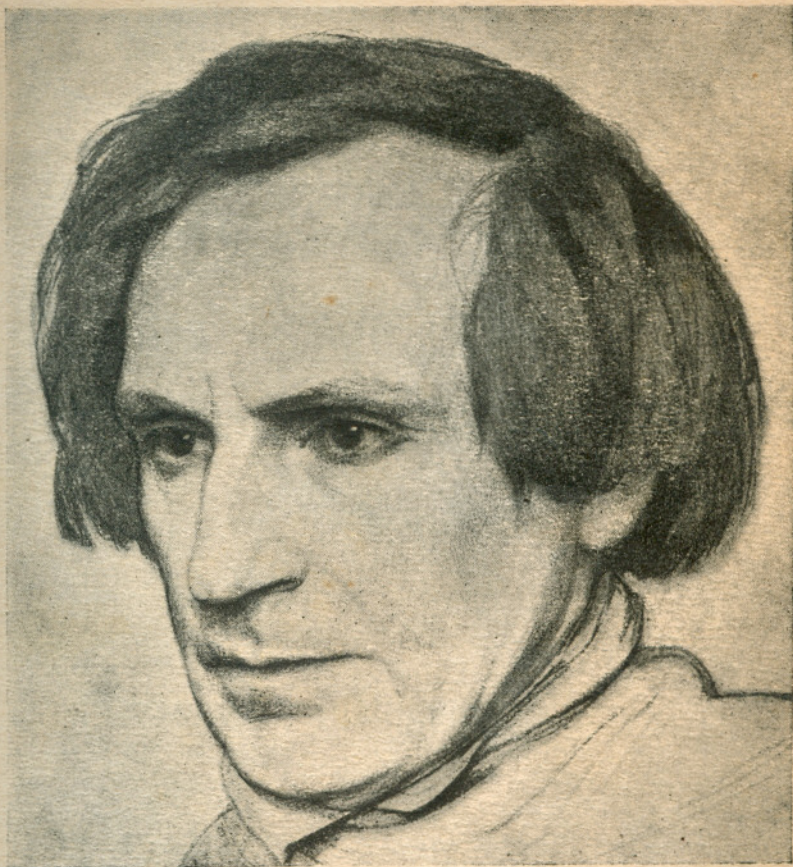
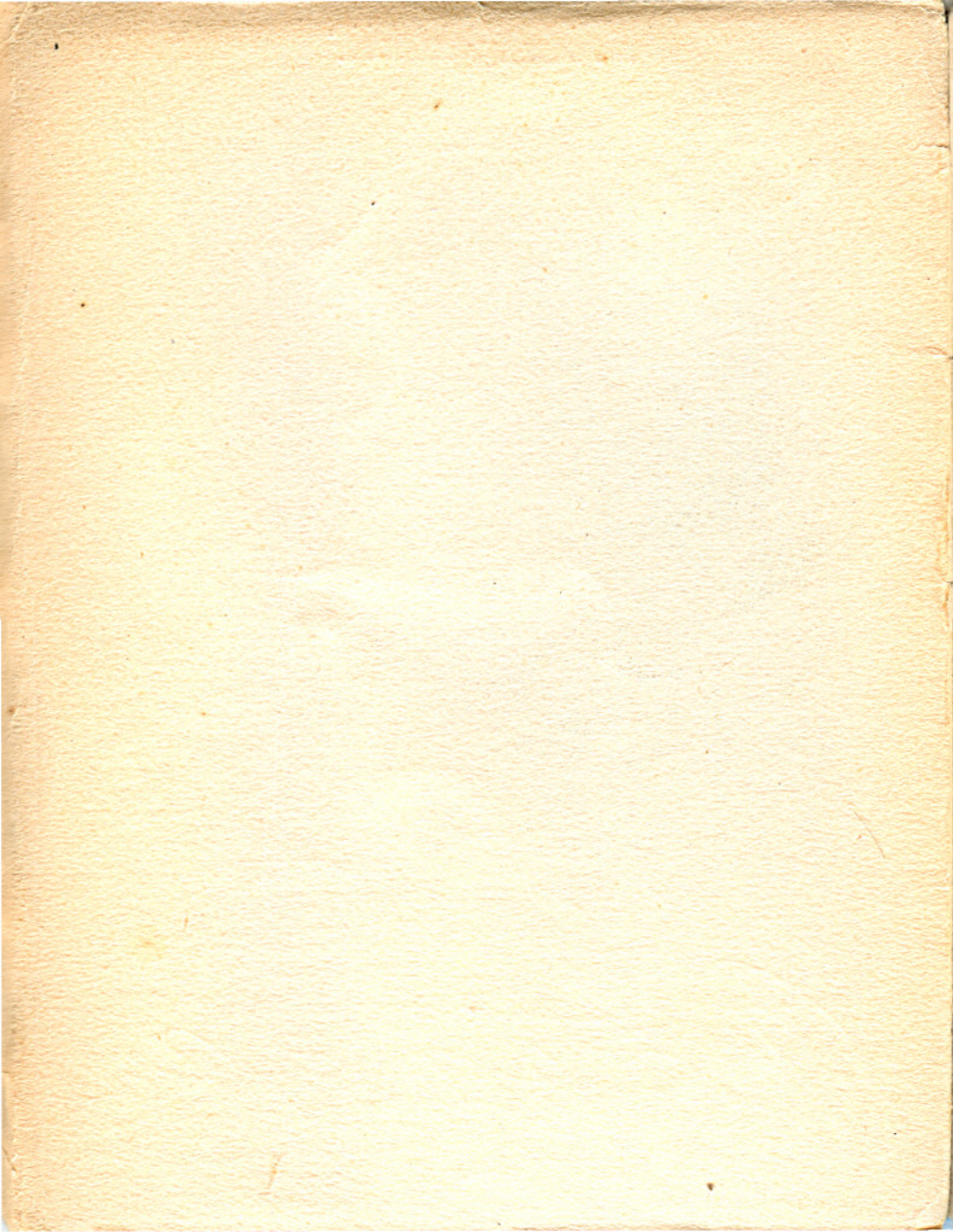


Б. МАЗИНГ



В. Ермаков



Б. МАЗИНГ

Ленинград

13/3/1928

Е Р Ш О В

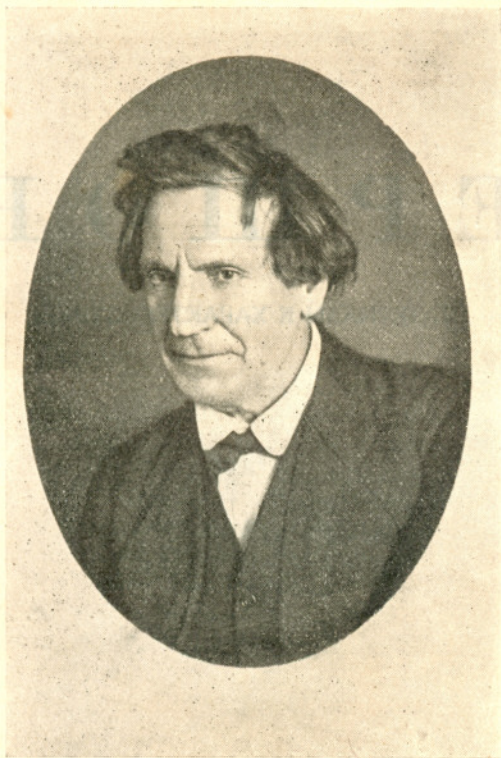
(МАТЕРИАЛЫ К ХАРАКТЕРИСТИКЕ)

МОСКВА



ЛЕНИНГРАД

1928



НАРОДНЫЙ АРТИСТ И. В. ЕРШОВ

О Б О Д Н О Й Н Е У Д А Ч Е

Нет надобности всякую монографию о великом артисте начинать с неперменной похвалы. Иногда ошибки, сценические неудачи большого мастера во много раз показательнее для проникновения в суть его творчества, чем самый блестящий сценический успех. Ершов знает такую неудачу. В сезоне 1923/24 года Академический Малый оперный театр (Михайловский) ставил «Сказки Гофмана» Оффенбаха.

Первые спектакли роль Гофмана исполнял Ершов, а потом скоро отказался от нее. Отказался потому, что понял: рамки «малой», комической оперы тесны для его таланта, их он ломает и тем самым нарушает цельность всего спектакля. В «Сказках Гофмана» именно так и случилось.

Оффенбах в Гофмане увидел материал для легковесной музыкально и сценически оперы. Его «Сказки Гофмана» — история о чудеке-студенте, пьянице и гуляке. Легковесен текст, легковесна музыка этой оперы опереточного композитора. В ее рамках Ершову делать нечего. Он никогда не скользит по поверхности роли, а всегда вникает в ее основную художественную сущность и для него студент Гофман не был столь поверхностным персонажем. Гофман Ершова стал как бы воплощением собирательного образа героев новелл этого писателя: поэт-фантаст и мечтатель, живущий в мире, созданном своим художественным воображением. Бредовая фантазия, переплетенная с реальной действительностью. Сценически большое воплощение в одной фигуре сущности Гофмановского романтизма, — разве это не выходило за пре-

дела комической оперы? Разве это не разбивало все планы и композитора и постановщика?

Экспрессионистически изломанная фигура при пении легенды об уроде Клейнзаке; трагическая скорбь романтика-поэта при пробуждении от мечты к действительности — «Олимпия разбита»; эмоционально изживающий себя, в им же созданном бреду, поэт — все это разошлось с общим тоном всего спектакля. Анекдот вырос до пределов трагедии.

Это была единственная роль Ершова, в которой он не шел от музыкальных и словесно-вокальных форм спектакля. И артист был прав. Творчески им почувствованный Гофман несоизмеримо интереснее Гофмана по Оффенбаху. Но как бы то ни было, здесь Ершов нарушил основы своего творчества: в сценической лепке актерского образа он впервые пренебрег музыкой, пошел наперекор ей. Пренебрег потому, что размах его творчества шире, трагичнее, чем музыка того спектакля, в котором он участвовал. На сцене был Ершов-Гофман, остальное казалось досадным недоразумением.

Но Ершов не терпит разлада своей роли с музыкой, ее рождающей, потому в «Сказках Гофмана» он скоро отказался выступать. Гофман Ершова остался превосходным достижением драматического таланта артиста, но не был в рамках оперы Оффенбаха.





3 И Г Ф Р И Д

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА И ЕЕ АРТИСТ

Этот незначительный эпизод в сценической работе артиста должен лишь подтвердить, что Ершов не только оперный певец, а большой драматический актер. «Как» — спросят, не выдавшие никогда Ершова на сцене: «разве нужно, чтобы в опере был драматический артист, а не певец». Да, в опере нужен певец и во многих десятках опер Ершов пел и как певец превосходно известен, но на смену старой оперы пришла и развивается Музыкальная Драма. В ней-то нужен не только певец. И это не случайность, что имя Ершова заблистало особенно ярко в связи с упоминанием имени Вагнера *) — творца музыкальной драмы.

В Вагнеровских спектаклях Ершов оправдал страстные мечты композитора о том, чтобы «певец был истинным, законченным драматическим артистом». Музыкальная драма Вагнера этого настойчиво требует и Ершов — первый, который на личном примере своем показал, какая резкая разница между обычным оперным певцом и артистом Музы-

*) Литература о Вагнере насчитывает несколько тысяч книг, брошюр, статей. Для читателя, совершенно не знакомого с Вагнером и его музыкальной драмой, в качестве элементарного и первоначального пособия можно посоветовать прочитать маленькую книжку: Е. Браудо «Рихард Вагнер». Петрогр. Изд. «Светозар» 1922 г. Затем: Ю. Канп «Рих. Вагнер». Москва. Юргенсон. 1913 г. (Биография и разбор сочинений Вагнера).

кальной Драмы. О Ершове, как актере музыкальной драмы, о драматической игре его мы и поведем здесь речь.

Вагнерианство теперь уже почти изжито, музыкальные массивы Вагнера преодолены и от них дальше в новых звучаниях живет современная музыкальная драма, но до сих пор почему-то многие не хотят понять, что Вагнер не только композитор, но и большой театральный реформатор и подходить с оперными мерками к музыкальной драме так же бессмысленно, как упрекать Достоевского в недостаточной бойкости его пера. «Ошибка в художественном жанре оперы состояла в том» — пишет Р. Вагнер в своем трактате «*Oper und Drama*» *), «что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) средством». И дальше в ряде блестящих страниц Вагнер доказывает свое основное положение, что «из совместного действия нашей музыки с драматическим искусством, драма, конечно, может и должна получать никогда раньше не предполагавшееся значение».

Конечно, теперь мы видим, что в Вагнере композитор превзошел поэта и оркестр преобладает над всем. Но все-таки в спектаклях его музыкальной драмы музыка, претворенная в жесте и движении актера, является средством выражения. От драмы Вагнер требовал, чтобы человек «в зеркале высшего художественного творчества увидел и объяснил себе благороднейшие стороны своего собственного «я». Поэтому он считал необходимым писать философские драмы, беря материал для них в богатой сокровищнице народных сказаний и легенд, как выразителях не будничного быта, а больших и общечеловеческих страстей и чувств. Наш будничный язык слов (*Wortsprache*) Вагнер считал бессильным для выражения сущности создаваемых им драм и противопоставлял «язык

*) «*Oper und Drama*» (1851). Русский перевод: Р. Вагнер. «Опера и драма». Перевод А. Шенелевского и А. Винтера. Москва. Изд. Юргенсона. 1906 г.

звуков» (Tonsprache). Этот «язык звуков», звучащий в оркестре и объясняющий чувствования и внутреннюю жизнь героев музыкальной драмы, должен служить артисту материалом для лепки своего сценического образа. Усвоено и выполнено полностью это основное правило музыкальной драмы только Ершовым, который в каждой своей роли как бы переводит язык звуков на язык жестов и тем самым делает видимым то внутреннее, о чем говорит «язык звуков».

В музыкальной драме надо не только петь, но и играть. Надо быть прекрасным, большим артистом: оркестр музыкальной драмы, берущий на себя задачу музыкально характеризовать героев драмы, их страсти, их горе и радость, всегда требует повышенно эмоциональной сценической характеристики музыкально очерченных героев. Нужны сценические образы по размаху своему равные мощности современного оркестра, равные глубине оркестровых звучаний. Воплотить в движении, жесте, мимике, слове, пении все то, что говорит сложнейшая партитура музыкальной драмы — вот задача, разрешение которой по плечу только большому артисту.

Таких на оперной сцене очень немного. Есть, может быть, превосходные певцы, но нет почти совсем певцов-актеров. Таких же актеров, как Ершов, с его трагическим охватом исполняемых ролей, наша оперная сцена сейчас не знает. Не знает, ибо нет еще артиста синтетического, такого, который не являлся бы только инструментом для вокальной музыки, а в создаваемых им видимых сценических образах воплощал музыкальную и драматическую сущность исполняемого оперного произведения.

На оперной сцене и до сих пор певец, точно выполняя все требования своей партии вокально, не заботится ни о чем остальном. Он спел, сорвал аплодисменты и этого, по его мнению, вполне достаточно. Иное — Ершов. Каждая из его ролей — законченный сценический образ, в пластически-выра-

« Ф Е Н Е Л Л А »



М А З А Н Ь Е Л Л О

зительной актерской игре своей опирающийся в первую очередь на музыку. Во весь свой гигантский рост Ершов вырос не сразу. Пока музыка «Фауста», «Риголетто», «Дубровского», служащая более аккомпаниментом к пению, чем играющая свою самостоятельную роль, была материалом для ролей, исполняемых Ершовым, — о нем говорили больше как о превосходном певце с сильным голосом, чем о драматическом его таланте. Ершов, как драматический, трагический актер был оценен полностью только тогда, когда титанические герои Вагнера, былинные, эпические образы Римского-Корсакова в исполнении артиста заговорили языком, равным величине музыки названных композиторов.

Массивные глыбы германского эпоса, абстрактные философствования модернизированных Вагнером героев древнегерманских сказаний и легенд Ершов оживил своею бурно kloкочущею эмоциональностью, силою волевого напряжения в изображении почти сверхчеловеческих страстей и чувств, мощно звучащих в музыке Вагнеровского оркестра. Лоэнгрин, Тангейзер, Зигмунд, Тристан и наконец вершина артистического творчества — Зигфрид, вот героические образы, в изображении которых Ершов один сумел в сценической их передаче показать, что герои Вагнера в их драматической характеристике также величественны, как Эдип, Гамлет, Лир, Отелло, Фауст и другие герои мировых драматургов.

Ершов не ограничивал себя рамками одного только эпическо-героического репертуара. Ершов за почти тридцатипятилетнюю свою работу на сцене б. Мариинского театра создал до шестидесяти ролей, самого разнообразного характера. Там он был создателем всех главных ролей, исполняемых драматическим тенором; он же, в частности, исполнял роль царя Берендея в «Снегурочке», выполнение которой вызвало восторженные похвалы со стороны композитора Н. А. Римского-Корсакова. Ленский, Фауст, Ромео — партии его первых годов сценической деятельности, всегда были по отзывам

того времени чрезвычайно полнокровны, темпераментны и предельно выразительны.

Но это лишь предварительная работа. Ершов, как пример игры актера в музыкальной драме, войдет в историю оперы при упоминании о музыкальных драмах Рихарда Вагнера и операх Римского-Корсакова. О каждом из созданных Ершовым в этом репертуаре героев можно сказать чрезвычайно много; в пределах же настоящего очерка приходится ограничить себя только беглыми набросками контуров роли, перечислением только главных из них: Вагнер — Лоэнгрин, Тангейзер, Тристан, Зигмунд, Зигфрид; Римский-Корсаков — Садко, Михайло Туча, Кашей, Гришка Кутерьма. Вот роли, где сказалась чрезвычайная гибкость актерского мастерства Ершова, его изумительное умение преображаться. Вершины его творчества: Зигфрид и Гришка Кутерьма. Какая полярная противоположность! Светлый герой, носитель света, лучезарный юноша, не знающий страха, олицетворение мечты о гордом героическом сверх-человеке — это Зигфрид. Безысходное горе народное, тяжкая трагедия звериной злобы, черного предательства падшего и затравленного человека, «горя-злосчастья», воплощенное в одном лице Гришки Кутерьмы в «Сказании о граде Китеже» — вот образы, резко противопоставляемые один другому, взаимно друг друга как бы уничтожающие, но одинаково гениально воплощенные на сцене одним исполнителем — Ершовым.



О ПОВЫШЕННОЙ ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ И СТРОГОЙ РАССУДОЧНОСТИ

Как создает артист свои образы? Что лежит в основе его творчества: «нутро» или техника? Что важнее из этих двух моментов для актера? Обо всем этом так много говорили и спорили, продолжают и сейчас неоднократно решать вопросы в ту или иную сторону. Но теперь, после ряда всевозможных формальных достижений в деле художественного воспитания и сценической тренировки актера, стало очевидно: одна только техника, одно только формальное мастерство, лишенное не учтенных еще наукою творческих моментов, не создает большого актера. Также и с пресловутой теорией «нутра»: ясно, что как бы глубоко ни «переживал» свою роль актер, он будет плохим исполнителем ролей, если не сумеет «переживания» свои заключить в гранит четкой технической формы. В существе всякого художника должны жить одновременно и Моцарт, и Сальери, взаимно друг друга дополняя.

Может быть это уже азбучные истины, но напомнить о них никогда не мешает, в особенности при упоминании актерского искусства Ершова, часто не поддающегося учету строгих формальных норм, устанавливаемых современным театроведением. Свободная песня Вальтера в «Нюрнбергских мастерах пения» также не подошла под требования строгого метчика заранее установленных канонов песни и все-таки это была песня, имевшая другие, более прекрасные формы, но формы не заранее навязанные, а созданные самим вдохновенным певцом. Таков и Ершов с его повышенной

« К А Р М Е Н »



Д О Н - Х О З Е

эмоциональностью, с необъятной силой жизни. И у него есть моменты творчества, которые не подойдут под заранее установленные формулы, не определяются готовыми терминами.

Есть эпизоды ярчайшим образом это иллюстрирующие. Вот один из них: концертная эстрада. Ершов исполняет рассказ Зигфрида, рассказ и жизнь героя прерывает удар копья Хагена, поражающего Зигфрида на смерть, и в момент, когда смертельный удар гремит медью в могучем оркестре, лицо артиста начинает бледнеть, заостряются черты лица, перед нами скорбная маска смерти. И это не случайность одного только концерта; это повторяется каждый раз, когда Ершов исполняет рассказ Зигфрида на эстраде или на сцене. Другой момент: не знающий страха весенне-бурливый Зигфрид победил все препятствия, проник сквозь огненное кольцо на скалу, к месту спящей Брунгильды. С тела ее он срывает щит — первый раз юноша видит перед собою женщину; никогда еще им не испытанное волнение заливает молодое лицо румянцем, который всегда загорается на лице Ершова в момент исполнения этого отрывка роли Зигфрида. Какими техническими приемами, каким искусным гримом можно создать что-либо подобное? Ответить на это не легко. Ершов отвечает всегда на эти вопросы объяснениями своей нервности. «Если при мне говорят о занозе» — рассказывает он: — «я ощущаю боль от этой занозы в своем теле; как же вы хотите, чтобы я не ощущал физической боли, если в оркестре слышу предательский удар копья в спину. От этого ощущения, очевидно, у меня и лицо меняется так, как вы говорите».

Повышенная нервность, стигматизм — ответят на это одни. Болезненное явление, ненужное «внутри» — поморщатся другие. Но ведь это небольшой штрих, характеризующий только одну из сторон его артистической работы: исключительность эмоционального восприятия артистом музыки,

«В А Л К И Р И Я»



З И Г М У Н Д

которая дает ему импульсы к отчеканиванию сценического образа. Наряду с этим Ершов превосходно умеет рассчитать любой метр сценической площадки, долго и упорно прорабатывать один какой-нибудь жест, маленький звуковой оттенок слова. Глубокая эмоциональность его восприятия роли получает чеканную сценическую форму, становится видимой и возможной для понимания зрителя путем сценической игры артиста, умеющего непосредственные переживания своего артистического «я» облечь в красочные ткани настоящей театральности.

И когда Ершов на сцене, тогда нет в его роли ни одного безразлично прозвучавшего слова, ни одной сколько-нибудь не осознанной и эмоционально не окрашенной ноты. Нет и безразличного рисунка сценического движения, столь обычного не только для оперных исполнителей, но и для многих драматических актеров. Во всем видна большая работа, железная логика каждого, самого даже мелкого жеста. Итак, внешняя строго-очерченная пластическая форма сценических образов, одухотворенная чрезвычайно яркими артистическими эмоциями — таково актерское мастерство Ершова, подарившего оперной сцене ряд исключительных в своей выразительности изображений героических персонажей музыкальной драмы.

Мастер выразительной фразы и жеста, артист, обладающий четкостью и стройностью ритма, на основе которого он выковывает музыкально-пластические образы — таков Ершов на сцене. Жадное восприятие всей жизни и ее красоты, строгая честность в отношении к своей художественно-общественной деятельности — таков Ершов в жизни. И где с максимальной силой, загораясь звуками музыкального мира, Ершов может свою жизненную энергию изжить в мощных страстях, буйной радости ощущения бытия и нечеловеческой скорби, те роли являются лучшими достижениями артистического творчества Ершова.

Здесь как бы сама природа предназначила Ершову героические роли трагического размаха. Мощная, крупная и, со-

хранившая даже к шестидесяти годам свою стройность, фигура. Прекрасное по своим почти классическим чертам лицо с остро отчеканенным профилем, горящими юношеским блеском глазами, окаймленное ниспадающими волосами. В кино это назвали бы «типажем» для героев классической и романтической трагедии. Конечно «типаж», как таковой, для драматического и оперного актера, — дело далеко не первой важности, но тем не менее общая структура человеческой индивидуальности может оказывать влияние на характер актерского творчества. Эдип и Гамлет у Моисси, Гамлет в исполнении Чехова — образы большой трагической глубины, но они одновременно далеки от героических образов именно потому, что оба актера эти по всему внешнему виду своему не могут без ущерба для художественной правды играть иначе, чем они играют.

Также и Ершов мыслится целостным в репертуаре эпически-героическом и трагическом. В «Сказках Гофмана» он, не уместившись в рамки комической оперы, мог еще создать своего Гофмана таким, каким его знает литература, но в «Любви к трем апельсинам» поверхностно-буффонный образ Труффальдино не мог удасться Ершову и не удался потому, что юркий слуга, «умеющий смешить», никак не совместим с монументальным обликом артиста.

Зато где, как не в репертуаре Вагнеровских музыкальных драм, Ершов мог использовать все свои громадные творческие возможности.

Лоэнгрин, Тангейзер, Тристан, Зигмунд, Зигфрид — это не только лучшие на мировой сцене воплощения Вагнеровских героев, это нечто большее, это олицетворение в фигурах легендарных рыцарей и богатырей стихийных природных сил, великих и героических порывов, живущих в человечестве.

ЛОЭНГРИН *)

Вот Лоэнгрин — светлый рыцарь Грааля, бескорыстный защитник угнетаемых. Образ этот, связанный с мистическими легендами о Парсифале и рыцарях священной чаши, обычно оперными исполнителями рисуется в виде неземного «божьего» посланника, в виде женственного и нежно лирического юноши. Действительно, сладкоголосие арий Лоэнгрин дает для этого богатый материал. Иное дело Ершов. В Лоэнгрине он умеет отделить народную сущность мифа от позднейших церковнических литературных форм. Первое же появление светлого рыцаря на берегу Шельды дает ощущение не размагниченной святости, а бодрой силы и уверенности в победу. Высокая в сверкающей кольчуге фигура, твердый шаг, сильный взмах меча, бурный гнев, как реакция на черную неправду, и перед зрителем во весь свой рост встает легендарная фигура рыцаря-бойца за истину и спра-

*) О Лоэнгрине есть на русском языке книжка В. Михайловского «Лоэнгрин». Москва. Изд. Р. Т. О. 1923 г.



Л О Э Н Г Р И Н

ведливость. Требования полного доверия к себе и своей миссии здесь не каприз своенравного рыцаря, а утверждение своей правоты и мощи. Его прощальная песнь так гордо звучит и так бездумно Лоэнгрин возвращается в свой холодно-недоступный Грааль потому, что сомнения Эльзы, предательство Ортруды оскорбили не его, а то дело, которому он служит.

Вопреки обычным оперным традициям Ершов в Лоэнгрине на первый план выдвинул непоколебимую веру рыцаря в правоту совершаемой им миссии, нетерпимость к неправде и суровое осуждение слабостям сомнений. Лоэнгрин в его толковании получил иную форму, более действенную, более эмоциональную, чем это было на оперной сцене в игре других исполнителей.

ТАНГЕЙЗЕР

Другой герой Вагнеровских опер первого периода — Тангейзер. Исполнение этой роли в опере обычно не менее шаблонно, чем исполнение роли Лоэнгрина. Миф о вдохновенном Вартбургском певце Тангейзере, воспроизведенный многократно в литературных произведениях позднейшего времени (Новалис, Гофман, Гейне и др.), представляет собой величественную песнь сильным страстям и не знающей условных преград чувственности. Тангейзер бежит от плена Венеры, стремясь в Вартбург к светлой и мягко женственной Елизавете. Но пламя великой страсти горит в его груди и на состязании певцов в Вартбурге оно прорывается в восторженном гимне чувственным и страстным утехам «грота Венеры». Тангейзер нарушил запреты, налагаемые церковью и обществом на свободное изживание человеком своего «я». Тангейзер изгоняется и должен вымаливать униженно прощение в Риме; не получив его, он возвращается в Вартбург, готов навсегда уйти к воспетой им богине чувственных наслаждений. Смерть Елизаветы останавливает его порыв, Тангейзер, измученный жизнью, умирает. Только смерть ту

шит горевшее в груди певца яркое пламя чувственных наслаждений.

Вартбургского певца обычно на сцене изображают, как нечто среднее между Дон-Жуаном и монахом, Тангейзер в обычном изображении безвольный человек, раб страстей, бросающих его в разные стороны. Тангейзер Ершова — монолитен. Это страстная, до конца изживающая себя натура, в едином порыве стремящаяся объединить человечески прекрасную и глубоко вдохновенную любовь Елизаветы со страстно-чувственными порывами стихийных влечений человека. Тангейзер-Ершов, воспевая в песнях Венеру, воспевает там же и Елизавету; для него эти две женщины, олицетворяющие различные стороны человеческого чувства, сливаются воедино. Вечная неудовлетворенность настоящим заставляет его воспевать Елизавету в гроте Венеры и Венеру во дворце Елизаветы. И делает это он со всем пылом своей порывисто-страстной природы.

Потому Ершов, изображая Тангейзера, так приподнято экзальтирован, так подчеркнуто сильно реагирует на все его окружающее. В гроте Венеры он горит повышенной страстностью, в долине Вартбурга, как очарованный после бурных вакханалий, слушает в оцепенении пробуждение весны в природе, песню пастуха и звуки приближающегося хора; на состязании певцов, воспевая сущность любви, загорается снова бешеным огнем с тем, чтобы, гордо отбросив лиру, схватиться за меч и ринуться одному на толпу озлобивших его рыцарей. Горящие пламенем глаза, черные кудри, порывистость жеста, какая-то хватка, жадная ко всякому явлению, сильные и возбужденно трепещущие руки, быстрая и гордая походка — таков Вартбургский певец в его изображении.

При всей своей внешней изобразительности образ этот интересен тем, чем интересна бывает роль, создаваемая большим артистом, а именно своей внутренней наполненностью. Одними только переменами выражений глаз Ершов расска-

зывает великую трагедию Тангейзера. Диким огнем горящие при виде Венеры, они устремляются в неведомую даль в мыслях об Елизавете. В момент внезапного превращения грота в весеннюю долину, Тангейзер долгое время стоит в оцепенении и только в глазах его crescendo нарастает радость и тихая умиленность и наивною песнью пастуха и окружающей природой. На состязании певцов, глаза, любующиеся Елизаветой, при постепенном усилении в оркестре лейтмотива грота Венеры, начинают загораться как бы отблеском огней дьявольской вакханалии и наконец горят бешенством в рассказе о проклятии папы.

И это лишь маленькая деталь в общем рисунке роли Ершова, деталь, передающая степень эмоциональной напряженности артиста, умеющего создавать не только внешние законченные образы, но и умеющего освещать их изнутри идущим пламенем собственного переживания роли. «Тангейзер всегда весь и целен», говорит Рихард Вагнер. Таким его делает Ершов. Вартбургский певец в его исполнении серьезен и силен, главное в нем — могучая искренность, страстная изживчивость натуры, сделавшей запретный шаг в царство чувственности, не скованной никакими догмами.

ТРИСТАН

Еще большей напряженности страстей достигает Ершов в изображении Тристана. Повесть о Тристане и Изольде, ставшая синонимом всепоглощающего чувства, нашла в Ершове лучшего своего истолкователя. В этой величайшей поэме любви и смерти Ершов сумел с предельной выразительностью показать и титанические восторги страсти и гордый вызов смерти, мрачное отречение от жизни.

Высокая и горделивая фигура Тристана в рыцарском одеянии дышит суровою мощью и спокойною силою. Эта сдержанность Тристана в первом акте переходит к концу акта в экстаз любования, обретенной им в любви, Изольдою.

«ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА»



Т Р И С Т А Н

Восторг и беззаветно сильное чувство любви Тристана звучит во вдохновенном гимне ночи при свидании с Изольдой. Гордое, прекрасное, горящее сияющим светом лицо не знает страха, когда Тристан уличен в нарушении долга перед своим другом Марком — супругом Изольды. Оно только постепенно темнеет и скорбно преобразается в течение всей укориженной речи Марка и сменяется выражением глубокого сострадания к человеку, невольным оскорбителем которого он является. В эти моменты Ершов снова, как никто из актеров, в мельчайшем изменении лица, в блеске глаз воплощает и оформляет «язык чувств» музыки «Тристана».

И, наконец, последняя сцена — раненый на смерть Тристан при вести о приближении Изольды срывает повязку со своей кровавой раны и с гордым криком «Погибни, мир, я навстречу иду!» — идет встречать любимую. Лицо снова полно вдохновенного порыва, но силы изменяют герою: встретив Изольду, он в ее руках медленно клонится к земле, умирая со светлым и гордым лицом. Размах дарования Ершова не останавливается на изображении Тристана, как героя древней легенды, а в пластических образах делает глазу видимым то, что звучит в оркестре этой редчайшей по эмоциональной насыщенности музыкальной драмы ¹⁾.

«КОЛЬЦО НИБЕЛУНГОВ»

Наконец, то, что дает Ершову мировую славу — монументальная театрология Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов» ²⁾ («Золото Рейна», «Валкирия», «Зигфрид», «Закат богов»).

¹⁾ Отдельным изданием выпущен русский перевод текста «Тристана». Перев. Коломийцева, напечатан в Лейпциге у Брейткопфа.

²⁾ Для первоначального знакомства с «Кольцом Нибелунгов» читателям может быть полезна книжка В. Коломийцева «Кольцо Нибелунгов». Петербург. Изд. «Полярная Звезда». 1922 год.

«В А Л К И Р И Я»



ЗИГМУНД И ЗИГЛИНДА

В «Золоте Рейна» он исполняет труднейшую, хотя и короткую роль Логе, коварного бога огня, в «Валкирии» — Зигмунда, в «Зигфриде» и «Закате богов» — Зигфрида. Зигмунд и Зигфрид Ершова — это не только мифологические герои германского эпоса. Как Вагнер мыслит своих героев в плане философски-обобщенных трагических образов, так и Ершов в ролях Зигмунда и Зигфрида отмечает специфически-германское и делает своих героев внешне национальными.

В бурную грозовую ночь в хижину дикого богатыря Хундинга вбегает раненый и безоружный Зигмунд. Одинокий, загнанный преследователями боец, он сохраняет свою гордость и величие даже тогда, когда узнает в Хундинге своего смертельного врага, грозящего убить безоружного Зигмунда. Грозные речи Хундинга он слушает в гордой позе со скрещенными руками, только на лице горит неукротимая смелость, и наконец на заключительный вопрос Хундинга «Меня понял ты», он отвечает гордым броском головы вверх и чеканным взмахом руки, как бы сжимающей невидимое оружие. Но в жилище Хундинга — Зиглинда, женщина, к которой стремится одинокий герой, и когда, на смену полному мощи рассказу о подвигах, ликующими звуками с порывом ветра врывается весенний мотив, — на смену бойцу-герою в Зигмунде пробуждается глубоко трогательный, любящий человек.

В свою весеннюю песнь — дуэт с Зиглиндой — он вкладывает столько непосредственной мягкости, столько солнечного света, что образ скорбного героя сразу преобразается в звучащую радость, воплощенную в облике светлокудрого восторженного Зигмунда. Но вот Зигмунд, с заботой склоненный над утомленной поспешным бегством Зиглиндой, внимает вестнице смерти — Валкирии, сулящей ему блаженство Вальгаллы — жилища богов. Напряженно-радостное слушание слов небывалого вестника сменяется гневным и гордым отказом от заоблачного счастья, если ради него он должен

расстаться с любимой женщиной здесь, на земле. Зигмунд быстро выпрямляется, отстраняющий жест рукой, поза твердой решимости вступить в бой хотя бы со всем сонмом богов, отнимающих у него радость земной жизни.

Таков Зигмунд — Ершов: сильный и бесстрашный воин-герой, прямой и честный, с гордо поднятой головой и открытым лицом он за суровой своей внешностью таит беззаветно-сердечную чуткость и мягкую нежность — это в моменты великого подъема цельной и здоровой страсти. Перед лицом же врага и опасности Зигмунд полон несокрушимой стальной мощи и благородного возмущения злом и неправдой. Так же гордо, как жил, Зигмунд умирает под ударом копья бога Вотана.

Сын Зигмунда, Зигфрид, во втором дне театрологии «Кольца Нибелунгов» сохраняет от отца своего ту же доблесть и силу и не только сохраняет ее, но увеличивает до пределов титанических, украшает ее своей юностью и непосредственностью.

Последний раз «Зигфрид» шел весной 1925 г. в день тридцатилетнего артистического юбилея Ершова. Казалось совершенно невероятным чудом видеть на сцене, как и в первые годы исполнения Зигфрида, прекрасного, полуобнаженного, прикрытого только шкурой, мальчика, бегающего легко и быстро, бурливо спорящего с Миме, наивно слушающего пение птиц.

Годы не изменили героического образа Зигфрида, и на склоне лет Ершов артистическим горением своим создал образ юноши таким же, каким он исполнял его в годы своей молодости. Здесь также легендарный германский герой стал не только германским, а сделался олицетворением того «лучезарного дня», который приветствует Брунгильда, разбуженная поделуем Зигфрида. Ершов рисует Зигфрида не только героем, но и бесхитростным мальчиком, с открытой честностью и прямодушным ребенка, который шутя преодолевает все препятствия, свободным от тяжких раздумий и скорби.

В закатный мир богов Вальгаллы, в царство угнетения Альбериха ворвался сияющий светом Зигфрид, под его смелым натиском падает дракон Фафнир, стерегущий золото, дающее власть над миром, перед ним отступает Вotan с обломками разбитого в щепки копыя. В исполнении Ершова Зигфрид — это прообраз молодого человечества, свободного от гнета тяжелых наследий, уничтожающий гнетущую и унижающую власть золота, свиреным и косным хранителем которого является устрашающий дракон Фафнир.

Здесь будет вполне уместным привести отрывки, написанные о первых спектаклях «Кольца Нибелунгов» *). Со дня их прошло около двадцати лет, а Ершов такой же в роли Зигфрида, как и в первые дни представления его. Вот что писали о Ершове в те дни: «Ершов в роли Зигфрида — это Зигфрид в действительности: живое олицетворение цветущей юной радости жизни, простодушной доблести, стихийной непосредственности и детской чистоты. Несомненно, что до известной степени ему даже нельзя ставить в заслугу этой близости к Вагнеровскому образу. Есть вещи, которых артист не постигает сам. Никаким гримом, никакой мимикой не могли бы Бурриан или Кноте или Краус — (известные современные исполнители Зигфрида) — создать себе эту детскую улыбку, этот детский взгляд, которые так чаруют в лице Ершова, исполняющего Зигфрида».

Вот еще момент творческой вдохновенности артиста — заставить глаза свои гореть огнем молодого юноши. Здесь вспоминаются слова его после юбилейного спектакля, который Ершов провел, еще едва оправившись после болезни: «В день спектакля на сцене я снова чувствовал вернувшуюся молодость, все мое тело как бы помолодело и переродилось, окрепли мускулы, вернулась юношеская сила». Действи-

*) С. Свириденко. «Вагнеровские типы «Кольца Нибелунгов». Спб. 1908 г.

тельно, Еришов в роли Зигфрида — это совершенное достижение сочетаний музыкального слова, пения, актерского мастерства.

«Недостижима» — говорит Свириденко — «никакими искусственными приемами эта мощная, словно из древних былин вышедшая фигура, которая бесконечно выигрывает и получает юношескую стройность от короткой меховой одежды, почти не покрывающей ее. Крупные и правильные черты облегчают артисту его грим, позволяя создать поразительно прекрасный и идеально подходящий для Зигфрида тип. Открытое юное лицо с отрочески-нежным овалом, с безупречным суровым профилем; с наивным, дивно-очерченным ртом, под упрямым, круто и в то же время мягко изогнутым подбородком, с красивым контрастом между пышным золотом длинных, своенравных кудрей и темным цветом карих глаз, под густыми черными бровями — чудесных, чистых, полных света, единственных в своем роде детских очей...»

Вихрь движений, радостный задор и мощь героя; движения гармоничные, как музыка; детский смех, мелодичный, как песня. Кует ли он, озаренный пламенем, меч, ссорится ли с уродливым Миме, вырезывает ли мечом дудку для свирели, бежит ли, закинув кверху смеющееся лицо, вслед за птичкой или в гнев разбивает копые Вотана — во всем великая простота и сила, та простота, вершин которой достигает только гениальное произведение искусства. Зигрид - Еришов — это именно великое достижение музыкально-драматического искусства. Полного, подробного описания и изучения этого образа мы должны ждать только в специальном труде. Сейчас же, в рамках настоящего небольшого очерка, приходится ограничиваться сказанным.

Не меньше, чем с героями Вагнера, имя Ершова связано с произведениями Римского-Корсакова ¹⁾. Мир русской сказки, древняя былина, летописное сказание, глубокая народная мудрость, облеченная в эти формы, русская песенная стихия и могучая природа — все нашли полное выражение в музыке Римского-Корсакова. Эта стихия также близка Ершову, как и мир германских сказаний, и в ней артист нарисовал образы великой трагической силы.

Ряд премьер опер Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра насчитывает в списке первых исполнителей имя Ершова. 1895 г. — премьера «Ночь перед Рождеством», Вакулу исполняет Ершов. 1902 г. — премьера «Сервилии». Валерий исполнен Ершовым. Кашей, Садко ²⁾, Берендей, Туча закрепляют за ним славу лучшего истолкователя музыки Римского-Корсакова, и, наконец, гениального воплощения Гришки-Кутерьмы в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии», роль которого со дня премьеры 7 февраля 1907 года до наших дней почти бессменно исполняет Ершов.

¹⁾ Читатель, мало знакомый с творчеством Римского-Корсакова, найдет для себя чрезвычайно интересный материал в книге: Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни».

²⁾ О «Садко» Римский-Корсаков пишет в своей летописи: «после 3—4 первых представлений выступил и Ершов и выдвинул собою партию Садко». Ершов первый раз выступил в роли Садко на третьем представлении 6-го февраля 1901 г. (Прим. автора).

«СКАЗАНИЕ О ГРАДЕ КИТЕЖЕ»



ГРИШКА КУТЕРЬМА

В этой роли — полный контраст светлым героям Вагнеровских музыкальных драм. Гришка Кутерьма — «голь безродная, бражник», безысходное горе народное, воплощенное в лице несчастного горемыки-пьяницы. Появляется Ершов-Гришка во втором акте: Кутерьму вытолкнули из корчмы заезжей. На сцене грязный оборванец, с лицом жалким и страшным, подслеповато щурится на свет. Подкупленный «лучшими людьми», он глумится над княжьей невестой Февронией; его кривлянья, разухабистые жесты граничат с мерзким древне-русским юродством. Юродство это сменяется животным страхом, когда ворвавшиеся в малый Китеж татары грозят Гришке смертными муками, требуя показа дороги в стольный град. Момент — Кутерьма вырывается из цепких лап и мчится на край рамп, занесены ножи и палицы над его головой, долгая пауза; Гришка полон смертельного ужаса, и наконец вываленное с болью и великой скорбью: «мук боюсь». Гришка как-то сразу горбится, как бы подавленный тяжестью своего предательства. С этого момента он почти немнѣяем и сумасшествие его со страшной силой прорывается в последнем акте: в диком лесу Гришке мерещится бес, перед которым в жуткой пляске начинает кружиться, свистеть и кричать доведенный до отчаяния человек, потерявший свой облик и живущий теперь звериной жизнью.

Образ Гришки Кутерьмы, в исполнении Ершова достигающий таких же вершин, как и полярно противоположный Гришке Зигфрид, требует также большого и вдумчивого анализа малейших деталей, ибо сказать об этой роли немного — это не сказать ничего. Творчество актера живет в полной мере только в момент сценической игры и никакие краски, слова не смогут передать и ничтожной доли того, что актером создается в этот момент.

Только зритель, присутствовавший на спектакле, может целиком воспринять весь грандиозный размах актерского таланта Ершова, ибо как рассказать разнообразнейшие пнто-

нации слов его. Как обрисовать впечатляющую картину бреда колоколами Китежскими в сумасшедших видениях Гришки. Как передать исключительно-выразительную мимику лица, живую игру глаз, скульптурную лепку жеста, движение, строго согласованное с музыкой. Пока нет точной записи всего этого, нам — живым свидетелям этого искусства большого актера остается запечатлеть в себе те грандиозные музыкально-сценические образы, которые творчески создает большой актер Н. В. Ершов.



Достигнув вершин своей славы, Ершов не застывает в раз навсегда им сделанных ролях. Обновляется репертуар оперы, и Ершов дарит театр новыми ролями. За последнее время к веренице образов, им сотворенных, прибавилось еще два — Ирод в «Саломее» Рихарда Штрауса и казак Хлопуша в «Орлином бунте» Пашенко. Если в своих предыдущих ролях он был как бы защитником героя, как, например, возбуждая сострадание к Гришке Кутерьме, то в роли Ирода Ершов — грозный обвинитель им же нарисованного образа.

Хитрый восточный деспот, сладострастный тиран и замученный суеверным страхом человек, так красочно охарактеризованный музыкой Штрауса, получает в исполнении Ершова выразительную сценическую характеристику. Жуткое впечатление создает грим: глубоко впавшие глаза, мертвенно-желтый цвет лица, заострившийся хищный нос, чувственные губы, окаймляющая лицо рыжая борода. Ирод имеет как бы три меняющиеся лица, как бы три маски. Первая — лицо стареющего развратника: прищуренные плотоядно глаза и сложившиеся в чувственную улыбку губы. Вторая маска: лицо деспота с суровой складкой на переносице, мрачно нависшими бровями и злыми горящими глазами. Панический ужас, преследующий тетрарха, налагает на его лицо третью маску: окаменелое выражение широко раскрытых глаз, смотрящих мертвенно, ничего не видящим взором. Так же выразительны жесты. В момент сладострастного любования руки тетрарха плавно змеятся изгибными движениями. Гнев и властность

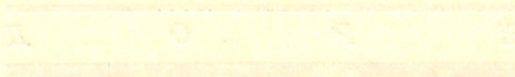
« С А Л О М Е Я »



И Р О Д

Прода воплощены в заостренные, резкие, отрывистые жесты. Измученный же страхом, тетрарх потрясает искривленными руками или же эти руки застывают в изломанном рисунке.

Танец Саломеи вызывает на лице и фигуре Прода сильнейшую реакцию; чем чувственнее и напряженнее становится музыка танца, тем в больший экстаз приходит Прод с тем, чтобы в минуту обнажения Саломеи остоленеть в позе сладострастного любования и звериной плотоядности. Страшен Прод в своем ужасе перед неведомым: мертвяще смотрят его глаза, застывают движения при известиях о чудесах неведомого пророка и пении Иоконаана. Отвратителен Прод в своих любовных домогательствах. Силен в приказе убить Саломею. В рамках сравнительно небольшой роли Ершов выдвигает такой величины художественный образ, что становится центром всего спектакля.



Ролью казака Хлопуши Ершов дебютировал в революционном оперном репертуаре: роль — небольшая, эпизодическая, но ради этой роли, уже на репетициях, Пашенко, автор «Орлиного бунта», писал добавочно песню, так как еще на репетициях всех захватило мастерство Ершова. Потом песня Хлопуши и последующий за ней пляс казаков сделались главными моментами спектакля. Весь гнев народный, всю ненависть к господам вобрал в себя казак Хлопуша в толковании Ершова, и появление Хлопуши в живописном костюме, в высокой казацкой шапке с красным дном было как язык пламени народного восстания Пугачевщины. Небольшая роль стала центральной.

Впрочем, Ершов насчитывает в своем репертуаре не одну маленькую роль, выдвинутую им на первый план. Яркий пример тому — Финн в «Руслане и Людмиле». В этой роли только Ершов сумел в актерском образе постичь и довести до сознания зрителя всю красоту пластических ритмов Глинковского речитатива. В его исполнении Финн представлен вещим мудрецом, познавшим смысл и течение жизни. До этого Финн на сцене всегда казался скучнейшей фигурой.

Мы ознакомились с исполнением Ершова некоторых ролей в музыкальной драме, в них артистический талант актера проявился с наибольшей яркостью. Но кроме этих ролей в оперном репертуаре Ершова есть яркие характеристики Дон-Хозе, Флорестана в «Фиделио», Мазаньелло в «Фенелле», Ореста в «Орестее» Танеева. А затем уже всем знакомые «Фауст», «Тугеноты», «Евгений Онегин» и десятки разнообразных опер.

НЕМНОГОЕ О ЕРШОВЕ—РЕЖИССЕРЕ

Ершов, как актер, известен широко; менее знают его, как режиссера. Свою скромную работу обучения молодых оперных сил он ведет в Консерватории, на сцене которой изредка появляются спектакли, им поставленные. Спектакли эти никогда не блещут изобретательными постановочными трюками и декорациями. Но зато надо видеть, как ученики Ершова научаются чувствовать ритмы оркестра, как пластически выявляют их в своих ролях.

В этом плане особенно показательна поставленная Ершовым «Свадьба Фигаро». «Что это, как в балете, все двигаются» — недоумевают некоторые на этом спектакле. Действительно, танцевальная легкость музыки Моцарта дала Ершову возможность из «Свадьбы Фигаро» сделать комедию на музыке, где каждый жест исполнителя, каждое его движение отражали жизнерадостную сущность Моцарта.

Молодежь, обучающаяся у Ершова, знает, каким изумительным даром обладает этот артист в его умении показать, как надо сделать любую роль. Сущность режиссера, как воспитателя актера, Ершовым достигнута в совершенстве.

Вспоминается урок в одном из музыкальных техникумов: «Русалка», не все воспринимается учениками, и вот один Ершов с изумительным даром импровизации показывал: и как качается от хмеля сват на свадьбе, и как тянутся к луне русалки, и как в ужасе шарахаются гости при пении русалки.

Можно честно сознаться, что смотреть, как это все показывает Ершов в маленькой рабочей комнате в будничной обстановке урока, моментально преображаясь в любой образ, было много интереснее, чем смотреть игру актеров в поставленной, хотя бы и на образцовой сцене, «Русалке».

НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После многого, сказанного об артисте, теперь немного— о человеке. Как строги и величественны образы Ершова, так строг он к себе и своей работе в жизни. Никаких компромиссов с искусством, никаких уступок художественной неправде. Ершов в годы разрухи, холода, голода, не бежал, как многие премьеры оперы, за границу и не разменивал себя, как еще более многие, на стороне. Тлетворное влияние халтуры не коснулось этого большого артиста.

В холодной комнате, голодный, он так же, как и всегда, неустанно целыми часами репетировал роль, хотя эта роль им была сделана двадцать лет тому назад.

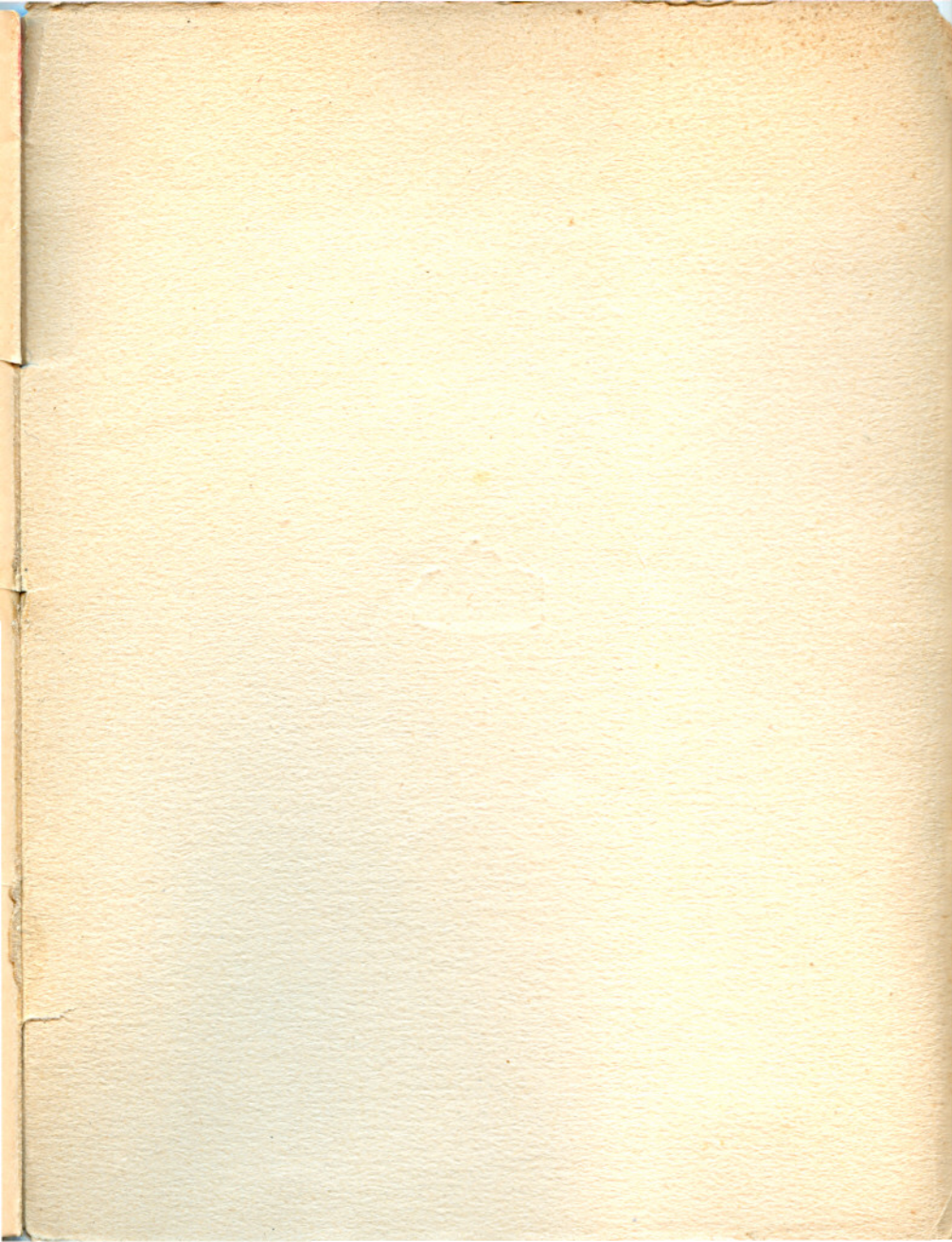
Вспоминается: Мариинский театр сезона 1919 — 20 годов. В зале холодно, на местах — зрители в валенках и шинелях. На сцене — четыре градуса — какая ужасная обстановка для певца. Идет «Валкирия» — Зигмунд все тот же, только сильно похудел, в холод артист почти раздет (костюм Зигмунда — одна шкура), но все тот же огонь, та же яркая эмоциональность, та же прекрасная лирика в дуэтах с Акимовой-Зиглиндой (почти бессменной и превосходной исполнительницей этой роли).

В самые страшные годы лишений Ершов не покидал сцену, зажигая зрителя своим героическим пафосом, и благодарностью ему за это была всегда горячая волна одобрений массового слушателя, наполнявшего зрительный зал. Эти годы прошли; многие знаменитости пожинают славу заграницей; многие, получая громадные гонорары, гастрوليруют со сцены на сцену. В первые же дни февральской революции Ершов принял деятельное участие в общественной работе

наиболее передовых артистов, а затем, когда наступили дни Октября и оперные актеры один за другим стали покидать сцену, Ершов, не в пример им, ни на минуту не покинул своего артистического поста в опере, оставаясь все тем же требовательным к себе работником. Не покинул он свой любимый театр и тогда, когда получал неоднократно самые лестные предложения из-за границы приехать туда для участия в музыкальных драмах Вагнера. Тридцать лет напряженной и грандиозной по своим художественным заслугам работы на оперной сцене получили достойное завершение: постановлением Совета Народных Комиссаров 6 марта 1925 года Ершову присвоено звание Народного Артиста Республики. Теперь Ершов попрежнему скромно ведет свою работу в б. Мариинском театре, попрежнему волнуется за несколько дней до спектакля, и, как в первый раз, так и в сотый, тщательно проверяет дома на репетициях свою роль, каждый штрих ее наполняя все новыми оттенками.

Изредка, в небольшом кругу семьи и двух-трех друзей, он расскажет об Италии, где он начинал свою актерскую карьеру, или о казачьих станицах и светлом Доне, где протекало его детство, поделится несколькими яркими наблюдениями над жизнью, которую он особенно остро и живо воспринимает.

Но если зайдет разговор об его игре, об его исполнении, артист скромно замолчит и прервет разговор, о себе он никогда ничего не скажет, а на вопросы: «в чем основа его исключительных перевоплощений на сцене?» — Ершов ответит всегда коротко и отрывочно — «во вживании в музыку, от нее я все и беру для своей роли», — и переведет разговор на иную тему.



Цена 40 коп.

22



305