихся — только у нас в советской стране

возможно такое общенародное переживание искусства и ударником производств.

К ответ на такую большую честь по отдельным делам и случаям мы уже имеем толпу новых социалистических обязательств, обещание активно бороться за повышение транспортной.

Мы уверены, что проморгает лучшие образцы искусства и исполнения заслуженных мастеров и встретившись с ними после окончания концерта и товарищеской беседе, знает мы люди отделения по

делится с ними впечатлениями и получая здоровую культурную зарядку, еще с большим энтузиазмом станут бороться за выполнение директив партии и правительства и транспорта, за реализацию приказа наркома пути т. Кагановича о борьбе с крушениями.

Привет заслуженным мастерам искусства, народным артистам республики т. г. Гельдер и Петрову, привет всей бригаде мастеров искусства, привет достойным людям отделения, для которых политуправление НКПС послало эту бригаду.

Еще лучше будем работать

С большим энтузиазмом прошли по цехам паровозного депо специальные пятиминутки посвященные выдаче билетов на сегодняшний праздник — встречу лучших железнодорожников Минводского отделения с заслуженными мастерами искусства.

Цеха празднично украсили подругами, характеризирующими значение и роль искусства в борьбе за выполнение трамплина за реализацию исторического приказа наркома пути тов. Кагановича.

Один за другим подходят к столу предвкуша заслуженные казровники железнодорожники, именитые т. Кибизкин член ЦК ВКП, лучший машинист паровоза М. 739, Подосиновский, ветераник Назовкин, член Крайисполкома обтирщица Жарова.

Еще лучше будем работать, ибо еще раньше почувствовали заботу партии и правительства о нас, единодушно заявляют диатимые люди транспорта получившие билеты.

Всего у паровозников было роздано 85 билетов. Большинство ударников получило билеты и на свои же дни.

Л. Кулишов.

Листовка, выпущенная Политотделом Северо-Кавказской железной дороги во время поездки В. Р. Петрова

время, когда каждому даны широкие возможности развиваться и творить. К олимпиаде молодые ударники-культурники должны особенно внимательно готовиться.

Требование ударников магистрали о шефстве над культурной работой я принимаю. Меня радует их культурный рост и стремление построить радостную жизнь. Нужно, чтобы партийные организации и профсоюзы пошли навстречу и каждому кружку художественной самодеятельности дали бы квалифицированного руководителя. Десятки и сотни открытых новых талантливых музыкантов, певцов, артистов, изобретателей с избытком возместят эти затраты.

Строя новые клубы, часто забывают о таком важном объекте, как сцена. Ее обычно строят так, как вздумалось архитектору, в большинстве случаев совершенно ничего не понимающему в театральном искусстве. В результате клубная сцена исключает возможность хорошо поставить спектакль. А денег на постройку расходуют и много и бесхозяйственно. Надо, чтобы проект постройки клуба и сцены консультировал крупный артист. И мы это можем сделать»¹.

Из приведенного отрывка видно, как вникал Василий Родионович в обстановку, в которой развивалась художественная самодеятельность, как охотно приходил ей на помощь и делом и советом. Обещание, данное им в этой беседе, он выполнил и во время встреч с будущими участниками дорожной олимпиады помог им подготовиться к этому смотру.

Вслед за выступлениями в Кашире, Веневе, Узловой, Ефремове, Ельце, Старом Осколе и Воронеже бригада побывала еще на нескольких станциях магистрали, а затем предприняла поездку по Юго-Восточной железной дороге, начавшуюся концертами на станциях Глубокая и Лихая. Взятые в честь приезда артистов обязательства железнодорожников были опубликованы в дорожных газетах и листовках и с честью выполнены².

¹ Газ. «Москва—Донбасс», Воронеж, 10 марта 1935 г.

² См., например, специальный выпуск газ. «За темпы», ст. Глубокая, 16 марта 1935 г., газ. «Политотделец», ст. Лихая, 17 марта 1935 г., газ. «Ленинец», 23 марта 1935 г. и др.

Пламенный привет мастерам искусства!

Право встречи с великими мастерами искусства заслужит тот,
кто на деле оправдывает звание удильщика

Дело транспорта— дело всей страны

Сегодня в день в Ашхабад приехали бригады мастеров железнодорожного транспорта республики: Е. В. Геладзе и В. П. Гайдарь из республики А. И. Байсанов, Москва Голубович, А. С. Ковалев, Б. Р. Махров, И. С. Мухоморов, А. Ш. Рахмонов, И. М. Умаров и М. М. Прохоров.

Привет бригады мастеров транспорта приветствовали члены комитета по делам культуры и искусства Ашхабадского района и бригады железнодорожников, также делегация рабочих железнодорожного транспорта и делегация студентов района. Встреча началась с приветственного слова бригадира железнодорожников Гайдаря.

Бригады мастеров искусства также приветствовали делегацию рабочих железнодорожного транспорта, делегацию студентов района и делегацию железнодорожников. Встреча началась с приветственного слова бригадира железнодорожников Гайдаря.

Привет бригады мастеров транспорта приветствовали члены комитета по делам культуры и искусства Ашхабадского района и бригады железнодорожников, также делегация рабочих железнодорожного транспорта и делегация студентов района. Встреча началась с приветственного слова бригадира железнодорожников Гайдаря.

Члены бригады мастеров транспорта приветствовали делегацию рабочих железнодорожного транспорта, делегацию студентов района и делегацию железнодорожников. Встреча началась с приветственного слова бригадира железнодорожников Гайдаря.

Члены бригады мастеров транспорта приветствовали делегацию рабочих железнодорожного транспорта, делегацию студентов района и делегацию железнодорожников. Встреча началась с приветственного слова бригадира железнодорожников Гайдаря.

Члены бригады мастеров транспорта приветствовали делегацию рабочих железнодорожного транспорта, делегацию студентов района и делегацию железнодорожников. Встреча началась с приветственного слова бригадира железнодорожников Гайдаря.

Котельный ремонт будет доброкачественный

В котельной работы в доме Ашхабадского района в связи с окончанием ремонтных работ. В связи с окончанием ремонтных работ в котельной работы в доме Ашхабадского района в связи с окончанием ремонтных работ.

Мастера искусства в Ашхабаде

Сегодня в Ашхабад приехали мастера искусства республиканского КИТО. Встречу бригады мастеров искусства приветствовали члены комитета по делам культуры и искусства Ашхабадского района.

На встрече был представлен доклад бригады мастеров искусства и проведен обмен мнениями. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Встреча с мастерами искусства

Сегодня, 7 января, в 2 часа вечера в клуб для детей города Ташкент приехала бригада мастеров искусства из республики Узбекская. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

НАШ ОТВЕТ

2 худших паровоза сделаю лучшими

Привет мастерам искусства! Я сам в Ашхабад в Ашхабадский клуб. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

В Ашхабад в Ашхабадский клуб. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

В Ашхабад в Ашхабадский клуб. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

В Ашхабад в Ашхабадский клуб. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

В Ашхабад в Ашхабадский клуб. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Большое спасибо

В работе на бригадирстве 42 года. Спасибо, когда в нас приходит бригада мастеров искусства. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

В работе на бригадирстве 42 года. Спасибо, когда в нас приходит бригада мастеров искусства. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

В работе на бригадирстве 42 года. Спасибо, когда в нас приходит бригада мастеров искусства. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

В работе на бригадирстве 42 года. Спасибо, когда в нас приходит бригада мастеров искусства. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

В работе на бригадирстве 42 года. Спасибо, когда в нас приходит бригада мастеров искусства. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Из письма мастеров искусства

Мы приветствуем бригады мастеров искусства, прибывшие в Ашхабад. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Мы приветствуем бригады мастеров искусства, прибывшие в Ашхабад. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Мы приветствуем бригады мастеров искусства, прибывшие в Ашхабад. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Мы приветствуем бригады мастеров искусства, прибывшие в Ашхабад. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Работать буду еще лучше

Привет бригады мастеров искусства! Я сам в Ашхабад в Ашхабадский клуб. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Привет бригады мастеров искусства! Я сам в Ашхабад в Ашхабадский клуб. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Первый раз в жизни

В первый раз в жизни в Ашхабад в Ашхабадский клуб. Встреча началась с приветственного слова бригадира мастеров искусства Гайдаря.

Листовка, выпущенная Политотделом Средне-Азиатской железной дороги во время поездки В. Р. Петрова

В конце марта бригада прибыла на Северо-Кавказскую железную дорогу. И здесь Василий Родионович, помимо обычных выступлений и встреч с работниками дороги, оказал немалую помощь в подготовке певцов к олимпиаде самодеятельного искусства, на участие в которой претендовали тысячи человек. В отборочных показах на ст. Невинномысская участвовало 80 человек, на ст. Ставрополь—225 человек¹. Смотры прошли также на станциях Изобильная, Тулькевичи, Петровское-Село, Богословская, Баталпашинск и др.

27 марта—Грозный, 31 марта—Хачмас, 1 апреля—Баку, затем Баладжары, Кировабад, Тбилиси, Ленинакан, Ереван, Хашури, Самтреди, Батуми... Везде московские артисты проводили встречи, беседы и концерты, посещали клубы, мастерские, депо, станционные помещения, квартиры ударников транспорта, знакомились с работой кружков самодеятельности, помогали им и всей своей деятельностью подавали пример местным организациям, неизменно откликаясь на призывы москвичей.

В тбилисской газете была опубликована, например, такая корреспонденция из Баку: «Коллектив артистов Бакинского краснознаменного рабочего театра, обсудив письмо мастеров искусств красной столицы, прибывших на Закавказскую, взял культурное шефство над полевыми станциями четвертого отделения. Первая бригада театра выезжает на полевые станции в ближайшие дни. Бакинский рабочий театр обязался также оказать всемерную помощь железнодорожным кружкам самодеятельности»².

Вслед за Бакинским рабочим театром откликнулись на обращение московской бригады коллективы многих театров и концертных организаций Баку³, Тбилиси, Еревана и других городов Закавказья, закрепляя связи профессионального искусства с художественной самодеятельностью, к участию в которой вовлекались сотни тысяч трудящихся страны.

¹ Экстренный выпуск газ. «За здоровый транспорт», 23 марта 1935 г.

² «Большевицкая путевка», 4 апреля 1935 г.

³ Там же, 8 апреля 1935 г.

Восьмимесячная поездка бригады, в состав которой входил В. Р. Петров, увенчалась полным успехом, как патриотическое начинание, способствовавшее развертыванию социалистического соревнования на транспорте, развитию художественной самодеятельности и, тем самым, проявлению многосторонней одаренности нашего народа.

Х

По возвращении в Москву Василий Родионович вернулся к работе в Большом театре и концертным выступлениям, продолжая также свою общественно-педагогическую деятельность, приобретающую все более значительный размах. Его ученики делали успехи, и заслуги Василия Родионовича в деле воспитания молодых кадров постепенно получали широкое признание не только в Москве, но и в братских республиках.

«ЦИК и Совнарком Мордовской республики выражают Вам глубокую благодарность за проявленные Вами заботы и труды по воспитанию Вашего ученика Яшова Иллариона Максимовича, которому сегодня нами присвоено звание Заслуженного артиста Мордовской республики»,—гласила телеграмма¹, полученная В. Р. Петровым вскоре после возвращения из поездки.

Занятия Василия Родионовича с учениками—а их у него было много—в оперной студии Станиславского, в студии Большого театра, в техникуме имени Глазунова,—никогда не сводились только к выработке профессиональных навыков, к «постановке голоса» и прохождению репертуара. Занятия эти сопровождалась беседами о значении музыкального искусства в жизни человека, о народной песне и неразрывно связанной с нею русской вокальной школе, о композиторах-авторах исполнявшихся в классе произведений, о задачах советского музыкального творчества и исполнительской культуры.

Василий Родионович иронически относился к формалистическим извращениям в искусстве, превыше всего ценя в музыке реалистическую правдивость и глубину.

¹ Архив В. Р. Петрова.

Очень большое значение придавал он также самобытности творческого облика композитора и исполнителя. Творческое усвоение опыта мастеров прошлого он неизменно противопоставлял беспомощной подражательности, эпитонству, превращавшему, как он говорил, артиста в «копировщика».

Мысль о том, что каждый настоящий художник должен завоевывать и отстаивать самостоятельность в искусстве, В. Р. Петров настойчиво проводил во время занятий с учениками и бесед с одаренной молодежью, с которой он встречался во время своих поездок. Вот очень характерное высказывание, содержащееся в тексте одной из его бесед, отрывок из которой мы уже приводили:

«В своей работе я никогда не прибегаю к подражанию и никому не советую этим заниматься. Я лично знал многих крупных артистов, которые, подражая другим, теряли свою индивидуальность и оставались жалкими копировщиками. Молодым членам кружков рабочей художественной самодеятельности я даю совет: никогда никому не подражать и развивать свои способности. Только при этом условии их работа будет плодотворна»¹.

Василий Родионович твердо верил в неисчерпаемость творческих сил родного народа и вплоть до последних месяцев своей жизни продолжал поиски талантливых певцов, знакомясь с кружками самодеятельности на фабриках и заводах, колхозах и железнодорожных станциях. Особенно плодотворными были в этом отношении поездки по Украине и Поволжью, предпринятые им весной и летом 1936 года.

8 июня 1936 года артист пел партию Собакина в «Царской невесте». Этому выступлению, отмеченному всеми чертами высокого дарования и мастерства, суждено было стать последним появлением Василия Родионовича Петрова на сцене Большого театра. Через день после этого спектакля певец вместе с директором оперной студии Большого театра Ф. А. Яриковым вновь выехал в поездку, потребовавшую от него крайнего напряжения сил.

¹ Газ. «Москва—Донбасс», 10 марта 1935 г.

Помимо поездов и пароходов, приходилось передвигаться в машинах, колхозных повозках, а то и пешком, чтобы добраться до намеченных пунктов.

«Мы побывали на пристанях Днепра и Волги, в прибрежных колхозах и во многих отдаленных селах», — писали В. Р. Петров и Ф. А. Яриков в статье «Самородки — певцы Украины и Волги», опубликованной в «Правде» 14 сентября 1936 года. Эта статья была не только отчетом бригады Большого театра¹ о трехмесячной поездке, но и программой дальнейшего развертывания художественной самодеятельности и выдвижения ее наиболее одаренных представителей в профессиональное искусство.

Бригада Большого театра проделала громадную работу, итоги которой были кратко сформулированы в статье: «За 90 дней пребывания на Украине и Волге бригада прослушала свыше 2000 человек. 154 — самых одаренных — направлены на учебу в местные консерватории и музыкальные техникумы. Прием нынешнего года в Московскую консерваторию и музыкальный техникум имени Глазунова укомплектован главным образом из певцов, отобранных нами на Украине и Волге. В оперную студию Большого театра после тщательного отбора и прослушивания конкурсной комиссией зачислено шесть человек...»

В статье отмечался «расцвет художественной самодеятельности, охватывающей десятки тысяч людей. На Украине почти на каждом предприятии организованы хоровые кружки, а на крупных предприятиях и при дворцах культуры — вечерние рабочие консерватории, студии и музыкально-вокальные школы». Вместе с тем, авторы статьи указывали на трудности и недостатки в процессе развертывания художественной самодеятельности, называли предприятия, руководители которых недооценивали значение этого процесса в развитии художественной культуры страны.

Во время поездки В. Р. Петров и Ф. А. Яриков неоднократно давали советы молодым певцам и их руководителям, касавшиеся гигиены развития голоса. «Мы ча-

¹ В состав этой бригады, помимо В. Р. Петрова и Ф. А. Ярикова, входил также администратор, на которого возложена была организационная сторона поездки.

сто встречались с таким ненормальным явлением, как пение в возрасте пятнадцати-восемнадцати лет. В этом возрасте происходят изменения в голосе, и пение наносит непоправимый вред дальнейшему вокальному развитию. Между тем, с этим не считаются не только многие школы, хоровые кружки, но и некоторые музыкальные техникумы (Николаев, Полтава)».

Советы и замечания Василия Родионовича, поддержанные высоким авторитетом «Правды», принесли немалую пользу многим начинающим певцам, педагогам-вокалистам и руководителям кружков художественной самодеятельности. Беседы, проведенные на протяжении поездки с хоровыми коллективами и отдельными певцами, надолго сохранились в памяти людей, перед которыми наша эпоха открыла безграничные возможности культурного роста.

По возвращении в Москву Василий Родионович был буквально засыпан письмами, приходившими со всех концов страны. Сотни молодых певцов писали ему, обращаясь с просьбой помочь советом, рекомендацией,—и для всех находились у старого певца доброе слово, забота и внимание. Но чувствовал он себя все хуже и хуже. Поездка сильно утомила его, а отдых на Кавказе не принес заметного улучшения. Болезнь неумолимо прогрессировала, разрушая организм.

Врачи предписали В. Р. Петрову полный покой и категорически запретили выступать на оперной сцене и концертной эстраде. Роковой исход болезни был уже очевиден. Но запрещение это было названо «временным»...

Василий Родионович продолжал героически бороться с недугом. На протяжении нескольких лет он был связан со многими московскими кружками самодеятельности, в частности, с хоровым коллективом рабочих речного транспорта. А в начале 1937 года должна была состояться вторая Всесоюзная олимпиада художественной самодеятельности речников. Василий Родионович знал, что проведение олимпиады требует его помощи. И он ходил на спевки, репетиции и концерты, присутствовал на заседаниях жюри, участвовал в подведении итогов олимпиады, как всегда, делился с молодыми певцами своим опытом, давал некоторым из них советы всецело посвятить себя

вокальному искусству, поступить в музыкальные учебные заведения.

«Президиум Центрального Комитета Союза рабочих речного транспорта, отмечая Вашу активную работу в подготовке и проведении второй Всесоюзной олимпиады художественной самодеятельности речников, а также активную работу в составе жюри олимпиады, выносит Вам благодарность и награждает грамотой Центрального Комитета Союза рабочих речного транспорта», — было сказано в тексте грамоты, полученной В. Р. Петровым в середине февраля 1937 года вместе с благодарственным письмом ЦК союза речников¹.

Вскоре после этого Василий Родионович слег. 4 мая 1937 года, после долгих мучений, он скончался. 7 мая в Бетховенском зале Большого театра состоялась гражданская панихида. Коллектив театра и тысячи москвичей пришли попрощаться с Василием Родионовичем, над гробом которого произнесли речи друг покойного Н. Н. Озеров и другие артисты Большого театра, которые говорили о тяжелой утрате, постигшей советское искусство.

«Представители Глазуновского техникума и театра им. Станиславского еще раз подчеркнули громадную роль В. Р. Петрова в воспитании кадров, привели много примеров его исключительного внимания к молодежи. Из этих выступлений ярко вырисовался образ неутомимого борца за расцвет советского искусства, истинно советского актера, певца, педагога, общественника и чуткого товарища»².

Печально и торжественно звучали в этот день хор и оркестр Большого театра, исполнявшие на гражданской панихиде произведения Бетховена, Шопена и Чайковского, тренодию Черепнина «Не плачьте над трупами павших бойцов». И разве не был стойким и мужественным бойцом почивший мастер?..

«Не плачьте, не пойте над ними надгробных псалмов...». Василий Родионович пламенно любил жизнь. И над ним в последний раз прозвучали бессмертные творения классиков, зовущие человечество к великим сверше-

¹ Ахив В. Р. Петрова.

² «Советский артист», 13 мая 1937 года, № 20 (129).

ниям во имя жизни, во имя торжества светлых идеалов разума и свободы.

Похоронили Василия Родионовича на Введенских горах...

В некрологе, подписанном по поручению коллектива Большого театра А. Неждановой, С. Самосудом, Л. Авранским, К. Держицкой, Е. Степановой, Н. Обуховой, Л. Штейнбергом, У. Авранком, Н. Озеровым, В. Политковским, А. Пироговым и В. Барсовой, были приведены краткие биографические сведения о В. Р. Петрове и дана в нескольких словах его характеристика:

«Петров обладал редким по мощности, диапазону и красоте голосом. Владея в совершенстве своими вокальными данными, он создавал сильные, яркие, правдивые и глубоко волнующие драматические образы. Покойный был драгоценным самородком русского народа. Творить для народа было высшей радостью его жизни»¹.

XI

«Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то-есть с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой,—преимущество его творческой работы. Трудность—в самом процессе изучения трех искусств, но, раз что они восприняты, певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты. Все эти искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собою и направлены к одной общей цели», — писал К. С. Станиславский в главе, посвященной Оперной студии Большого театра².

Творческий облик Василия Родионовича Петрова был примечателен прежде всего именно таким слиянием трех искусств. Природа наделила его поразительными вокальными данными, которые он развил путем напряженной, вдумчивой работы. Объем голоса В. Р. Петрова достигал полных трех октав, начиная с верхних нот контроктавы и

¹ «Известия», 5 мая 1937 года, № 105 (6267).

² «Моя жизнь в искусстве», изд. 3, стр. 555.

кончая верхними же потоми первой октавы (примерно $A_1 - a^1$).

Такой громадный диапазон, который нередко именовался в отзывах прессы «безграничным», позволял Василию Родионовичу свободно петь партии низкого и высокого баса. Практически он мог петь и баритональные партии, но не делал этого, так как считал, что выход за пределы басовой тесситуры вреден для привыкшего к ней голосового аппарата. Но в тесном артистическом кругу он позволял себе иногда эксперименты, показывавшие действительно «безграничность» объема его голоса — вплоть до исполнения теноровых партий, исполнения, безупречного по чистоте интонации и точности фразировки, но совершенно необычного по тембру, как вспоминают друзья.

Ф. И. Шаляпин неоднократно говорил, что В. Р. Петров превосходит его по вокальным данным¹, по диапазону и мощи голоса. Это было не «уничижением паче гордости», а констатацией факта, признанного многими из современников, которые отдавали себе отчет в уникальности исполнительского гения Шаляпина. Петров и Шаляпин всегда воздавали должное друг другу, но каждый из них был требовательнее к себе, чем любой критик, писавший об этих прославленных русских басах.

Заметим попутно, что нередко авторы работ о Шаляпине, говоря об оперных певцах, его современниках, проходят мимо такой значительной и самобытной фигуры, как Петров. И было бы такой же несправедливостью на страницах очерка, посвященного В. Р. Петрову, облик которого не может не вызвать искренней любви и увлечения исследователя, во имя этого увлечения попытаться противопоставить Петрова Шаляпину, как это иногда делалось при жизни певцов.

Мы упомянули о той оценке, которую дал Шаляпин Петрову, вовсе не для такого противопоставления, а для того, чтобы подчеркнуть, в связи с этой оценкой, национальные черты вокально-исполнительского дарования Пет-

¹ См., напр., воспоминания И. С. Козловского, публикуемые в нашем сборнике.

рова, особенно близкие и дорогие Шаляпину как одному из величайших мастеров русской вокальной школы.

Голос Василия Родионовича поражал прежде всего красотой тембра, той певучей насыщенностью, которая восходит к самой природе русской народной песни, к ее эмоциональной широте, размаху и силе. Русская народная песня была той стихией, в которой дарование Петрова, так же как Неждановой, Шаляпина и других замечательных русских певцов, проявлялось наиболее ярко, наиболее непосредственно.

Из воспоминаний участников концерта мы знаем, например, какое потрясающее впечатление произвели русские народные песни, исполненные Неждановой, и «Дубинушка», спетая Петровым, в торжественном концерте, устроенном в Большом театре 21 мая 1925 года для делегатов Третьего Всесоюзного и Двенадцатого Всероссийского съездов Советов, хотя программа этого концерта отличалась праздничным богатством и разнообразием.

Здесь невольно вспоминаются прекрасные слова Серова, цитировавшиеся А. А. Ждановым на совещании деятелей советской музыки в ЦК партии: «Как лилия в своем пышном целомудренном убранстве затмевает блеск парчей и драгоценных камней, так народная музыка, именно своим детским простодушием, в тысячу раз богаче и сильнее, нежели все ухищрения школьной премудрости, проповедываемые педагогами в консерваториях и музыкальных академиях»¹.

Глубокое проникновение в природу русского народно-песенного творчества имело решающее значение для формирования творческого облика В. Р. Петрова, способствуя приобщению его к национальным традициям русской вокальной школы и постижению народной основы творчества великих русских композиторов.

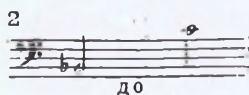
Сценическое мастерство В. Р. Петрова основывалось на глубоком постижении сущности той или иной оперной роли. Как мы знаем из высказываний самого Василия Родионовича, из воспоминаний его друзей и близких, постижение это шло через музыкальное содержание образа.

¹ А. Н. Серов. Музыка южно-русских песен. Критические статьи, том III, стр. 1391.

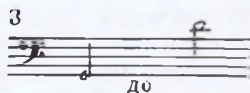
Е. К. Катульская особо отмечает в исполнительском облике В. Р. Петрова «поразительное умение найти в каждой партии особую тембральную окраску звука, точно отвечающую характеру того или иного музыкального образа», а также «ровный и полноценно звучащий во всех регистрах мощный голос»¹.

Прежде чем говорить о созданных В. Р. Петровым образах, необходимо остановиться на некоторых моментах развития его голоса. В Московскую консерваторию он поступил, имея уже довольно значительный практический опыт, причем во многом этот опыт опирался на народную песню—русскую и украинскую. Народные песни Василий Родионович пел и в детстве, и в отрочестве, и в юношеские годы, и глубокую любовь к ним сохранил до конца дней своих.

Одним из прямых следствий такого длительного общения с народной песенностью было раннее развитие той основной части диапазона голоса, которую Глинка в методических пояснениях к вокальным упражнениям, составленным им для О. А. Петрова, охарактеризовал как «натуральные ноты (то есть без всякого усилия берущиеся)», указав далее: «В басы звуки натуральные будут от



у иных от



Известно, что исполнение народных песен, как правило (если не считать импровизационных «распевов» особо одаренных «умельцев»), построено именно на этих «натуральных нотах». Каждому, слушавшему русские народные песни в их природном звучании, известно также, что тембральная окраска их исполнения отличается необычайным богатством. Сельский певец совершенно по-разному окрашивает звук, в зависимости от того, каково содержание, каков жанр исполняемой песни.

¹ Е. Катульская. Выдающийся представитель русской вокальной школы. К 75-летию со дня рождения В. Р. Петрова. «Советская музыка», 1950, № 9, стр. 87.

Народные песни—величальные, лирические, историко-эпические, обрядово-бытовые, шуточные, игровые, хороводные—отличаются друг от друга не только по содержанию, ритмо-интонационной структуре и динамическим признакам, но и—непрерывно—по тембральной окраске, находимой чутким исполнителем в прямой зависимости от идейно-эмоционального содержания песни. Вот это «умение найти в каждой партии особую тембральную окраску звука» и принес на оперную сцену и концертную эстраду Василий Родионович Петров, выросший в атмосфере народной песенности, поэтические богатства которой помогли ему переносить испытания, лишения и невзгоды безрадостного детства и невеселой юности.

Процесс звукообразования отличался у В. Р. Петрова простотой и естественностью, которая вообще присуща лучшим представителям русской вокальной школы. О сложной, запутанной терминологии, которой щеголяли иные педагоги-вокалисты, Василий Родионович всегда отзывался иронически. Звучание его голоса было открытым и «раздольным», дыхание—свободным, лишенным напряженности, встречающейся у певцов, пренебрегающих опытом народного исполнительства¹.

Между тем, опыт этот заслуживает самого серьезного изучения, результатом которого неизменно является обогащение не только художественных, но и вокально-технических навыков и певца и композитора, работающего в области вокального творчества. Начиная с великого Глинки, разработавшего национально-самобытный метод развития певческого голоса, русские композиторы хорошо

¹ «Народная артистка СССР К. Г. Держинская сообщает, что Шаляпин, Нежданова, Собинов, Алчевский, Петров, Смирнов и ряд других выдающихся певцов, с которыми ей приходилось часто участвовать в спектаклях, применяли такое дыхание, при котором движений грудной клетки во время пения почти не было заметно. Ей казалось, что к процессу звукообразования на сцене эти артисты специально не готовились. Дыхание у них совершалось автоматически и настолько естественно, что казалось явлением, не вызывающим каких-либо физических усилий. Вдох они делали для постороннего взгляда почти незаметный, без перегрузки легких излишне набираемым воздухом и связанных с этим резких движений грудной клетки, которая у них, однако, была мощно развита».

И. К. Назаренко. Искусство пения. Музгиз, 1948, стр. 232.

понимали значение народной основы для развития отечественного вокального искусства.

Очень характерным в этом отношении было намерение А. Е. Варламова, высказанное им в предисловии к «Школе пения», но не осуществленное из-за безвременной смерти композитора¹: «Надеюсь со временем издать особое сочинение, в котором будут подробно рассмотрены наши народные напевы, и уверен, что русская публика, доселе всегда одобрявшая труды мои как композитора, найдет в сем сочинении некоторые новые мысли о певческом искусстве в России, которые в то же время могут послужить дополнением к истории пения вообще».

Проблема национальной самобытности русского вокального творчества и исполнительства неизменно привлекала внимание русских композиторов-классиков, придававших особое значение восходящей к народным истокам естественности пения и привольной широте славянской песенности, которую они ставили куда выше виртуозного блеска, культивировавшегося вокальными школами на Западе, да и некоторыми русскими педагогами, некритически воспринимавшими опыт этих школ.

«Мне кажется, что г. Кашперов слишком заботится о блестящей стороне вокального искусства, в ущерб простому, широкому пению»,—укоризненно писал Чайковский в одном из своих фельетонов, напечатанном в «Русских ведомостях» 10 марта 1873 года².

Вот это «простое, широкое пение» с давних пор и было отличительной чертой русского вокального искусства, традиции которого продолжал и развивал В. Р. Петров как певец. Творчество его как оперного артиста было неразрывно связано с реалистическими устремлениями

¹ Напомним, что «Школа пения» была впервые издана в 1840 году. Варламов скончался в 1848 году, успев опубликовать в издававшемся им журнале «Русский певец» 43 обработки (из числа ста намеченных) русских и украинских народных песен. Обработки эти были сделаны для голоса и фортепиано, а сверх того в журнале «Русский певец» печатались фортепианные вариации на темы этих песен. Автором вариаций был друг Глинки, польский композитор, дирижер и пианист Виктор Кажинский (1812—1870).

² Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского. М., 1898, стр. 129.

русского музыкального театра, утверждавшего принципы народности, глубины мыслей и правдивости чувств, лежащие в основе великих творений русской оперной классики, в музыкально-сценическое воплощение которых сделал такой большой вклад В. Р. Петров.

Но прежде чем охарактеризовать вокально-сценическую деятельность Василия Родионовича и говорить о замечательных образах, созданных им на оперной сцене, нужно сказать несколько слов и о его музыкальности, которая, как подчеркнул К. С. Станиславский в приведенном нами высказывании, в творчестве каждого большого оперного певца непременно должна сочетаться с вокальным и сценическим мастерством.

Прежде всего, В. Р. Петров обладал феноменальным слухом, позволявшим ему не только идеально точно интонировать каждую исполнявшуюся им партию, но и поразительно быстро учить новые произведения, какой бы сложностью они ни отличались, с нотами в руках, без инструмента. Далее, Василию Родионовичу в высокой степени присуще было музыкальное чутье, та художественная интуиция, которая помогала ему постигать во всей полноте замысел композитора, черты его творческого облика и стиля.

Музыкальное образование В. Р. Петрова отличалось широтой и энциклопедичностью. Он превосходно знал классическую и современную музыкальную литературу— не только вокально-сценическую и камерно-вокальную, но и инструментальную, располагал серьезными познаниями в области истории и теории музыки и настолько хорошо разбирался в оркестровке, что делал замечания, поразившие своей тонкостью даже В. И. Сука.

Нельзя не вспомнить здесь и опыты В. Р. Петрова в области сочинительства. К сожалению, нам известен пока только один его романс, публикуемый в данном сборнике,—«Как дорожу я прекрасным мгновеньем». Но романс этот, написанный в 1900 году, помимо того, что он обличает несомненное наличие композиторских способностей у молодого певца, по технике письма исключает возможность предположения, что перед нами первый творческий опыт В. Р. Петрова. Есть сведения, что Василий Родионович сочинил ряд романсов и настолько увлекался



В. Р. Петров в роли князя Юрия



В. Р. Петров в роли Собакина

творчеством, что предполагал получить специальное композиторское образование в Московской консерватории.

В студенческие годы у него не было возможности осуществить свое намерение: досуги, остававшиеся от занятий в классе А. И. Барцала, уходили на поиски заработков, на пение в церковных хорах. А затем служба в Большом театре была сопряжена с такой напряженной работой над репертуаром, которая не оставляла времени для занятий композицией, о чем Василий Родионович постоянно сокрушался.

Но даже первоначальные навыки, приобретенные им в этой области, не могли не сказаться на формировании его артистического облика, отмеченного гармоническим слиянием тех «трех искусств», о которых писал Станиславский.

XII

В основе вокально-сценических образов, создававшихся В. Р. Петровым на оперной сцене, лежало идейно-эмоциональное содержание этих образов, раскрывавшееся артистом через музыкальную интонацию, во многом определявшую лепку сценического образа.

Совершенное постижение музыкальной интонации обуславливало у Василия Родионовича удивительно пластичную ясность дикции, которая всегда поражала слушателей и часто отмечалась в отзывах о его пении. Исполнительское мастерство В. Р. Петрова основывалось на глубоком понимании той органической слитности музыкальной интонации и смыслового содержания «распеваемой» ею речи, которая присуща русской народной песне и творениям отечественных мастеров.

«Музыкальной интонацией Глинка вскрывал в мелодике русского стиха его природные корни», — подчеркивает академик Б. В. Асафьев, комментируя тезис Валерия Брюсова о «смысловом стихосложении» русских песен¹. Каждый, слышавший В. Р. Петрова, может засвидетельствовать, что в его исполнении русских народных

¹ Акад. Б. В. Асафьев. Слух Глинки. «М. И. Глинка. Сборник материалов и статей под редакцией Т. Ливановой». Музгиз, 1950, стр. 61.

песен, оперных партий, романсов или вокальных ансамблей музыкальная интонация сочеталась с «мелодикой русского стиха», русской речи и приобретала ту или иную тембральную окраску в зависимости от смысла и содержания интонируемого слова, омузыкаленной речи.

Высокие образцы такого сочетания являло исполнение В. Р. Петровым многих партий в операх Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского и других отечественных композиторов.

Остановимся прежде всего на Петрове — Сусанине. Эту роль, так же как и почти все другие, Василий Родионович трактовал в высшей степени своеобразно. А достижение своеобразия в партиях, исполнявшихся Шаляпиным, было, как известно, делом просто невероятной трудности. Ибо гений Шаляпина обладал такой силой воздействия, что, казалось, каждый созданный им образ был единственно возможным, единственно правильным решением задачи музыкально-сценического воплощения данного образа.

В. Р. Петров понимал завораживающую силу шаляпинских образов и испытал ее на себе еще тогда, когда в 1899 году заменял заболевшего «короля басов» в Мамонтовской опере в роли Досифея, в которой он незадолго до этого выступления видел Шаляпина, потрясшего его до глубины души. Он видел затем Шаляпина и в роли Сусанина, но сделал эту роль по-своему, не потому, что непременно хотел отличаться от Шаляпина, а потому, что нашел свое решение этой задачи.

Сусанин в сценическом воплощении Шаляпина был стариком с уже проступавшими приметами дряхлости. Сам Федор Иванович говорил, что приметы эти понадобились ему, во-первых, для того, чтобы подчеркнуть силу моральной правоты, идейную силу патриотизма, одушевляющую даже человека, физические силы которого ослабели, а, во-вторых, для усугубления трагического напряжения в сцене гибели Сусанина, то есть убийства с т а р и к а.

Сценический облик Сусанина в исполнении Петрова был обликом пожилого человека, наделенного проступавшими приметами старости, но сохранившего еще физическую мощь в сочетании с крепостью духа. И в сцене в

лесу Василий Родионович стремился не к трагедийному акцентированию жертвенного подвига русского крестьянина, а к героической кульминации, раскрывающей образ моральной победы одинокого, безоружного, но крепкого телом и духом патриота над сонмищем вооруженных врагов.

С такой сценической трактовкой идейной сущности образа Сусанина было неотъемлемо связано и исполнение данной вокальной партии, в котором В. Р. Петров стремился очертить средствами музыкальной интонации и речи этот героико-патриотический образ. Певец хорошо понимал обобщающее значение этого образа, в частности — вокальной партии Сусанина, которая, как подчеркивал еще В. Ф. Одоевский, «и в первых актах, не выходя из русского характера, имеет в себе нечто важное, резко отличающееся от заунывной мелодии Антонида и беззаботных напевов жениха»¹.

Но интонационная целостность музыкального образа Сусанина сочетается с огромным эмоциональным богатством, которое В. Р. Петров раскрывал, широко пользуясь колористическими приемами тембрального окрашивания звука, контрастно сопоставляя открытую «истовость» величаво-распевного прощания с жизнью Сусанина, яркую героическую призывность его обращения к народу и реплик, обрекающих врагов на смерть, задушевную сердечность в общении с семьей, скорбные излияния, вызванные испытаниями, постигшими Россию, и пламенное исповедание любви к ней, твердой веры в ее грядущую славу и счастье.

В процессе работы над образами Сусанина и Руслана В. Р. Петров решал стоявшую перед русским музыкальным театром важнейшую задачу — воплощения национально-своеобразных образов положительных героев. Создание этих образов было поистине великим завоеванием русской музыкальной классики.

Напомним, что одной из важнейших проблем, выдвинутых русской музыкальной классикой уже в первые годы ее развития, оказалась именно проблема создания образа положительного героя, гениально решенная уже Глинкой на основе принципиально нового, демократического пони-

¹ Письмо к любителю музыки. «Северная пчела», 1836, № 288.

мания сущности оперной эстетики. Глинкинское решение этой кардинальной проблемы явилось одним из устоев национальных традиций русской оперной классики.

На протяжении почти двух с половиной веков существования оперного искусства, предшествовавших появлению «Сусанина», через оперные сцены Запада, начиная с флорентийской «камераты» и кончая парижской «Большой оперой», — прошла целая галерея положительных персонажей. Нельзя сказать, чтобы они были однотипны или шаблонны. Монтеверди и Алессандро Скарлатти, Люлли и Рамо, Глюк и Моцарт, Мысливечек и Россини, Керубини и Чимароза, Бетховен и Вебер ставили перед собою серьезные этические задачи, решение которых неминуемо требовало создания не только отрицательных, но и положительных образов. Образы эти отличаются своеобразием, обусловленным эпохой их появления, национальной принадлежностью и творческим обликом того или иного мастера. Но, вместе с тем, образный строй западноевропейских опер обнаруживает и некую, в достаточной степени условную, но все же в какой-то мере объединяющую большинство этих произведений «оперную традицию». Пытаясь определить ее эстетические нормы, академик Якоб Штелин в своей известной статье «Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера», писал в 1738 году: «Опера называется действие, пением отправляемое. Она кроме богов и героев никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно...»

Эпоха французской революции и подготовлявших ее прогрессивных идей сказалась и на «оном театрального действии». В «Свадьбе Фигаро», написанной Моцартом на сюжет «ужасной пьесы» (выражение Людовика XVI) Бомарше, впервые с оперной сцены зазвучал голос молодого «третьего сословия», голос социального протеста и обличения. В «Волшебной флейте» Моцарта в философско-аллегорической форме воплотились образы борьбы прогрессивных созидательных сил человечества (царство мудреца Зарастро) с темными силами реакции (Царица Ночи). Наконец, в бетховенском «Фиделио», в «Вдовозе» Керубини и в других «операх спасения», рожденных верой в конечную победу справедливости, на оперной сцене по-

явились простые люди, борющиеся за эту победу. Но даже героиня бетховенской оперы Леонора, так же как и гетевская Клерхен в «Эгмонте», наделена чертами романтической исключительности: подвиг, совершаемый Леонорой, увлекает своим благородством, но, вместе с тем, и необычайностью, и героиня оперы резко выделяется на фоне окружающей ее среды.

В «Иване Сусанине» Глинка пошел путем, совершенно новым для оперного искусства. Музыкальная драматургия первой русской классической оперы построена по принципу, который можно назвать концептрическим и схематически изобразить в виде ряда окружностей. Центральным персонажем оперы является простой, ничем, казалось бы, не выделяющийся русский крестьянин. Первой окружностью, облегающей этот драматургический центр, мы вправе считать сусанинскую семью, с которой герой оперы спаян не только личными отношениями, но и единым патриотическим чувством.

В свою очередь, вся семья Сусанина, во главе с ним самим, включена в следующий, более широкий круг. Это — крестьянство села Домнино и других костромских деревень, выставивших ополчение в грозные годы борьбы с врагом. И, наконец, последний круг охватывает предыдущие. Здесь, в эпилоге, разворачивается образ русского народа, непобедимого в своей патриотической мощи. И возвышающаяся в центре музыкально-драматического повествования фигура Сусанина воспринимается не только как слагаемое идейно-эмоционального итога оперы, но и как собирательный образ, концентрирующий в себе наиболее яркие, наиболее типические черты родного народа.

Такой силы, такой глубины художественного обобщения не достигал до Глинки никто из оперных композиторов. «Сусанин» оказался краеугольным камнем русской оперной классики прежде всего потому, что гений композитора был устремлен на музыкальное раскрытие передовой освободительной идеи, созревавшей в народе и воплотившейся в образе простого русского крестьянина, как представителя народа, как носителя этой идеи. Вот почему в простом, правдивом облике Сусанина нет никаких черт экзальтированности, романтической исключительности. Музыка Глинки убеждает слушателя в

том, что если бы враги постучались в избушку не Сусанина, а какого-нибудь другого крестьянина села Домнино или иного русского села, то и там они нашли бы патриота, готового отдать жизнь свою за Родину.

Именно такой обобщенный образ русского патриота, одушевленного освободительными идеями, и создавал в роли Сусанина Василий Родионович Петров.

Его Руслан был также обобщенным вокально-сценическим воплощением выношенных русским народом идеалов богатырской силы и доблести, моральной стойкости и цельности чувств, несокрушимой веры в торжество над «неключимой силой», в отталкивающих образах которой наш народ клеймил угнетателей, врагов внутренних и внешних.

И в этой роли В. Р. Петров находил удивительные тембральные краски. Если его реплики в первой сцене («О, верь любви моей, Людмила», «Гроза небес тому, Людмила, кто друга сердца не хранит») звучали с обаятельной задушевностью, а первая фраза в каноне («Какое чудное мгновенье») сразу же вводила в настроение сказочной необычайности, то в бессмертной сцене второго акта он находил тончайшие оттенки элегического распева-раздумья («О, поле, поле»), сменявшегося раскатами грозы и бури, о которых поется дальше.

«Дай, Перун, булатный меч мне по руке, богатырский, закаленный в битвах меч, в роковую бурю громом скованный!» — здесь, следуя глинкинской ремарке *vibrato*, голос Петрова звенел металлом, сверканье которого ощущалось и в сильно акцентированных нотах, и в стремительных нисходящих пассажах, исполнявшихся артистом с динамическим нарастанием и сильными ударениями на словах, образующих как бы грозовой фон этого заклинания:

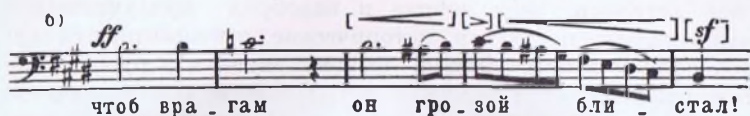
[Allegro con spirito]

4 а)

Музыкальный фрагмент в басовом регистре, написанный в тональности D-dur (два диэза) и 4/4 такта. Темп и характер обозначены как [Allegro con spirito]. Фраза начинается с четверной ноты на «ро», за которой следуют восьмые и шестнадцатые ноты. Над нотами «ро» и «бу» стоят акцентные знаки (>). Длинная горизонтальная линия с закругленными концами охватывает всю фразу. Вторая строка начинается с восьмой ноты на «гро», за которой следуют шестнадцатые и восьмые ноты. Над нотой «гро» также стоит акцентный знак (>).

в ро - ко - ву - ю бу - - - рю

гро - мом ско - ван - ный!



Лирическим контрастом (авторская ремарка—*amoro*) призыву к Перуну звучало упоминание имени той, во имя которой совершает витязь подвиги («О, Людмила, Лель сулил мне радость»),—здесь вновь появлялись светлые тембральные краски, найденные в первой сцене оперы.

В финале четвертого акта оперы на шестом такте умолкает оркестр, и Руслан, появляющийся на сцене с бородой Черномора, обвитой вокруг его шлема, возвещает победу над волшебником краткой фразой, построенной на секстовых взлетах звуков до-мажорного трезвучия. Здесь Василий Родионович, законно пользуясь гликинкой ремаркой *con tutta forza*, достигал поистине ослепительной «фанфарной» звучности, давал ярчайшую кульминацию героического образа, лирическое обаяние которого певец дорисовывал в эпилоге оперы («Радость, счастье ясное» и дальше—«Слава Лелю»).

К числу высших достижений В. Р. Петрова принадлежал также образ Пимена в «Борисе Годунове». Вокально-сценическое воплощение этого образа отличалось той истовостью, которая свидетельствовала о глубоком проникновении Василия Родионовича в художественную и психологическую сущность образа русского летописца, созданного гением Пушкина и Мусоргского.

Спокойная, размеренная музыкальная речь, ее плавное течение изредка прерывается характерным для славянской песенности чередованием восходящей и нисходящей кварт... Петров понимал важность этих интонационных акцентов, совпадающих со смысловыми: «Еще одно последнее сказанье...». Это значит—завершение летописи, патриотического труда. «Да ведают потомки православных...». Это значит—передается грядущим поколениям повествование о судьбах родной земли...

Василий Родионович знал, что многие русские летописцы были не бесстрастными собирателями исторических сведений, а, стремясь, как было сказано в Симеонов-

ской летописи, «вся добрая и недобрая прилучившаяся написовати», постигали исторические закономерности судеб родной земли. Именно поэтому звучали в русских летописях пламенные призывы к патриотическому единению русских людей и обличались братоубийственные междоусобицы.

В Лаврентьевской летописи приводился текст обращения Владимира Мономаха к Давиду и Олегу Святославичам после ослепления князя Василька Теревовльского: «да поправим сего зла, еже ся створи се в Русьской земли и в нас, в братьи, оже ввержен в ны ножь: да аще сего не правим, то большее зло встанеть в нас, и начнет брат брата закалати, и погыбнет земля Руская, и врази наши, половци, пришедше возмутъ землю Руськую».

Проходили годы. «Летописец великий русский»¹ призывал к борьбе уже не с половцами, а татарами; продолжалось русское летописание и в семнадцатом веке, повествуя, в частности, о «Смуте». В. Р. Петров усердно изучал все эти источники, которые помогли ему в процессе работы над ролью Пимена создать художественно обобщенный, правдивый образ русского летописца. Величайшей заслугой артиста было то, что этот образ он насытил величавым спокойствием, мудростью и, в то же время, той тревогой за судьбы родины, которая сквозила во взгляде, отражавшем неверные блики светильника. И была в этом взгляде Пимена суровость обличителя, на суд потомков передающего «темные деянья» властодержцев Руси. Вот почему в сцене с Борисом рассказ Пимена об угличском чуде, пронизанный все теми же вздымающимися и ниспадающими квартами, звучал как приговор преступному царю, в предсмертном монологе которого запечатлелись отзвуки той же грозной интонации.

Петрову часто приходилось петь партию Пимена вместе с Шаляпиным, исполнявшим роль Бориса. И тогда, когда начиналась сцена в Чудовом монастыре, Шаляпин обычно становился за кулисами, смотрел и слушал. Еще до появления на сцене он чувствовал себя царем Борисом и, подобно тому, как в сцене прощания с Антониной

¹ Так назывался летописный свод, составленный в Москве в конце XIV века.



В. Р. Петров в роли Варяжского гостя



Ф. Н. Шалыгин в роли Ивана Грозного в «Псковитянке»
(фотография с надписью В. Р. Петрову)

по его сусанинскому лицу текли порою настоящие слезы, мешавшие петь,—так же точно и сейчас он испытывал какое-то странное, глухое волнение, когда слушал торжественные, дважды утвержденные тоником до-мажора слова Пимена:

Бориса преступленьем вопиющим
Заключу я летопись свою.

Он знал, что тогда, когда «смирешный инок, в делах мирских немудрый судия», появится в его царских палатах, то эти обличительные слова придут на память им обоим и поведут их к трагической кульминации, и что потом, когда он упадет, раздирая душащие его одежды, то из закулисной дали устремится на него горящий, взволнованный взор Пимена.

Подобно Шаляпину, Петров умел создавать в высокой степени значительные, цельные и впечатляющие образы не только в центральных, но и в «эпизодических» оперных партиях. Таковы были его дьяк Мамыров и кулачный боец Кичига в «Чародейке», старик Дубровский и его слуга Архип в «Дубровском» и, в особенности, Варяжский гость в «Садко».

Уже в начале четвертой картины, когда «торговые гости новгородские и всякий люд—мужчины и женщины—толпятся около заморских гостей: варяжских, индийских, веденецких и других—и рассматривают навезенные ими товары»,—выделялась могучая, исполинская фигура, блистающая чешуйчатой кольчугой и боевой секирой. То был застывший, скульптурный образ скорее викинга древних саг, чем «заморского гостя»—купца; недаром, посмотревшись на него и наслушавшись, новгородский люд делает вывод: «...и живут же там все разбойнички». Да и в песне речь идет о том, что «мечи булатны, стрелы остры у варягов».

Если в «Князе Игоре» В. Р. Петров создал в роли Кончака поразительное вокально-сценическое воплощение одной из ярчайших страниц «русской музыки о Востоке» (Асафьев), то партия Варяжского гостя была незабываемым по силе раскрытием образов «русской музыки о Севере». Здесь Василий Родионович нашел, в полном соответствии с монументальной скульптурностью внешнего облика, сосредоточенно-суровые тембральные краски — не

«руслановский» металл звучал здесь, а шум моря, волны которого бушевали в оркестре. На торжественных аккордах меди прославлялись «люди стран полных». И страшной, почти нечеловеческой мощью гремело заключительное *ре*, создавая впечатление безбрежной морской дали, оглашаемой призывным кличем.

Тембральной окраске звука Василий Родионович придавал особенное значение, подолгу работая над отделкой каждой партии. Отличительной особенностью его работы было творческое постижение оперного произведения в целом. Благодаря этому Петров мог мастерски воплощать резко контрастирующие между собою образы. Он исполнял, например, в «Хованщине» роли и фанатика-аскета Досифея, и разгульного самодура — главаря стрельцов — «тараруя», как прозвали князя при жизни¹, — Ивана Хованского; в «Сказании о невидимом граде Китеже» он пел партии величавого князя-патриота Юрия и хищника Бурдунда; в «Князе Игоре» Василий Родионович выступал в ролях и хана Кончака, и князя Владимира Галицкого, а в «Руслане» пел также партию Фарлафа.

Замечательное понимание композиторского замысла и чутье стиля проявлял В. Р. Петров в западноевропейских операх. И здесь его репертуар отличался обширностью и разнообразием. Ему удавались и партия мудреца Зарастро в «Волшебной флейте» и буффонная роль Лепорелло в «Дон-Жуане». Он был спокойным, величавым, по внешности феодально-импозантным Генрихом Птицеловом в «Лоэнгрине» (здесь частыми партнерами его бывали Нежданова—Эльза и Собинов—Лоэнгрин), угрюмым и злобным Хагеном в «Гибели богов», настоящим *bravo* в роли Спарафучиле в «Риголетто», неумолимо-грозным Рамфисом в «Аиде» и лицемерным Дон-Базиллио в «Севильском цирюльнике».

Каждая оперная партия в исполнении В. Р. Петрова приобретала тембральное своеобразие, неразрывно связанное с художественно целостным раскрытием идейно-эмоционального содержания того или иного образа и оперного произведения в целом.

¹ Об этом прозвище Хованского Мусоргский упоминает в письме к В. В. Стасову от 6 августа 1873 года.

К такой же законченности образов стремился Василий Родионович и в своей концертной деятельности, включавшей исполнение многих ораториально-кантатных партий, вокальных ансамблей, песен и романсов. Он участвовал в исполнении месс и пассионов Баха, ораторий Генделя, Гайдна и Рубинштейна, Реквиема Моцарта, драматической легенды Берлиоза, часто исполнял в концертах арии из классических опер, пел романсы отечественных и зарубежных авторов и русские народные песни.

В концертной деятельности В. Р. Петрова также проявились черты, характеризующие его творческий облик: совершенное владение вокальным мастерством, глубокое раскрытие мыслей и чувств, положенных в основу того или иного произведения, законченность его трактовки и то творческое горение, которое никогда не позволяло отставать на достигнутом. Люди, часто слушавшие одну и ту же вещь в исполнении Василия Родионовича, свидетельствуют, что он постоянно вносил в свое исполнение какие-то новые штрихи и оттенки, неизменно стремясь к достижению той правдивости художественного образа, в завоевании которой формировались национальные черты русской художественной культуры.

Основу концертного репертуара В. Р. Петрова составляло песенно-романсовое творчество русских композиторов классиков. И в этой области проявилось многообразие дарования и мастерства Василия Родионовича. С проникновенной задушевностью пел он лирические романсы Глинки («Сомнение», «В крови горит огонь желанья») и Чайковского («Мы сидели с тобой», «Ночь», «Снова как прежде», «Ни слова, о друг мой», «Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Слеза дрожит», «Хотел бы в единое слово» и др.), Рахманинова («Не пой, красавица», «Сирень», «Проходит все» и др.), подлинно элегической возвышенности достигал в исполнении романса «Для берегов отчизны дальной» Бородина.

Эпической мощью насыщал Петров исполнение «Песни темного леса» Бородина и находил чудесные «сказочные» интонации для его «Спящей княжны». Нужно сказать, что приобретенные Василием Родионовичем навыки работы над концертным репертуаром способствовали филигранной, «камерной» отделке оперных партий, а, в свою

очередь, опыт оперного артиста помогал ему создавать рельефно очерченные, порою сценически ощутимые образы в исполняемых романсах.

В «Рыцарском романсе» Глинки обрисовывались, например, черты витязя, чем-то близкого к Руслану. И, точно так же, когда Петров пел рубинштейновскую балладу «Перед воеводой», то весь облик и мимика его дополняли ту грозную удаль, которой дышала песня. Но тогда, когда содержание произведения требовало того, Петров мастерски отодвигал «личность рассказчика» и рисовал картину глинкинского «Ночного смотра», романтический плещеевский пейзаж («Листья шумели уныло»), трагедийную мощь «Песен и плясок смерти» (этот цикл исполнялся им полностью) и баллады «Забывтый» Мусоргского.

Из западноевропейских мастеров Петров особенно любил Шуберта и Шумана. Незабываемое впечатление производил в его исполнении «Двойник», в котором, по тонкому замечанию Б. Н. Лятошинского, следует искать ключ к пониманию всей шубертовской романтики. В песнях из циклов «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» В. Р. Петров отчетливо ощущал и раскрывал народнопесенные черты шубертовских песен с характерной для венских мастеров близостью к западнославянским истокам.

Необычайного драматизма достигал Василий Родионович в исполнении романтических баллад — «Лесного царя» Шуберта и «Двух гренадеров» Шумана. А из шумановской лирики всего чаще, всего задушевнее пел он «Я не сержусь» и «Во сне я горько плакал». К творчеству Гуго Вольфа он относился резко отрицательно, считая, что автор «Пентезилеи» утратил в своем творчестве ту естественность, которую превыше всего ценил в искусстве В. Р. Петров. Вот почему, например, привлекал его внимание Григ, из романсов которого он охотнее всего пел такие, как «Сон», «Лебедь» и «Осень».

Чувство юмора, всегда находившее отклик у В. Р. Петрова и в жизни, и в искусстве, проявилось в его колоритнейшем исполнении «Титулярного советника», «Червяка» и «Мельника» Даргомыжского, «Семинариста» и «Райка» Мусоргского. Говоря о концертном репертуаре Петрова, необходимо отметить, что сюда входили также отрывки из опер, включая фрагменты партий, на оперной сцене Васи-

лием Родионовичем никогда или почти никогда не исполнявшиеся. Так, например, он часто пел в концертах арию Фигаро, «Застольную песню» из «Фрейшюца» Вебера, ариозо Алеко из рахманиновской оперы (в которой он исполнял обычно роль старого цыгана), арию Филиппа из оперы «Дон-Карлос» (шедшей в Большом театре с В. Р. Петровым в роли Инквизитора), куплеты Вулкана из «Филемона и Бавкиды» Гуно, каватину Султана из «Запорожца за Дунаем» Гулак-Артемевского.

С пристальным вниманием следил Василий Родионович за творчеством советских композиторов. Личная и творческая дружба связывала его с М. М. Ипполитовым-Ивановым, посвятившим В. Р. Петрову свою «Сибирскую песню» и написанную в феврале 1926 года на слова Демьяна Бедного песню «Завязь», а также с С. И. Потоцким. Песни и романсы этих композиторов он пел очень часто, исполняя, например, «Песню ударника» и балладу «Перекоп» Потоцкого, в которых отразились уже события и чувства нашей советской эпохи. Часто пел Василий Родионович и романсы своего друга Ю. С. Сахновского.

...Литературная фиксация музыкально-сценических и вокальных образов, созданных и создаваемых мастерами музыкального театра и певческого искусства, сопряжена с трудностями, хорошо известными каждому исследователю.

То, что было сказано на страницах этого очерка, дополняет, хоть и в малой мере, воспоминания друзей Василия Родионовича, публикуемые в нашем сборнике, посвященном его светлой памяти. Но нельзя забывать, что фиксация исполнительского искусства таких больших мастеров, как В. Р. Петров, усложняется еще одним немаловажным обстоятельством.

Образы, создававшиеся Петровым, так же как и другими крупнейшими русскими оперными певцами, не были застывшими формами. Его Мельник, показанный в 1902 году, во многом отличался, например, от его же трактовки этой роли в двадцатых-тридцатых годах. И не только Мельник, но и Руслан, Кончак, Собакин и многие, многие другие образы, качественные изменения которых заслуживают пристального внимания и изучения.

Творческий рост В. Р. Петрова в первые пятнадцать лет его деятельности был неразрывно связан с предрево-

люционной борьбой русского музыкального и драматического театра и русской вокальной школы за высокие принципы реализма, за народность, правдивость и человечность искусства. А двадцать последних лет жизни и творчества В. Р. Петрова были отмечены громадным подъемом всех созидательных сил нашего народа.

Громадные, невиданные перспективы открылись перед строителями социалистической культуры. Об этих перспективах взволнованно говорили Станиславский, Нежданова, Петров, Качалов и Москвин в декабре 1918 года, в памятный вечер встречи коллективов Большого театра и Московского Художественного театра, когда было положено начало организации оперной студии Большого театра, задачи которой «заключались прежде всего в повышении не только вокальной, но и музыкальной и сценической культуры оперного артиста»¹.

Партия Ленина-Сталина сделала искусство всенародным достоянием в нашей стране. «Жизнь в искусстве» стала служением родному народу, согретым тем чувством пламенного патриотизма, которое объединило советских писателей и композиторов, художников и скульпторов, артистов музыкальных и драматических театров. В творческом единении советских мастеров утверждались непрестанно и победоносно развиваемые принципы социалистического реализма, которые принесли новое понимание классического наследия и обогащения его традиций новым содержанием, почерпнутым из великих свершений нашей эпохи, из ее исторических завоеваний и благородных созидательных устремлений.

Именно в нашу эпоху, ознаменовавшуюся небывалым в истории человечества выдвижением народных талантов, во всю ширь развернулись и могучие дарования отечественных мастеров старшего поколения, к славной плеяде которых принадлежал Василий Родионович Петров, замечательный русский певец и великий труженик-патриот.

¹ К. С. Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», изд. 3, стр. 556.



1



ВОСПОМИНАНИЯ



А. В. Нежданова

РУССКИЕ ПЕВЦЫ

В истории русской музыки, русского оперного искусства навеки останутся имена Фигнера, Алчевского, Давыдова, Ершова, Тартакова, Шаляпина, Собинова, Касторского, Петрова, Гр. Пирогова. Певцов этих нет в живых. Но драгоценные диски граммофонных пластинок сохраняют для нас и сохраняют для потомков прекрасное искусство русских вокалистов.

Этими именами, конечно, список славных русских певцов далеко не исчерпывается. Но, говоря о наиболее выдающихся, замечательных артистах русской оперы, мне хочется сказать, в первую очередь, о замечательном певце и актере, который сыграл безусловно большую роль в моей артистической жизни,—о Николае Николаевиче Фигнере; о замечательном певце, с которым мне приходилось петь,—Иване Алексеевиче Алчевском; о баритоне петербургской оперы — Леониде Георгиевиче Яковлеве; о певце, которого я очень хорошо помню и с которым неоднократно приходилось мне выступать,—Иоакиме Викторовиче Тартакове; талантливом, своеобразном артисте — Дмитрие Алексеевиче Смирнове; о большом, прекрасном певце и артисте, голосу которого завидовал сам Шаляпин, о моем друге и товарище по консерватории и по работе в Большом театре — Василии Родионовиче Петрове.

...Это было давно. В то время я была народной учительницей в моем родном городе Одессе.

В Одесском городском театре на протяжении зимнего сезона выступала только итальянская оперная труппа. Русской оперы, к сожалению, там не было, и только один раз в году, весной, приезжали к нам из Петербурга и Москвы русские оперные артисты.

Однажды в Одессу с труппой оперных артистов приехала чета знаменитых певцов — Николай и Медея Фигнеры. Уверенно могу сказать, что я не пропустила ни одного спектакля с их участием. Эти незабываемые спектакли пробудили во мне мысль о сцене. Выступать на одной сцене, хотя бы в какой-нибудь маленькой роли, вместе с Медеей и Николаем Фигнерами, — стало моей мечтой. И, вспоминая сейчас прошлое, я думаю, что, кажется, именно это стремление было одной из причин, приведших меня на сцену оперного театра.

Николай Николаевич Фигнер, брат выдающейся революционерки Веры Николаевны Фигнер, в прошлом морской офицер, принес с собой на русскую сцену большую вокальную и сценическую культуру. Голос у него был небольшой, не особенно красивого тембра и не обладал той чарующей мягкостью и нежным тембром, которые были, например, у Собинова.

К голосу Николая Николаевича надо было привыкнуть. При первых звуках голос казался некрасивым, но постепенно артистичность, художественная интерпретация, удивительно музыкальное, культурное исполнение, темперамент и умение владеть вокалом покоряли и увлекали слушателей до такой степени, что совершенно забывались все недостатки тембра.

В свое время это был лучший Хозе в «Кармен», замечательный Канио в «Паяцах», увлекательный Фауст, пылкий, огненный Ромео. Много других интересных, незабываемых образов были им созданы. В течение пятнадцати лет он не имел соперников в роли Ленского.

В наши дни кажется странным, что Фигнер — такой большой артист — не придавал особенного значения своему гриму, не расставался со своей небольшой бородкой и тщательно закрученными усиками. Таким он был в Ромео и в роли Ленского, со своими короткими курчавыми волосами, без «кудрей до плеч».

Громадный успех имел Фигнер в роли Германа в «Пиковой даме». Разучивал он ее под руководством самого Петра Ильича Чайковского и был первым исполнителем этой партии. Вообще, репертуар Фигнера был большим и необычайно разнообразным.

Приблизительно лет через десять после того, как я услышала этого певца впервые в Одессе, мне пришлось выступить с ним на сцене Большого театра в опере «Ромео и Джульетта» Гуно. Так сбылась, наконец, моя давняя мечта — петь на одной сцене с Фигнером.

Еще в Одессе, в первый раз в жизни, я решила написать любимому артисту письмо с выражением самого искреннего восторга и благодарности за доставленное наслаждение в опере. Ответа на свое письмо я не получила. И вот, через десять лет, я с упреком напомнила певцу об этом. Фигнер спросил:

«А Вы, теперь, отвечаете всем своим поклонникам?»

«Конечно нет». Мы оба рассмеялись...

Я пела с Николаем Николаевичем много раз в операх «Ромео и Джульетта», «Травиата», «Риголетто», «Фра-Диаволо». К сожалению, в операх наших, русских композиторов мне вместе с Николаем Николаевичем петь не довелось.

С другим замечательным русским певцом — Иваном Алексеевичем Алчевским — мне пришлось петь в опере «Садко».

Это был артист с большим, красивым, громадного диапазона голосом. Совершенно свободно он брал высокие до и даже *ре*, *ми-бемоль*. Относительно тембра его голоса надо заметить, что он был как будто «разноцветным», вплоть до того, что высокие ноты были похожи на сопрановые, а средние — на баритональные.

Но пел Алчевский очень выразительно, музыкально, умно, обладал огромной техникой. Исполнение его отличалось большим темпераментом, красочностью. Для Алчевского в пении не существовало никаких трудностей. Он мог свободно петь как драматические, так и легкие лирические партии.

Вершин мастерства он достиг исполнением партии Рауля в опере «Гугеноты». В этой опере я пела с Алчевским, исполняя партию королевы Маргариты.

Однажды, на репетиции оперы «Гугеноты», Алчевский стал шутя соревноваться со мною в пении очень трудной колоратурной арии королевы. Преодолевая легко и свободно все трудности колоратурных пассажей, гамм, трелей, он спел совершенно правильно и точно всю арию.

Замечательно пел Алчевский партию Радамеса в опере «Аида», Ромео и Фауста в операх Гуно. В русском репертуаре наиболее удачными его партиями были Герман в «Пиковой даме», Дон-Жуан в «Каменном госте» и Садко.

Русская оперная сцена знает не только замечательных певцов-теноров. О таких прекрасных баритонах, как Хохлов, Мельников, очень много говорилось, они заслужили признание, имели большой успех, но, к сожалению, я их не слышала.

С особенным удовольствием вспоминаю я о баритоне петербургской оперы Яковлеве.

Это был в полном смысле слова красавец, прекрасно сложенный, изящный, обаятельный. Так же красив был и его голос, который очень нравился Петру Ильичу Чайковскому.

Особенно хорош был Яковлев в роли Онегина. Лучшего Онегина я никогда не видела. Вообще все свои партии Яковлев пел и играл великолепно.

В Мариинском театре в Петербурге мне неоднократно приходилось выступать с Иоахимом Викторовичем Тартаковым в операх «Травиата», «Риголетто», «Севильский цирюльник».

Своей внешностью этот певец несколько напоминал Антона Рубинштейна. Тартаков был учеником знаменитого профессора Эверарди. А быть учеником Эверарди — значило усвоить и воспринять все лучшие стороны итальянского «бель-канто».

Голос Тартакова был бархатного тембра, ласкающий, мягкий, ровный и свободный. Он был настоящим певцом-художником, для которого в авторских, композиторских намерениях никогда ничего не оставалось неосознанным.

Я помню, какой это был превосходный Жермон в «Травиате». В этой запетой партии он умел находить много новых интересных нюансов.

Очень хорош был Тартаков в труднейшей партии Риголетто. Прекрасный поэтический образ, вокальный и сце-

нический, Тартаков создавал в заглавной партии оперы «Демон».

Слушая мелодии опер, в которых я пела, я невольно вспоминаю и замечательного тенора — Дмитрия Алексеевича Смирнова. Любимец петербургской публики, Смирнов был моим постоянным партнером. Я пела с ним весь свой основной репертуар.

Это был прекрасный певец и артист. Голос Дмитрия Алексеевича в начале его артистической деятельности очень вибрировал, что несколько портило впечатление от его пения. Впоследствии, благодаря тщательной работе над голосом, усиленным занятиям и ежедневным упражнениям, в частности—пению гамм, его голос совершенно выровнялся, освободился от вибрации. У Смирнова был громадный диапазон и исключительно большое дыхание. Он обладал замечательно красивыми высокими нотами, которые умел искусно филировать.

Дмитрий Алексеевич Смирнов может служить образцом и примером того, как при тщательной, разумной работе можно достигнуть блестящих результатов. Смирнов охотно прислушивался к советам и замечаниям людей, знающих вокальное искусство.

Большой, прекрасный певец и артист, мой друг и товарищ по консерватории, по работе в Большом театре,— Василий Родионович Петров. Я вместе с ним окончила консерваторию и на выпускных экзаменах в 1902 году пела с ним в двух операх—в «Виндзорских проказницах» Николаи и в «Похищении из сераля» Моцарта.

В этом же 1902 году, вместе с Петровым, я поступила в Большой театр.

У Василия Родионовича Петрова был выдающийся по красоте, силе и диапазону голос. Исполнение его отличалось большой проникновенностью и музыкальностью.

Василий Родионович поистине замечательно воссоздавал образы Ивана Сусанина и Руслана в операх Глинки.

Вспоминаю в исполнении Василия Родионовича партию Собакина в «Царской невесте». Он так трогательно пел арию в четвертом акте, что вызывал слезы даже у нас, его партнеров.

Не забуду никогда, как Василий Родионович пел партию Зарастро в «Волшебной флейте» Моцарта, короля Ген-

риха в опере Вагнера «Лоэнгрин», Вотана в «Валькирии», Кончака в «Князе Игоре» Бородина.

Василий Родионович был художником, для которого в искусстве не существовало личных симпатий или антипатий. Он всегда был замечательным товарищем, с увлечением отдавал много времени и труда воспитанию молодых певцов.

Строгость и требовательность к себе, скромность, простота, большая любовь к своему труду, к искусству, творчеству, отличали этого прекрасного певца и артиста.

Смерть его, последовавшая 4 мая 1937 года, была тяжелой утратой для Большого театра, для всего нашего оперного искусства.

Мне хотелось бы, чтобы наши молодые артисты глубоко изучали блестящее мастерство корифеев русской оперной сцены. Замечательное пение русских артистов, их преданное патриотическое служение отечественной музыкально-сценической культуре должны быть примером для всех, кто посвящает свою жизнь вокальному искусству.





К. Е. Ангарова



ПАМЯТИ ЧУДЕСНОГО ПЕВЦА



Встреча с Василием Родионовичем Петровым была одной из наиболее памятных встреч в моей жизни. Более сорока лет прошло со дня первой встречи с этим чудесным певцом. Но образ его выплывает передо мной так же ярко, как был воспринят в молодости, а умудренность старости позволяет мне яснее увидеть и разобраться в достоинствах артиста-певца, впечатления от искусства которого время не смогло изгладить в моей памяти.

В 1908 году я перевелась в Москву из Петербурга, где пела перед этим на сцене Мариинского театра. Первые мои выступления на сцене Большого театра в обеих операх Глинки состоялись с участием Петрова в ролях Сусанина и Руслана.

На первой же репетиции голос его поразил меня, хотя я, как и все «новички», была крепко занята собой, своими вступлениями, репликами и ариями, вниманием к дирижеру и всей той спецификой работы артиста музыкального театра, о которой зритель часто и не догадывается.

При необычайной мощи, в голосе Петрова была чарующая мягкость и красота тембра. Отличная дикция, прекрасная подача музыкальной фразы, полное слияние слова с музыкой без всякой аффектации и подчеркнутости пленили меня тогда, как пленяли в исполнении Петрова и всех его слушателей до конца его жизни.

Василий Родионович, поражая мощью своего голоса, никогда не форсировал звука. Он пел просто и естественно, видя в голосе средство и способ для выражения внутреннего смысла музыки, и, не увлекаясь красотой тембра и техникой как самоцелью, пел всегда в полный тон.

Василий Родионович Петров принадлежал к тем счастливым певцам-артистам, для которых не существовало «маленьких» ролей. В какой бы роли он ни выступал, был ли то старик Дубровский, сценическая жизнь которого длилась один акт, был ли то Мороз в «Снегурочке» или Варяжский гость в «Садко», привлекающий внимание на протяжении того краткого времени, когда звучит его песня, — все роли выступали в его исполнении на первый план и воспринимались с таким же волнением, как и центральные.

Незабываемую галерею образов создал Петров. И все они увлекали прежде всего своей правдивостью и художественной законченностью. Не знаю, был ли Василий Родионович тем пытливым умом, которому надо непременно знать и историческую обстановку, и костюмы, и манеры той эпохи, в которой ему надо было жить в своих ролях, но он всегда умел убедить зрителя, что все, что делает тот или иной оперный персонаж, только и можно делать так, как он, Петров, сейчас делает. Слушатель ему верил. И в этой убедительности заключалась, вероятно, одна из причин широчайшей популярности Петрова как оперного певца, создававшего на сцене глубоко правдивые образы.

Для него самого никогда не существовало разрыва между музыкой и сценическим образом. Василий Родионович был так необычайно музыкален, что все оперные образы жили в нем, как образы музыкальные. Поэтому и давалась ему так легко сценическая правда, рождавшаяся музыкальной природой образа.

У Василия Родионовича был дар играть так, будто пение на оперной сцене — дело настолько естественное, что иначе как через музыку и представить себе нельзя жизни того человека, в которой Петров жил перед глазами зрителя.

Надуманного, ложного пафоса или, наоборот, отвлеченной поверхностной вокалистики для Василия Родионовича не существовало. Он пел так, как поет русский че-

ловек, искренне, от всего сердца, насыщая и музыку и текст большим, вдохновенным содержанием.

На протяжении долгих лет совместной работы с Василием Родионовичем я не встречалась с ним вне стен театра. Но наши встречи позволили мне составить ясное, отчетливое представление о нем не только как о большом артисте-певце, но и как о человеке.

В процессе работы, будь то черновая репетиция с концертмейстером, спевка с дирижером, парадная премьера или рядовой спектакль, — всюду В. Р. Петров был на высоте. Он вносил всюду свое уважение к труду, неизменную приветливость, чувство собственного достоинства и большое спокойствие.

Никогда мне не приходилось видеть его волнующимся из-за несущественных вещей, или насмевающимся над кем-то с целью выказать свое остроумие или «премьерство». Его поведение отличалось благородством. Чувство зависти было ему совершенно чуждо. Со своими соперниками он был доброжелателен и прост, так же, как и со всеми, начиная от рабочих сцены молодых певцов, артистов хора и кончая дирекцией театра, перед которой он никогда не заискивал.

Его голос, замечательный по красоте тембра, отличался ровностью во всех регистрах, гибкостью и выразительностью, недаром малейшие оттенки интонаций голоса Петрова так запоминались любителями пения.

Почти в каждой оперной партии встречаются особенно трудные, «коварные» для певца места. Для Василия Родионовича таких мест не существовало. Многих исполнителей Руслана пришлось мне, например, встречать на сцене Большого театра в качестве партнеров, и только один Петров не трепетал перед «фа-диез'ами» и даже не задумывался над ними.

Но никогда Василий Родионович не желал показывать публике своих неизмеримых вокальных «возможностей», если это не требовалось сущностью данной партии. Точно так же в сценической трактовке роли он шел от ее содержания, правдиво раскрывая его и не прибегая к украшению роли «от себя», к ложной аффектации, которой в те годы некоторые артисты пытались иногда подменять правдивость чувств.

Когда композитор давал певцу возможность в полном блеске показать свое вокальное искусство и голос,—в особенности в русских операх, например, в глинкавских творениях или в корсаковском «Китеже», — тогда Василий Родионович создавал такую стихию вокальной красоты, мощи и вдохновения, что не только зрители, но и мы, артисты, буквально замирали, очарованные легкостью переходов этого бархатного голоса от крайних низов до крайних верхов и обратно. Когда лился этот полный, яркий звук, без всяких качаний или несносной вибрации, которая так свойственна форсированным голосам, и было слышно каждое слово, не нарушавшее кантилены фразы, а органически сливавшееся с ней, — становилось радостно, хотелось еще больше работать над собой и стремиться к вершинам вокального мастерства, достигнутым Петровым.

Василий Родионович Петров вписал немало ярких страниц в славную историю Большого театра, в которую имя его вошло наряду с именами Неждановой, Шаляпина и Собинова. Именно к этой блистательной триаде вплотную примыкал Петров по уровню своего дарования и мастерства.

Хочется, в частности, отметить высокое ансамблевое мастерство всех этих замечательных русских певцов, отличавшихся тонким чутьем по отношению к оркестру. Например, Василий Родионович в сопровождении оркестра пел и играл всегда лучше, чем без него. Удивительно чутким партнером был Петров и в вокальных ансамблях на оперной сцене и в «дуэтах» с фортепиано на концертной эстраде.

Прекрасный исполнитель Сусанина, он так пел знаменитую фразу «Чуют правду», что в ней слышалось не только торжество героического подвига — спасения родины, но и вся горестность и сложность собственного положения Сусанина. И в этой картине глухого леса, ночи, ужаса предстоящих страданий он был героем, жил правдой данной минуты. Песня была естественной жизнью его сердца, отражением его переживания, а не просто результатом вокального мастерства.

Все дирижеры любили и высоко ценили Петрова как оперного артиста. Такой крупный музыкант, как Вячеслав Иванович Сук, всегда волновался за музыкальное

исполнение певцов, по его собственным словам, отдыхал, когда пел Петров, ибо знал, что здесь не может быть и мысли о художественном несовершенстве исполнения.

Большая часть артистического пути Петрова прошла в содружестве именно с В. И. Суком. Сук был дирижером очень строгим, порой даже педантичным, и никогда не позволял нам увлекаться отступлениями от той трактовки, которую он выводил из авторских указаний. Но для Василия Родионовича, так же как для Неждановой и Собинова, трудные правила «музыкального поведения», предписываемые артистам Вячеславом Ивановичем, ослаблялись. Ему позволялось петь в соответствии с собственным художественным замыслом, и старый дирижер послушно шел за певцом, с гордостью следя за ним, за его исполнением, безукоризненным по своей музыкальности.

Сейчас очень трудно воскресить перед читателем отличавшее Петрова мастерство пения и воплощения музыкально-сценических образов. Очень немногие произведения (да и то, пристрастно, в отрывках) записаны на пластинках в его исполнении, и только слышавшие его, теперь уже немногочисленные, товарищи — певцы и дирижеры, могут рассказать о выдающемся певце своего времени.

Думаю, что никого, равного ему по мощи и красоте голоса, по абсолютной музыкальности и артистической многогранности, до сих пор на оперных сценах не было. Разумается, многие качества голоса дает человеку природа. Но то, что дала природа Петрову, он сам довел до совершенства. Свой голос, слух и музыкальность он совершенствовал всю жизнь и до старости не прекращал работы над голосом, над оперным и камерным репертуаром. Он был одним из самых популярных концертных певцов, и, благодаря правильной постановке звука, был неутомим в своей певческой трудоспособности. Почти ежедневно он выступал либо на оперной сцене, либо на концертной эстраде, и все, что он пел, всегда доходило до сердец слушателей.

Я вспоминаю, как тщательно готовился Василий Родионович к исполнению каждой оперной партии, как глубоко вникал в ее содержание, создавая сценический образ. Никогда дирижеру не приходилось говорить ему о стиле музыки, ибо Василий Родионович приходил на каждую рспе-

тицию с вполне законченным, выношенным замыслом, и я никогда не слышала, чтобы дирижер оспаривал его.

Петров всегда настолько входил в образ, что, даже выходя со сцены за кулисы, продолжал как бы оставаться тем или иным персонажем. И если даже разговаривал со своими партнерами, то и на этой беседе лежал, как мы чувствовали, отпечаток исполняемой роли.

В повседневной жизни Василий Родионович был добрым и чутким товарищем: если он видел кого-либо огорченным, то никогда не проходил равнодушно, а старался всегда чем-либо развлечь и утешить. Он был прямым, честным и принципиальным человеком, говорил всегда правду и умел быть верным другом.

Хочу упомянуть еще об одной прекрасной черте В. Р. Петрова. Где бы он ни выступал,—а приходилось, например, в годы гражданской войны петь и в холодных, нетопленных помещениях, в клубах, госпиталях и воинских частях, расположенных за Москвой,— всегда и везде для Василия Родионовича был «истинный театр». Никогда он не позволял себе выйти плохо одетым, наспех загримированным или, тем более, небрежно поющим. Он любил родной народ, любил людей, для которых он пел, уважал их и свое искусство и умел отдаваться ему в любой обстановке.

Его артистическое воображение всегда создавало ему нужную обстановку, в которую он красотой своего голоса вовлекал слушателей, заставляя их забывать о внешнем убожестве декораций. Выйдет, бывало, Василий Родионович перед началом спектакля на перестроенную из сарая сцену красноармейского или рабочего клуба, взглянет на сооруженные на ней «хоромы», крикнет мощно на самой низкой ноте и уйдет. Думаешь, его покорило, как и нас! Ничуть не бывало! Выйдет, когда ему полагается по роли, и словно взвивается занавес Большого театра, и нет «штукатурного неба», и начинается большое, настоящее искусство.

Не раз приходилось нам в очень трудных условиях ставить спектакли «Русалки», «Онегина», «Дубровского», и всегда Василий Родионович был спокоен, не закатывал сцен руководителям клубов, как делали иные артисты, а становился еще строже к себе, еще сосредоточеннее, прео-

долевал все театральные невзгоды и подавал прекрасный пример своим товарищам.

У Василия Родионовича были два качества, совершенно неоценимых для истинно художественного вокального исполнения,—чувства меры и такта. Он не жертвовал общей выразительностью арии ради двух-трех фермат, дабы «поразить» ими публику. И, несмотря на это,—поражал! Каждый раз, когда он выступал в партии Варяжского гостя в «Садко» и брал свою финальную ноту, покрывая оркестр и наполняя зал морем звука,—казалось, что это ему так легко, так просто,—что он может и еще больше развить звук, и еще дольше его поддержать, да вот беда: композитор закончил музыкальную фразу! Гром аплодисментов заставлял Петрова бисировать арию, что тогда разрешалось в опере и без чего публика не отпускала своих любимцев.

С особым восторгом воспринимали и ценили исполнение Василия Родионовича мы, артисты, неоднократно участвовавшие в «Садко». Когда эту арию исполняли другие певцы, то чувствовалось, как они трепетали, подходя к финальной ноте, а когда развивали «фортиссимо», — то, слушая их, трепетали уже мы.

Василий Родионович принадлежал к редко встречающимся на оперной сцене творческим натурам, в которых вокалист, музыкант и артист сливаются в одно целое. Безошибочно определяя и постигая содержание, стиль и особенности каждого произведения, он долго напевал вполголоса на рабочих репетициях свою партию и исполнял ее сразу полным голосом, в совершенно законченном и отделанном виде, на первой же оркестровой репетиции. Он умел работать и знал, к чему именно он стремится в каждой роли, но никогда не нарушал цельности и ансамблевого единства постановки. Чувство большого артистического такта всегда приводило его к творческому общению с коллективом даже в тех случаях, когда ему совсем не нравился состав исполнителей.

Мне вспоминаются его споры с режиссерской частью Большого театра. Василий Родионович доказывал, что нельзя поручать спектакли только слабым исполнителям, а надо непременно включать в каждый спектакль, каким бы «рядовым» он ни был, и ведущих солистов театра. Но если Петрову приходилось петь даже с совсем слабым со-

ставом партнеров, он никогда не выказывал им своего недовольства, а приветливо общался с ними вне сцены и был неизменно внимателен к ним на сцене. Его музыкальность всегда спасала такие спектакли в трудных местах сложных ансамблей. Он был надежной опорой для артистов и дирижеров, нередко горячо благодаривших его за помощь в критические моменты, когда слаженность ансамбля оказывалась под угрозой.

Больше всего правился мне Василий Родионович в «Руслане» и «Китеже». В двух совершенно противоположных образах меня поражала необычайная цельность его вокального и драматического исполнения. Молодой, страстный, ревнивый Руслан и полный самоотвержения старик-мудрец, готовый к смерти и готовивший к ней всех китежан в страшный час предательства и вражеского нашествия. И то напряжение, захватывающее внимание, с которым слушала публика Петрова в этих спектаклях, порождали не оркестр, не обстановка и театральные эффекты, а творил это чудо сам артист, средствами своего красавца-голоса и таланта.

Василий Родионович был героичен и мужественен в своих ролях. Ни при каких обстоятельствах он не впадал в сентиментализм, не стремился «растрогать» публику. Он строго следовал замыслу композитора, не внося свои «исправления» в великие произведения.

Черты мужества были свойственны Петрову и как артисту и как человеку. Он умел бороться за свою правду в искусстве, потому что в своем творчестве он всегда шел к правде художественной через правду жизни. Не менее решительно он отстаивал и интересы своих товарищей, когда считал, что правда на их стороне. А для того, чтобы заступаться в те годы за артистов, почему-либо не угодных дирекции или режиссерской части, нужно было иметь немало мужества.

Я помню его уже в пожилом возрасте, когда голос его был все так же прекрасен, но что-то случилось с его ногами, в результате чего походка была сильно затруднена. И все же Василий Родионович не покинул сцены, а пел еще долго, повидимому, страдая физически, но никогда не давая повода говорить о своей трагедии. С необычайным героизмом он переносил болезнь, заставляя свои ноги в про-

тезах двигаться по сцене,— настолько была сильна его любовь к искусству, к самоотверженному труду.

Этот пример певца, сумевшего победить тяжкие немощи, о которых даже не догадывались широкие круги его слушателей, может и должен служить образцом для каждого артиста-патриота.

...Прошло много лет с тех пор, как не звучит больше чудесный бас Петрова. Но есть еще люди, слышавшие этого чудесного русского певца, памяти которого они посылают свою благодарность.

Радостно сознавать, что наша великая Родина не только ценит и помнит мастеров отечественного искусства тогда, когда они живы, но и после смерти воздает должное каждому, кто заслужил это своей любовью к искусству и трудом, в котором видел не только дело своей жизни, но и служение своей Родине, своему народу.





С. Н. Василенко



МОИ ВОСПОМИНАНИЯ О ВАСИЛИИ РОДИОНОВИЧЕ ПЕТРОВЕ



Василием Родионовичем Петровым я познакомился в начале девятисотых годов в оперном классе Московской консерватории, в котором я тогда работал. Обязанности мои состояли в том, что, сидя перед сценой за пультом, я дирижировал певцами и «оркестром», состоявшим из одного рояля. Нужно было приучить певцов к движению дирижерской палочки, а также исправлять все неточности в исполняемых партиях, следить за интонацией певцов и нюансировкой.

Состав оперного класса в то время был исключительный. Достаточно сказать, что в нем занимались тогда А. В. Нежданова, В. Н. Петрова-Званцева, Е. Я. Цветкова, А. И. Добровольская, В. Р. Петров, Н. Д. Веков, М. А. Драгош и многие другие певцы, выступавшие впоследствии на русских оперных сценах.

Мы проходили оперы русских классиков либо целиком, либо в отрывках, в зависимости от наших сценических возможностей. Из западноевропейских опер по традиции, установившейся тогда в Московской консерватории еще во времена Чайковского и Танеева, ставились преимущественно оперы Моцарта. Публика, приглашавшаяся на постановки, которые дирекция признавала удачными, состояла почти исключительно из родных и знакомых наших учащихся-артистов.



В. Р. Петров в роли Заратустра



В. Р. Петров в роли Генриха Птицелова

Помню, как мы готовили в классе оперу Моцарта «Похищение из серала». В партии Констанцы, как известно, имеются очень высокие ноты и труднейшие пассажи. Но за Нежданову, исполнительницу этой партии, никто не беспокоился, так как она обладала поистине феноменальным голосом и в смысле подвижности и в смысле тесситур.

Но и в басовой партии Осмина, которая была поручена Петрову, Моцарт написал необычайно подвижные, чисто колоратурные пассажи, которые обычно исполняются даже опытными певцами в упрощенном виде. Поэтому профессора консерватории советовали Василию Родионовичу исполнять партию Осмина не в оригинальной, а в облегченной редакции.

Но В. Р. Петров уже в этой ученической постановке, состоявшейся в Большом театре, проявил свою высокую принципиальность и вокальное мастерство, заявив, что будет в точности придерживаться моцартовского оригинала.

5 апреля 1902 года спектакль, на котором присутствовали многие певцы, профессора консерватории и представители дирекции Русского музыкального общества, прошел блестяще.

Антонина Васильевна Нежданова очаровала всех своим голосом и блистательной техникой, а Василий Родионович спел арию Осмина полностью со всеми фиоритурами и притом так чисто и безукоризненно, что даже профессор Умберто Мазетти, отличавшийся особенной требовательностью к ученикам и скупостью на похвалы, сказал: «Так могли петь только итальянцы в семнадцатом или восемнадцатом веке!..»

В необычайных голосовых данных Петрова мы убеждались постоянно. Помню, например, как Василий Родионович пел однажды в классе арию Демона, написанную для высокого баритона. Соль первой октавы, обычно не доступное для басов, он взял так чисто и мощно, что зазвенели стекла в окнах, а все слушатели остолбенели.

В марте 1902 года исполнялась в симфоническом концерте в Большом зале консерватории моя дипломная работа — кантата для солистов, хора и оркестра.

Василий Родионович пел партию Отшельника, написанную мною специально для него и отличавшуюся поэтому громадным тесситурным размахом. В конце большой арии

Отшельника низкое *ми-бемоль* большой октавы в течение шести тактов звучало в исполнении Петрова как на органе, покрывая оркестр.

День концерта прошел в страшном волнении из-за того, что я нигде не мог найти Василия Родионовича. Но перед началом концерта он явился — свежий, бодрый, безукоризненно одетый.

— Где ты был? — набросился я на него.

— За городом, в лесу, как всегда перед большим выступлением!

Мне пришлось присутствовать на выпускном экзамене вокалистов консерватории 18 мая 1902 года, когда кончал консерваторию и Василий Родионович. Он исполнял невероятно трудную колоратурную арию Чинь-Као из оперы Обера «Бронзовый конь», сцену из «Тангейзера» и выбранные им самим романсы Чайковского, которые обычно мы привыкли слушать в исполнении высоких голосов: «Ночь», «Серенада Дон-Жуана» и «Отчего побледнела весной». Впервые с такой задушевностью прозвучали романсы Чайковского в басовом тембре.

После окончания консерватории я был тесно связан с Василием Родионовичем как с другом и артистом, высоко ценя его выступления в концертах нашего Литературно-художественного кружка, где собиралась вся артистическая Москва: драматические артисты, композиторы, пианисты, художники, певцы.

Заведуя музыкальной частью кружка, я часто устраивал камерные и симфонические концерты. Василий Родионович неизменно участвовал в них, и меня поражал его тонкий художественный вкус. Никогда он не пел «в разнорбой», то есть произведения разных композиторов, ничего общего между собой не имеющие, а старался исполнять циклы, много дававшие слушателям для постижения творческого облика каждого мастера. С несравненным чувством стиля и глубокой выразительностью были исполнены Василием Родионовичем циклы романсов Глинки, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова и других русских классиков. С художественной законченностью пел он романсы и песни Шуберта, Шумана, Грига и других иностранных композиторов.

Летом 1906 года я получил предложение продирижировать рядом симфонических концертов в Кисловодске. Туда поехали в качестве солистов Василий Родионович Петров и Дмитрий Алексеевич Смирнов, замечательный тенор, впоследствии пользовавшийся мировой известностью. На протяжении месяца, который мы провели вместе в Кисловодске, я имел возможность ближе присмотреться к Василию Родионовичу. Я обратил внимание на строгость выработанного им режима, позволявшего ему всегда быть «в форме». Он был крайне умерен в пище, почти ничего не пил, рано ложился спать и не прекращал работы над совершенствованием своего блестящего мастерства и пополнением репертуара.

В пять-шесть часов утра он ходил на «Красные камни» (место за городом над обрывом, откуда открывается прекрасный вид на цепь Кавказских гор), чтобы слушать пение птиц. Певчие птицы всю жизнь были его страстью. По напеву он узнавал все породы. Впоследствии в Москве его пятикомнатная квартира представляла странный вид: все окна были затянуты сетками, за которыми летали чижики, зяблики, синички, жаворонки... У каждой птички было гнездышко, соответственно ее породе, а вместо люстр висели клетки с соловьями. Был у него и ученый дрозд, но он каким-то образом погиб, и Василий Родионович часто вспоминал о нем в беседах с друзьями, рассказывал о том, как он воспитывал эту умную птицу.

В кисловодских концертах Василий Родионович имел потрясающий успех. Репертуар был, как всегда, обширен и разнообразен. Он исполнял поэму «Пророк» Римского-Корсакова, арии Кончака и Галицкого из «Князя Игоря», арию Мельника из «Русалки», мои поэмы «Вирь» и «Вдова» и множество других арий и романсов русских композиторов, а также иностранных авторов. Дмитрий Алексеевич Смирнов тоже пользовался заслуженным успехом. Очень сильное впечатление производили дуэты, исполнявшиеся обоими артистами.

В следующем году я организовал в Москве циклы «Исторических концертов симфонической музыки», длившиеся десять сезонов. Василий Родионович был постоянным участником этих концертов, которыми я дирижировал в 1907—1917 годах. Он исполнял многие произведения, в

том числе и романсы, фортепианная партия которых была оркестрована специально для наших концертов. Этим делом занялись композитор Ю. С. Сахновский, я, Н. С. Голованов, В. П. Степанов, П. А. Ипполитов и другие ученики моих классов композиции и инструментовки в консерватории.

Так были исполнены Василием Родионовичем «Ночной смотр» Глинки (инструментовка Ю. Сахновского), «Песни и пляски смерти» (в инструментовке Ю. Сахновского и моего ученика Калдаева) и «Песня о блохе» Мусоргского (в инструментовке Ю. Сахновского), «Море» (инструментовка моя), романсы Шумана «Во сне» и «В лесу» (инструментовка моя), «Двойник» Шуберта (инструментовка Ю. Сахновского) и многие другие произведения.

В исторических концертах ставились крупные произведения И. С. Баха, в том числе кантаты и месса симфон, отрывки из музыкальных драм Рихарда Вагнера, кантата Римского-Корсакова «Песнь о вещем Олеге», кантата «О паже и дочери короля» Р. Шумана. Основные партии во всех этих произведениях исполнял Петров.

Дирекция Русского музыкального общества, выбирая солистов для симфонических концертов, предпочитала Василия Родионовича другим басам, хотя и в Большом театре и в других оперных труппах имелись очень хорошие голоса. Но Василий Родионович резко выделялся не только своим голосом и уровнем техники, но и музыкальной культурой. Много раз я имел возможность убеждаться в том, как настойчиво работает В. Р. Петров над каждым произведением. Однажды я зашел к нему, когда он работал над «Ночным смотром» Глинки. Вещь уже отлично звучала, но он все еще менял темпы, интонации, оттенки. Погрузившись в раздумье, он вносил какие-то еле уловимые оттенки в трактовку отдельных тактов. Я невольно удивился:

— В балладе Глинки все так просто и понятно, а ты все какие-то интонации особые ищешь...

— Действительно, вещь простая, но тем труднее ее сделать! — возразил Василий Родионович.

Так же много он работал над каждой новой вещью, независимо от того, была ли она произведением классическим или сочинением начинающего композитора.

— Мало знать вещь, — говорил он, — надо проникнуть в сущность ее, в замысел автора...

Василий Родионович был человеком по природе умным, вдумчивым, серьезным и пытливым. Знания, приобретенные в консерватории, он всю жизнь пополнял самообразованием. Читал он всегда много и с увлечением, интересовался литературой, историей, философией. Вот почему такой глубокой была его трактовка многочисленных оперных ролей.

Василий Родионович оставался самим собою даже тогда, когда многие басы откровенно подражали Шаляпину, копируя его манеру петь и сценические приемы. Бывали и одновременные выступления Шаляпина и Петрова в одних и тех же операх. Я отлично помню, например, их совместное выступление в «Борисе Годунове», где Шаляпин исполнял роль царя Бориса, а Петров пел партию Пимена. Большой и заслуженный успех, выпавший на долю Василия Родионовича в невыигрышной, по сравнению с партией Бориса, партии Пимена, был достаточно убедителен для того, чтобы самые закоренелые «скептики» поняли значение этого выдающегося артиста-певца.

Нередко бывало и так, что весь басовый репертуар в Большом театре ложился на Василия Родионовича, и ему приходилось петь многие партии, исполнявшиеся Шаляпным. Но и в этих случаях образы, созданные Василием Родионовичем, были выношены им самим, продиктованы глубоким проникновением в их сущность и сознанием правильности толкования.

Я много раз слышал, например, Василия Родионовича в ролях Мельника в «Русалке», Досифея в «Хованщине», Дон-Базилио в «Севильском цирюльнике», Мефистофеля в «Фаусте» и могу засвидетельствовать, что Василий Родионович создавал совсем отличные от шаляпинских сценические образы, и каждый из них жил своей жизнью, поражал своей художественной завершенностью и правдивостью.

Меня поражало то, что во многих операх западных композиторов образы, созданные Василием Родионовичем, производили более сильное впечатление, чем образы, созданные иностранными певцами. В давние годы я слушал, например, оперу «Гибель богов» Рихарда Вагнера в Бай-

рейте, где она шла в постановке, традиции которой были освящены в свое время самим композитором. Но в постановке Большого театра, осуществленной незадолго до начала первой мировой войны, Василий Родионович в роли Хагена произвел на меня несравненно более сильное впечатление, чем то, которое я получил в Байрейте. Одна его мимика была так выразительна, что фигура Хагена при появлении на сцену производила впечатление страшного существа. Да и весь образ свидетельствовал о глубоком проникновении в содержание вагнеровской драмы.

Василий Родионович был чутким художником, черпавшим свое вдохновение из окружающей его живой действительности, из красот природы и из образов прошлого. Вспоминаю, например, с каким вниманием изучал он в Загорске древнерусскую живопись. А затем, когда в Большом театре поставили «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова, Василий Родионович, исполнявший роль князя Юрия, встретил меня на репетиции словами:

— Как я благодарен тебе за приглашение в Загорск! Впечатления, полученные мною там, помогли мне понять и раскрыть образ русского князя-патриота.

Всегда задумчивый, серьезный, Василий Родионович при первом знакомстве производил впечатление несколько сухого и даже сурового человека. Но это впечатление быстро рассеивалось во время беседы и общения с Василием Родионовичем. Это был сердечный, отзывчивый человек, настоящий товарищ, художник, всем своим существом преданный родному народу, родному искусству. Кончина Василия Родионовича была горестной утратой для всей нашей общественности, в особенности для его друзей и почитателей.

Русская музыкально-сценическая культура лишилась со смертью В. Р. Петрова одного из выдающихся мастеров, большого артиста, первоклассного певца и неутомимого труженика.





Н. С. Голованов

**ВЫДАЮЩИЙСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ
РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**



Василий Родионович Петров на протяжении многих лет был украшением русского искусства. Это был великолепный бас, воспитанный в традициях русской вокальной школы и достигший подлинно академического уровня мастерства.

Обладая природной музыкальностью и замечательными голосовыми данными, Василий Родионович блестяще окончил Московскую консерваторию вместе с великой русской певицей А. В. Неждановой; вместе с нею дебютировал на сцене Большого театра в одной из консерваторских ученических постановок, а затем они оба были приглашены в труппу театра и заняли положение ведущих артистов.

Прекрасный, большой голос Василия Родионовича отличался ровностью во всех регистрах и приятным, бархатым тембром. Вместе с тем, Василию Родионовичу свойственно было сценически-правдивое воплощение и раскрытие каждой исполнявшейся им партии.

Проникновенный Сусанин, изумительный Руслан, блестящий, неповторимый Кончак, мудрый Пимен, одухотворенный Досифей, трогательный Собакин, обаятельный Дед Мороз, суровый, монументальный Варяжский гость, благородный Гремин, величественный король Генрих (в «Лоэнгрипе») — Василий Родионович неизменно оставался настоящим академическим певцом, требовательным к себе, к

вокально-сценической культуре каждого спектакля, и пользовавшимся поэтому необычайной любовью не только публики, но и всего творческого коллектива театра, начиная с дирижеров и кончая артистами оркестра и хора.

Нужно сказать, что бывают артисты, которые в силу своего высокого профессионализма пользуются симпатиями режиссеров и дирижеров, но оставляют публику холодной и равнодушной, не находя в себе, очевидно, той искры, которая зажигает сердца слушателей. Не таков был Василий Родионович. Его любили и знатоки и рядовые слушатели, восторгавшиеся не только певческим и сценическим мастерством этого замечательного артиста, но и глубокой, волнующей правдивостью каждого созданного им музыкально-сценического образа.

Современник Ф. И. Шаляпина, часто выступавший с ним, а также с А. В. Неждановой и Л. В. Собиновым. В. Р. Петров никогда не отступал на второй план в спектаклях, в которых он принимал участие вместе с этими гениальными певцами, наряду с ними уможая достижения русской оперной школы.

Я был счастлив личной и творческой дружбой с Василием Родионовичем. Никогда не забуду его в «Царской невесте», шедшей под моим управлением, никогда не забуду его могучего голоса, изумительной проникновенности исполнения и выразительности сценического облика. А. В. Нежданова, В. Р. Петров, Н. А. Обухова, С. Н. Стрельцов и В. В. Макарова-Шевченко составляли в этом спектакле «концертный» ансамбль, редкий по художественной красоте и единству. Навеки запечатлелся в моей памяти и Кошчак в неповторимо-своеобразном исполнении Василия Родионовича.

Помимо многих, преимущественно ведущих, партий, которые В. Р. Петров спел за свою долгую артистическую жизнь на сцене Большого театра, он был поистине незаменимым исполнителем ответственных сольных партий во многих кантатах, ораториях и, прежде всего, в Девятой симфонии Бетховена. И здесь, на концертно-симфонической эстраде, проявилось одухотворенное мастерство Василия Родионовича и то безупречное чувство стиля, которое неизменно сопутствовало также его выступлениям на оперной сцене и в камерных концертах.

Все товарищи по работе любили и ценили Василия Родионовича как мастера, артиста и человека. Его буквально обожали все, встречавшиеся с ним, в особенности простые люди, видевшие от него много ласки и заботы. Рабочие сцены относились к нему как к своему, близкому человеку, дорожили его дружеским вниманием к ним и сердечной приветливостью.

Василий Родионович страстно любил жизнь, свой родной народ, свое искусство, природу своей родной страны. В свободное время он предпринимал долгие поездки и прогулки по лесам, полям и рекам, с увлечением занимался рыбной ловлей, любил цветы, зверей и птиц, наполнявших веселым щебетаньем его квартиру. Он был радушным, хлебосольным хозяином, и в доме у него бывали многие — певцы, дирижеры, музыканты, писатели.

Василий Родионович был блестящим шахматистом, успешно сражавшимся порою даже с очень сильными партнерами. Этому искусству он обучал и своих друзей, и молодежь Большого театра. Он много читал и был разносторонне образованным человеком. Широта интересов и знаний проявлялась и во всей его артистической деятельности.

С его уходом из жизни русское искусство и наш народ лишились одного из талантливейших мастеров отечественного музыкального театра, прекрасного певца, артиста подлинно академического ранга.

С именами А. В. Неждановой, С. В. Рахманинова, Л. В. Собинова, Ф. И. Шаляпина, а также В. Р. Петрова связан блестящий период расцвета оперного искусства в России, классические традиции которого развиваются и обогащаются новым содержанием в нашу советскую эпоху.

И, умножая достижения отечественной вокально-сценической культуры, ее мастера с глубоким уважением вспоминают благородное имя Василия Родионовича Петрова, которое навеки сохранится в истории русской вокальной школы и музыкального театра.





А. Гольденвейзер



ВЫДАЮЩИЙСЯ АРТИСТ



познакомился с Василием Родионовичем Петровым, когда он еще учился в Московской консерватории.

Москва — великий музыкальный центр — всегда привлекала музыкально одаренных людей нашей страны и естественно, что в стенах Московской консерватории собралось в те годы немалое число талантов, которым впоследствии было суждено прославиться как представителям нашего большого искусства.

Музыкальная жизнь Москвы отличалась тогда богатством и оживленностью. Сюда стремились передовые музыканты всей Европы. Москва была, наряду с Петербургом, крупнейшим центром театральной и концертной жизни. Это и понятно, если помнить, что в Москве жили и творили С. И. Танеев, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, А. С. Арениский, В. И. Сафонов, Ф. И. Шаляпин и многие другие мастера русской музыкальной культуры.

Еще живыми были впечатления от близких встреч и общения в повседневной жизни консерватории с П. И. Чайковским и Н. Г. Рубинштейном.

В 1898 году профессором по классу фортепиано был приглашен А. Н. Скрябин.

В 1893 году место профессора гармонии, инструментовки, а также руководителя оперного класса занял М. М. Ип-

политов-Иванов. Оперный класс тогда привлекал внимание своим составом учеников, которые проходили в этом классе всестороннюю вокальную подготовку и приобретали всё необходимое для артистической деятельности на оперной сцене, обучались творческому единению с дирижером, а также со своими партнерами по оперному спектаклю. В оперном классе проходились отдельные отрывки из опер, но когда наступала пора предстать перед экзаменационной комиссией, тогда, в качестве зачетного спектакля, осуществлялась постановка той или иной классической оперы полностью. Так, в классах В. И. Сафонова и М. М. Ипполитова-Иванова, куда ученики поступали уже после двухлетней работы и совершенствования в области вокальной техники, были осуществлены силами учащихся постановки таких опер, как «Ферраморс» Рубинштейна, «Фиделио» Бетховена, «Евгений Онегин» Чайковского, «Виндзорские кумушки» Николаи, «Похищение из сераля» и «Cosi fan tutte» Моцарта, «Волшебный стрелок» Вебера и другие. Спектакли эти проходили обыкновенно на сцене Большого театра и, таким образом, молодые вокалисты, еще будучи студентами, получали возможность показать себя и проверить свои силы на первой оперной сцене страны.

В вечернем спектакле 24 апреля 1899 года, когда исполнялась опера Бетховена «Фиделио», партию 2-го узника в ней пел ученик Василий Петров, выступавший также в хоровых ансамблях этого же спектакля; в оркестре, в качестве альтиста, принимал участие ученик консерватории Рейнгольд Глиэр.

В опере «Виндзорские кумушки» Николаи, в дневном спектакле, состоявшемся 16 апреля 1900 года, можно было услышать ученицу Московской консерватории Антонину Нежданову в партии г-жи Форд и ученика Василия Петрова в партии сэра Джона Фальстафа. Речитативы для этого исполнения были инструментованы учеником Рейнгольдом Глиэром, так как опера писалась Николаи в старой традиции, когда еще между ариями, дуэтами и ансамблями существовали разговорные диалоги. Эти диалоги впоследствии были заменены речитативами.

5 апреля 1902 года ученица А. Нежданова в партии Констанцы и ученик В. Петров в партии Осмина выступили в опере Моцарта «Похищение из сераля».

Василий Родионович Петров еще до окончания консерватории принимал участие не только в ученических концертах, но и выступал перед публикой в концертах Русского музыкального общества как солист. 7 апреля 1901 года, в десятом симфоническом собрании под управлением В. И. Сафонова, Василий Родионович вместе с М. Я. Будкевич, Е. И. Збруевой и А. И. Барцалом участвовал в качестве солиста в исполнении Девятой симфонии Бетховена. Этот концерт состоялся в только что отстроенном Большом зале Консерватории. Василий Родионович и в дальнейшем, на протяжении всей своей творческой жизни, многократно принимал участие в исполнении Девятой симфонии и всегда с неизменным успехом пел сольную басовую партию как вдохновенный артист и подлинный мастер вокального искусства.

В те времена в Москве существовало Русское хоровое общество, находившееся в непосредственной творческой связи с консерваторией и Музыкальным обществом. Это Хоровое общество немало содействовало росту музыкальной культуры вообще, а студентам консерватории давало возможность слышать в хорошем концертном исполнении классические оратории и хоровые произведения, весьма сложные по своему музыкальному построению. В числе дирижеров этого Хорового общества были последовательно А. С. Аренский, В. И. Сафонов и М. М. Ипполитов-Иванов. Аренский, Направник, Кюи и другие композиторы, привлеченные несомненными достоинствами концертов Хорового общества, создавали для него свои новые хоровые произведения. С успехом выступали также оркестр и хор студентов Московского университета.

В Москве в те времена существовала частная опера С. И. Мамонтова, в которой исполнялись оперы Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова. Здесь пели талантливые молодые певцы того времени. В оформлении постановок принимали участие художники Поленов, Васнецов, Серов, Врубель, Коровин. В 1896 году здесь впервые в Москве выступил Ф. И. Шаляпин, исполнив партию Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова.

Такова в общих чертах была та музыкальная среда, в которой рос, созревал и крепнул талант Василия Родионовича Петрова.

24 октября 1904 года в Малом зале тогдашнего «Российского благородного собрания» состоялось первое музыкальное утро Московского вокального квартета. В состав этого квартета входили Н. В. Салина, Е. И. Збруева, Д. А. Смирнов и В. Р. Петров. Н. В. Салина и Е. И. Збруева пели также дуэты Глишки и Чайковского. Программа выступления квартета, пользовавшегося большим успехом, включала произведения Чайковского, Глишки, Аренского, Кюи и других русских композиторов. Василий Родионович очень любил камерное и ансамблевое пение. С увлечением участвовал он также в многочисленных концертах, где исполнялись хоры, кантаты, оратории, всегда выделяясь яркостью и проникновенностью своего исполнения. Он с неизменным успехом выступал также в качестве солиста в исторических концертах, в течение ряда лет устраивавшихся С. Н. Василенко. Этими концертами дирижировали, помимо самого Василенко, Глазунов, Ипполитов-Иванов, а также Сибелиус, Оскар Фрид, Артур Никиш и другие дирижеры. Большим событием в музыкальной жизни Москвы было исполнение под управлением М. М. Ипполитова-Иванова «Страстей по Матфею» Баха. К участию в исполнении этого произведения были привлечены силы консерватории и лучших хоров Москвы. Главную басовую партию вдохновенно исполнял Василий Родионович. «Страсти» Баха исполнялись трижды и всякий раз привлекали несметное число слушателей. Я думаю, что участие в ораториальном пении сыграло значительную роль в формировании Василия Родионовича как зрелого оперного певца. Эпическая величавость и благородная простота были теми неотъемлемыми качествами Василия Родионовича как оперного артиста, которые позволяли ему правдиво раскрывать перед слушателем внутреннюю духовную силу своих героев. Он никогда не прибегал к излишествам во внешнем выражении ради того, чтобы снискать дешевый успех у публики.

Василий Родионович поступил в Большой театр в 1902 году. Его творческий путь начинался в пору громадных успехов и расцвета гения Федора Ивановича Шаляпина. Трудно было недавнему выпускнику консерватории сохранить свое собственное артистическое лицо и прочно привлечь к себе внимание и сочувствие слушателей в такую по-

ру. Василий Родионович, тогда еще молодой вокалист, с честью вышел из этого трудного испытания.

Прекрасное, своеобразное творчество Василия Родионова Петрова всегда оценивалось как самобытное, значительное художественное явление. Его превосходный голос, замечательная дикция, его подлинное сценическое дарование и выдающаяся музыкальность завоевали ему еще в юные годы прочное признание и неизменный успех в самых широких кругах московской общественности.

Чувство соперничания с кем бы то ни было никогда не было свойственно его спокойной, созерцательной и внутренне-эмоциональной натуре. Глубокая любовь к искусству, сознание, что любимому делу он отдает все свои творческие силы, наполняли его спокойной уверенностью в себе, помогали его творческому росту и новым достижениям.

Его Сусанин, Мельник, Досифей, Пимен, Князь Юрий в «Сказании о невидимом граде Китеже» и многие, многие другие образы, созданные Василием Родионовичем, навсегда останутся лучшими образцами классического оперного искусства русской вокально-сценической культуры.

В поздние годы жизни и творчества Василия Родионова мне довелось близко общаться с ним и в домашнем кругу. Я близко увидел его благородную человеческую природу, его прямой искренний характер, его доброжелательное отношение к людям.

Воспоминания об этом выдающемся артисте и прекрасном человеке до конца моих дней останутся дорогими для меня.





С. Н. Дур ы л и н



ПАМЯТИ В. Р. ПЕТРОВА



то было полвека тому назад.

В Малом зале Московской консерватории, не помню, по каким дням, устраивались ученические вечера.

Присутствовать на них разрешалось обычно педагогам консерватории и родственникам учащихся, выступавших в этих концертах. Каждое постороннее лицо, желавшее попасть на такой концерт, обязано было записаться специальным пропуском, получить который было довольно трудно.

У меня не было тогда никаких решительно прав на посещение ученических вечеров в Малом зале, но через племянника строгой Александры Ивановны Губерт, которая была много лет инспектором консерватории, время от времени удавалось получить пропуск в этот зал. Особенно трудно было получить пропуск тогда, когда больше всего хотелось получить его,—тогда, когда в ученическом концерте или спектакле участвовали ученики консерватории — Нежданова Антонина и Петров Василий.

В эти вечера всегда бывала у дверей Малого зала густая толпа желающих туда проникнуть. Александра Ивановна была неумолима по отношению к «посторонней публике». Мне же часто, хотя далеко не всегда, все-таки удавалось попасть в число избранных, переполнявших маленький зал.

Нельзя забыть ту радость, ту надежду, тот восторг, который возбуждали в слушателях эти ученики консервато-

рии — Нежданова Антонина и Петров Василий. Среди учащих, выступавших в 1900—1901 гг. на этих вечерах, было немало талантливых певцов. Много красивого было в голосах молодых певцов, много свежего в их исполнении арий из опер. Но никто из них не мог сравниться с этими двумя: Неждановой и Петровым.

Старики говорили про Нежданову: «Это будущая Патти» — и пророчили ей европейскую известность. О Петрове они говорили: «Он повторит своего однофамильца», — разумея знаменитого Осипа Афанасьевича Петрова, друга Глинка, первого Сусанина, Руслана, Мельника.

Даже А. И. Губерт, наслушавшаяся на своем веку похвал по адресу многих учеников и обычно скептически относившаяся к этим похвалам, — даже она, при похвалах Неждановой и Петрову, или молча кивала головой в знак полного согласия, или сочувственно отзывалась: «Да, у них есть чем петь».

Мы, люди молодые, не слышали Патти и не видали старика Петрова. Нам казалось обидным сравнивать нашу русскую молодую певицу с какой-нибудь итальянской сверхзнаменитостью. Мы верили в то, что Нежданова останется Неждановой, и этого будет довольно, чтобы ее имя открыло целую главу в истории русского оперного театра. Не этими, конечно, словами, но именно это думали мы, наслаждаясь внешним голосом ученицы Неждановой, всем сердцем отдаваясь той радости бытия, тому привету светлой русской весны, который звенел и сиял в этом голосе.

Петров всегда стоял рядом с Антониной Васильевной в нашем уповании на его талант, на живую правду, на русскую песенность его дарования.

Так было и в действительности: Петров стоял рядом с Неждановой и на ученической эстраде Малого зала, и на подмостках экзаменационного спектакля, и при дебютах в Большом театре, и, наконец, — в течение трех десятилетий — на сцене этого театра.

Василий Родионович Петров поражал свежестью, чистотой, широтой своего голоса.

Когда он на вечерах, вызывая всеобщий восторг, пел какую-нибудь арию из старинной классической оперы, труднейшую арию, требовавшую от баса того, что не под силу было и современному сопрано: полнейшей легкости, совер-



В. Р. Пестров в роли Фазольта в «Золоте Рейна» Вагнера



В. Р. Петров в роли Мефистофеля

шенной свободы звука,— всегда хотелось, чтобы, спев эту итальянскую арию, Петров тут же запел русскую песню, широкую, раздольную, с неумным размахом богатырской силы и воли вольной. Только тут, думалось, во всю мощь, во всю глубину и широту, во всю высь разольется его необыкновенный голос,— русский в каждой своей ноте, в самом своем тембре, мягком, ласкающем и в то же время мужественном, чуждом всякой изнеженности.

И на концертах, и в опере, и в сольных выступлениях, и в ансамблях голос Василия Родионовича всегда сверкал подобно чистой, ничем не замутненной, струе неиссякаемого родника, бьющего из недр родной земли. Это, повторяю,— не могу не повторить,— был русский голос по самой своей природе, по теплоте тембра и широте дыхания, по мужественной, свободной силе звучания, которому, казалось, нет предела ни вверху, ни внизу.

Диапазон голоса Василия Родионовича был поистине необычайным. Руслан, партию которого когда-то пел в Большом театре лирический баритон, славный Хохлов, а затем пел драматический баритон Бакланов, был любимой партией В. Р. Петрова, и он же пел в «Гугенотах» Марсея, партию, недоступную большинству современных басов; в «Князе Игоре» он пел и Владимира Галицкого, которого поют иные из баритонов, и Кончака, также недоступного многим басам, даже из числа претендующих на ампула «низкого баса».

Но всегда чувствовалось, что голос Петрова был создан прежде всего для русской песни. И там, где был простор этой песне, где на ее основе расцветало композиторское творчество,— в операх Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова,— там был простор вокальному творчеству Петрова. И вместе с тем Петрову, как редко кому, был доступен труднейший вокальный репертуар Запада, великие творения Баха и Моцарта, Россини и Верди.

Первый выход Петрова на оперную сцену состоялся не в опере русского композитора: на выпускном экзамене, в программу которого входило участие в оперном спектакле, он выступил в опере Моцарта «Похищение из сераяля», исполнив партию Осмина. Нежданова в этом же спектакле пела партию Констанцы.

Это было подлинным торжеством русского вокального искусства. От баса в этой чудесной опере требуется такая же виртуозная легкость, искристость звука, такая же кружевная тонкость, как от колоратурного сопрано. В партии главного стража гарема, исполнявшейся Петровым, есть страницы такой же труднейшей колоратуры, как в партии Констанцы, которую пела Нежданова.

В Большом театре Петров дебютировал в русской опере — в «Русалке». Только тот, кто помнит Большой театр того времени, может судить, как трудно было молодому артисту выступить впервые на его сцене в партии Мельника. В этой партии Москва всегда с особой любовью смотрела Шаляпина. Эта партия была одной из наиболее удачных и у другого ее исполнителя в Большом театре — С. Г. Власова. Тою же весной 1902 года в партии Мельника гастролировал в Большом театре артист частной оперы В. Н. Трубин, обладатель звучного высокого баса.

Петрову предстояло найти свое место среди этих — одного гениального и двух талантливых — исполнителей драматической партии в опере Даргомыжского.

И он нашел это место.

Сравнения с Шаляпиным были неизбежны. Но было ясно: каковы бы ни были результаты этих сравнений, одно было несомненно — в труппу Большого театра вступил талантливый человек, со своей творческой волей, с задатками хорошего актера (а это было большой редкостью в тогдашнем оперном театре!), с чудесным, могучим голосом, которому в огромном зале Большого театра было так же легко и свободно, как в Малом зале консерватории.

Есть удивительная особенность в самочувствии слушателей при исполнении одной и той же партии различными певцами. Одного певца слушают, спокойно отдаваясь его пению, вот так же, как отдаются песне леса или говору моря: кто может пресечь эти песни? Другого певца слушают со вниманием, с сочувствием, но и с затаенным страхом: «А вдруг... а вдруг не дотянет, не донесет нужного звука...»

Петрова всегда и во всех его партиях слушали с каким-то радостным волнением и, вместе с тем, с твердой верой в его голос и мастерство. В голосе Петрова было что-то прочное, высокодобротное, — тогда ли, когда он спускался в низины арии Гремина или гугенотской песни Марсея, тог-

да ли, когда его Руслан со светлой радостью, с лирической нежностью обращался ко вновь обретенной невесте: «О, Людмила! Лель сулил нам радость!», или тогда, когда его мудрый Пимен спокойно склонялся над летописью жизни Родины.

Басам, сверстникам Петрова, была свойственна охота тянуться к партиям баритона. С. Г. Власов пел Сусанина и Мельника, но он же пел Кочубея («Мазепа»), Тонио («Паяцы»), Эбн-Хакиа («Юланта»). Григорий Пирогов так далеко заходил во владения баритона, что пел не только графа Томского в «Пиковой даме», но и Эскамильо в «Кармен». Еще дальше заходил туда артист московской частной оперы даровитый Н. И. Сперанский: вместе с Мельником и Фарлафом в его репертуаре были Петр («Вражья сила»), Мизгирь («Снегурочка») и тот же Эскамильо.

Полагаю, что В. Р. Петров мог бы прекрасно петь баритоновые партии, но он никогда этого не делал. Всегда с мудрым самоограничением он держался партий баса, в точном смысле слова. Но зато в пределах басового репертуара ему было все доступно: все партии и все композиторские стили.

Как оперный артист он пел все басовые партии — от тех, которые требовали колоратуры от basso buffo (Моцарт) или широкой русской песенности (Глинка), до тех, где требовался неблагоприятный для певца речитатив вагнеровской музыкальной драмы или, наоборот, богатый внутренним драматизмом речитатив народной драмы Мусоргского.

Но Петров был не только прекрасным оперным певцом, — он был превосходным мастером ораториальной, вокально-симфонической музыки: он чутко чувствовал стиль «Страстей» Баха, Реквиема Моцарта, Девятой симфонии Бетховена, и был незаменим как исполнитель басовых партий в этих великих, поистине бессмертных, созданиях классической музыки.

Одной из лучших оперных партий Петрова был Руслан.

Эту партию ему пришлось петь в первый же сезон (1902/03) в Большом театре, — он сам ее любил и его любили в ней зрители нескольких поколений. В партии Руслана, в Большом театре, никогда не выступал Шаляпин. Он пел Фарлафа при Руслане — Петрове.

Для моего поколения Руслан сочетается неразрывно с Петровым. Партия идеально подходила к его вокальным и сценическим данным. Широкий, свободный, глубоко русский мелос Глинки был и по душе и по таланту Петрова.

Русская оперная литература богата партиями для баса. Но в подавляющем большинстве своем это партии или ярко драматического звучания (Сусанин, Мельник, Досифей, Грозный, Сальери), или комико-характерного (Фарлаф, Варлаам, Владимир Галицкий, Еремка, царь Додон).

Руслан принадлежит к очень малому числу партий лирических (или, точнее, лирико-эпических) и, несомненно, является главной и лучшей среди них. Но это же составляет и причину, почему даже такие исключительные мастера, как О. А. Петров и Ф. И. Шаляпин, предпочитали петь в опере Глинки не Руслана, а Фарлафа: оба начали свое участие в этой опере в партии Руслана, и оба вскоре отказались от нее и с исключительным успехом воплощали Фарлафа.

Лирическая партия подобает тенору или баритону. Этому убеждению большинства не могли воспротивиться даже О. Петров и Шаляпин: партия Фарлафа по богатству чисто сценического материала, да и по вокальной виртуозности, казалась им интереснее, богаче партии Руслана. Такой выдающийся художник-певец, как Ф. И. Стравинский, также создал великолепного Фарлафа и никогда не пел Руслана.

В. Р. Петров, наоборот, с особым увлечением, с неизменной любовью пел эту партию. Давая прекрасный, мужественный образ русского богатыря, человека светлой воли и любящей души, он прекрасно передавал лирическое богатство, высокую, чисто народную поэзию этой партии, живую русскую правду, былинную правду этого образа.

Мужество Руслана, его победа над Черномором, это — превосходство не физической силы, а душевной мощи и правоты киевского богатыря над хитростью Черномора и коварством Наины.

Руслан любит Людмилу горячо, преданно, самоотверженно. Вот эта мужественная любовь-верность, противопоставленная страсти, владеющей Ратмиром, превосходно, с высоким лирическим подъемом передавалась Петровым и в первом действии, когда Руслан ликует от счастья, и во втором, когда он, погруженный в раздумья о судьбе своей любви к Людмиле, слушает повесть Финна о погибшей

любви к Наине, и, наконец, в последнем действии, когда вновь — и еще сильнее — вспыхивает в нем радость торжествующей любви.

Незабываем в исполнении Петрова был элегический монолог Руслана на поле, покрытом мертвыми костями.

В знаменитой арии «О, поле, поле...» Петров передавал не скорбь, не тоску Руслана, а грусть русского богатыря, высокую грусть-раздумье большой, мужественной души над судьбой человеческой.

Русское слово «грусть» непереводаемо ни на какой другой язык¹. Все попытки перевести это слово на французский, немецкий, английский язык неизменно приводят к тому, что у переводчика получается — скорбь, печаль, тоска, унынье,— но никак не грусть. Стих Пушкина «Мне грустно и легко...» при переводе его на чужой язык превращается в лелепость, так как «грустно» неизменно выходит в переводе «уныло», «тоскливо», «печально», что вовсе несовместимо с последующим «и легко».

И вот Руслану — Петрову, в его раздумье над полем с мертвыми костями, не было ни «уныло», ни «тоскливо», ни «печально». Ему грустилось точно так, как бодрый, погожий, весенний день туманится ненадолго, чтобы вновь засиять теплым золотым светом. Это — то, что один из поэтов, друзей Пушкина, назвал: «роздых бытия», это — тихое раздумье, сменяемое новой борьбой за жизнь и счастье.

И чем глубже, сердечнее передавал Петров это раздумье, грусть Руслана, тем мужественнее был Руслан в своей дальнейшей борьбе за Людмилу.

Руслан был поистине превосходным созданием Петрова, постигшего глубину замысла Пушкина и Глинки.

В Сусанине, которого Петрову также пришлось петь с первого же сезона, он не делал центром всей роли сцену гибели Сусанина, как это часто делали и поныне иногда делают некоторые другие исполнители. Для Петрова опера Глинки была не трагедией из жизни Сусанина, а величественной эпической поэмой из жизни русского народа, выразителем лучших сторон исторического характера которого является Сусанин.

¹ За исключением славянских (Ред.).

Вот почему Сусанин у Петрова был величав и прост и в радости своей, и в горести, и в семье своей с дочерью и приемным сыном, и в дремучем лесу с врагами. Это был герой не из трагедии, потрясающей гибелью героя, а из народного эпоса, из былины, сказующей о подвиге, закрепляющем долголетие и славу народа благодаря патриотической верности его детей своей родине.

У Петрова был прост и скромен облик Сусанина. Это — простой русский крестьянин, а отнюдь не тот иконописный мученик страстотерпец, в которого иногда превращали Сусанина, и тем паче, не сверхвеличественный, властный старец наподобие старообрядца Досифея из «Хованщины».

В облике Сусанина—Петрова было что-то исконно русское, бесхитростно-крестьянское, подлинно деревенское; верилось, что Сусанин — не один, что таких вот крепких, правдивых, верных родине стариков множество живет в русских деревнях, и, если того потребует жизнь и история, каждый из них окажется Сусаниным в своем деле и на своем месте.

И та глубокая народная песенность, которая была свойственна Петрову как певцу, тот русский пош и б его пения как нельзя лучше шел к партии Сусанина: ни подчеркивания драматических интонаций, ни нарочитого опрощения не было в вокальной передаче Петровым этой исключительно ответственной партии; он достигал большой простоты и музыкальной красоты в пении, удивительно гармонизовавших с простотою и величавым спокойствием, которым веяло от облика его Сусанина.

Веяло от него настоящей силой,— силой хорошего, твердого в своих внутренних устоях русского человека, одинаково способного достойно жить и достойно умереть. Вот тут опять было налицо удивительное соответствие между музыкально-сценическим образом, созданным Петровым, и спокойной силой и могучей красотой его баса.

Когда в третьем действии Сусанин — Петров твердо и просто отвечал на все утрашения со стороны врагов:

Страху не страшусь,
Смерти не боюсь,—

несокрушимой силой любви к родине веяло от этих слов, и слушатель не мог тут не вспомнить, что ту же музыкаль-

ную тему он уже слышал в самом начале оперы, в хоре крестьян, а Петров умел так донести до слушателя эти слова, эту строгую тему, что раскрывалось непобедимое, спаянное беззаветной любовью к родине, единство Сусанина с русским народом.

От Сусанина, в исполнении В. Р. Петрова, память легко и благодарно переносит к его Пимену в «Борисе Годунове» Мусоргского.

Казенный театр относился с величайшим пренебрежением к этой партии. Достаточно указать, что при первой постановке народной музыкальной драмы Мусоргского (1874) спектакль шел без сцены в Чудовом монастыре. В Большом театре при постановках «Бориса Годунова» в 1888—1889 годах сцена в Чудовом монастыре также пропущена; в 1888 году в четвертом действии появился «отшельник», а в 1889 году в том же действии «отшельник» превратился в Пимена.

В 1901 году «Борис Годунов» был возобновлен с Ф. И. Шаляпиным в заглавной роли. Впервые была поставлена сцена в Чудовом монастыре: там, в келье, теперь появился Пимен (Г. С. Чернорук), а в царских палатах опять появился «отшельник» (С. Е. Трезвинский).

И только в 1905 году, 21 января, в бенефис оркестра русской оперы под управлением С. В. Рахманинова, Пимен, наконец, появился и в иноческой келье, и в царских палатах. То был В. Р. Петров.

Ни в одной из сцен народно-музыкальной драмы Мусоргского нет такой близости к ее великому первоисточнику—к трагедии Пушкина, как в сцене в Чудовом монастыре: она вся идет на тексте Пушкина. И высоким достоинством В. Р. Петрова было именно то, что его монах-летописец был, прежде всего, пушкинским образом. С прекрасной ясностью, с глубоким проникновением передавал Петров несравненный стих Пушкина, и весь образ старика-летописца был овеян поэтической простотой и мудрой чистотой, какую он преисполнен у Пушкина.

«Характер Пимена не есть мое изобретение,— писал Пушкин в одном из проектов предисловия к «Борису Годунову,— в нем собрал я черты, пленившие меня в наших летописях: умиленная кротость, простодушие, нечто младенческое и вместе мудрое... Мне казалось, что сей характер

все вместе нов и знаком для русского сердца, что трогательное добродушие древних летописцев... украсит простоту моих стихов»¹.

Вот тот образ, который создавал Петров в «Борисе Годунове», и Пимен его был одним из лучших воплощений пушкинского образа на сцене. И, вместе с тем, то был образ, преломившийся через призму гениальной музыки Мусоргского. Петров отнюдь не декламировал стихи Пушкина под музыку Мусоргского, как иногда делают это певцы, озабоченные нарочитой выразительностью текста, а искал и умел находить в мелодическом напевном речитативе Мусоргского прочную драматическую опору, созвучную чудесному мелосу пушкинского стиха.

То *Molto andante*, в котором ведется первый монолог Пимена — «Еще одно последнее сказанье», полностью соответствовало у Петрова основному замыслу Пушкина: передать то высокое спокойствие духа, «нечто младенческое и вместе мудрое», что, по Пушкину, присуще русскому летописцу. Речитатив Мусоргского, — «спокойный, величавый», — в устах Петрова, — здесь «украшал... простоту» стихов Пушкина внутренним сиянием светлой и мудрой души старца-инока. Петров с тончайшей музыкальностью передавал гармонию просветленных созвучий, на которых композитор строит глубокие и тихие слова летописца.

Весь образ Пимена в исполнении Петрова был преисполнен любовью к «земле родной», живым соучастием в ее скорбях и бедах, и весь светился изнутри верой в святыню правды, которую ничто не может ни затемнить, ни осквернить.

Пимен пишет летопись... Петров прекрасно пользовался той ритмической фигурой виолончели, которою композитор хочет передать медленное, размеренное движение пера летописца по его хартии. И хотелось следить за этим спокойным движением пера в старческой руке, запечатлевшим не только скорбь или радость в прошлом «земли родной», но и моральную красоту облика русского летописца.

Образ Пимена в этой сцене у Петрова, в точном соответствии с замыслом Пушкина, был резкой противополож-

¹ Пушкин. Письма. Под ред. Б. Л. Модзалевского. Том II, ГИЗ, М. 1928, стр. 31—32.

ностью образу Григория: самочинному мятежу этого юноши, уже питающего дерзкие замыслы авантюриста-себялюбца, противопоставит величавый в своей простоте образ старика-летописца, болеющего душой за родину и трудящегося в наследие грядущим поколениям над летописью ее славы и горестей.

В четвертом действии музыкальной драмы Пимен предстает перед томящимся в муках совести царем Борисом с рассказом о чудесном исцелении некоего старца, полученном на могиле царевича Димитрия.

Этот рассказ (у Пушкина его произносит патриарх) о «чуде» есть одно из чудес русской поэзии и русской музыки: столько в нем мудрой простоты и высокой поэзии у Пушкина и у Мусоргского.

У Петрова это было чудо музыкального и сценического исполнения.

Нередко этот рассказ или излишне сушат холодной объективностью передачи, превращая в бесстрастное чтение какой-то главы из жития царевича Димитрия,— так бывало у прежних исполнителей,— или излишне драматизируют, превращая в некий обвинительный акт против детоубийцы в царском венце,— так бывает у более молодых артистов.

Ни того, ни другого не было у Петрова. У него не было разрыва между образом Пимена в иноческой келье и образом Пимена в царских палатах: с поведением об угличском чуде пришел в палату Годунова тот же тихий и мудрый старец, который в «темной келье» повествовал о том, «чему свидетель в жизни был». Старец-инок пришел в царские палаты с благим, простодушным желанием помочь избить разруху силою нового молитвенника за русскую землю: если Димитрий царевич свят, то Дмитрий, появившийся на западной границе,— вор и самозванец. Чем убежденней, чем с большей верой повествует он о «чуде», совершившемся у гробницы убитого отрока, тем, сам того не ведая, сильнейший удар наносит он Борису.

Так и вел свой рассказ Пимен — Петров: чудом простодушия, «умилительной кротостью» (по выражению Пушкина) дышало в нем каждое слово,—и тем страшней становился этот рассказ для царя Бориса.

Тот, кто видел, никогда не забудет, а тому, кто не видел, нет возможности передать ни тот растущий ужас, с ко-

торым Борис—Шаяпин слушал тихое и светлое поведение Пимена—Петрова, ни тот ужасный вопль душащей совести, который, в конце концов, исторгал этот рассказ из груди задыхающегося царя-преступника.

Верное чутье художника, тонко проникшего во внутренний замысел великого поэта, позволяло здесь Петрову подать Шаяпину сильную, насущно необходимую помощь в этой грозно-трагической сцене, ведущей за собою смерть Бориса.

По художественной правдивости, по тончайшей музыкальности, по драматической выразительности русский театр не знает лучшего исполнения Пимена, чем то, которое давал Петров,—впрочем, за единственным исключением: когда, еще в Мамонтовской опере, Шаяпин изредка исполнял эту партию, отказываясь ради нее от Бориса, или когда он исполнял в концертах рассказ Пимена из четвертого действия.

Образ Пимена был такой большой удачей у Петрова еще и потому, что он много и плодотворно поработал над историческими источниками и в совершенстве постиг своеобразный строгий строй древнерусской обрядовой песенности в вокально-сценическом облике затворника Пимена.

Отличное знакомство Петрова с древнерусским певческим строем сказалось самым выгодным образом и на образе Досифея в «Хованщине» Мусоргского. Строгому благообразию, уставной суровости внутреннего и внешнего облика этого ревнителя «древлего благочестия», восставшего на иконовоы новшества, дивились даже старообрядцы, порой проникавшие на представления «Хованщины» в Большом театре,—разумеется, тайком от современных им Досифеев от Рогожской или Преображенской заставы.

Превосходный образ князя Юрия в «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова в воплощении Петрова также был связан с его отличной художественной осведомленностью в древнерусском быте, верованиях и песнопениях.

И Римский-Корсаков и его талантливый либреттист В. И. Бельский самым названием своего произведения подчеркивают, что оно задумано и создано как музыкально-сценическое сказание. Правда, многие исполнители «Сказания о граде Китеже» стремятся превратить его в трагедию. Петров, наоборот, создал образ именно из

«Сказания о граде Китеже», а не из трагедии об его гибели.

Князь Юрий — мудрый, любимый народом правитель «града Китежа». Он справедливо правит «градом» и сделал все для обороны его от врагов. Его старое сердце переполнено до краев скорбью за свой град, окруженный татарами. Он благословляет на борьбу с ними сына и дружину, ведая, что им суждена гибель. До конца остается он верен своему долгу и чести — своей и народной. Он обладает высшей мудростью: мудростью душевной доблести и великого постижения судеб и дел человеческих. Он не только хорошо правил своим «градом», но и созерцал смену этих судеб в участии отдельных людей и целых княжеств. Он мудр перед лицом грядущей смерти, перед неизбежной гибелью его светлого Китежа, ибо неколебимо верит в конечное торжество родного народа.

Князь Юрий у Петрова — не историческое лицо, князь не из летописи, не из воинской повести, а именно из «Сказания»: это такой князь, которого народ русский в феодальный период своей истории желал бы видеть на всех «столах княжеских», удельных и великих...

Партии Юрия Токмакова в «Псковитянке» и Собакина в «Царской невесте» всегда меркнут в соседство с такими яркими персонажами, как Грозный царь или опричник Грязной, но Петров с большой теплотой передавал эти образы хороших людей старой Руси, не омраченных бурными страстями и непомерными желаниями. Он умел раскрывать щедрую душу и благое сердце этих людей, умел показать, что их душевная стойкость принадлежала к числу черт русского народа, выработавшихся в тяжелых и длительных испытаниях.

Эти положительные образы — к ним можно прибавить старика Дубровского в опере Направника, старого цыгана в «Алеко» Рахманипова, короля Ренэ в «Иоланте» Чайковского — нередко наделяются на оперной сцене чертами традиционных «благородных отцов», таких же скучных в опере, как и в драме. А Петров, наоборот, умел многое извлечь из этого пресного амбула и наполнить его правдивым драматизмом (Андрей Дубровский), эпической красотой (старый цыган), лирическим волнением (король Ренэ) и задушевностью. Ариозо отца Иоланты, скорбящего о слепоте

своей дочери («Господь мой, если грешен я...»), в исполнении Василия Родионовича могло служить образцом мужественной скорби, возвышенной, таймой от всех, печали.

Но какой противоположностью всем этим образам был у Петрова образ хана Кончака в «Князе Игоре»! Дикой степью, грозной волей веяло от него.

Кончак — могучий хан, полновластный владыка своей орды, но прежде всего, — таково было толкование этой роли Петровым, — д и т я этих степей, с ы н этих неоглядных буйных просторов. И когда Кончак, восседая на пышном ложе, смотрит на половецкие пляски, — он едва удерживается на месте: ему бы броситься вместе с другими в этот вихрь плясок и закружиться в их сладостном томлении, в их воинственном задоре. Кончак не понимает, как плененный Игорь может равнодушно глядеть на эти пляски, как может он отворачиваться от этого ликующего буйства бытия...

Кончак — сын дикой, могучей степи, но он — не дикий зверь, не кровожадный хищник. Он сам — олицетворенная доблесть, и он умеет чтить ее в полоненном русском князе.

Знаменитую арию Кончака, в особенности ее *Pochissimo più mosso*, Петров передавал с сильным темпераментом, с восточной страстностью, но в ней дышало благородство природы, проявлялась способность ее к высоким чувствам и добрым поступкам. Становилось понятно, что только такой Кончак, — а не дикий зверь в образе человеческом, — способен предлагать дружбу пленному русскому князю, а не глумиться над его печальным положением.

А в вокальном отношении в партии Кончака Петров радовал богатством своего голоса, его бархатными низами, этими чудесными нотами, густыми и сильными, как драгоценное старое вино.

Всегда было досадно, что Кончак появляется только во втором акте, а третий акт — тоже половецкий — по какому-то, и в наше время не до конца изжитому, предрассудку пропускался, и Кончак больше не появлялся на сцене.

Петрову был свойственен и мягкий, теплый юмор. Вспоминается, например, Василий Родионович в роли Чуба в редко исполнявшейся опере Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством»: сквозь важность и самоуверенность ярко проступала забавная ограниченность, гротескная тупость этого гоголевского персонажа.

Нередко в творчестве Петрова появлялись сатирические краски.

Если его царь Салтан был еще добродушно-простоват и возбуждал лишь легкую насмешку, то другой сказочный царь — Додон («Золотой петушок») — был настоящим Чубом в короне: его самоуверенность превратилась в злое самодурство; надев корону, он поглупел, потерял последние остатки добродушия и превратился в жуткого самодура-самоуправца.

«Небылица в лицах» превратилась у Петрова в обличительную «быль», разоблачавшую самоуправство глупых и злых додонов в дворянских мундирах и царских одеяниях.

Теплый, чуть усмешливый юмор появлялся у Петрова иногда совсем неожиданно. Кто б его ожидал в партии Мороза в «Снегурочке» или в партии Морского царя в «Садко», которую он пел в первой постановке этой оперы в Большом театре.

Его Морской царь был не грозным «духом моря», не могучим Океаном, а именно «Океанищем», — чудаковатым, но не слишком грозным морским самодуром — из русской сказки столько же, сколько из стихотворного сказа А. К. Толстого.

И Мороз у Петрова был вовсе не стихийным духом, «ледяным царем», а тем русским седым удальцом из сказки, которого народ русский уродил себе, назвав «Дедом-Морозом», а то и просто «Морозкой». Его похвальба своей студеной силой, своей ледяной мощью звучала у Петрова вольно, размашисто, по-удалому, но ничуть не грозно: образ был поистине сказочный, выросший из русской народной сказки.

Творческий диапазон Петрова был безграничным. От родных образов русской жизни и эпоса легко и свободно переходил он к внутренне чуждым ему образам вагнеровских музыкальных драм. В Большом театре Василий Родионович пел две резко контрастные партии в начале и конце тетралогии «Нибелунгов перстень»: Фазольта в «Золоте Рейна» и Хагена в «Гибели богов».

Петрову, как немногим из исполнителей, не страшны были громы и бури вагнеровского оркестра: его могучий бас спокойно и властно преодолевал ревушую медь огромного, неумного оркестра. Ясно, отчетливо доносились до слуша-

теля простодушные упреки, которые делал Вотану великан Фазольт, и злыс, коварные речи Хагена. В Фазольте у Петрова были ярко приметны туповатость, простодушие, граничащее с глупостью, и другие характерные черты, свойственные этому мифическому персонажу, которого Вагнер награждал непомерной громоздкостью великана, но явно обидел умом.

В Хагене Петров на первый план выносил не его «демоничность», а его злой ум, его коварное сердце, его предательское бездушие и неукротимую зависть низкой природы к великой, зависть хитрого ядовитого червяка к беспечному, щедрому душою герою—к Зигфриду. Хаген в исполнении Петрова был одним из наиболее совершенных вагнеровских образов на русской сцене.

В. Р. Петров с успехом пел Мефистофеля в опере Гуно «Фауст». Но мне вспоминается в его исполнении другой Мефистофель — в «драматической легенде» Гектора Берлиоза «Гибель Фауста». Это грандиозное произведение было исполнено в Большом театре всего три раза в весенний сезон 1907 года под управлением В. И. Сука. Двадцать сцен грандиозной «легенды» были разделены на четыре части, исполнявшиеся с тремя антрактами. «Гибель Фауста» шла в концертном исполнении, без всяких попыток превратить ее в обычную оперу: без декораций, костюмов и т. д., как того и хотел автор «драматической легенды». И тем не менее, исполнителей этого произведения, необычного для Большого театра, — оперных артистов, — толкало на претворение «легенды» в оперу. Е. Г. Азерская, певшая Маргариту, В. А. Лосский, исполнявший Брандера, и особенно Д. Х. Южин, которому досталась партия Фауста, неуклонно оказывались, сознательно или нет, в плену у оперных ролей и всячески пытались сдружить Берлиоза с Гуно и Бойто, с их «Фаустом» и «Мефистофелем», входившими тогда в репертуар Большого театра. И только Петров остался вне всяких соблазнов превратить Берлиоза в Гуно.

Партия Мефистофеля в «Гибели Фауста» включает, помимо сцен с Фаустом, несколько сольных номеров: песню о блохе, арию «Цветут здесь розы» и другие. С удивительным художественным чутьем Петров всюду выдержал трудный ораториальный стиль Берлиоза: «Гибель Фауста», требующая от певца ораториальной чистоты и строгости

исполнения, в его исполнении была действительно ораторией, насыщенной глубоким, но отнюдь не оперным драматизмом.

Мефистофель Петрова был замечательным образом, рожденным в недрах романтического симфонизма Берлиоза, драматически очерченным скупыми, но выразительными линиями, немногими мимическими движениями, еще меньшим числом жестов. Острой иронией была пронизана песня «Жил был король», с глубоким сарказмом спета ария в долине—«Цветут здесь розы», и с жутким порывом, с властительной силой были пропеты заклинания. «Дух отрицанья, дух сомненья» был налицо, хотя артист не драматизировал там, где нужно было петь, и не играл там, где надо было забыть об оперных Мефистофелях.

Вспоминается также замечательное исполнение Девятой симфонии Бетховена, часто ставившейся в те годы в Москве,— в большинстве случаев с несравненным, неповторимым вокальным квартетом: сопрано—А. В. Нежданова, альт—Е. И. Збруева, тенор—Л. В. Собинов, бас—В. Р. Петров. Это содружество чудесных, исключительных по красоте голосов поражало тем творческим единением совершенных мастеров пения, которое было налицо в этом вокальном квартете: каждый здесь был достоин каждого, и все вместе достойны великой задачи: славить радость бытия, воспетую Бетховеном.

В. Р. Петров— едва ли не единственный из певцов с большим и очень большим оперным именем— принимал также участие в «Московской симфонической капелле».

Во главе капеллы, не пользовавшейся ничьей материальной поддержкой и никакими казенными пособиями, стоял энергичный В. А. Булычев. Это был страстный, убежденный приверженец вокально-симфонической классики. В концертах Русского музыкального общества и Филармонического общества сравнительно редко исполнялись оратории и кантаты Баха, Генделя, Гайдна, казавшиеся слишком громоздкими для симфонических собраний, посещаемых широкой публикой, и, к тому же, требовавших сложных репетиций с большими оркестровыми и хоровыми массами, солистами и органом.

И то дело, которое следовало бы делать Русскому музыкальному обществу и консерватории, взял на свои плечи

Булычев. Хор капеллы он организовал из учащейся молодежи—студентов и курсисток; они получали небольшую оплату своего большого труда, но понимали, что участвовать в исполнении великих творений музыкального искусства — это большая честь и высокая радость. Москва из года в год слушала в исполнении капеллы Булычева симфоническую мессу Баха, ораторию «Самсон» Генделя, «Сотворение мира» и «Времена года» Гайдна, «Илию» Мендельсона, «Рай и Пери» Шумана и многие другие ораториально-кантатные произведения.

В своем начинании Булычев пользовался моральной поддержкой и советами великого Танеева — непреходящего знатока классической музыки. В. Р. Петров также глубоко сочувствовал делу Булычева.

Василий Родионович любил великую, прекрасную в своей простоте и мудрости музыку Баха и других гениальных мастеров прошлого. Он был проникновенным, незабываемым исполнителем их творений, глубоко постигая художественную правду и богатство этой музыки.

Вспоминается прекрасное, одухотворенное светлой печалью, исполнение В. Р. Петровым басовой партии в Реквиеме Моцарта. Петров пел и партию баса в «Высокой мессе» Баха, исполнявшейся у Булычева без пропусков, делавшихся обычно в других концертах.

Когда Русское музыкальное общество решило, по примеру Булычева, посвятить одно из своих симфонических собраний целиком Баху и выбрало для исполнения его «Страсти по Матфею», то М. М. Ипполитов-Иванов, дирижировавший собранием, обратился к В. Р. Петрову с предложением взять на себя центральную басовую партию в этом произведении. И с этой технической и стилистически трудной задачей, выпавшей на долю Василия Родионовича, он справился блистательно, оказавшись наиболее совершенным из всех исполнителей баховской оратории.

Шли годы. Великая Октябрьская социалистическая революция сделала искусство наших прославленных отечественных мастеров достоянием всего советского народа.

Василий Родионович Петров получил от советского правительства звание Народного артиста Республики.

Он заслужил это звание всей своей деятельностью. Выходец из недр народа, он принес с собой на сцену и на

эстраду любовь к народной песне, глубокое знание народной жизни и любовь к русской музыке, выражающей лучшие упования и устремления русского народа. Он был одним из тех артистов, певцов русской национальной школы, которая выдвинула русское искусство пения и русскую оперу на первое место в мире.





Е. К. Катильская

**ДРАГОЦЕННЫЙ САМОРОДОК
РУССКОГО НАРОДА**



В 1902 году на сцене Большого театра в роли Мельника в опере Даргомыжского «Русалка» начал свою большую творческую жизнь Василий Родионович Петров, который таил в себе богатырскую силу русского певца-художника.

В. Р. Петров, так же как и его замечательные соратники, был верным продолжателем великих глинкинских традиций той художественной правды, которая составляла и составляет отличительное свойство русского композиторского творчества и исполнительского мастерства.

В кругу своих товарищей по искусству и учеников Василий Родионович часто говорил, что жизненная правда, искренность и художественная простота являются основными чертами подлинного искусства. Эти черты, отличавшие исполнительское мастерство Василия Родионовича, были неотделимы от его высоких душевных качеств. Его любовь к родному народу, тонкая наблюдательность по отношению к народной жизни, его строгое отношение к себе, неустанная работа над повышением своей общей и музыкальной культуры, расширением своего кругозора и углублением мастерства — все это помогало этому замечательному артисту глубоко раскрывать идеи музыкальных произведений, богатый и сложный мир человеческих чувств.

Творчество Василия Родионовича было понятным и близким нашему народу потому, что он сам был близок на-

роду, черпал свои творческие силы в его творческих силах, в его национальном величии.

Петров нередко говорил: «Если в исполнении певца нет искренности, нет правды, нет мысли, то нет и подлинного искусства. Такого певца не спасут ни красивая внешность, ни эффектные ноты, ни блеск и сила голоса. Мне часто приходилось слушать таких певцов за границей, и они производили чисто внешнее впечатление, но не трогали душу, не будили в ней благородных чувств».

Приводя эти замечательные слова Василия Родионовича, мне хочется полностью присоединиться к ним и поделиться своими личными впечатлениями от вокального искусства европейских знаменитостей. Мне приходилось неоднократно слышать на оперной сцене и концертной эстраде таких замечательных певцов, как Баттистини, Руффо, Карузо, Ансельми, Джиральдони, Тетрацини, Зембрих и другие. Бесспорно красивые голоса этих певцов, их техника и блеск бель-канто производили сильное впечатление на слушателей.

Но у меня сложилось отчетливое представление, что пение этих певцов во многом было подчинено пресловутому тезису «искусство для искусства». Певцы эти стремились к блестящей, но бездушной шлифовке техники своего голоса, не постигая ни глубины человеческих чувств, ни идейно-творческого замысла, положенного композитором в основу музыки. То был блеск, который ослеплял человека, но не приводил в волнение его чувств.

И когда — на протяжении многих лет — мне пришлось работать с такими титанами, как Шаляпин, Собинов, Петров, Нежданова, Держинская, когда я увидела в их искусстве не только виртуозную вокальную технику, огромную музыкальную культуру, блеск бель-канто, но и высокое сценическое мастерство, блестящее единство музыкальной формы и содержания, умение средствами своего искусства правдиво и глубоко раскрыть внутренний мир человека, раскрыть поэтический замысел произведения и увлечь зрителя к красоте и правде, — тогда для меня стало ясно, почему от исполнительства знаменитых европейских певцов у меня в душе ничего не оставалось, кроме любования техникой, а искусство наших великих русских певцов оказалось духовно близким мне и тысячам других певцов. Вот почему это искусство вечно будет жить в наших сердцах.

За вдохновляющую правдивость в искусстве, за ясность и реалистичность художественных образов зритель так глубоко любил Василия Родионовича, который, владея необычайным по красоте и силе голосом и актёрским мастерством, так же как великий Шаляпин, умел достигать на оперной сцене художественной простоты раскрытия сильных страстей, всей полноты и многообразия человеческих чувств.

Плодотворно продолжая и развивая классические традиции русской школы пения, Василий Родионович сделал большой вклад в дело освобождения отечественного вокального искусства от формалистических, псевдо-научных влияний различных западных «школ», борясь за глубоко правдивое, реалистическое искусство, за умение правдиво выражать разнообразные человеческие чувства, увлекая слушателя не внешними эффектами и ложным пафосом, а идейным содержанием произведения и психологическим смыслом образа.

На протяжении 25 лет меня связывали с Василием Родионовичем душевная дружба, совместная работа на оперной сцене Большого театра и многочисленные гастрольные поездки. Слушая пение Василия Родионовича, я всегда восхищалась его могучим, глубоким и необычайно красивым — «бархатного» тембра — голосом, ровно и полноценно звучащим во всех регистрах, отличным владением дыхания, широкой кантиленой, безукоризненной фразировкой и интонацией. Меня всегда поражало умение этого обаятельного артиста найти в каждой партии особую тембровую окраску звука, точно отвечающую тому или иному музыкальному образу, раскрытию которого неизменно помогала его блестящая вокальная техника, доведенная до виртуозности, но всегда согретая душевной теплотой.

Высокое исполнительское мастерство этого знаменитого артиста было для многих певцов настоящей вокальной школой, опыт которой многому учил и ко многому обязывал.

Василий Родионович никогда не допускал пренебрежения к указаниям композитора, различных «отсебятин», пения «говорком» или «на публику», ложного пафоса и внешних антимузыкальных эффектов, неизменно противопоставляя принципы вокальной русской школы различным проявлениям модернизма и формализма в вокальном искусстве.

И можно только пожелать, чтобы опыт, накопленный в исполнительском творчестве В. Р. Петрова и других замечательных русских певцов, и впредь способствовал непримиримой борьбе с антиреалистическими тенденциями, все еще не до конца изжитыми в нашем вокальном искусстве.

Благодаря силе своего огромного артистического дарования, великолепным природным вокальным данным, виртуозной технике, исключительной музыкальности, удивительному трудолюбию и постоянному творческому горению, Василий Родионович создал на оперной сцене красочную галерею самых разнообразных по стилю и характеру образов.

Нужно было обладать поистине огромным талантом и пламенной любовью к оперному искусству, чтобы исполнить на сцене около восьмидесяти оперных партий! При этом каждая роль, созданная Василием Родионовичем, оставляла неизгладимое впечатление благодаря глубокой продуманности и художественной завершенности вокально-сценического образа, независимо от того, являлся он центральным или эпизодическим.

На оперной сцене я увидела впервые Василия Родионовича в петербургском Мариинском театре, куда я была принята после окончания Петербургской консерватории и дебюта в партии Лакмэ. Это было в 1909 году, когда дирекция театра пригласила прославленного тогда уже баса Большого театра Василия Родионовича Петрова для исполнения роли Мельника в опере «Русалка» Даргомыжского, шедшей в бенсфис хора. Был прекрасный ансамбль: в спектакле участвовали такие выдающиеся певцы, как Дмитрий Смирнов, Куза, Коваленко, Шаронов и солистки балета Павлова, Преображенская и Чумакова I, исполнявшие цыганскую пляску.

Нас, молодых артистов, прежде всего, поразила простой и правдивый сценический образ Мельника. Движения артиста были жизненно естественными и привлекательными: его грубоватый юмор и выразительная мимика сменялись трогательными, задушевными интонациями, говорившими о нежной любви к дочери.

Сцена безумия Мельника в исполнении Василия Родионовича, дававшего тончайшие оттенки перехода от сумасшествия к проблескам рассудка, производила на всех потря-

сающее, незабываемое впечатление. Легко и свободно лился звук его красивого, мощного голоса, в облике его воскресал пушкинский персонаж; глубокая правда жизни и поэзия сочетались у Василия Родионовича Петрова в неразрывном единстве.

Петербургская публика, хорошо знавшая таких великих артистов, исполнителей роли Мельника, как Стравинский и Шаляпин,— сначала холодно встретила выступления Петрова, но закончился спектакль триумфом Василия Родионовича: овациям не было конца. Помню также, какими восторженными аплодисментами наградили его собравшиеся за кулисами солисты оперы и артисты хора.

Хорошо запомнился мне облик Василия Родионовича, с которым я познакомилась тогда, облик простого, чуткого, отзывчивого человека и прекрасного товарища.

С 1911 года начались наши совместные гастрольные поездки, а в 1913 году я перешла из Мариинского театра в московский Большой театр, где мне посчастливилось слышать многие оперные партии в исполнении Василия Родионовича.

После партии Кончака, которая была одним из художественных шедевров исполнительского мастерства Василия Родионовича, огромное впечатление произвел он на меня также в роли Ивана Сусанина. С подлинно художественной силой раскрывал артист духовный мир русского крестьянина-патриота, наделенного непоколебимым чувством любви к родине, пылающего ненавистью к ее врагам и готового на самопожертвование во имя родного народа.

Когда на сцене появлялся могучий, спокойный и степенный русский крестьянин Сусанин — Петров, зритель живо ощущал величие образа этого труженика, трогательного семьянина и патриота. Наиболее сильное впечатление производили, разумеется, сцена в лесу и ария Сусанина, вызывавшая не только восторженные аплодисменты, но и слезы у слушателей.

Невозможно забыть также, с какой душевной теплотой и отеческой нежностью, с какой драматической выразительностью произносил Петров реплики Сусанина: «Не плачь, мое возлюбленное чадо» и «Сыграйте вашу свадьбу без меня». Без сердечного трепета, глубокого волнения и слез я не могла слушать эти фразы, исполняя партию Антонида в

тех спектаклях, в которых участвовал Василий Родионович. Я видела перед собой родного, любимого отца, за которого готова была отдать всю свою жизнь.

Каждое выступление Василия Родионовича в гениальном творении Глинки было подлинным праздником русского искусства, ибо артист создавал в опере «Иван Сусанин» глубоко национальный образ русского крестьянина-героя, воспринимавшийся как художественное обобщенное выражение великой жизненной силы и благородства нашего народа.

Мне хочется отметить, что Василий Родионович достиг покоряющей силы художественного воздействия не только благодаря своей виртуозной технике и музыкально-драматической выразительности, помогавшей раскрыть идейное содержание образа, но и благодаря своей поразительной дикции, музыкальной декламации.

Ясная, красивая, музыкальная, реалистическая и правдивая русская речь отличала все созданные им вокально-сценические образы. Четкое, чистое и выразительное произношение слов, богатство тонких и разнообразных оттенков декламации, органически слитых с музыкой, помогали Василию Родионовичу донести до сознания зрителя идейно-художественное содержание произведения, с необычайной правдивостью и яркостью создавать жизненные, красочные и законченные музыкально-психологические характеристики.

Его Досифей в «Хованщине» — исторически правдивый образ религиозного фанатика-старовера, который силой своей убежденности и страстности способен был увлечь раскольников, приверженцев всего старого, отживающего.

В кульминационной сцене самосожжения Василий Родионович проникновенными интонациями, сдержанными, но сильными жестами мастерски завершал обрисовку подлинно трагического образа этого мрачного искателя «правды жизни», почувствовавшего свою неизбежную гибель.

Такой же художественной высоты, такой же гармонической законченности образа и драматической силы достигал Василий Родионович в этой же опере Мусоргского в роли властолюбивого Ивана Хованского, хотя роль эта по характеру своему представляет, как известно, прямую противоположность роли Досифея.

Мне часто приходилось выступать на оперной сцене Большого театра вместе с Василием Родионовичем в рус-

ских классических операх: «Иване Сусанине», «Руслане и Людмиле», «Снегурочке», «Садко», «Царской невесте». Нередко выступали мы вместе и в западноевропейских операх. Василий Родионович пел партию Мефистофеля в опере «Фауст», в которой я исполняла роль Маргариты. В «Лакмэ» мне поручалась заглавная роль, а он пел партию Нилаканти, в «Севильском цирюльнике» я была Розиной, а он — Дон-Базилио. В «Риголетто» я пела партию Джильды, а Василий Родионович — Спарафучиле.

В опере «Лакмэ» знаменитые стансы Нилаканти — брамина, поднимающего свой народ против поработителей, Василий Родионович исполнял с такими сильными оттенками драматической выразительности, с такой непримиримой ненавистью к врагам своей родины и, вместе с тем, с таким задушевым лиризмом, что всегда вызывал неподдельные восторги зрителей и всех участников спектакля.

Чувство художественной меры было в высокой степени присуще Василию Родионовичу. Оно проявлялось, например, в его блистательном исполнении роли Мефистофеля, которая была отмечена всеми чертами демонического образа, но совершенно была лишена нарочитой «дьявольщины», нередко являющейся результатом дурного вкуса исполнителей этой роли.

Мягко, без вульгарного «комникования», с большим художественным тактом исполнял Василий Родионович партию Дон-Базилио. Но его Дон-Базилио — не только комически забавный персонаж с гротескными ужимками, а и обобщенный образ плута и клеветника, продажного, корыстолюбивого и, вместе с тем, трусливого человека.

Для Василия Родионовича не существовало «второстепенных», незначительных ролей. Над небольшими оперными партиями он работал с такой же творческой углубленностью и увлечением, как и над большими ролями.

Вот почему даже в таких небольших партиях, как Гудал («Демон»), Спарафучиле («Риголетто»), Сен-Бри («Гугеноты»), не говоря уже о Варяжском госте, вызывавшем бури оваций, Василий Родионович всегда проявлял талант большого художника и создавал подлинные шедевры.

Нельзя не вспомнить и о его глубокой художественной трактовке образов вагнеровских музыкальных драм. Василий Родионович, несомненно, был одним из лучших испол-

нителей ролей Генриха Птицелова в «Лоэнгрине» и Хагена в «Гибели богов».

Трудно в пределах небольшой статьи, хотя бы с относительной полнотой, охарактеризовать творчество Василия Родионовича. Это должно быть предметом специального исследования. Мне же хотелось лишь поделиться впечатлениями, которые наиболее ярко сохранились в моей памяти.

В области концертной деятельности Василий Родионович был таким же большим художником, как и на оперной сцене. Концертный репертуар его был чрезвычайно обширным и включал многочисленные произведения русских и западноевропейских классиков и советских композиторов, а также русские народные песни.

К составлению программ своих концертных выступлений Василий Родионович относился с большой требовательностью. В его репертуар никогда не проникали мещански чувствительные песенки или пошловатые романсы сентиментального пошиба, до которых, в угоду дореволюционной публике, опускались иные певцы.

Василий Родионович любил исполнять в концертах арии из опер «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Русалка», «Князь Игорь», «Садко», «Евгений Онегин», «Алеко», «Севильский цирюльник», «Фауст». Он часто пел романсы и песни Глинки (например, «Ночной смотр», «Сомнение»), Даргомыжского («Старый капрал», «Титулярный советник»), Бородина («Песня темного леса», «Для берегов отчизны дальней»), Мусоргского («Полководец», «Забытый», «Трепак», «Песня о блохе»), Римского-Корсакова («Анчар», «Пророк»), Чайковского («Соловей», «Разочарование», «Подвиг»), Танеева («И дрогнули враги»), Рахманинова («Судьба», «Весенние воды»), Ипполитова-Иванова, Глиэра, Василенко, Корещенко, Потоцкого, лучшие образцы западноевропейской вокальной лирики — произведения Шуберта («Двойник», «В пути»), Шумана («Два гренадера», «Я не сержусь»), Грига. Из русских народных песен особенно часто пел он «Дубинушку», «Есть на Волге утес», «Ты взойди, солнце красное», «Стеньку Разина» и другие.

Стремясь к непосредственному общению с широкими массами трудящихся нашей родины, Василий Родионович систематически предпринимал гастрольные поездки, выступая на протяжении этих поездок в оперных спектаклях и

концертах. Мне пришлось побывать вместе с Василием Родионовичем во многих местах нашей необъятной родины, и я была свидетельницей проявлений горячей, трогательной любви слушателей к Василию Родионовичу и тех восторгов, которые вызывал у них этот прославленный русский певец. Он был так же широко популярен, так же любим, как Шаляпин, Собинов и Нежданова. Его хорошо знала и высоко ценила вся наша страна, как духовно ей близкого и родного артиста-гражданина.

Своей внешностью Василий Родионович часто производил впечатление строгого, даже несколько сурового и замкнутого человека. Таким Василия Родионовича считали люди, которые его мало знали. На самом же деле это был человек редкой общительности, душевной красоты и нежного сердца.

Дома, на концертах, при встрече с друзьями его лицо всегда озарялось сдержанной, но удивительно теплой, искренней и доброй улыбкой; каждый мог найти у него сердечный совет, доброе слово и товарищескую помощь.

Припоминаю один случай, характеризующий Василия Родионовича как человека и гражданина. В 1912 году мы были приглашены вместе с ним на гастроли в Киев и выступали там в операх «Иван Сусанин», «Лакмэ», «Фауст» и «Гугеноты». На первом же спектакле (шли «Гугеноты» Мейербергера) Василию Родионовичу была преподнесена большая лира из живых цветов с надписью «От группы рабочих — большому артисту В. Р. Петрову».

После спектакля делегация рабочих явилась за кулисы, чтобы лично поблагодарить Василия Родионовича за спектакль и пригласить его выступить со мной в концерте, организованном исключительно для рабочих. При этом они заявили, что денег у них мало, и они могут предложить лишь пятьдесят процентов гонорара, который обычно платится в таких случаях.

Василий Родионович посмотрел с улыбкой на меня и сказал: «Я знаю, что у вас денег мало, а поэтому мы соглашаемся выступить в концерте для рабочих бесплатно. А если концерт устроите платный, то деньги расходуйте на ваши нужды». Давно потухли электрические огни в зале театра, а Василий Родионович, все еще сидя за кулисами в костюме и гриме Марселя, долго вел с рабочими задушев-

ную дружескую беседу. И часто впоследствии, не только в советскую эпоху, но и в дореволюционное время, мне приходилось быть свидетельницей того, с какой простотой и сердечностью общался Василий Родионович с рабочими, какие долгие и душевные беседы бывали у него с ними.

В частной жизни трудно было себе представить более примерного семьянина, чем Василий Родионович.

Я помню многих его друзей, постоянных гостей его дома — музыкантов, артистов, людей науки, помню наши встречи, помню, как волновало нас все новое, яркое, талантливое. Душой общества, зачинателем творческих споров был всегда Василий Родионович, радушный и гостеприимный хозяин, с большим тактом умевший объединять своих друзей.

Частыми посетителями семьи Василия Родионовича были: А. В. Нежданова, К. Г. Держинская, В. И. Сук, А. М. Лабинский, Г. С. Пирогов, С. И. Мигай, Н. С. Голованов, С. И. Потоцкий, А. Н. Корещенко, С. Н. Василенко, А. Б. Гольденвейзер. Встречи мои с Василием Родионовичем на сцене и в его обаятельной семье навеки останутся для меня незабываемыми.

Всю свою творческую жизнь Василий Родионович всегда тесно связывал с задачами нашей общественности. С первых дней Великой Октябрьской революции он с воодушевлением принимал участие в концертах, устраиваемых для рабочих и красноармейцев. Он был в числе шефов одного из полков Красной Армии, а затем приказом командования был зачислен в почетные красноармейцы.

Хочется отметить тоже большую концертную поездку Василия Родионовича вместе с Екатериной Васильевной Гельцер и с бригадой артистов с сентября 1934 по апрель 1935 года. Они побывали в различных городах Советского Союза, где давали концерты для рабочих и служащих транспорта и других предприятий. То были взволнованные встречи народных артистов Республики с передовыми строителями социализма, которые отвечали на эти встречи новыми обязательствами, новыми производственными успехами.

Строгий и требовательный к себе, скромный, простой, дисциплинированный, страстно любящий труд, родное советское искусство, неизменно ставящий общественные инте-

ресы выше своих личных интересов, достойный сын могучего русского народа, артист-патриот, для которого высшей радостью было служение родному народу,— таков облик Василия Родионовича Петрова.

Выдающиеся представители нашего вокального искусства в статье, опубликованной в прессе в мае 1937 года после смерти артиста, справедливо назвали Василия Родионовича «драгоценным самородком русского народа».

В. Р. Петров принадлежал к числу мастеров, которых по справедливости можно назвать гордостью русской оперной сцены, русского вокального искусства. Наш долг — изучить созданные этим артистом музыкально-сценические образы, обобщить и усвоить опыт, накопленный им на протяжении десятилетий его оперной и концертно-исполнительской деятельности.

Эти страницы, посвященные памяти Василия Родионовича Петрова, мне хочется закончить словами, сказанными нашим великим писателем А. М. Горьким о В. В. Стасове.

«Вот человек, который дал все, что мог, и все, что мог,— сделал».





И. С. Козловский



ОБРАЗ АРТИСТА, ТРУЖЕНИКА, ГРАЖДАНИНА



е начальное всего для певца забвение.

Вокальное искусство, так же как и всякое другое, требует бережного сохранения преемственности, сохранения и умножения творческого наследия мастеров прошлого.

В воспоминаниях проявляется наше чувство любви к ушедшему, чувство благодарности к артисту, художнику.

В воспоминаниях проявляется наше чувство долга перед памятью ушедшего человека.

Но целью воспоминаний о большом артисте должно быть не только проявление этих благородных чувств. Ибо мы должны запечатлеть высокие достижения наших отечественных мастеров, славные традиции нашего искусства, стремясь сохранить их в воспоминаниях, и затем умножать в своей жизни, в своей творческой работе.

И страницы воспоминаний, которые я пишу сейчас, продиктованы стремлением запечатлеть черты большого артиста, певца, труженика, гражданина, каким был Василий Родионович Петров.

Говорить о том, как пел тот или иной певец или, точнее, описать вать пение, стараться словами передать звучание голоса певца,—мне кажется напрасной попыткой. Никогда такое описание пения не казалось мне убедительным, а порою даже раздражало. Правильнее говорить, думать, о воздействии искусства певца, о впечатле-

нии, которое производило пение на слушателей, на товарищей по искусству, на партнеров по выступлениям на оперной сцене и концертной эстраде. И прежде всего нужно говорить о творческой жизни певца, о связи его с коллективом, в котором он работал со зрителем, непосредственно воспринимавшим его достижения и поддерживавшим его в творческих исканиях.

Василий Родионович Петров с полным правом занимал ведущее положение в Большом театре на протяжении тридцати пяти лет. Это право давали ему громадное дарование, блестящее мастерство и национальные особенности его артистического облика, облика талантливого русского человека. Что же особенного, значительного было в облике Василия Родионовича Петрова—певца, артиста? Я думаю, прежде всего,—его высокая способность интуитивно увидеть, почувствовать реалистическую глубину, жизненную правдивость каждого образа и умение с большой силой вдохновенно раскрыть его перед слушателем.

Голосовые данные Василия Родионовича, мощь и тембр его голоса дали основания Федору Ивановичу Шаляпину сказать однажды на репетиции: «Петров имеет вокальные возможности куда лучшие, чем мой». И нужно сказать, что труд Василия Родионовича, начавшийся в детские годы в а-капелльном хоре, привел этого певца в ряды корифеев оперного театра.

Можно было бы, конечно, сделать попытку обстоятельно разобраться в том, как Василий Родионович субъективно ощущал звукообразование, какими путями пришел к свойственному ему звуковедению. Это, разумеется, очень интересно. И, надо полагать, найдутся исследователи, которые дадут подробный ответ и на этот вопрос, и на другие творческие и профессиональные вопросы, связанные с изучением различных черт певческого мастерства Василия Родионовича Петрова, и, в частности, скажут вокалистам-профессионалам об экономии и концентрации закрытого звука, о предохранении голоса от лженародных, натуралистически-обнаженных выкриков, ничего общего не имеющих с пением.

И все же, как мне кажется, такое изучение нередко приводит в область глубоко индивидуального в искусстве вокалиста, в область, не всегда достаточно поучительную

для начинающих молодых певцов, индивидуальность которых еще не определилась. И не отдельные черты наиболее важны в преемственности и сохранении традиций вокального искусства, хотя индивидуальность в искусстве необходима.

Что же прежде всего должно привлечь наше внимание?

Я думаю, что образ мастера раскрывается в совокупности черт артиста и человека, художника и гражданина, определяющих, в частности, значение Василия Родионовича Петрова в искусстве, его творческий путь и деятельность.

У меня нет возможности воссоздать в краткой статье творческий портрет этого замечательного певца. Но, может быть, факты, которые я приведу, помогут нашим искусствоведам создать более полный образ певца, сделать те или иные выводы, касающиеся путей развития вокального искусства, а также воспитания нового поколения оперных певцов.

Замечу тут же, что именно в отношении к молодым певцам сказывалась одна из лучших и самых характерных черт Василия Родионовича Петрова.

Когда понадобились новые силы для студии Большого театра, то Василий Родионович возглавил поездку по Украине и Поволжью для того, чтобы помочь своим опытом и знаниями найти и отобрать в нашем народе людей, которые представляли бы интерес для советского вокально-сценического искусства и могли бы со временем обогатить его.

Василий Родионович нашел, «открыл» таких певцов, как Чубенко, Пушкарь, Панова, Руденко, Белинник, Гаврюшов.

Я не ставлю себе задачей перечислить здесь имена всех артистов, получивших «путевку в жизнь» из рук Василия Родионовича. Труд его не пропал даром, а принес немалую пользу нашей опере, ибо у Василия Родионовича оказались все качества, необходимые для того, чтобы сделать такую ответственную работу, важную для народа, для роста советского искусства.

Но необходимо представить себе, как проходила работа Василия Родионовича Петрова, отправившегося на поиски голосов, дарований, талантов. Сколько надо было потра-

тить времени, сколько надо было терпения, чтобы из великого множества участников самодеятельных коллективов выбрать людей, пригодных по своим вокальным, творческим, профессиональным данным для оперной сцены, в частности,—для сцены Большого театра СССР! И сколько нужно было самоотверженности и поистине героических усилий!

Ведь у Василия Родионовича были большие ноги, ему трудно было передвигаться не только по улице, но и по сцене. А тут, в поездке, он должен был, отклоняясь от главных путей своего маршрута, сворачивать в деревни, села, ехать на лошадях, волах, немало ходить пешком. А ведь Василий Родионович пользовался большой известностью и большим авторитетом. Он мог попросту сесть за стол, покрытый красным сукном в зале консерватории или в Большом театре, и участвовать в отборе молодых певцов, произнося свое веское слово в аттестационной комиссии, высказывая свое мнение, которое, кстати сказать, всегда было необычайно ценным и удивительно точным.

Но Василий Родионович избрал, как видим, более трудный путь. Он не стал ждать, когда молодые певцы придут к экзаменационным столам в столицу,—он сам поехал искать одаренных певцов, чтобы не только найти их, но и помочь сделать первые шаги в искусстве.

И не раз Василий Родионович выбирал трудные пути и в искусстве, и в организационно-творческой работе и всегда одерживал победу. В заботливейшем отношении Василия Родионовича к артистической молодежи неизменно проявлялось стремление сделать все, чтобы не прерывалась та нить преемственности, которая была, есть и должна быть в нашем вокальном искусстве, чтобы не исчезли, остались живыми те традиции большого русского искусства, которые на протяжении десятков лет связывали Василия Родионовича с другими корифеями нашей оперной сцены,—такими, как Нежданова, Собинов, Шаляпин, Смирнов, Бакланов, Мигай, Катильская, Держинская, с такими дирижерами, как Рахмаинов, Сук и Голованов.

Так заботиться о продолжении высоких национальных традиций нашего искусства, так самоотверженно заботиться об оперной молодежи мог только артист, который прежде всего думал не о себе, а о нашем общем деле, об



В. Р. ПЕТРОВ



Сцена из оперы «Миньон». В. Р. Петров и М. Г. Гукова

искусстве нашего великого народа. Таким человеком и был Василий Родионович Петров. И забота о воспитании и росте молодых кадров была одной из главных черт, характеризующих Василия Родионовича, как нашего замечательного современника, советского артиста и патриота. И точно так же патриотическим служением Родине была вся его сценическая деятельность.

Василий Родионович с большой любовью и мастерством исполнял свой громадный и ответственный репертуар, куда входили десятки ролей в таких операх, как «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Русалка», «Борис Годунов», «Хованщина», «Князь Игорь», «Сказка о царе Салтане», «Ночь перед рождеством», «Сказание о певидимом граде Китеже», «Царская невеста», «Садко», «Евгений Онегин», «Лоэнгрин», «Аида»,—словом, почти во всех спектаклях, которые шли в Большом театре.

И каждая из исполненных им партий,—а все они сохранились в памяти его товарищей, партнеров,—была отмечена печатью его яркого своеобразного дарования и мастерства, высокий уровень которого позволял Василию Родионовичу преодолевать любые трудности. Особенно поразила нас, помнится, спокойная уверенность Василия Родионовича, сказавшаяся в процессе подготовительной работы над спектаклем «Любовь к трем апельсинам». Опера Прокофьева—произведение необычайно трудное и в интонационном и в постановочном отношении. А Василий Родионович, как мне известно, учил свою партию (король Треф) в этом спектакле без рояля.

Не следует думать, что здесь сказалась своеобразная «легкость» в отношении к работе или некоторое пренебрежение маститого певца к новому, только что появившемуся произведению. Нет. Это была «легкость», которая приобретает одаренным артистом в результате большого творческого труда на протяжении всей жизни. Василий Родионович настолько свободно читал клавиру и партитуру, что мог готовить любую, даже самую сложную партию по клавиру без рояля с куда большим успехом, чем певец, проходящий ее с аккомпаниатором. Это умение особенно свойственно людям, которые с детства пели в хоре. И всегда раньше всех Василий Родионович знал трудный спектакль, раньше всех готовил свою партию.

Он горячо приветствовал включение новых произведений в репертуар Большого театра, принимал живейшее участие в осуществлении новых постановок и с пытливым вниманием относился к новым произведениям. Нет сомнения, что он стремился стать свидетелем и участником создания нового, современного, по-настоящему большого оперного произведения и спектакля. Но к «современничеству» и модернистическим кривляниям он всегда относился скептически.

Василий Родионович и сам занимался композицией, я бы сказал даже, что он дорожил своими композиторскими способностями. Мне думается, что если бы в юности Василий Родионович серьезно занимался теорией композиции, то и на этом поприще достиг бы значительных успехов.

В репликах по адресу западноевропейских «новаторов» проявлялся юмор Василия Родионовича, юмор немногословный, точно и метко определявший то, что заслуживает насмешки. Это был юмор не показной, а сдержанный, служивший средством определить свое отношение к тому или иному человеку, поступку, музыкальному произведению.

Словоизлияниями Василий Родионович никогда не занимался. Он понимал все с полуслова и ждал, видимо, что бы его собеседник отвечал ему тем же.

Я вспоминаю нашу первую встречу на одной из репетиций, вспоминаю испытующий взгляд Василия Родионовича, строгий, спокойный и ясный. Не было в его отношении к молодым певцам ни чувства превосходства, ни высокомерной снисходительности. Но, вместе с тем, Василий Родионович, как и вся плеяда наших славных певцов, был очень требовательным к певцам, приходившим на сцену Большого театра, и считал своим долгом давать им критическую оценку и, в нужные моменты, приходить на помощь своим опытом и знаниями.

Василий Родионович пламенно любил свою родину, отечественное оперное искусство, гордился Большим театром, как носителем славных традиций этого искусства, и смотрел на коллектив театра как на родную семью. Он не мог понять тех людей, которые в первые годы существования советского государства, в трудные годы послевоенной

разрухи стремились «улететь в теплые края», уйти от испытаний, которые переживала вся страна, весь народ.

Василию Родионовичу было совершенно чуждо такое малодушие. Артист, который мерз тогда, когда промерзло здание Большого театра, который с оружием в руках охранял это здание в тревожные дни, когда вокруг него еще свистели пули, артист, который всем сердцем своим ощущал рождение новой эпохи, нового искусства, в те дни, когда впервые увидел в Большом театре торжественные собрания представителей революционного народа и сам выступал перед ними,—он имел право называть Большой театр «нашим» театром. Отсюда и был тот испытующий взгляд, как бы спрашивавший каждого молодого певца: «А что Вы несете в наш театр?..»

К новым силам, к новым произведениям Василий Родионович по существу, в глубине души, относился всегда доброжелательно, но по внешности как бы недоверчиво, на все устремляя тот испытующий взгляд, который и я ощутил на себе во время одной из первых репетиций. Были, разумеется, исполнители и некоторые произведения, которые доходили только до репетиций, а затем были по справедливости сняты со сцены Большого театра. И в этих случаях Василий Родионович требовательным и тонким чутьем художника всегда предвидел судьбу произведения или исполнителя.

Василий Родионович был любимым всеми нами членом творческого коллектива и подлинным украшением каждого спектакля, в котором он участвовал. Им дорожили все режиссеры и постановщики.

В. А. Лосский, который ставил в свое время «Лоэнгрина», задумал выходы для артистов с таким расчетом, чтобы они спускались на основную сценическую площадку по лестницам, с высоты пяти, а то и десяти метров. Но для Василия Родионовича, из-за болезни ног, о которой я уже упоминал, это было затруднительно. Конечно, Лосский мог бы найти и другого исполнителя партии Короля—в Большом театре нашелся бы другой бас, который мог справиться с этой партией. Но Лосский решил, что лучше поступиться некоторыми элементами постановочного замысла, но сохранить в своем спектакле такого вдохновенного исполнителя, как Василий Родионович.

Будучи сам певцом и тонким музыкантом, В. А. Лосский всегда стремился к созданию ярких вокальных сценических образов, и участие Василия Родионовича важно было для него именно с этой точки зрения. И ради того, чтобы сделать возможным участие Василия Родионовича в спектакле, он задумывал по-новому выходы, появления и уходы Короля, менял движение на сцене, создавал новых персонажей-рыцарей, чтобы оправдать те или иные сценические положения, помочь Королю — Петрову в мизансценах, трудных для него из-за прогрессировавшей болезни. Но весь этот режиссерский труд с лихвой искупался благодаря тому огромному впечатлению, которое Василий Родионович всегда производил в роли Короля. Бессменным исполнителем этой роли в Большом театре он был на протяжении многих лет.

Я всегда вспоминаю этот спектакль с большим волнением. В спектакле участвовали тогда Антонина Васильевна Нежданова, Ксения Георгиевна Держинская и Василий Родионович Петров. И каждый спектакль «Лоэнгрин» в содружестве с этими блестящими партнерами, с замечательным режиссером В. А. Лосским и незабвенным В. И. Суком за дирижерским пультом доставлял мне подлинную творческую радость и взволнованность.

Вспоминаю одну деталь, характерную для артистического облика Василия Родионовича. На репетиции В. И. Сук просил его в финальной фразе молитвы Короля в первом акте снять звучание голоса, поддержанное духовой группой оркестра, одновременно с оркестром. Дело в том, что тут Василий Родионович разрешал себе некоторую вольность, которую мы рассматривали как вполне законный прием опытного артиста. Даже при такой большой мощности звука, которой обладал Василий Родионович, стараться перекричать вагнеровскую медь было бы неразумно. И на репетиции Василий Родионович снимал звучание голоса в точном соответствии с предписанием партитуры, то есть одновременно с оркестром. Но на спектакле он все же добивался того, что звук его голоса был летящим и звучащим как бы над оркестровым звучанием, успешно соперничая с медной духовой группой. И казалось, что после снятия оркестрового звучания еще одну секунду, еще одно мгновение слышался мощный звук голоса Василия Ро-

дионовича. Может быть, это и было именно одно мгновение?..

...Снова шел «Лоэнгрин», и снова Вячеслав Иванович напоминал:

— Слушайте, дорогой король, я вас прошу обязательно вместе со мной снять...

— А как же... я так и сделаю...

Но на спектакле снова возникало то самое «мгновение», когда нельзя было точно ощутить, действительно ли звучит голос это «лишнее» мгновение, или наш слух, наша музыкальная память сохраняют его, как самое яркое, самое выразительное впечатление от всего услышанного. Это не было «нотой для ноты», не было трюком певца, стремящегося продемонстрировать свое мастерство, свой мощный голос.

Тут было другое. Василий Родионович всегда заботился о гармоническом сочетании голоса певца со звучанием оркестра и блестяще достигал этой гармонии. Но благодаря этой замечательной ноте, звучавшей так, что она звенела даже в самых отдаленных уголках громадного зала, он как бы давал вокально-сценическому образу в это мгновение, в эту секунду подняться над оркестром, завладеть музыкальным чувством слушателя, дабы запечатлеть в его внимании этот образ на протяжении всего спектакля.

Василий Родионович в роли Кончака в «Князе Игоре» неизгладимо запечатлелся в памяти всех, слышавших его исполнение этой партии. Но как рассказать об этом исполнении тем, которые никогда его не слышали?

Вспоминается случай в «Князе Игоре», когда во время одного из торжественных спектаклей я, исполняя партию Владимира Игоревича, решил появиться в половецком стане с перевязанной рукой, с белым полотенцем на голове, сквозь которое просачивается кровь, и не в традиционном костюме, а в простой русской косоворотке с поясом. Все эти новшества видели и режиссер и художник, но почему-то молчаливо соглашались с моими «исканиями».

Один только В. Р. Петров, гримируясь рядом и распеваясь на звуке «м», прикрывая сначала одну ноздрю, затем другую, пропел:

— Не хо-ро-шо!.. Не хо-ро-шо! — еще раз повторил он, уже на терцию выше.

Я же, также распеваясь и напевая свое «тури-тури», сказал:

— Что не хо-ро-шо?

Он на это пением ответил:

— Раз-но-бой!

— В чем?

И еще на топ выше, внушительным звучанием, разнеслось в сводах нашей театральной уборной:

— В сти-лях! — и на последнем слоге прозвучала убедительно поставленная нота.

Мое упрямство подтолкнуло меня выйти на сцену в таком виде, как я наметил. Но уже на сцене, критикуя и бичуя себя, я злился на Петрова, — вероятно, за то, что именно правда, и настоящая правда, была на его стороне. В ином оформлении оперы такой костюм мог стать интересным «пятнышком», но в этом спектакле он воспринимался, действительно, как «разнобой».

Но у В. Р. Петрова вовсе не было стремления отстаивать всегда только старое, традиционное. Ему были присущи настоящие творческие дерзания.

Пленительная музыка голоса Василия Родионовича, необычайное богатство эмоциональных оттенков покоряли весь зрительный зал и нас, профессионалов, стоявших за кулисами.

Римский-Корсаков, как известно, оркестровал бородинского «Князя Игоря» и опекал эту оперу до конца дней своих. Он просил, в частности, чтобы при исполнении «Игоря» не было мелодраматических выкриков. Корифей Большого театра, в том числе и Василий Родионович Петров, с большой тщательностью соблюдали традиции исполнения великой русской оперы, установившиеся еще при жизни Римского-Корсакова. Его требованиям вполне отвечали и принципы звуковедения Василия Родионовича, которое отличалось удивительной ровностью. То была не монотонность, а именно ровность исполнения, поражавшая эмоциональным богатством и глубиной раскрытия авторского замысла.

Искусство таких певцов, как Василий Родионович Петров, и поныне необычайно ценно. Это искусство не ушло, а продолжает жить в стенах Большого театра. Ибо вокальное искусство сильно, кроме всего прочего, преем-

ственностью, сохранением живых связей с благотворными традициями певцов предыдущих поколений.

Слышал ли Василий Родионович Петров кого-либо из знаменитых певцов, которые были на русской сцене до него? Я не берусь это утверждать, но их добрые традиции, стремление к высокой музыкальной культуре, к реалистической правдивости и выразительности, к совершенству художественной формы были восприняты Петровым, развиты им и переданы тем артистам, голоса которых и сегодня звучат на сцене Большого театра.

Здесь, кроме личного восприятия, личной учебы, большую роль играет, мне думается, тот коллективный творческий опыт, который накапливается всем нашим оперным искусством. Ведь, если бы мы не встречались с певцами старшего поколения, не слышали их, если бы их опыт не оставался среди нас, переданный или непосредственно или в процессе развития оперного искусства в целом, то каждому новому поколению певцов неизменно приходилось бы начинать все сначала. Ибо творческую преемственность не могут восстановить ни мемуаристы, ни искусствоведы.

А сегодня мы по праву можем говорить о живых в Большом театре традициях таких замечательных певцов, как Нежданова, Собинов, Шаляпин, Смирнов, Лабинский, Савранский, Держинская, Барсова, Обухова, Катюльская, Григорий Пирогов, Василий Родионович Петров, которому посвящены эти страницы воспоминаний.

У меня он остался в памяти, как человек, обладавший завидной духовной уравновешенностью и дальновидностью, которые необычайно важны в творчестве. Чувство стиля, гармонии в искусстве, отчетливое понимание того, что следует и чего не следует делать в той или иной партии,—все это было глубоко присуще Василию Родионовичу.

Может быть, следует вспомнить и о том, что если другие вокалисты в дни спектаклей и в канун их особенно много занимались, пели гаммы, пассажи и прочее, то Василий Родионович считал, что нельзя слишком утомлять связки, не следует «выпевать» себя прежде времени, так как незаметно наступившее утомление может лишить звук чистоты и осмысленности. В искусстве певца сказывается

ся прежде всего упорный и напряженный труд в течение всей творческой жизни. Такой труд и давал Василию Родионовичу возможность, придя в театр даже на ответственный спектакль, «промычать» сквозь зубы одну-две ноты перед выходом на сцену, и, ограничив этим свое «распевание», петь со спокойной уверенностью, невольно передававшейся и партнерам его, и слушателям.

Если в искусстве одной из отличительных черт Василия Родионовича была мудрая неторопливость, чувство меры,—то в жизни ему были присущи скромность и даже некоторый аскетизм. Например, в то время, когда были «казенные» способы передвижения — экипажи и автомобили, — Василий Родионович предпочитал, несмотря на свой недуг, ездить в трамвае, утверждая, что это и спокойней и вернее. Его знали водители и кондукторы на линии и встречались с ним, как старые знакомые. Василий Родионович никогда не кутался, не создавал вокруг себя стеклянного колпака.

Искусство было главной и подлинной страстью Василия Родионовича. Но были у него и свои увлечения. Рожденный в украинской степи, славящейся своими скакунами, он не пропускал ни одного состязания на бегах. Другим его увлечением были шахматы. Если надо было срочно разыскать Василия Родионовича, то можно было пойти в ту или другую комнату в Большом театре и почти наверняка застать его за игрой в шахматы или за внимательным разбором какой-нибудь сложной партии.

Но все это уже детали, черточки образа Василия Родионовича Петрова — одного из наших самых славных, знаменитых, наших поистине народных артистов, чья творческая жизнь всегда будет служить прекрасным образом высокого искусства, мастерства, трудолюбия и преданности нашей великой родине.





С. И. М и г а й



ВАСИЛИЙ РОДИОНОВИЧ ПЕТРОВ

(По личным воспоминаниям)



Василием Родионовичем Петровым я познакомился в первый же год моего поступления в Большой театр—в сезоне 1911/12 года.

Не помню точно, где именно произошла наша первая встреча, — кажется, в помещении библиотеки Большого театра. Помню, как меня поразили наружность и манеры этого сухощавого, крепкого и несколько медлительного человека, его речь с внезапными паузами, его взгляд, внимательно изучавший собеседника, неожиданные, меткие реплики, нередко искрившиеся лукавым юмором.

О Василии Родионовиче никак нельзя было сказать, что у него, как говорится, «душа нараспашку», — не было у него радушного, любвеобильного тона, за которым у иных людей скрывается внутреннее безразличие к окружающим. Никогда в нем не было и напыщенности, не было самолюбования и чувства превосходства большого артиста над маленькими. Он ко всем относился ровно, всех ценил по заслугам, а о таких больших художниках, как Нежданова, Собинов, Шаляпин, отзывался прямо с благоговением.

К моменту моего поступления в труппу Большого театра Василий Родионович был прославленным басом не только для Москвы. Он постоянно участвовал в петербургских бенефисных спектаклях и много пел в других городах России, неизменно пользуясь громадным успехом. Еще будучи студентом, я часто слушал его, восхищаясь

его необычайно красивым голосом с большим диапазоном. В голосе Василия Родионовича, помимо мощи и свободы верхов, центра и нижнего регистра, пленяла кантилена, чисто русская плавность звука, создававшая впечатление непрерывного потока, — настолько виртуозно владел Василий Родионович сложной и трудной техникой певческого дыхания.

Тембр его голоса отличался своеобразной красотой, которой Василий Родионович, впрочем, никогда не щеголял, а старался найти тембральные краски применительно к содержанию исполняемого, найти правдивые, жизненные интонации. Такие интонации Василий Родионович всегда находил. Пожалуй, только очень быстрые темпы не были свойственны его натуре — в «буффонной» скороговорке, например, голос В. Р. Петрова несколько терял и в тембре и в мощи.

С 1912/13 года Василий Родионович почтил меня своей дружбой. Я часто бывал у него, а один год мы вместе жили в Шереметьевском переулке, общаясь каждый день не только на репетициях спектаклей, на которые мы ходили вместе, но и дома.

В личной жизни Василий Родионович был скромным человеком. Он любил рассказывать о своих молодых годах, о трудностях жизни, с которыми пришлось ему столкнуться с детства, о том, как тяжело было пробивать дорогу. Но, вспоминая обо всем этом, он говорил, что преодоление всех этих трудностей и препятствий дало ему уверенность в правильности избранного пути. Нередко в рассказах Василия Родионовича проявлялся мягкий юмор, свойственный ему в жизни. Вот один «эпизод из жизни артистов».

Начальница Екатерининского института, г-жа В., пользуясь своими связями в придворных кругах, часто заставляла артистов Большого театра петь в институтских концертах, которые были крайне неприятными по чопорности обстановки и «изысканности» аудитории.

Однажды мы с Василием Родионовичем сидели в комнате и вдруг увидели, как по двору идет к нам сама В. Василий Родионович немедленно предложил спрятаться, и мы с ним просидели взаперти в ванной полтора часа, пока горничная принимала мадам В., которая долго и

подозрительно осматривала квартиру, так как внизу швейцар сказал ей, что мы дома.

К сожалению, наша уловка не спасла нас от участия в концерте, так как В. опять явилась через несколько дней и застала нас врасплох.

Мы оба пели в концерте, но перед этим долго обсуждали, чем бы «насолить» мадам В. Мне пришла в голову идея подговорить Василия Родионовича спеть на выпускном институтском акте арию Мельника из «Русалки», обращаясь к аудитории. Он охотно согласился и с лукавой усмешкой пел, обращаясь к «девушкам молодым», сидевшим в актовом зале. Произошел настоящий скандал. Некоторые высокопоставленные дамы откровенно хохотали, другие закрывались веерами и программами, благонравные институтки сидели, потупив взоры, а В. чуть было не сразил удар. Мы были в восторге...

Василий Родионович был хорошим, чутким другом и товарищем. Хотя он и не занимался со мною дома, но всегда внимательно и любовно следил за тем, что я делаю на репетициях и спектаклях в театре. Его критика была прямой, честной и всегда справедливой. Правда, бывало и так, что я, следуя его указаниям, не достигал крупных результатов, так как не располагал его громадными певческими возможностями.

О том, как надо поставить звук, о маске, опорах и прочих «тайнах» вокалистов Василий Родионович не любил говорить, превыше всего цenia естественность звука и исполнения.

Первым спектаклем, в котором я пел вместе с Василием Родионовичем, был «Князь Игорь». Об исполнении роли Кончака В. Р. Петровым сейчас уже ходят легенды. И действительно, в этой роли Василий Родионович производил исключительное, незабываемое впечатление.

Никогда, ни до Василия Родионовича, ни после него, я не видел столь своеобразного, художественно совершенного образа Кончака. Узкое, тонкое лицо хапа с крючковатым носом, с восточной бородкой, с сильными надбровными дугами и резкими, волевыми морщинами, по восточному красочный костюм с острокопечной шапкой, медленная кошачья походка, повелительные движения бронзовых рук (особенно правой, на запястье которой висела плет-

ка), его властные жесты и мимика, — все это рисовало облик подлинного восточного властелина, грозного и наводящего ужас на всех.

Разогнав всю свиту, Кончак — Петров обращался неожиданно добродушным тоном к Игорю: «Здоров ли князь? Что приуныл ты, гость мой?». Проявляя участие к бедствиям Игоря, хан старается его развлечь. Здесь сказывалось поразительное богатство средств выразительности Василия Родионовича. В знаменитом маршеобразном эпизоде: «Ты ранен в битве при Каяле» — он поражал необычайным нарастанием звука. Во фразе «Ты как хан здесь живешь...» он с ошеломляющей мощью доходил до верхнего *фа*, хотя оно и не указано в партитуре.

Правильно трактуя поведение хана по отношению к Игорю, как проявление желания заключить союз с ним, В. Р. Петров в арии Кончака многообразно подчеркивал все соблазны, которыми восточный тиран пытался добиться согласия русского князя на этот союз. Василий Родионович рисовал образ настойчивого, упрямого хана, отнюдь не обескураженного неуступчивостью Игоря и ведущего свою дипломатию и дальше. Но Петров подчеркивал и рыцарственность Кончака. Предложив Игорю свободу с тем, что князь никогда не выступит против него, он, в ответ на резкую отповедь Игоря, восторгался им: «Люблю — ты смел и правды не боишься! Я сам таков!». Поэтому последняя фраза звучала большим сожалением: «Эх, кабы союзниками мы с тобою были...». Поэтому естественным было и последующее радушие Кончака.

В вокальном отношении до сих пор остаются непревзойденными отличавшие исполнение Василия Родионовича ровность и мощь звучания на протяжении двух октав этой партии. С необычайной легкостью брал Василий Родионович и верхнее *фа* (на фразе «Ты, как хан...») и нижнее («Ужас смерти сеял мой булат...»). Весь образ дышал жизненной правдой, и в каждом эпизоде Василий Родионович подчинял вокальные средства выразительности, цельности художественного замысла.

Он всегда был искренен и прост в разрешении вокальных и сценических задач, — этим объясняется, в частности, яркость образа Кончака в его исполнении, оставившем незабываемое впечатление после нескольких постанов-

вок «Князя Игоря», в которых я участвовал вместе с Василием Родионовичем.

Следующей нашей совместной большой работой была «Иоланта» Чайковского. Василий Родионович был необыкновенно убедителен в образе короля Ренэ, столь далеком от образа хана Кончака. В его исполнении любящий и страдающий отец редко сменялся королем-властелином. Внешний облик, костюм и грим В. Р. Петрова в этой роли напоминал старинные гравюры с изображениями французских рыцарей и подчеркивал обаяние образа, созданного Чайковским.

Начиная с выхода («Вот мудрый врач...»), весь разговор короля Ренэ с Эбн-Хакиа был полон трогательной заботы об участи слепой дочери и какой-то робкой веры в могущество врача. Когда Эбн-Хакиа уходил для осмотра Иоланты, Василий Родионович так трепетно произносил фразу: «Что скажет он? Какой ответ произнесет его наука?» — что весь зал замирал. Здесь звучали надежда и сомнение, но уверенности не было. Отсюда и вытекала знаменитая ария: «Господь мой, если грешен я...». То была страстная мольба о счастье дочери, и все мы, слушавшие Василия Родионовича, поражались той легкости, с которой он исполнял эту трудную для баса арию, написанную с тем же широким двухоктавным размахом диапазона (от *фа* большой октавы до *фа* первой октавы), что и партия Кончака.

Уверенность, с которой Василий Родионович исполнял эту арию, зависела от внутренней собранности, от ясности психологической задачи, поставленной и блестяще разрешенной певцом-художником. Я репетировал с ним в роли Эбн-Хакиа, хотя никогда не пел этой партии на спектаклях, и каждый раз, когда дело доходило до молитвы, все артисты с вниманием и восхищением слушали исполнение Василия Родионовича, а на спектаклях в наших восторгах участвовали и плотники, и бутафоры, и парикмахеры, и костюмеры, — пламенные почитатели громадного таланта Василия Родионовича, не говоря уже об артистах хора. Кулисы были всегда полны, когда он пел эту арию, неизменно сопровождавшуюся громадным успехом и овациями всего зрительного зала.

Одним из наиболее значительных моментов в его трактовке данной роли было притворное решение короля Ренэ казнить дерзко нарушившего его запрет и проникшего в замок Водемона. Очень тонко и убедительно проводил Василий Родионович эту сцену, которая (начиная со слов: «Несчастный, что ты сделал?») в его исполнении была шедевром вокально-сценического искусства.

Голос Василия Родионовича был здесь необыкновенно суров, а облик его и жесты дышали доброжелательностью по отношению к Водемону: следовательно, слепая Иоланта, не видевшая этих жестов, думала, что участь его решена, а Водемон был убежден в благополучном исходе. В ответ на просьбы и мольбы Иоланты король сурово и жестко отвечал: «Да, он должен быть казнен!» А Водемону он в это время делал ободряющий знак рукой.

Весь образ Ренэ Василий Родионович делал как бы скульптурно, избегая резких жестов и поспешности в движениях. То была яркая, запоминавшаяся фигура, вошедшая в длинную галерею образов, созданных этим замечательным артистом. Нет возможности дать в небольшой статье характеристику всех ролей, с необычайным вокально-сценическим мастерством исполненных Василием Родионовичем.

Он был непревзойденным Русланом в гликинской опере, князем Юрием в «Китеже», Генрихом Птицеловом в «Лозингине», Марселем в «Гугенотах», Нилакантой и «Лакмэ», Гудалом в «Демоне». Ни тесситура, ни вокальные трудности не служили ему препятствием. Он одинаково легко справлялся и с высокой тесситурой Руслана, и с низами партии Марселя, — в этом ему помогала и могучая природа его великолепного голоса, и вокальная одаренность, и большая вдумчивость. По образному выражению покойного С. Е. Трезвинского, Василий Родионович был «закопным басом», иными словами, — певцом, закономерно владевшим всеми богатствами басового репертуара. Но мы знали, что он мог выходить и за пределы этого репертуара.

Однажды, на одной из товарищеских вечеринок, мы все пробовали свои силы в «чужих» партиях. Помню, как Иван Алексеевич Алчевский спел партию Виолетты, не изменив ни одной ноты. Я пел арию Рудольфа из «Боге-

мы» со всеми верхними теноровыми нотами. Аккомпанировал нам концертмейстер Большого театра Сергей Иванович Мамонтов.

Василий Родионович сидел за столом и чрезвычайно неодобрительно относился к нашему, как он выразился, «ломанию».

Но, когда мы шутя стали его поддразнивать, он подошел к роялю, взял клавир «Русалки», открыл арию Князя и велел Сергею Ивановичу играть, а затем спел всю арию, не транспонируя ее, но и не меняя тембра своего голоса, причем прямо с ужасающей силой брал все высокие теноровые ноты басовым тембром. Окончив, он спокойно сказал Александру Владимировичу Богдановичу: «А ты, Саша, говорил, что я не смогу...». Вот какой удивительной тесситурой был голос у Василия Родионовича.

Вспоминаются мне наши частые совместные выступления в камерных концертах. Репертуар Василия Родионовича был поистине всеобъемлющим. Основу его составляли все русские мастера, начиная с доглинкинского периода, кончая Рахманиновым и молодыми русскими композиторами. Отлично пел Василий Родионович и зарубежную классику — Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Листа, Монюшко.

Недолюбливал он считавшихся тогда молодыми Гуго Вольфа и Рихарда Штрауса, считая их сочинения надуманными, лишенными правдивости чувств.

Часто выступал Василий Родионович и в симфонических концертах, требовавших участия баса. Особенно запомнились мне в его исполнении басовые партии в «Туба мирум» в «Реквиеме» Моцарта и в Девятой симфонии Бетховена с проникновеннейшим вступлением «О, братья, довольно печали!»

Но Василий Родионович никогда не замыкался в рамки классического репертуара. Такие композиторы, как М. М. Ипполитов-Иванов, С. Н. Василенко, А. Т. Гречанинов, С. И. Потоцкий, М. М. Багриновский и другие, обязаны Василию Родионовичу популяризацией многих своих романсов, исполнявшихся им еще по рукописи. На протяжении десятков лет молодые композиторы пользовались его опытом первоклассного исполнителя, его знаниями вокалиста, его советами и указаниями.

На своем личном опыте я убедился, как заботливо относился Василий Родионович к молодым исполнителям. Нельзя сказать, чтобы он сразу кем-либо очаровывался. Внешне сдержанный и даже несколько медлительный, он и внутренне приглядывался сначала к каждому молодому певцу — к его голосу, к его возможностям и трудолюбию. И только тогда, когда он убеждался в даровании певца, он уже приглядывался к нему, как к члену коллектива нашего театра.

Заслужить его расположение было не так легко: правда, он никогда не высказывал резких суждений о вокальной значимости того или иного молодого артиста театра. Но я не zapomню случая, чтобы он похвалил кого-нибудь, не понравившегося ему. А прогнозы его о будущем певца были всегда правильными.

Много раз бывало, что тогда, когда весь театр пленялся каким-нибудь вновь появившимся исполнителем, Василий Родионович с присущей ему зоркостью видел слабые стороны этого исполнителя, — и в дальнейшем оказывалось, что именно эти стороны мешали данному певцу достичь художественных высот. Так было, например, с одним тенором (в данном случае *potius sunt odiosa*), блестяще дебютировавшим в роли Радамеса в «Аиде», но — увы! — не оправдавшим затем возлагавшихся на него надежд.

Сам Василий Родионович был абсолютно лишен чувства карьеризма и соперничества. Когда товарищи, шутя, поддразнивали его по поводу появления в театре нового «знаменитого» баса, он, как бы не понимая шутки, спокойно говорил: «А что мне волноваться? Каждый поет за себя. Я не спою, как он, но и он не сплет, как я!»

Лично я много раз сомневался, стоит ли мне идти по пути оперного певца, и спрашивал неоднократно совета у Василия Родионовича. Я говорил ему, что сцена меня стесняет, что я не чувствую признания к этому делу, что я могу петь только на репетициях, а участие в спектаклях выше моих сил.

Василий Родионович возражал: «Природа дала тебе настоящий материал и как бы ты его ни уродовал, что бы ты себе ни воображал, — природа сильнее тебя и ничем другим тебе заниматься не следует».



В. Р. Петров в роли Кардинала



В. Р. Петров в роли Хагсна

Я помню и другой случай. Одновременно со мной в Большой театр поступил баритон по фамилии Столица — обладатель очень красивого голоса. Он просил меня свести его для консультации к Василию Родионовичу. Я исполнил просьбу товарища и вместе с ним пошел к Василию Родионовичу на квартиру.

Внимательно прослушав его в нескольких упражнениях и пьесах и затем глубоко задумавшись, Василий Родионович сказал: «Молодой человек, голос у вас хороший, а петь вам не о чем и петь вы никогда не будете. Занимайтесь чем-нибудь другим». Прогноз Василия Родионовича оказался и на этот раз правильным. И до конца своих дней он не изменил своим принципам, поддерживая только тех певцов, которые отвечали его требованиям.

Я вспоминаю его работу в студии Станиславского, где через его руки прошло очень много молодых вокалистов. И теперь на сценах театров Союза поют его ученики: заслуженный артист УССР Николай Савченко, народный артист Мордовской АССР Илларион Яушев и другие певцы.

Наступила Октябрьская революция, ознаменовавшаяся историческим переломом во всех областях жизни и культуры нашей страны. Музыкальное и театральное искусство, так же как и все культурные ценности, стало всенародным достоянием. С огромным творческим подъемом работал коллектив Большого театра в трудные годы гражданской войны. Я не помню ни одного опоздания артистов на репетиции или спектакли, ни одного отказа от какой бы то ни было работы в театре, хотя бы она и не являлась прямой обязанностью того или иного члена коллектива.

Василий Родионович всегда подавал пример дисциплинированного и строгого отношения к любой роли, как бы мала она ни была, к любой работе. Тогда, когда по предложению А. В. Луначарского мы включились в работу по организации общедоступных концертов для широких масс советской общественности, Василий Родионович участвовал буквально во всех подобных мероприятиях, чуть ли не ежедневно выступая в концертах в районных клубах, на фабриках, заводах и, особенно часто, в частях Красной Армии.

Частенько выезжали мы в рабочие районы. Так, в Орехове-Зуеве регулярно организовывались концерты и спектакли Большого театра. В маленьком помещении городского театра мы с Василием Родионовичем пели и «Онегина», и «Царскую невесту», и камерные произведения, исполняя русскую классику и народные песни в обработке наших лучших композиторов. Василий Родионович в конце программы обычно пел «Дубинушку» в сопровождении всей рабочей аудитории.

Об уровне наших выездных спектаклей можно судить хотя бы по составу «Царской невесты», которая исполнялась в клубе Н-ского запасного железнодорожного батальона на станции Сортировочная Казанской железной дороги в сезоне 1919/20 года. Марфу пела Е. А. Степанова, Любашу — Н. А. Обухова, Дуняшу — К. Е. Антарова, Сабурову — Е. И. Гремина, Собакина — В. Р. Петров, Лыкова — А. В. Богданович, Грязного — С. И. Мигай. Дирижировал и играл на рояле Н. С. Голованов.

Призыв А. В. Луначарского нести культуру в массы получил горячий отклик в нашем творческом коллективе, результатом чего явились концерты корпорации артистов Большого театра в Большом зале консерватории в Москве. Это было подлинно большое культурное начинание. Все артисты, начиная с Неждановой, Собинова, Шаляпина, Петрова и кончая нами, тогда молодыми певцами, принимали в них живейшее участие.

Готовя заданный руководителями репертуар, зачастую приходилось искать ноты, делать переводы, учить ансамбли, — и все это во внепетиционное время, без особого вознаграждения. Особенно велика в этом начинании была роль Н. С. Голованова, В. И. Сука, У. О. Авранека. Особенно много потрудились Н. С. Голованов, возглавлявший всю музыкальную часть, и С. Е. Трезвинский, ведавший организацией этих концертов, постоянным участником которых был Василий Родионович. Вот примерный репертуар, который он исполнял:

Г л и н к а

Сомнение.
Ночной смотр.
Рыцарский романс.
Ночь осенняя.
Победитель.

Бородин	Песнь темного леса. Для берегов отчизны дальней.
Мусоргский	Спесь. Трепак. Полководец. Забытый. Ворота тесовы растворялися.
Римский-Корсаков	Октава. Анчар. Пророк. Гонец.
Чайковский	Слеза дрожит. Нет, только тот, кто знал. О, если б ты могла. То было раннею весной. Соловей мой, соловейко.
Аренский	Орел. Змей. Как дорожу я прекрасным мгновеньем. Менестрель. Детские песни.
Гречанинов	Ночные голоса. Не забывай. Смерть. На распутии. Все басни.
Шуберт	Приют. Скиталец. Двойник. Девушка и смерть. На мельнице.
Шуман	Лесной царь. Я не сержусь. Два гренадера.
Григ	Во сне я горько плакал. Лебедь. Сон. За добрый совет. Когда-то жил седой король. Монте-Пишчио.

Большой и многогранной была жизнь Василия Родионовича в русском искусстве. Память о нем хранится в сердцах всех, слышавших его, всех, соприкасавшихся с этим чудесным певцом-художником. Долгом нашим следует почитать бережное собрание воспоминаний о В. Р. Петрове, которые помогут запечатлеть его обаятельный облик. И хочется здесь высказать некоторые наблюдения, сделанные мною над артистической деятельностью моего покойного друга.

Из всего поистине грандиозного репертуара, который исполнял Василий Родионович на сцене и на эстраде, ему более всего удавались те сценические образы и музыкальные произведения концертного плана, в которых сюжетно-смысловой строй полностью совпадал с музыкальным, так как Василий Родионович проникал в эмоциональное содержание данного произведения прежде всего через музыку.

Опыт Василия Родионовича как замечательного камерного певца делал его оперную фразу необычайно отточенной. При мощном голосе и широких мазках его эпических ролей он мог быть лирически проникновенным, чему пример его исполнение партии короля Ренэ в «Иоланте».

Василий Родионович был большим врагом драматических режиссеров, периодически появлявшихся на оперной сцене и механически переносивших на нее принципы драматического спектакля. Он весьма неодобрительно отзывался о подобных экспериментах, как бы респектабельно они ни выглядели: «Какой толк во всех этих ухищрениях, раз человек не чувствует музыку...»

С другой стороны, он — прославленный оперный артист — работал как начинающий ученик со Станиславским, потому что тот, по мнению Василия Родионовича, хотя и не был музыкантом, но чувствовал музыку как никто. И Константин Сергеевич высоко ценил профессиональное мастерство Василия Родионовича и всегда доверял ему работу с молодежью.

Думаю, что деятельность Василия Родионовича, как певца, артиста и педагога, должна быть всесторонне изучена полностью не только для того, чтобы достойно оценить роль и значение Петрова в истории русского музыкального театра и вокального искусства, но и для того, чтобы опыт этого замечательного мастера мог быть воспринят и усвоен нашей талантливой молодежью.





Л. Ф. Савранский

О В. Р. ПЕТРОВЕ



оступив в труппу Большого театра в 1912 году, я застал Василия Родионовича Петрова в полном расцвете его артистической славы. Я не был свидетелем развития и роста его таланта, — я встретился с вполне законченным, значительным артистом-певцом, законченным в полном смысле этого слова, так как к любому создаваемому им образу нельзя было добавить ни одного даже самого тонкого штриха. Все было до такой степени продумано и осмыслено им, таким жизненным и правдивым был он в каждой из своих многочисленных ролей и в смысле театрального образа и в смысле вокала, что самый строгий критик оказался бы безоружным перед силой его таланта.

Его сценическое творчество, отличавшееся тщательно продуманными тонкими деталями в вырисовке образа, всегда было широким, сочным, значительным и крайне убедительным во всем. Актерское искусство и вокальное мастерство Петрова так органично сливались, что невозможно было отделить актера от певца.

У Василия Родионовича в любой исполняемой им роли нельзя было найти следов черновой работы. Блестящие результаты, достигнутые им в создании того или иного сценического образа, объяснялись не только масштабами его таланта, но и прирожденным художественным чутьем, умением каждую, даже самую маленькую, роль осмыслить путем глубокого постижения содержащейся в ней жизненной правды.

Особенно поражала многогранность его дарования, умение воплощать самые различные, бесконечно далекие друг от друга образы.

Вот он в роли Чуба в опере «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова. Красочная, по-гоголевски комичная фигура, гротескная и всегда наивная. Но вот он исполняет роль короля Генриха в вагнеровском «Лоэнгрине». Величественный образ короля-властелина, колоритный и запоминающийся. Легко справлялся Петров с этой необычайно трудной — и в смысле тесситуры и в смысле напряжения звука — вокальной партией, поражая мощью и плавностью звука, необыкновенной точностью исполнения, цельностью фразировки.

Вместе с тем сценическая трактовка данного образа была у Петрова художественно законченной и продуманной. При открытии занавеса фигура короля представлялась зрителю как бы монументом, возвышавшимся под могучим дубом. Но вот этот монумент оживает, — и перед нами средневековый рыцарь, самодовольно, с высоты своего величия, отвечающий на приветствия своих вассалов.

В конфликте между Эльзой и Фридрихом фон Тельрамундом Петров умел найти тонкие штрихи и показать, что, хотя все его симпатии на стороне Эльзы, но, не имея непреложных доказательств ее невинности, он решает подчиниться кодексу чести, требовавшему «божьего суда», то есть — в данном случае — поединка обвинителя с защитником обвиненной.

Необычное появление Лоэнгрина король — Петров встречал почти равнодушно, не нарушая своего статуарного спокойствия. Симпатизируя Эльзе, он приветствует появление ее защитника, но, как подобает властелину, старается быть беспристрастным. И только в молитве, предшествующей поединку, перед знаменитым а-капелльным ансамблем, со всей силой проявляется его уверенность в правоте «божьего суда»: он молится за дарование победы правому делу, явно подразумевая правоту Эльзы. Эта музыкальная фраза необычайно трудна и по дыханию и по тесситуре; здесь Василий Родионович во всем блеске обнаруживал лучшие стороны своего дарования, создавая впечатление непрерывного потока нарастающего звука, без

признаков форсирования, без какой-либо аффектации. Здесь раскрывалось чувство внутренней убежденности, подчеркнутой необычайно скупыми, выразительными движениями. Это чувство развивал Петров и тогда, когда победу Лоэнгина он приветствовал как торжество правого дела. Эта сцена была самым сильным местом первого акта.

Нужно сказать, что в дальнейшем роль короля Генриха не дает ни певцу, ни актеру богатого материала. Пожалуй, наиболее благодарным нужно считать третье явление третьего акта, где рыцари приветствуют Генриха. Он с большим достоинством отвечает им и, как подлинный феодальный владетель, восхваляет свои владения: «О, как горжусь Брабантом я!». Этот эпизод, крайне высокий по tessитуре, является одним из наиболее трудных мест в партии, в общем написанной для низкого баса. Василий Родионович блестяще справлялся и с этим эпизодом.

В партии короля Генриха только В. Р. Петров мог выполнить высокие требования такого замечательного дирижера, как Вячеслав Иванович Сук. И на протяжении многих лет Василий Родионович был единственным и бесменным исполнителем этой труднейшей роли.

Вот он в роли старика Собакина в «Царской невесте». Живой, сердечный образ приветливого и гостеприимного старика. Никакой нарочитости, — все в нем тепло и человечно. Но в глубине души — это купец. В нем есть и хитринка в отношении к Лыкову, есть и уверенность в твердом устое своего дома, есть и хвастовство своим благополучием, проскальзывающее хотя бы в интонации фразы: «Какая есть вишневка!»

Во втором акте центральным местом служит знаменитый квартет. Никто не исполнял и не исполняет басовую партию в квартете так совершенно, как Василий Родионович. Он отлично понимал все требования вокального мастерства и психологических задач, поставленных великим композитором перед певцами в этом сложном и прекрасном ансамбле. Петров не стремился ни здесь, ни в каком-либо другом ансамбле во что бы то ни стало выдвинуться на первый план. Никогда не заглушая ни одной из фраз своих партнеров, он всегда служил им прочным основанием для лучшего выполнения художественных требований автора.

В третьем акте Собакин — Петров успокаивает как может Лыкова, но, как гостеприимный хозяин, старается угодить и Грязному. Но и сам он не спокоен. Он и боится, и хочет, чтобы дочь его оказалась избранницей. Необычайно интересным в этом акте было у Василия Родионовича обращение с Домной Сабуровой. Когда эта хлопотливая и суетливая женщина появлялась на сцене, он преображался. Было видно, что это — его давнишняя приятельница. Но добродушие, с которым он помогал ей снять верхнюю одежду, смешивалось с нетерпением узнать, что же произошло на царских смотринах.

На весь монолог Домны Сабуровой Василий Родионович реагировал крайне интенсивно, помогая Сабуровой в развертывании образа. В наиболее сильных местах он вставал, пристально вглядывался в нее и фиксировал внимание зрителя на исполнении артистки. Он не выражал досады и как бы примирялся с тем, что царь выбрал Дуляшу. Его фраза: «Ты вот у нас, а к твоему хозяину, быть может, пришли бояре с царским словом», — звучала задорно и не без юмора.

Как только начинался обряд обручения Марфы и Лыкова, — весь облик Василия Родионовича резко менялся. Истовость, степенность и строгость были во всем его облике, во всей его фигуре и движениях. Зритель понимал, насколько значителен этот обряд для старика Собакина. Но при появлении девушки с репликой: «К тебе пришли бояре с царским словом» — в нем чувствуется полная растерянность, — ведь обряд обручения уже совершен... Поза Василия Родионовича, когда он становился на колени при чтении Малютой царского указа, являла собой полную покорность и даже подавленность.

Последний акт... Мы видим безутешное горе отца, теряющего любимую дочь. Как легко здесь пойти на поводу у мелодрамы. Но горе Собакина — Петрова — глубокое внутреннее горе. Как скупое и правдиво выражается его душевное страдание, как оно волнует и трогает. Простыми интонациями достигается здесь вершина выразительности. Вместо бодрого, радушного, веселого хлебосола мы видим дряхлого, убитого горем старика. Его ария: «Забываясь... авось полегче будет...» — раскрывает всю глубину этого горя, где мимолетные надежды сменяются горечью

непоправимого несчастья. Его полное бессилие перед неизбежностью этого несчастья характеризуется горькой фразой, в исполнении Василия Родионовича до слез волновавшей не только зрителей, но и нас, артистов, стоявших за кулисами: «И сердце надрывай — помочь не знаю чем», фразой, весьма трудной по вокальному построению (верхнее *ми-бемоль*, нижнее *фа*), но звучавшей у Петрова с проникновенной естественностью. Мне особенно запомнилась по своей выразительности и другая фраза — его ответ Домне Сабуровой: «Люди добрые нашлись...». Запомнилось и то, как он махнул платком, — беспомощный, бесхитростный, беззлобный...

Нельзя забыть, как реагировал Василий Родионович на признание Грязного в своем злодеянии. Он как бы вырос в своем справедливом гневе, глаза загорались, казалось, он был готов уничтожить опричника. Но вот взгляд его падал на несчастную дочь — и вновь отражал чувство бесконечной жалости и горя.

...Как живые встанут сейчас передо мной чудесные образы, созданные Василием Родионовичем в спектаклях, в которых мы вместе с ним выступали постоянно, — «Царской невесте», «Дубровском» (маленькая, запоминающаяся роль старика отца), «Китеже», «Князе Игоре», где Василий Родионович создал неповторимый образ хана Кончака, в «Чародейке», «Риголетто», «Лоэнгрине», в «Гибели богов» и «Золоте Рейна». И хочется мне остановиться на «Сказании о невидимом граде Китеже», где Василий Родионович исполнял роль князя Юрия.

Его грим — широкими мазками суздальского письма — положен как бы небрежно, нет в нем нарочитой «иконописности», хотя чем-то облик князя в воплощении Петрова напоминает образы Андрея Рублева. Величавая, сановитая походка. Поистине — «владыка душ и телес».

На сцене таинственный полумрак... Китежане ищут у князя Юрия защиты. Его монолог — «О, слава, богатство суетное...» — гениальный по музыке, по исполнению, по дикции, звучит сдержанно сурово, но в то же время с какой-то необычайной внутренней силой. И весь облик князя Юрия, в исполнении Петрова, могуч, спокоен и величав. И в голосе его мощь звучания сочетается с плавностью, спокойствием и чисто русской напевностью.

Значительный, пропикновенный образ князя Юрия был удивительно сродни русской душе Василия Родионовича, настоящего знатока истории Руси, пламенного патриота, гордившегося славным прошлым родной страны. В осуществленной В. И. Суком постановке патриотического творения Римского-Корсакова образ, созданный Василием Родионовичем, был центральным.

Но в творчестве Василия Родионовича даже небольшие роли приобретали какую-то особенную значительность, ибо все они исполнялись тщательно, с большой требовательностью к себе, неизменно отличавшей всю артистическую деятельность этого замечательного певца. Он никогда не гнался за дешевыми внешними эффектами, не разменивался на мелочи, а стремился к художественной цельности и убедительности каждого образа. Вот почему такое неизгладимое впечатление производили в исполнении Василия Родионовича даже короткие, эпизодические роли,—достаточно вспомнить блистательно певшуюся им «Песню Варяжского гостя», производившую буквально ошеломляющее впечатление на слушателей не только вокальной мощью, но и сценической завершенностью образа.

Своей постоянной работой над собой, постоянным стремлением к творческому совершенствованию В. Р. Петров подавал достойный пример всем окружавшим его артистам, как бы увлекая их за собой. И участие в спектаклях совместно с Василием Родионовичем мы, артисты Большого театра, всегда считали не рядовым выступлением, а особо ответственным, почетным и радостным для себя.

Могу с уверенностью сказать, что Василий Родионович был гордостью нашей русской оперы, одним из великих басов, прославивших русское оперное искусство.





Ф. А. Яриков



ПЕВЕЦ-ПАТРИОТ



В 1925 году, будучи еще студентом Московского университета, я впервые увидел Василия Родионовича Петрова на сцене Большого театра. На протяжении последующих десяти лет я старался как можно чаще бывать на спектаклях, в которых участвовал этот замечательный певец.

Я не был тогда знаком с Василием Родионовичем и мог судить о нем не как о человеке и гражданине, а только об артисте. И должен сказать, что его артистический облик сразу покорила меня, и в сердце моем В. Р. Петров сразу завоевал такие же симпатии, как А. В. Нежданова, К. Г. Держинская, В. В. Барсова, Л. В. Собинов и другие прославленные русские певцы.

Всех слушателей пленяли могучий, громадного диапазона, необычайной силы и, вместе с тем, мягкости голос Василия Родионовича, чудесное умение владеть голосом, насыщать его звучание живым человеческим чувством и сочетать исполнение вокальной партии с глубоко продуманным сценическим воплощением образа.

Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что больше всего удавались В. Р. Петрову оперные партии русского классического репертуара. Мне пришлось, например, слышать в его исполнении партии Руслана, Мельника, Кончака, Пимена, Досифея, Ивана Хованского, Варяжского гостя, Собакина, Гремина, князя Юрия Китежского,— и всегда,

во всех этих ролях, Василий Родионович создавал удивительно цельные, правдивые и притом самобытные вокально-сценические образы.

Он никогда не стремился к нарочитой оригинальности, к внешней эффектности, не щеголял силой своего голоса. Его пение, так же как и манера держать себя на сцене, неизменно отличалось простотой и естественностью, но, вместе с тем, в трактовке каждого образа чувствовалось у него свое, «петровское», понимание этого образа. Никогда нельзя было сказать, что Василий Родионович подражал кому-нибудь.

Когда он появлялся на сцене в облике Пимена, Досифея, старика Хованского или князя Юрия, то приносил с собою живое ощущение прошлого нашей родины, историю которой он усердно изучал, как я узнал позже. А его трактовка роли Руслана опиралась на творческое проникновение в поэтический мир русских былин. В этой роли В. Р. Петров достигал особенного сочетания героической мощи с лирической задушевностью. Незабываемое впечатление производила постановка «Руслана и Людмилы» с Петровым и Неждановой в заглавных ролях.

Но и в так называемых «эпизодических» партиях Василий Родионович умел создавать образы, буквально потрясавшие своей художественной силой. В особенности это относится к Варяжскому гостю, песню которого он пел прямо со стихийной мощью, захватывавшей слушателей. Не запомню ни одного спектакля «Садко», который не сопровождался бы длительными, бурными овациями всего зрительного зала, неизменно возникавшими после исполнения этой песни Петровым.

Мастерство Василия Родионовича как певца и оперного артиста было органически связано с реалистическими традициями русского театра и русской вокальной школы. Правдивость сценического поведения была присуща ему в такой же степени, как и широкая, свободная и певучая интонация звука, вытекающая из самой природы русской песни, к истокам которой так близка отечественная музыкальная классика.

Реалистическое понимание вокально-сценических произведений сказывалось у Василия Родионовича и тогда, когда он выступал в постановках западноевропейских опер.

29
ИЮЛЯ
1936 года

САД
ИМЕНИ
СВЕРДЛОВА

29
ИЮЛЯ
1936 года

КОНЦЕРТ

с участием народного артиста республики солиста
Государственного Академического Большого театра
Союза ССР

ВАСИЛИЯ РОДИОНОВИЧА

ПЕТРОВА

И АРТИСТА ОПЕРЫ

Ф. А. ЯРИКОВА

Программа концерта

- I. Отделение
Выступления лучших художественных сил гоп. Ульяновска
- II. Отделение
Романсы и арии из опер исп. народный артист республики В. Р. ПЕТРОВ
и артист оперы Ф. А. Яриков.

Касса открыта с 12 ч. до 3 час.
дня и с 5ти час вечера в саду
им. Свердлова
Билеты строго ограничены.
Начало концерта в 11 ч. веч.

Афиша последнего выступления В. Р. Петрова

Здесь нужно прежде всего вспомнить роль Генриха Птицелова в «Лоэнгрине». Партнерами Петрова в этом спектакле часто бывали Нежданова, чудесно певшая партию Эльзы, и Собинов, своим исполнением заглавной роли совершенно по-новому раскрывавший содержание вагнеровской музыкальной драмы.

Чертами новаторства отличалось и исполнение Петровым роли короля Генриха, выдержанное в спокойных эпически-повествовательных тонах, так хорошо вязавшихся с легендарными истоками сюжета оперы и торжественной приподнятостью музыки Вагнера.

Мне приходилось уже в двадцатые годы слушать Василия Родионовича в концертах. Помню, что когда я впервые увидел его без грима, то, еще не будучи знаком с ним, почувствовал к нему какую-то особенную симпатию, которую вызвали во мне его хорошее, простое лицо с чертами чисто русского склада, умные, лучистые глаза, степенная походка, манера держать себя на эстраде и несколько застенчивая улыбка, появлявшаяся, когда он выходил на вызовы.

Студенческая молодежь особенно ценила отзывчивость В. Р. Петрова, никогда не отказывавшегося выступить в концертах, устраивавшихся общественными организациями, даже тогда, когда выступления эти не оплачивались. Пел он романсы, песни, оперные арии Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Танеева, Рахманинова, Глиэра и других русских композиторов, а из западноевропейских авторов, насколько помнится, предпочитал Моцарта, Шуберта, Шумана и Грига.

Редкое появление Василия Родионовича на концертной эстраде обходилось без исполнения русских песен, которые пел он так, что нельзя было слушать его без волнения. И не раз бывало, что слушатели подхватывали могучие звуки «Дубинушки» или какой-нибудь другой русской песни и пели ее вместе с артистом.

В 1935 году я перешел из аспирантуры ГИТИС на работу в Большой театр, где, по инициативе Н. С. Голованова, была организована оперная студия. Мне было поручено заведывать учебной частью студии, а вскоре после этого я был назначен ее директором. В студии преподава-

ли тогда такие выдающиеся мастера советского музыкального театра, как В. В. Барсова, Н. С. Голованов, К. Г. Держинская, Е. К. Катульская, И. С. Козловский, А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, Н. Н. Озеров, В. Р. Петров, Л. Ф. Савранский, Е. А. Степанова.

Именно к этому времени относится мое знакомство с Василием Родионовичем, с которым я сблизился во время нашей совместной поездки по Украине и Поволжью. Нужно сказать, что В. Р. Петров часто говорил о том впечатлении, которое произвела на него хоровая самодеятельность Урала, Сибири, Средней Азии, Закавказья и Украины.

На протяжении восьмимесячной поездки, предпринятой В. Р. Петровым незадолго до нашего знакомства, он, по его словам, окончательно укрепился в мысли, что кадры наших мастеров искусств должны систематически пополняться одаренными представителями самодеятельности, да и не только самодеятельности, ибо Василий Родионович рассказывал, что нередко ему приходилось слышать чудесный голос какого-нибудь смазчика или сцепщика или слесаря, который, как оказывалось, даже в работе хорового кружка не участвует, а поет за работой так, что заслушаться можно.

И вот, Василий Родионович убеждал нас, своих товарищей по работе в студии, что нужно периодически предпринимать поездки в поисках народных талантов-самородков, как он их ласково называл. Не скрою, что кое-кто из артистов Большого театра скептически относился к предложениям В. Р. Петрова. Но он был последователем до конца и, когда вопрос о поездке был разрешен положительно, заявил, что сам поедет вместе со мною.

Я знал, что для Василия Родионовича такая поездка будет сопряжена с особенно большими трудностями, так как из-за прогрессирующей болезни ног, развившейся на почве перенесенной им злокачественной малярии, он уже не мог ходить без специальных протезов, причинявших, к тому же, боль при движениях. Но В. Р. Петров был, как всегда, тверд в своем решении и заявил, что чувство долга велит ему отправиться в эту поездку.

В апреле 1936 года мы приехали в Киев и начали ознакомление с самодеятельными коллективами и кружками украинской столицы. Василий Родионович был на ногах с

самого раннего утра. Мы побывали на фабриках и заводах, слушали хоры и отдельных певцов, знакомились со студенческой самодеятельностью. Особенно сильное впечатление произвела на нас, помнится, капелла юго-западной железной дороги, прекрасно исполнявшая не только украинские народные песни, но и хоры русских и украинских композиторов и сложные полифонические сочинения.

Мы посетили также музыкальные учебные заведения— Киевскую консерваторию, техникумы, школы. С удивительной простотой и сердечностью встречался Василий Родионович с рабочими, студентами и педагогами, подолгу беседовал с ними, давал методологические указания и советы. В оценке голосов отличался он взыскательностью и прямою суждений. Если он советовал кому-нибудь всецело посвятить себя вокальному искусству, то делал это только после того, как убеждался в наличии не только настоящего хорошего голоса, но и подлинной музыкальности. Гораздо чаще, убеждая того или иного участника самодеятельного кружка продолжать занятия пением, Василий Родионович советовал ему, вместе с тем, не бросать и своей основной профессии.

Из Киева отправились мы на пароходе по Днепру в Триполье. Моросил мелкий дождь, когда мы сошли на пристани. И в этом влажном воздухе далеко разносились звуки чудесной украинской песни,—то пели девчата, грузившие пшеницу на пристани, пели так звонко, с такой выразительностью, с такой несравненной чистотой интонации, что Василий Родионович даже прослезился. Мы подошли поближе, заговорили с девчатами. Началась долгая, дружная беседа с молодежью, окружившей Василия Родионовича, который, как всегда, с увлечением говорил об искусстве пения, о его роли в жизни человека. А затем мы все вместе пели песни.

Нужно сказать, что Василий Родионович был настоящим знатоком русских и украинских народных песен. Он знал и замечательно пел многие из них, на любви к ним воспитывал своих учеников и слушателей. Помню, что как-то в одном из приволжских городов руководитель какого-то самодеятельного кружка продемонстрировал нам его репертуар, состоявший исключительно из песенок легкого, порой джазового пошиба. Василий Родионович молча слушал. За-



*В. Р. Петров, Н. А. Обухова, А. В. Нежданова,
К. Г. Держинская, Н. С. Голованов*



В. Р. Петров дает урок И. Яшеву

тем, нахмурившись, спросил не по разуму усердного руководителя кружка: «Почему Вы не поете ни народных песен, ни русской классики?». И, обращаясь к притихшим певцам, начал объяснять им значение народной песни как истока нашей музыкальной культуры, нашей вокальной школы, а потом, поднявшись, затянул какую-то привольную волжскую песню. Подхватили ее молодые голоса, совсем по-иному зазвучав в родной, привычной стихии... Думаю, что эта встреча имела решающее значение в направленности работы этого коллектива.

Но Василий Родионович хорошо знал не только песни нашей родины, но и литературу и историю. Он возил с собою книги своих любимых писателей—Пушкина и Гоголя—и часто цитировал высказывания Гоголя о народной песне,— в особенности тогда, когда мы приехали в Диканьку. А в Каневе, куда мы направились из Триполья, повел он меня на Чернечую гору, поднялся на нее, хоть и стоило это ему больших усилий, и поклонился могиле великого kobзря. Там, на горе, с которой видны «и Днипро, и кручи», читал Петров вслух стихи Шевченко и вполголоса напевал его «Заповит»...

Широта интересов Василия Родионовича все более и более поражала меня. Когда мы были в Черкасах, то он, во время посещения артели кустарей, рассказывал мне об особенностях украинской народной вышивки и ее орнаментов, затем говорил об истории Украины, о достопримечательностях города. Запомнился мне удивительно образный рассказ Петрова об эпохе Петра I, о которой он начал разговор в окрестностях Полтавы, там, где произошла памятная битва со шведами в день святого Самсония. «Потому-то и знаменитый петергофский фонтан сооружен в виде статуи Самсона, раздирающего пасть льву, изображение которого имелось на шведских знаменах...»

Мы часто бывали на полевых работах, слушали пение крестьян. «По-иному поют они сейчас, не так, как в мое время»,—замечал, бывало, Василий Родионович, слушая радостные переливы звонких песен, сопровождавших свободный, созидательный труд колхозного крестьянства. К этой теме возвращался В. Р. Петров много раз, сопоставляя подневольное прошлое нашего народа и открывшуюся перед ним счастливую жизнь.

С гордостью сознавал Василий Родионович, что ему выпала на долю великая честь быть современником мудрых творцов этой новой жизни—Ленина и Сталина.

Почти два месяца длилось наше путешествие. Мы плыли по Днепру, ехали в поездах и машинах, иногда летали на самолетах. Побывали мы в Чернигове, Херсоне, Николаеве, Одессе; из Полтавы направились в Харьков, а в конце мая вернулись в Москву. За это время мы прослушали около полутора тысяч певцов и вели систематические записи работы по ознакомлению с колхозной, рабочей, железнодорожной и студенческой самодеятельностью.

Везде мы слышали народные песни,— не только старые, в которых запечатлелись отзвуки недоброй памяти прошлого, но и новые, воспевающие радостную жизнь нашего народа и его мудрого учителя и вождя—великого Сталина.

Василий Родионович трудился с истинным увлечением. Помню, во время пребывания нашего в Диканьке, его поразила голос одного молодого колхозника, пение которого мы слышали в поле. В. Р. Петров захотел определить диапазон и другие вокальные данные юноши, сел за фортепиано в сельском клубе и начал играть обычные для таких испытаний отрывки. Но юноша, к общему удивлению, почти ничего не мог спеть правильно.

Однако Василий Родионович не мог представить себе, чтобы человек, так выразительно певший народные песни, был лишен слуха. «Это — просто отсутствие навыков координации вокального звучания с инструментальным»,—объяснил он нам и начал пробовать голос молодого певца «с голоса», напевая ему целые мелодии, которые тот немедленно повторял, интонируя их с удивительной чистотой.

В Москве мы сделали подробные сообщения о нашей поездке, провели очередной прием в оперную студию Большого театра, а затем отправились дальше. Первым городом, в который мы попали, начав поездку по Поволжью, был Горький. Здесь Петрова очень заинтересовала самодеятельность автозавода имени Молотова. Но оказалось, что на этом гиганте почти нет хоровых кружков, нет квалифицированных руководителей, хотя у многих рабочих налицо и прекрасные голоса, и музыкальный слух, и горячее желание развивать свои способности.

Василий Родионович провел ряд бесед с дирекцией, парторганизацией, фабзавкомом и общественностью завода, и консультации его сыграли большую роль в развитии самодеятельности на заводе. Такое же значение имели беседы В. Р. Петрова и на других предприятиях, на которых мы бывали в Куйбышеве, Саратове, Сталинграде, Астрахани, посещая также окрестные колхозы и воинские части.

Особенно памятным был для нас приезд в старейший город Поволжья Ульяновск. Сразу же по приезде мы отправились с Василием Родионовичем на улицу Ленина (бывшую Московскую) в Дом-музей Ленина, где Владимир Ильич жил с семьей в 1878—1887 годах до отъезда в Казань. Несколько часов мы провели в этом доме, священном для каждого советского человека и для всего прогрессивного человечества. С глубоким волнением вошли мы в комнату, в которой прошло детство Владимира Ильича, увидели простую железную кровать, на которой он спал, маленький столик и полку для книг. Затем мы посетили школу, в которой учился юный Владимир Ульянов, и расположенный неподалеку от нее Карамзинский сад, где он любил бывать у памятника русскому историку.

Стояли жаркие июльские дни. Поездка заметно утомляла Василия Родионовича, и он отклонял все предложения, которые делали ему концертные организации Поволжья, заинтересованные в выступлениях знаменитого артиста. Такое предложение сделали ему и в Ульяновске. На этот раз Василий Родионович не ответил отказом. «Будем петь на родине Ильича»,—сказал он мне, предложив принять участие в его концерте и исполнить вместе с ним оперные дуэты.

29 июля 1936 года в городском саду Ульяновска состоялся концерт Василия Родионовича, привлечший тысячи слушателей, которые восторженно приветствовали певца. Он чувствовал себя настолько плохо, что должен был прервать исполнение арии Мельника и уйти за кулисы. Я принес ему стакан воды и предложил не продолжать концерта. «Нельзя,—люди собрались»,—ответил Василий Родионович.

Он посидел несколько минут с закрытыми глазами, затем, с заметным усилием, встал и направился на эстра-

ду. Пел он в этот вечер с каким-то особенным подъемом, победив недомогание с присущей ему железной силой воли. Этому концерту на родине Владимира Ильича Ленина суждено было стать последним публичным выступлением В. Р. Петрова...

По возвращении в Москву мы принялись за обработку накопленных материалов и впечатлений. Одним из результатов этой работы явилась наша статья в «Правде», своим авторитетом поддержавшей наши выводы и пожелания о дальнейшем развитии художественной самодеятельности в нашей стране.

Многие молодые певцы, прослушанные нами, получили затем профессиональное вокальное образование. Достаточно назвать хотя бы имена П. С. Белишника, в прошлом токаря Харьковского тракторного завода, ныне Народного артиста УССР, и Заслуженной артистки РСФСР Н. Чубенко, с теплым чувством благодарности вспоминающей, какую роль в ее жизни сыграл приезд В. Р. Петрова в Харьков, где она пела тогда в самодеятельном хоровом кружке¹.

Несмотря на резкое ухудшение здоровья, Василий Родионович продолжал работу в студии Большого театра, где мы попрежнему встречались с ним. Память об этих встречах, о совместной работе с ним и о наших поездках до конца дней сохранится в моей памяти.

Василий Родионович пользовался всеобщим уважением и авторитетом не только в театре и студии, но и в широких кругах нашей общественности. Громадное дарование и мастерство сочетались у него с удивительной скромностью, с требовательностью к себе, трудолюбием и высоко развитым чувством коллектива.

Он был подлинно русским человеком, подлинно советским патриотом, отдававшим все свои силы, знания, опыт и талант беззаветному служению родине, родному народу и его культуре.

¹ Надежда Чубенко. На сцене Большого театра. Журн. «Крестьянка», 1944.





**МАТЕРИАЛЫ
И
ДОКУМЕНТЫ**

Публикуемая автобиографическая записка В. Р. Петрова представляет собой сводку записей, которые Василий Родионович начинал делать в различное время в период 1924—1934 годов.

Эти записи охватывают, к сожалению, только ранний период жизни и деятельности артиста, будучи доведены до 1902 года, то есть до его поступления в Большой театр.

Что касается заключительного раздела публикуемой записки, то лаконичность его объясняется тем, что он взят из краткой автобиографии В. Р. Петрова, написанной им в последние годы жизни.



В. Р. Петров

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСКА

Родился я в бедной семье сельского портного Родиона Петрова в 1875 году в слободе Алексеевке, Змиевского уезда, Харьковской губ.

Безрадостное детство выпало мне на долю: семья наша постоянно нуждалась в самом необходимом из-за плохого заработка отца, который по временам с досады на свое положение срывал гнев на моей матери—беззащитной, неграмотной женщине, часто позволяя себе рукопашную расправу с ней. Причиной его недовольства, насколько я помню, было то, что якобы она связала его по рукам и ногам, не дав ему возможности «сделать карьеру», то есть поступить в архиерейский хор, куда был принят какой-то его приятель, между тем, как все говорили, что голос у Родиона гораздо лучше, чем у этого приятеля.

И только одно было его утешением, что приятель этот, уехав в Харьков и пробыв там несколько месяцев, случайно попал под поезд, причем ему отрезало обе ноги... «Вот, может быть, и со мною было бы то же, что с ним, но, видно, судьба хранила меня»... Такие рассуждения, впрочем, редко приходили на ум отцу, а чаще всего он, размышляя о своей судьбе, колотил мать.

Будучи полуграмотным человеком и не зная нот, он, тем не менее, становился на клирос как любитель и по слуху подтягивал хору. Припоминая качества его голоса, можно кратко охарактеризовать его так: голос большого диапазона в две с половиной октавы, с мягким, но сероватым тембром и довольно большой силой звучания, ко-

торую он выявлял «во-всю», читая иногда «апостола», где по установившейся в сельских церквях традиции можно было доходить до всякого безобразия, вплоть до рева; в хоре же, из-за малограмотности, порождавшей неуверенность, и при жестокой дисциплине, поддерживавшейся регентом, он только в хорошо знакомых местах расходился во-всю, а в остальных местах «сокращался» до минимума.

Очевидно, он обладал и музыкальностью, так как очень любил слушать, как то или иное место регент показывал на скрипке, и сразу же воспринимал не только интонацию, но и характер исполнения и даже выражения, преподанные регентом. Не зная нот, он, благодаря зрительной памяти, приобрел навыки обращения с простыми гаммами, то есть с теми из них, которые либо не имеют знаков в ключе, либо имеют в ключе один диез или бемоль, и безошибочно разбирался в них. Что же касается остальных гамм, имеющих два-три и более знаков в ключе, то тут дело обстояло плохо, в особенности—с минорными гаммами. Припоминается один случай: при разучивании какого-то фа-минорного концерта он запутался в голосоведении, остановился и выругался следующим образом: «Чорт знает, зачем эти композиторы ставят столько бемолей и бекарей—не разберешься».

Но пению отец отдавал только свои досуги. Основным же занятием его было портняжество. Этим ремеслом он зарабатывал, смотря по времени года, от десяти до пятнадцати рублей в месяц и на эти скудные средства должен был содержать семью и платить за нашу небольшую квартиру. Дети прибавлялись в семье чуть ли не каждый год, и это тоже страшно угнетало отца. Жизнь мы вели, конечно, более чем скромную, чуть ли не нищенскую, и только благодаря хозяйственно-экономной натуре матери не испытывали особенно острой нужды.

...Мне пошел седьмой год. Я был в это время любознательным мальчиком и часто приставал ко всем грамотным, прося их научить меня чтению. То тот, то другой из знакомых и друзей отца знакомили меня с азбукой, и я начал, хоть и не безошибочно, называть все буквы. Поэтому отец мой, не долго думая, поговорил со священником приходской церкви и решил отдать меня в церковно-приход-

скую школу. Как только вспомню о своем пребывании в этой школе, дрожь пробегает по всему телу. Священник (о. Василий Протопопов—никогда не забуду этого непамятного имени) придирался ко всякой мелочи, и за малейшую провинность в ход пускалась линейка или же стояние в углу на коленях на подсыпанной грече... Невыносимая боль, производимая гречей, врезавшейся до крови в колени, доводила «провинившихся» ребят до обморочного состояния, а за что?..

...Мученья эти прекратила болезнь, свалившая меня почти на год в постель,—разбита была ступня правой ноги ледянкой при катании с горы. Когда я оправился от болезни, отец мой определил меня в министерскую двухклассную школу с пятью отделениями, которую я окончил в четыре года. Занятия в этой школе были очень интересными, так как, кроме обязательных школьных предметов, заведующий школой З. И. Копьев, будучи немного музыкантом, ввел и преподавание пения. С течением времени он занял место регента в одной из церквей с. Алексеевки.

Для пополнения хора он брал некоторых учеников из нашей школы. Недостатка в голосах, особенно мальчишеских, никогда не ощущалось, так как из 80—90 человек учащихся каждый год набиралось человек 15—20 с хорошими голосами, а голоса были действительно хорошими и любовь к пению на Украине была сильно развита. В число избранных попал и я. Счастьем моему не было границ, когда я, благодаря врожденной музыкальности и наличию хорошего голоса (дискант), был назначен солистом, с окладом жалованья пятьдесят копеек в месяц.

При школе был огромный участок земли, десятины пять, с запущенным садом, с фруктовыми и лиственными деревьями, и заведующий школой начал прививать нам любовь к насаждениям, чистке дорожек и вообще к уходу за садом. Конечно, любовь-любовью, но, будучи практическим человеком, З. И. Копьев очень хорошо учел пользу применения бесплатной рабочей силы 80 человек и каждому нашел дело; мы же с юношеским задором и любовью выполняли эту обязанность и в два года привели сад в блестящее состояние—ни соринки внутри,—и даже окопали его громадным валом, который сохранился до сих пор.

Ко времени моего пребывания в хоре Копьева относится надолго запомнившийся мне случай. В хоре был солистом старший по классу ученик Михаил Юдин (впоследствии солист Государственной капеллы), который исполнял все солильные места. Но регент решил, что один из солильных эпизодов должен исполнять, как он сказал, более сильный и более выразительный голос, и поэтому он поручил мне исполнить это место. Я начинаю петь и со мной вместе поет и Юдин. Регент останавливает Юдина, говоря ему, что это место исполню я. Тот, ничего не понимая, останавливается и слушает, как я исполняю; когда же регент разъяснил ему, что мой голос превосходит его вокальные данные и по тембру и по величине диапазона,—с ним сделался буквально истерический припадок и, конечно, он затаил в душе глухую обиду, которая и проявлялась затем в наших отношениях. Со своей стороны я не питал к нему никакой злобы, но был полон гордости от сознания того, что я солист.

Вскоре Юдин перешел в Харьковский архиерейский хор, где он был солистом на протяжении года, а затем переехал в Петербург и был принят в Государственную капеллу, где он года два пел дискантовые партии. Во время переходного состояния голоса он там же получил музыкальное и общее образование. После того, как у него сформировался тенор, он продолжал служить в Капелле. Меня же отец начал приучать к своему ремеслу—портняжеству. К этому занятию я не имел никакой склонности, и поэтому мне очень часто попадало от отца. Видя, что из моих занятий портняжеством в течение полугода ничего не выходит, он рассудил передать меня на обучение слесарному делу моему дяде по матери Максиму Гончарову, но и тут дело не налаживалось. Ремесло-ремеслом, но на первых порах «обучения» мне, 9—10-летнему мальчику, приходилось выполнять всяческие домашние обязанности в доме дяди: например, носить воду в ведрах на коромысле из колодца, отстоявшего на полторы-две версты от дома. Каждое промедление или промах—пусть даже кажущийся—в работе по дому или в мастерской немедленно карались побоями, наносимыми вечно пьяным дядей, поистине жестоким человеком.

Несмотря на ужасающую жизненную обстановку, любовь к музыке никогда не покидала меня. Познакомившись со случайно заброшенным в Алексеевку спившимся музыкантом-скрипачом, который своей игрой на скрипке произвел на меня сильное впечатление, я всяческими правдами и неправдами уговорил отца приобрести мне детскую скрипку и выхлопотать у «дяди» для меня разрешение отлучаться на час-другой для занятий с музыкантом, что удалось отцу также к моей большой радости. Это время я вспоминаю как самое трудное, но и счастливое, так как я чувствовал, что делаю заметные успехи в игре на скрипке. На протяжении трех лет я прошел основательно две скрипичные школы—Мазаса и Берно.

Окончив двухклассную школу я, благодаря настоянию знакомых отца, имевших на него влияние,—поступил в Волчанскую учительскую семинарию, каковую и окончил в 1893 году, уготовив себе, таким образом, место сельского учителя. Тяжелый семейный разлад из-за женитьбы, к которой хотели меня принудить родители, заставил меня, девятнадцатилетнего юношу, бежать из родительского дома и начать самостоятельную жизнь.

Приютившись на первое время у своего товарища по семинарии в г. Змиеве, я недели через две поступил писцом в Змиевскую земскую управу, где получал, как сейчас помню, восемь рублей в месяц. Отдавая все свободное время игре на скрипке, я достиг серьезных успехов, но, случайно повредив себе палец левой руки, вынужден был прекратить это занятие. Отчаянию моему не было границ.

К этому времени, однако, у меня стал крепнуть низкий басовый голос, настолько обращавший на себя внимание товарищей, что некоторые из них не без дружелюбной зависти стали поговаривать: «Ну, и голос же у тебя! С таким голосом, пожалуй, даже и в архиерейский хор возьмут!». Конечно, для глухой провинции, не имевшей никакого представления о существовании большого и сложного искусства пения, высказывавшей суждение о певце только на основании его природных вокальных данных, возможность попасть в число архиерейских певчих казалась счастьем, равным пребыванию в «земле обетованной».

По настоянию друзей, я решил поехать в Харьков, где после пробы голоса был немедленно зачислен в хор.

Уже через два месяца я не только пел в хоре, но мне даже поручали сольные партии и управление отделениями хора по разным церквям.

Прослужив около года в Харькове, а затем несколько месяцев в Таганроге, я получил предложение поступить в знаменитый тогда соборный хор Шкляревского в Ростове-на-Дону, где и пробыл три года.

Уже в это время начало проявляться у меня чувство неудовлетворенности своим положением и стремление к серьезному изучению искусства пения. Однажды представился мне случай выступить в открытом концерте. Выступление это прошло очень удачно, и тут снова посыпались настойчивые советы: «Бросай хор, что ты здесь сидишь? В Москву! Там тебя научат петь, и перед тобой откроется широкая дорога оперного артиста!»

За неимением средств, необходимых для поездки в Москву, я занялся приисканием для себя какого-нибудь местного учителя пения. Выбор мой остановился на преподавателе пения при местной школе Русского музыкального общества Ряднове, сделавшем в свое время карьеру известного в провинции оперного тенора и представлявшем для юного певца несомненно громадный авторитет.

Увы! Прослушав меня, «профессор» изрек смертный приговор. Он нашел голос слишком мягким и годным по силе разве для небольшого салона, но отнюдь не для театра. Казалось, нужно было отказаться от мысли о серьезном вокальном образовании. Снова потянулись скучные дни «архиерейского певчего»...

Но добрые друзья мои не могли согласиться с поспешным суждением Ряднова, и двое из них—местный регент москвич Н. Н. Померанцев и преподаватель фортепианной игры проф. Э. И. Ивановский — продолжали настойчиво убеждать меня серьезно заняться музыкой. Получив рекомендательное письмо и поверив, наконец, в самого себя, я в октябре 1898 года поехал в Москву.

Обратившись по приезде к директору Московской консерватории В. И. Сафонову, я сразу же встретил с его стороны самое радушное отеческое внимание. Прослушав меня, В. И. Сафонов сказал: «У тебя прекрасный голос и не менее прекрасные музыкальные способности, нужно немедленно начать серьезно учиться». Узнав, что у меня нет

никаких средств для того, чтобы жить и учиться в Москве, Василий Ильич через две недели нашел возможность, при поддержке одного из московских меценатов, обеспечить меня стипендией, которой я пользовался до окончания консерватории.

Еще будучи студентом консерватории, я начал выступать в симфонических концертах Русского музыкального общества под управлением В. И. Сафонова, исполняя ответственные басовые партии.

Окончив курс консерватории в мае 1902 года по классу пения профессора А. И. Барцала, я был принят в труппу Большого театра, на сцене которого мне приходилось выступать в традиционных оперных спектаклях консерватории с 1899/1900 учебного года, а именно: в опере «Фиделио» Бетховена в партии Могильщика, в «Виндзорских проказницах» Николаи в партии Фальстафа, в «Похищении из сераля» Моцарта в труднейшей басовой партии Осмина.

12 июня того же 1902 года я получил официальное письмо от режиссера Большого театра В. В. Стерлигова, которое гласило:

«Согласно желания Управляющего Конторой Н. К. фон-Бооля, Вам назначены к исполнению в сезоне 1902/03 года следующие партии: «Руслан и Людмила»—Руслан, «Юдифь»—Элиаким, «Русалка»—Мельник, «Демон»—Гудал, «Борис Годунов»—Пимен, «Анджело»—Анджело, «Дубровский»—Андрей Дубровский, «Добрыня Никитич»—Добрыня, «Ромео и Джульетта»—Лоренцо, «Гугеноты»—Сен-Бри, «Лоэнгрин»—Генрих Птицелов, «Тангейзер»—Ландграф, «Валькирия»—Вотан, «Марта»—Плумкетт, «Пир во время чумы»—Священник, «Сервилья»—Паконий Агриппин, «Князь Игорь»—Галицкий и Кончак, «Жизнь за царя»—Сусанин, «Фауст»—Мефистофель.—Я Вас буду покорно просить зайти в Большой театр 18 июня между 11 и 12 часами и взять у библиотекаря назначенные вам партии. Может быть, некоторые из названных партий вы имеете, а некоторые Вам не могут быть выданы».

Приготовить весь этот репертуар надо было к 1 сентября, то есть на протяжении двух с половиной месяцев!

В начавшемся затем сезоне я дебютировал в «Русалке» и, за исключением вовсе не поставленных «Тангейзера» и «Валькирии», спел затем и все остальные партии, перечисленные в данном письме.

С первых же шагов на сцене Большого театра я стремился как можно более серьезно относиться к задачам оперного артиста. Громадное значение в моей работе имело усвоение славных традиций русского музыкального театра.

В 1909 году я пел в Берлине в театре Кроль, в 1912 году—в Монте-Карло, в 1914 году—в Париже и в Лондоне и в 1924 году—в Мюнхене, куда был отправлен правительством СССР на лечение.

19 мая 1924 года состоялся 25-летний юбилей моей артистической деятельности и к этому дню постановлением Наркомпроса от 9 мая 1924 года за № 1543 мне было присвоено звание Заслуженного артиста Республики.

С 1925 года по 1929 год я состоял вокальным руководителем оперной студии им. Станиславского.

16 января 1933 года решением Президиума Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета (протокол № 68) мне было присвоено звание Народного артиста Республики.

Я принимал участие в общественной работе коллектива Большого театра, состоя с 1927 года членом производственно-планировочной комиссии. В 1931 году принял шефство над младшими товарищами артистами ГАБТ.

За шефскую работу в частях Красной Армии премирован и приказом по полку зачислен в почетные красноармейцы Первого стрелкового полка.



ПАРТИИ, ИСПОЛНЯВШИЕСЯ В. Р. ПЕТРОВЫМ
НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

I

- М. И. Глинка. «Иван Сусанин» — Сусанин.
«Руслан и Людмила» — Руслан, Фарлаф.
- А. С. Даргомыжский. «Русалка» — Мельник.
- А. Н. Серов. «Рогнеда» — Странник.
«Юдифь» — Элиаким.
- А. П. Бородин. «Князь Игорь» — Кончак, Владимир Галицкий.
- М. П. Мусоргский. «Борис Годунов» — Борис Годунов, Пимен.
«Хованщина» — Досифей, Иван Хованский.
- Н. А. Римский-Корсаков. «Псковитянка» — Токмаков.
«Снегурочка» — Мороз.
«Ночь перед рождеством» — Чуб.
«Садко» — Варяжский гость, Морской царь.
«Моцарт и Сальери» — Сальери.
«Царская невеста» — Собакин.
«Сказка о царе Салтане» — Салтан.
«Сервилия» — Паконий Агриппин, Старик, Тигеллин.
«Жащей бессмертный» — Буря-богатырь.
«Пан воевода» — Восвода.
«Сказание о невидимом граде Китеже» — Князь Юрий, Бурундай.
«Золотой петушок» — Царь Додон.

- Ц. А. К ю и. «Сын мандарина» — Мандарин.
 «Пир во время чумы» — Священник.
 «Кавказский пленник» — Казан-бек.
 «Анджело» — Анджело.
- П. И. Чайковский. «Опричник» — Князь Жемчужный.
 «Евгений Онегин» — Гремин.
 «Чародейка» — Мамыров, Кичига.
 «Иоланта» — Король Ренэ.
- А. Г. Рубинштейн. «Демон» — Гудал.
 «Нерон» — Бальбил.
- Э. Ф. Направник. «Дубровский» — Андрей Дубровский, Архип.
- А. Ю. Симон. «Песнь торжествующей любви» — Лоренцо.
- А. С. Аренский. «Наль и Дамянти» — Бима.
 «Рафаэль» — Кардинал Бибиена.
- С. В. Рахманинов. «Алеко» — Алеко, Старый цыган.
- А. Т. Гречанинов. «Добрыня Никитич» — Добрыня.
- А. А. Спендиаров. «Алмаст» — Шах НаDIR.
- С. И. Потоцкий. «Прорыв» — Данило.
- С. С. Прокофьев. «Любовь к трем апельсинам» — Король Трэф.

II

- В. А. Моцарт. «Похищение из серая» — Осмин.
 «Дон-Жуан» — Лепорелло.
 «Волшебная флейта» — Зарастро.
- Л. Бетховен. «Фиделио» — Второй узник.
- Дж. Россини. «Севильский цирюльник» — Дон-Базиллио.
- Д. Ф. Обер. «Фра-Дьяволо» — Джакомо.
- Дж. Мейербер. «Гугеноты» — Марсель, Сен-Бри.
 «Иоанн Лейденский» («Пророк») — Захарий.
- Г. Берлиоз. «Троянцы» — Тантсй.
- Ж. Алевй «Жидовка» — Кардинал.
- О. Николаи. «Виндзорские кумушки» — Фальстаф.
- Ф. Флотов. «Марта» — Плумкетт.
- А. Понкиелли. «Джьоконда» — Бадозро.
- Ш. Гуно. «Фауст» — Мефистофель.
 «Ромео и Джульетта» — Капулетто, Лоренцо.
- А. Тома. «Миньон» — Лотарио.
- Л. Делиб. «Лакмэ» — Нилаканта.



Е. В. Гельцер и В. Р. Петров с группой участников поездки по Турксибу



*В. Р. Петров вместе с Ф. А. Яриковым и представительницей
концертных организаций Ульяновска (последний снимок)*

- Д ж. В е р д и. «Риголетто» — Спарафучиле.
«Дон-Карлос» — Великий инквизитор.
«Анда» — Рамфис.
- Р. В а г н е р. «Моряк-Скиталец» («Летучий голландец») — Далаид,
«Тангейзер» — Ландграф Герман.
«Лознгрин» — Генрих Птицелов.
«Тристан и Изольда» — Король Марк.
«Золото Рейна» — Фазольт.
«Гибель богов» — Хаген.
- К. С е н - С а н с. «Самсон и Далила» — Старый еврей.
- Д ж. П у ч ч и н и. «Богема» — Коллинэ.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Статьи, высказывания В. Р. Петрова

1. Творить для масс — высшее наслаждение для артиста. Беседа с нар. арт. В. Р. Петровым. Газета «Москва—Донбасс», Воронеж, 1935, 10/III.

2. Петров В., Яриков Ф. На Украину за голосами. Советский артист, М., 1936, № 17, стр. 2.

О предстоящей поездке для набора учащихся в Оперную студию Большого театра.

3. Петров В. Народные таланты. Совхозная газета, М., 1936, 16/VII.

О предстоящей поездке для набора учащихся в Оперную студию Большого театра.

4. Петров В., Яриков Ф. Самородки — певцы Украины и Волги. Правда, М., 1936, 14/IX.

Об итогах поездки для набора учащихся в оперную студию Большого театра.

II. Литература о В. Р. Петрове

5. Перечень партий, исполненных В. Р. Петровым в Большом театре: Ежегодник императорских театров, СПб., 1902—1903, Сезон, стр. 100; 1903—1904, Сезон, стр. 100; 1904—1905, Сезон, стр. 48; 1905—1906, Сезон, стр. 44; 1906—1907, Сезон, стр. 46; 1907—1908, Сезон, стр. 42; 1909, вып. III, стр. 112; 1910, вып. VI, стр. 118; 1911, вып. VI, стр. 121; 1912, Приложение, стр. 118; 1913, Приложение, стр. 124.

6. Указания на партии, исполнявшиеся В. Р. Петровым во время гастролей в Петербурге. Ежегодник императорских театров, СПб., 1909, вып. III, стр. 84; 1910, вып. VI, стр. 121; 1911, вып. VI, стр. 87.

7. Хроника. Правда, М., 1924, 13/V, стр. 7. Заметка о 25-летию сценической деятельности В. Р. Петрова.

8. Юбилей Петрова. Новый зритель, М., 1924, № 19, стр. 11. Заметка об исполнившемся 10/V 15-летию сценической деятельности В. Р. Петрова и присвоении ему звания заслуженного артиста.

9. Театр. Известия, М., 1924, 7/V, стр. 7.

Краткая биография В. Р. Петрова, в связи с 25-летием его сценической деятельности.

10. Хроника. Вечерняя Москва, 1933, 18/I.

Сообщение о присвоении В. Р. Петрову звания народного артиста Республики.

11. Знаменательная встреча. Подпись: Б-ский. Звезда, Пермь, 1934, 24/IX.

12. Народные артисты Е. В. Гельцер и В. Р. Петров на Юго-Восточной.— Гудок, М., 1935, 23/III.

Информация о состоявшихся концерте и беседах с ударниками и паровозниками Голубкинского ж. д. узла.

13. В. Р. Петров. Известия, М., 1937, 5/V, стр. 4.

Некролог, подписанный А. Неждановой, В. Барсовой, А. Пироговым и др.

14. Петров, Василий Родионович (1876—1937). Большая Советская энциклопедия, М., 1940, т. 45, стр. 276.

Краткая биография и творческая характеристика В. Р. Петрова.

15. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. изд. 5. М., 1935, стр. 325.

Авторская оценка первой постановки в Москве оперы «Пан воевода», под управлением Рахманинова, с Петровым в заглавной роли.

16. Салина Н. В. Жизнь и сцена. Воспоминания артистки Большого театра. М.—Л., ВТО, 1941, стр. 163—164.

О первом появлении В. Р. Петрова в Большом театре и совместных концертных выступлениях.

17. Василенко С. Страницы воспоминаний. М., Музгиз, 1948, стр. 13, 32, 113—114.

О встречах и совместных выступлениях с В. Р. Петровым.

18. Назаренко И. К. Искусство пения. М., Музгиз, 1948, стр. 220, 232.

Краткая характеристика вокальных данных и приемов дыхания В. Р. Петрова.

19. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Изд. 8-е, М., Искусство, 1948, стр. 520, 526.

Упоминания об участии В. Р. Петрова в руководстве Оперной студией Большого театра (1918).

20. Катувльская Е. Памяти большого артиста-художника. Советский артист, М., 1947, 21/V, стр. 3.

21. Катувльская Е. Выдающийся представитель русской вокальной культуры (К 75-летию со дня рождения В. Р. Петрова). Советская музыка, М., 1950, № 9, стр. 87—89.

22. Грошева Е. Высокие традиции русского пения. Театр. М., 1951, № 5, стр. 25—42. Стр. 32 о В. Р. Петрове.

23. Мигай С. Живая традиция. О творческом наследии В. Р. Петрова. Советское искусство, М., 1952, 24/IX, № 77.

Василию Родионовичу Петрову ¹⁾

СИБИРСКАЯ ПЕСНЯ

Обработка М. М. ИПОЛИТОВА-ИВАНОВА

Не скоро

Canto

mf
Прощай, ра . дость, жизнь мо .

Piano

Не скоро
mf *p*
p

mf
я, слышу, е-дешь без ме - ня,
mf *mf*

1) Посвящение датировано 27 января 1927 года

звать, должен сто-бой рас-стать-ся, те-

mf

бя мне боль-ше не ви-дать... Тем-на

f ten.

f

ночь, эх, но-чень-ка, эх, да не

f

mf

СПИТ - ся.

Для окончания

pp

p

pp

2. Сам я знаю, почему
 Ты, девчечка моя,
 Ты одна меня тревожишь,
 Одна решила мой покой...
 Темна ночь, эх, поченька,
 Эх, да не спится.
3. Эх, талан ли, мой талан,
 Участь горькая моя,
 Уродилась знать мне доля:
 Полынь-горькая трава...
 Темна ночь, эх, воченька,
 Эх, да не спится.

КАК ДОРОЖУ Я ПРЕКРАСНЫМ МГНОВЕНЬЕМ

Слова Н. П. ОГАРЕВА

В. Р. ПЕТРОВ [1900]

Lento

Canto

Piano

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is for the Canto (voice) and the bottom staff is for the Piano. The piano part begins with a *pp* dynamic marking and features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The tempo is marked *Lento*. The piano part includes the instruction *[sempre legato]* above the notes.

The second system continues the musical score. The piano part features a series of chords in the right hand and a single note in the left hand, maintaining the *pp* dynamic.

The third system continues the musical score. The piano part features a series of chords in the right hand and a sixteenth-note figure in the left hand, marked with a '6' above the notes.

1) Стихотворение Н. П. Огарева, на текст которого написан роман В. Р. Петрова, называется „Звуки“ и датировано 1841 годом.

p

Как до-ро-жу я пре-крас-ным мгно-ве-ньем!



Му-зык-ой вдруг на-пол-ня-ет-ся слух,



accelerando

звучи не-сут-ся ска-ким-то стрем-ле-ньем,

accelerando



rit

f

звучи отку да то льют ся во круг.

f *dimin.*

mf *p* *rit.*

Agitato

mf

Сердце за ни ми стре мит ся тре.

mf

- ВОЖ но, хо - чет за ни-ми ку-

да - то ле - тетъ...

loco b

f morendo

Adagio

Musical score for the Adagio section. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music is characterized by a slow tempo and a melancholic mood.

Tempo I

Musical score for the Tempo I section, first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I' and the dynamics are 'p' (piano). The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with the same key signature and time signature. The music is more rhythmic and energetic than the Adagio section.

В э - ти ми - ну - ты рас - та - ять бы мож - но,

Musical score for the Tempo I section, second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The key signature changes to one flat and the time signature to 4/4. The dynamics are 'p' (piano).

в э - ти ми - ну - ты лег - ко у - ме -

-петь.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in a soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with the instruction "-петь." and contains two measures of music. The middle staff is the piano's right hand, and the bottom staff is the piano's left hand. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more sparse, chordal accompaniment in the left hand.

The second system of music consists of three staves, continuing the piano accompaniment from the first system. It features the same instrumental parts and continues the eighth-note pattern in the right hand.

poco ritenuto

morendo

The third system of music consists of three staves. It begins with the instruction "poco ritenuto". The piano part includes a sixteenth-note figure in the left hand marked with a "6" and a slur. The right hand features a dotted line above it with an "8" and a slur, indicating an eighth-note figure. The system concludes with the instruction "morendo".

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Игорь Бэлза. Василий Родионович Петров	7

Воспоминания

А. В. Нежданова. Русские певцы	113
К. Е. Антарова. Памяти чудесного певца	119
С. Н. Василенко. Мои воспоминания о Василии Родио- новиче Петрове	128
Н. С. Голованов. Выдающийся представитель русской вокальной школы	135
А. Б. Гольденвейзер. Выдающийся артист	138
С. Н. Дурылин. Памяти В. Р. Петрова	143
Е. К. Катульская. Драгоценный самородок русского народа	162
И. С. Козловский. Образ артиста, труженика, гражданина.	173
С. И. Мигай. Василий Родионович Петров (по личным воспоминаниям)	185
Л. Ф. Савранский. О В. Р. Петрове	197
Ф. А. Яриков. Певец-патриот	203

Материалы и документы

Автобиографическая записка В. Р. Петрова	215
Перечень оперных ролей, исполненных В. Р. Петровым	223
Библиография	226
М. М. Ипполитов-Иванов. Сибирская песня	229
В. Р. Петров. Как дорожу я прекрасным мгновеньем	232

Редактор *Н. Попова* Техн. редактор *Р. Нейман*
Корректор *В. Кравченко*

Художник *Б. Никифоров*

Подписано к печати 6/III 1953 г. Форм. бум.
82×110¹/₃₂ Бум. л. 4,03 Печ. л. 12,3+14 вклеск
Уч.-изд. л. 12,0+14 вклеск Тираж 10 000 экз.
Ш 01317 Заказ 1393

Типо-литография *Музгиза*. Москва, *Щипок*, 18.

8 р. 75 к.

Гос. № 22728



