



Н. К. Печковский  
**УРОКИ РЕЖИССЕРА**

**В** 1920 году после неудачной пробы в Большом театре я при содействии артистов МХТ был принят в студию Вл. И. Немировича-Данченко (помещалась эта студия в здании Художественного театра).

Работа в оперетте не удовлетворяла меня, и как-то, оставшись один, я предался грустным размышлениям. В этот момент ко мне приблизился пожилой человек высокого роста и таинственно сказал: „Вам бы в оперу, молодой человек!“ — затем он быстро отошел.

И вот спустя некоторое время я отправился на пробу в оперу, которая помещалась тогда в бывшем театре Зимина. Меня приняли в труппу, но по окончании сезона уволили из-за „отсутствия вокальных данных“. И когда в крайне подавленном состоянии я шел по Леонтьевскому переулку к себе домой на Малую Кисловку, неожиданно нагнал меня тот самый пожилой мужчина высокого роста, который советовал мне идти в оперу.



„Что вы такой грустный?“ — спросил он. Я протянул ему только что полученную бумажку с отказом.

„Я же говорил, что вам надо ко мне в оперу“, — снова заявил он. — „В какую оперу, ведь я не знаю, кто вы?“ — „Станиславский“, — просто ответил он, повел к себе, накормил, подарил свой костюм и ботинки, сказав, что пусть хотя бы через эти вещи перейдет ко мне часть его веры в меня.

К. С. Станиславский попросил меня в тот же вечер прийти в его студию, чтобы познакомить со студийцами. С этого дня и началась моя творческая работа под руководством Константина Сергеевича; помогали его сестра Зинаида Сергеевна и брат Владимир Сергеевич. Оба они были горячими пропагандистами „системы“.

Встречи с Константином Сергеевичем не ограничивались работой в студии. Почти ежедневно я обедал у него, так как находился тогда в довольно трудном материальном положении. Во время обеда Станиславский обычно старался побольше рассказывать мне об особенностях своей „системы“. Заботясь о нашем общем развитии, Станиславский интересовался, в частности, и тем, что мы читаем. Увидав как-то у меня книгу, он сказал: „Покажи-ка, что читаешь?“ Я сконфузился (у меня в руках были сказки) и растерянно ответил: „Это не я“. Но Константин Сергеевич понял мой обман и сказал: „Очень хорошо, читай побольше сказок, развивай фантазию и большие мечтай: это помогает в нашем искусстве“.

А в студии я в течение двух лет работал с Зинаидой Сергеевной и Владимиром Сергеевичем над партией Вертера. Моей партнершей была Майя Леопольдовна Мельцер. Так как мы с нею были большие друзья, то у нас легко установился полный контакт в работе. Константин Сергеевич во время репетиций радовался



нашей непосредственности, которая не была еще плодом мастерства, а объяснялась молодостью и искренностью отношений друг к другу. Над партией Альберта работали тогда С. Бителев и П. Румянцев. Все мы были молоды, и наш молодой задор увлекал нас. Константин Сергеевич советовал нам: „Будьте как дети — тогда вам легче будет постигнуть существо своей роли“. Он считал, что при подготовке как драматических, так и оперных спектаклей актеры должны заниматься пластикой, движением, научиться обращению с плащом и шляпой, уметь носить костюм и т. п. Все это Станиславский поручал брату и сестре; они преподавали с большим энтузиазмом, за что мы были им очень благодарны. Та работа, которую провели в студии Константин Сергеевич, Владимир Сергеевич и Зинаида Сергеевна со мной и моими товарищами — М. Мельцер, Г. Горшуновой, С. Бителевым, П. Румянцевым и другими, легла в основу всей нашей дальнейшей творческой жизни.

Константин Сергеевич уделял большое внимание лично мне, как исполнителю роли Вертера. Работа эта очень помогла мне, в частности, во втором действии оперы. После того, как Шарлотта велит Вертеру оставить их дом, разрешая возвратиться только к рождеству, идет небольшой речитатив („Другому отдана“), который юноша произносит с горячностью и болью. Он бросается к дверям, но внезапно останавливается. После этого обычно поются, именно поются фразы: „А если силы вдруг не хватит... О, тогда навсегда здесь успокоюсь я“. Но так как Станиславский постоянно внушил нам, что петь надо со смыслом, то я сначала почти говорил и только слова „здесь успокоюсь я“ выпевал, чем достигалась большая выразительность.

Строфы Оссиана в той же опере надо исполнять, говорил Константин Сергеевич, не сугубо лирически,



как это принято. Ведь Шарлотта дает Вертеру стихи, которые они часто читали вместе, для того, чтобы отвлечь его от мрачных мыслей, напоминал он нам. Вертер открывает книгу наудачу и читает: „О, не буди меня...“ Первый куплет он именно читает, не внося ничего своего, личного. Поэтому окраска звука не должна быть ни сладкой, ни драматичной. Но уже во втором куплете („И вот в равнину к вам“) Станиславский требовал большей эмоциональности, выражения полной обреченности, а не „звука ради звучка“. Ведь во время исполнения этой строфы он произносит слова как собственные. Вертер уже не смотрит на страницы, рука с книгой беспомощно поникла. В конце арии он падает на колени перед Шарлоттой, которая, со слезами слушая Вертера, понимает его душевное состояние.

Для того, чтобы избежать оперной статичности, Станиславский вводил различные мизансцены. Так, например, идущий после строф Оссиана небольшой речитатив („Да, оба лгали мы“) Вертер, по замыслу Константина Сергеевича, пел, сильно облокотившись на стол, что по оперной традиции считалось неудобным для того, чтобы „держать“ ноту высокой tessitura.

На основе работы, проделанной над образом Вертера, я подошел к образу Ленского-поэта. В оперных театрах эту партию обычно поручают лирическому тенору, тем более, что лучшим исполнителем ее был Л. В. Собинов. По своим вокальным данным я, конечно, не мог идти от его трактовки, и музыкальные руководители даже уговаривали меня отказаться от этой партии.

Но Станиславский на занятиях в студии дал характеристику Ленского как горячего, пылкого и даже несдержанного юноши. Эти качества Ленского были близки мне. Константин Сергеевич говорил, что в ариозо Ленского в первом действии („Я люблю вас...“)



надо убрать слашавость и дать объяснение в любви к Ольге пылко и горячо, радостно крича на весь мир о своем чувстве.

В сцене на балу у Лариных арию Ленского („В вашем доме...“) я начинал говорком, но в тональности. И только тогда, когда вступает оркестр (с фразы „в вашем доме“, повторяемой в третий раз), начинал петь.

Так же поступил я и в „Пиковой даме“. Еще в студии я нередко брал для этюдов материал из оперы (например, сцена в спальне графини, казарма). Позже работал над ролью Германа под руководством Б. Сушкевича, стараясь использовать принципы К. С. Станиславского (по плану Большого театра СССР в отношении мизансцен). Фразу Германа „Не пугайтесь, ради бога не пугайтесь“ (сцена в спальне графини) я, вспомнив указания Константина Сергеевича, говорил. Следующую — „Я не стану вам вредить“ — произносил полунапевно и, наконец, „Я пришел вас умолять“ уже пел.

Станиславский говорил нам, что работа над сценическими образами никогда не должна прекращаться. Я в течение всей моей творческой жизни старался и стараюсь следовать его заветами и ставить новые задачи.

Знания и опыт, приобретенные в студии К. С. Станиславского, я применил впоследствии в своей работе в Филиале Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. Кирова, художественным руководителем которого я был назначен в 1938 году. Помню, как получил тогда теплую телеграмму от М. П. Лишиной и Зинаиды Сергеевны. Поздравляя меня с назначением художественным руководителем, они просили не забывать заветы Константина Сергеевича.

В Филиале театра им. Кирова под моим руководством были поставлены оперы „Дубровский“, „Фауст“,



возобновлены „Пиковая дама“, „Кармен“, „Паяцы“. Как художественный руководитель я старался построить всю деятельность коллектива, используя методы художественной системы К. С. Станиславского.

Прежде всего мы сумели добиться отсутствия „вражды“ между солистами и хором. Я старался внушить всем сотрудникам: каждый должен делать свое дело с любовью. Рабочий сцены, ставя декорации, должен понять, что делается это для того, чтобы исполнители сжились с ними, чтобы благодаря всей обстановке у них создалось творческое настроение. Участники хора, говорил я, вспоминая указания Константина Сергеевича, не могут стоять на сцене как манекены. Каждый из них должен быть актером, художественной единицей. Оркестр я представлял себе как чуткого аккомпаниатора.

Молодым режиссерам и стажерам (это были оканчивающие режиссерский факультет Ленинградской консерватории, ныне доцент этого же высшего учебного заведения по классу сценического мастерства А. Н. Киреев и заместитель главного режиссера Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова А. С. Пикар) после ознакомления их с общей экспозицией спектакля я поручал по одной картине из оперы „Дубровский“. Предоставил им полную свободу в проявлении творческого почерка, оставляя за собой право лишь необходимых корректиров. Я предлагал молодежи строить мизансцены в оперных спектаклях, исходя из внутреннего состояния и характеров действующих лиц. Советовал молодым режиссерам работать с солистами и артистами хора так, чтобы заинтересовать их, стараться угадывать желания актеров и выполнять их, если они логичны и не меняют композиции оперного спектакля в целом.



В 1958 году я стал художественным руководителем оперной студии в Доме культуры им. Цюрупы в Ленинграде, где продолжаю при постановке спектаклей претворять в жизнь все то, чему учил меня К. С. Станиславский.

Коллектив в Доме культуры им. Цюрупы, состоящий из участников художественной самодеятельности, с большим вниманием и интересом воспринимает мой опыт и знания, приобретенные в студии.

И я думаю, что все дальнейшее развитие советской оперы невозможно без творческого усвоения заветов, оставленных большим мастером сцены, гениальным художником К. С. Станиславским.

### Вертер („Вертер“)

Работа над образом Вертера началась для меня необычным способом. Я еще не изучал музыкальной фактуры, как К. С. Станиславский преподнес мне книжку Гёте „Страдания молодого Вертера“ и обратил мое внимание на то, чтобы я прочитал ее не так, как обычно читают книги, а как собственный дневник и над каждой записью, по числам, посидел, подумал, помечтал. Мне это предложение понравилось, хотя, честно говоря, не все в книге доходило до моей души,



кое-что казалось написанным сухо. Но, конечно, это была лишь ошибка молодости.

Подойдя к „Страданиям молодого Вертера“ как к собственным запискам, я совершил одну колоссальную ошибку: не перевел себя в ту эпоху, в которую жил этот герой. Поэтому получилось, что читая дневник и разбирая его как русский Вертер, я входил в конфликт с немецким Вертером. Помогли мне в этом случае Константин Сергеевич и, в особенности, его сестра Зинаида Сергеевна и брат Владимир Сергеевич, которым я был отдан для отработки слова, жеста, движения, походки, умения носить костюм, в частности, владеть шляпой и плащом. Они-то и разъяснили, что нельзя подходить к Вертеру с мерками современной жизни, а нужно перенестись в те прошедшие времена.

Образ Вертера очень лиричен в сценическом воплощении и драматичен в музыкально-вокальном. Не имея специальной подготовки, я сначала занял неправильную позицию по отношению к Вертеру.

Следующим этапом была беседа Станиславского с нами, участниками будущего спектакля, за столом. Во время этой беседы выяснились характеристики героев оперы, их взаимоотношения. Константин Сергеевич требовал, чтобы каждый из нас рассказывал о своих ощущениях и переживаниях в связи с образом, ибо нельзя было по его словам выходить на сцену пустым... Далее шли этюды, относящиеся к опере „Вертер“, в частности, например, возвращение Вертера с Шарлоттой в первом акте, когда они молча проходят по сцене на протяжении восьми — десяти тактов музыки (при этом — мимическая игра). После этюдов переходили к работе над текстом за столом для того, чтобы осмысленно передавать его, то есть произносили текст как в драматическом репертуаре. Текст этот разделяли



на отдельные куски с отметками в клавире оперы, объясняющими с какой целью, для чего произносится этот текст. Отдельные куски объединяла общая идея, присущая данному действию.

Так прямо на клавире оперы было написано: первый выход Вертера — „осознал, что пришел в тот дом, в который стремился“. Следующая фраза: „наяву ли это вижу, иль это сновиденье“ — должна была показать впечатление, произведенное на Вертера увиденными им домом и садом.

Рассуждения Вертера в первой его арии носят философский характер, так как на окружающую жизнь он смотрит под углом зрения не бытового порядка, а более обширным, философским. И, глядя на природу, он сравнивает ее с человеком, не в пользу последнего: величественнее, непостижимее природы нет ничего!

Человек перед ней жалок и мелок. При таком философском мировоззрении Вертер, как бы приподнятый от земли, натура высоко одухотворенная, на природу смотрит по-особенному. Отсюда и его любовь к детям, дополняющим эти красоту и чистоту природы своею чистотой, тем, что они не похожи на всех окружающих их людей, на взрослых. А дети неотделимы от образа Шарлотты, которая так же чиста, как они. Вот почему на Вертера такое неизгладимое впечатление производят Шарлотта и дети. В них он видит как бы одно целое. Натура самого Вертера, с одной стороны философская, а с другой — детская. Он не лишен веселого, острого словца. Эти характерные, хотя, может быть, мало заметные черты давали возможность дополнять образ Вертера. Задачу, поставленную перед собой, я выполнял в силу какой-то интуиции, как бы помимо своей воли.

Возвращение с бала Шарлотты и Вертера происходит поздним вечером. Тихо, вся окружающая природа при



лунном освещении создает Вертеру и Шарлотте сказочное, нежно таинственное состояние, настраивает их на душевный разговор. Это не было банальным объяснением в любви, так как Вертер по своей натуре — поэт. И только кульминационный момент их беседы, окружающая обстановка с опьяняющим запахом цветов, вызывает единственную фразу Вертера о любви к Шарлотте. А голос отца, извещающего Альберта, с которым по воле матери обручена Шарлотта, прерывает это поэтически нежное состояние героев, спускает их с облаков на землю. Покорная обреченность, высказанная Вертером Шарлотте во фразе: „Вы клятве той останетесь верны... но я умру!“, переходит в какую-то смутную надежду под влиянием нежного ласкового взора девушки, как бы отгоняющего день смерти от героя. Почти с рыданием произносит он ей вслед: „Шарлотта!“ Но она уже ушла и Вертер бросает с воплем: „Другому отдана!“ На этом заканчивается первый акт оперы.

Какая работа была проделана мной в первом акте при выполнении физических задач? Выработка походки, работа над жестом, уменье садиться, вставать и обращаться с плащом. На первый взгляд это все может показаться мелочью, но это физические задачи помогали мне полнее раскрывать образ Вертера. Вертеру надлежало выработать плавность в походке, закругленность движений рук, уменье красиво, плавно садиться и также вставать, чтобы это все было в гармонии с красивой природой и давало возможность Вертеру быть выше земли. И композитор помогал своей мелодичной музыкой добиться этого состояния. Возглас отца о возвращении Альберта Массне умышленно дал после всей поэзии в бытовом разрезе, без напевности: „Шарлотта, Шарлотта, Альберт вернулся!“



*Второй акт.* Вертер всюду следует за Шарлоттой и Альбертом. И вот сегодня большой праздник. Шарлотта направляется с мужем в церковь, а Вертер идет вслед за ними уже не мягкими, нежными шагами, здесь для него характерен взволнованный бег, который выдает его душевые страдания и полную непримириимость с тем, что он потерял Шарлотту.

В то же время необходимо было сохранить в движениях рук, в беге, в поворотах мягкость, закругленность. Альберт видит страдания Вертера, чувствует привязанность его к Шарлотте. Не обладающий поэтической душой, стопроцентный коммерсант, самоуверенный и уверенный в любви к себе Шарлотты, Альберт содействует встрече Шарлотты с Вертером. Под предлогом духоты в церкви он предлагает ей выйти на свежий воздух, зная, что там ждет ее Вертер.

И здесь происходит объяснение Вертера с Шарлоттой. Шарлотта, хотя она и не перестает любить Вертера, сдерживает себя и подавляет это чувство, так как она верна долгу. Вертер старается возбудить в ней чувства, которые когда-то проснулись в Шарлотте во время их возвращения с бала. И композитор на туже поэтически нежную мелодию вложил в уста Вертера земные переживания, которые близки всем людям, а именно: одиночество, ревность, страстную любовь, с которой он не в силах более бороться. Вертер уподобляется всем остальным людям. Объяснение Вертера с Шарлоттой заканчивается ее приказом не возвращаться раньше Рождества, а до этого времени не встречаться с ней. Не желая больше слушать Вертера, Шарлотта быстро удаляется. Вертер на минуту соглашается с ней, но вдруг его сознание прорезает страшная мысль о том, хватит ли у него сил на такую долгую разлуку?!



И речитатив перед арией Вертера я произносил почтительно, разговорно, переходя в конце его на пение: „А если силы вдруг не хватит, о, тогда здесь успокоюсь...“ ( дальне все пелось). И ария исполнялась как философское размышление обреченного человека: рассуждал с Богом, считая себя его сыном, он как бы спрашивал: будет ли большим грехом, если он, Вертер, вернется в лоно своего небесного отца раньше срока?! И Вертер приходит к убеждению, что должен свершить этот поступок раньше. В поэтическом экстазе Вертер обращается к небесному отцу, чтобы тот раскрыл ему свои объятья.

В 1-м акте во время разговора с Шарлоттой Вертер был спущен с небес на землю возгласом ее отца. Здесь то же самое происходит при неожиданном стремительном беге сестры Шарлотты — Софи, которая тайно влюблена в Вертера (в чем никогда ему не открывалась и он этого не знал) и ее банальной фразой: „Что вы здесь делаете?“. Софи так же сбрасывает Вертера с высот, вызвав к себе — чистой девушке — дерзкое отношение со стороны Вертера: не простясь с ней, он убегает, чем вызывает горькие слезы этой бедной девочки.

Физические задачи этого действия: порывистая вначале и закругленная в конце походка Вертера, дополненная плащом, который он держит в опущенной в изнеможении руке. Над этим всем была проделана долгая и упорная работа, пока Константин Сергеевич не добился от меня выполнения поставленной цели. Эти физические задачи должны были быть органично слиты с душевным состоянием Вертера.

*Третий акт.* В начале работы над образом Вертера это был для меня самый трудный акт. До появления Вертера в комнате Шарлотты Константин Сергеевич



требовал от меня, чтобы я знал, где я бежал, по каким улицам и, появляясь в комнате, не успев отдохнуться, я должен был, задыхаясь, произносить слова: „Да... (пауза) это я... я пришел. Между тем вдали от Вас ни одной минуты не было, чтобы я не помнил о Вас и о Вашем разрешении вернуться на Рождество. И вот я пришел“... Шарлотта, видя еще более возбужденное состояние Вертера, старается мягко его успокоить. Теперь Шарлотта напоминает Вертеру о тех приятных минутах, когда они бывали вместе. Но Вертер не обращает внимание на эти воспоминания. Его взгляд привлекают пистолеты, лежащие на камине. Шарлотта, чтобы успокоить Вертера и отвести от неприятных мыслей о пистолетах, дает ему книжку Оссиана, которую они вдвоем переводили. Случайно Вертер раскрывает ее на странице, которая больше всего отвечает его теперешнему состоянию, а именно на строфах Оссиана: „О, не буди меня“. Эту арию Константин Сергеевич просил трактовать не как сугубо лирическую, ничего не значащую, а как арию, насыщенную большими эмоциями, трагизмом. Поэтому и вокальные краски должны были быть более темными.

Первый куплет начинается после небольшого речитатива: „Ах, это ты, поэт мой дорогой, как часто улетал за тобой я мечтами. В тебе свое я видел отраженье, здесь — вся моя душа“. Вот этот речитатив обязывал меня петь арию не сладко-лирически, а с лирикой, но драматической.

Первый куплет:

О, не буди меня,  
Дыханье весны,  
О, не буди меня!  
Ты несешь с собой  
Свет и радость,



Но, увы! Прошли  
Счастья дни —  
Буря грянет —  
И все развеет.  
О, не буди меня,  
Дыхание весны!

Константин Сергеевич требовал, чтобы этот куплет исполнялся в том состоянии, которое родилось от речитатива: петь мягко, не делая акцентов на страдания. В первом куплете он держал книжку и читал ее. Во время исполнения второго куплета рука с книжкой беспомощно опускалась, и Вертер произносил слова:

И вот в равнину к вам  
Другой певец придет.  
Меня он знал в блеске славы и счастья,  
Грустным взором окинув широкий  
простор,  
И не найдя меня, он так горько зарыдает.  
О, не буди меня, дыхание весны!

Константин Сергеевич требовал в исполнении этого куплета дать выражение полной обреченности Вертера, нахождения его в состоянии как бы по ту сторону... И последняя фраза, вызвавшая такой большой наплыв земных чувств, бросает Вертера со слезами к ногам Шарлотты, чем приводит ее в состояние, близкое к тому, которое испытывает Вертер.

И на один миг, когда Шарлотта, эта чистая натура, забыла свой долг, она очутилась в объятиях Вертера. Но быстро овладев своими чувствами (долг победил), она убегает в другую комнату и запирает за собой дверь. Вертер, разгоряченный до предела минутной вспышкой чувств в Шарлотте, бросается к дверям и вне себя требует, чтобы она открыла их. Но Шарлотта молчит. И здесь в голову Вертера окончательно



приходит мысль, которую он все время носил в себе: „все кончено, он должен умереть!“

Вертер бросается к выходу, убегает, чуть не сбив с ног Альберта, который не понимает, в чем дело и идет в комнату Шарлотты, которая заперта, требуя открыть ее. Впервые у Альберта зарождается чувство ревности. В разгар этого неприятного разговора входит посланный Вертером человек и передает письмо Альберту. В письме Вертер просит Альберта одолжить ему пистолеты. И Альберт, глядя многозначительно на Шарлотту, холодным тоном, не терпящим возражения, говорит Шарлотте: „Дайте их!“

Шарлотта, потрясенная, спрашивает его: „Кто? Я?“, так как она знала, для чего нужны Вертеру пистолеты... Альберт ледяным тоном подтверждает: „Да, Вы“. Под воздействием его взгляда Шарлотта отдает пистолеты, и Альберт уходит. Шарлотта осознает непоправимую ошибку, понимает, что она является убийцей Вертера. Быстро бежит она к Вертеру, чтобы помешать выстрелу.

Физические задачи этого действия: самое трудное — это момент, когда Вертер вбегает к Шарлотте. Как же преодолевал я эту трудность? Константин Сергеевич заставил меня бегать по комнате до тех пор, пока я не начал совсем задыхаться. „А теперь, сказал он, — пой!“

Таким образом, паузы, данные композитором после отдельных слов, были оправданы.

Вторая трудность — ломиться в дверь к Шарлотте. По чувству это беспребельно, а по физической задаче это надо было делать мягко, сдержанно — должна быть показана внешняя сдержанность при внутренней беспредельной взволнованности.

Все это случилось в канун Рождества. Шарлотта всегда лично участвовала с детьми в украшении елки,



а сейчас она бежит, не видя и не помня ничего. Только одна мысль у нее — успеть добежать...

Войдя на порог дома Вертера, она слышит роковой выстрел. В комнате темно, тихо. Она в ужасе останавливается в дверях и умоляюще произносит: „Вертер, Вертер!“ Но нет никакого ответа. Освоившись с темнотой, подбегает Шарлотта к креслу и видит кровь... Вертер безжизненно сползает с кресла на пол...

И только теперь Шарлотта понимает, что значил для нее Вертер — это происходит в момент, когда она его теряет. Она поет свою арию, в которой возвращает ему его поцелуй, который он когда-то подарил ей во время их первой встречи. Этим она приводит Вертера в сознание. Прощаясь с Шарлоттой, он просит ее, чтобы она навещала его и похоронила бы у трех лип, у дороги, так как самоубийца на кладбище не хоронили. Служители алтаря пройдут мимо этой могилы и даже отвернутся от нее, но ты, Шарлотта, дай слово, что будешь навещать меня, и я умру спокойно, благословляя тебя в своем холодном гробу. Эта последняя фраза умирающего Вертера приводит Шарлотту в истерическое состояние и она, забыв долг, честь, плачет над Вертером...

А в это время во всех домах идет песнопение и разносится: „Иисус родился, грешный мир спасти явился“. Наступил тот роковой день Рождества — время, назначенное для встречи Вертера с Шарлоттой.

Работа над образом Вертера заняла у меня целых два года. Из них год работы за столом и нахождения состояния при чтении текста. Работа над жестом, походкой, работа над красивым владением плащом и не только красивым, но и выражющим чувства Вертера. В течение этого года я еще и не осознавал, какая это нужная и ценная работа, а потому задавал иногда такие



вопросы: „Неужели каждую роль нужно так делать? А когда же петь? При таких темпах можно успеть спеть всего две, три партии за всю жизнь!“ На это Константин Сергеевич сказал, что проделанная большая, в общей сложности двухгодичная работа, является фундаментом всей будущей творческой моей работы. На основе проделанной работы я смогу создавать другие образы, пользуясь этим же методом, в чем мне пришлось скоро самому убедиться, работая над образом Ленского.

Константин Сергеевич говорил со мной так, видя, что я порывался скорей спеть Вертера, считая, что уже достаточно работал по его методу. „Надо уметь скроить костюм так, чтобы рукава вшить в нужное место, а не допустить такую ошибку: брючину поставить вместо рукава и наоборот. А вот когда ты хорошо скроишь костюм, то и сошьешь хорошо. То есть после такой работы ты споешь Вертера хорошо. Но запомни, что работа над образами никогда не прекращается: всегда надо искать новое и дополнять к сделанному. Иначе образ может заштамповаться“.

Работу над вокальной стороной партии было поручено вести со мной Маргарите Георгиевне Гуковой, в прошлом артистке Московского Большого театра, первой исполнительнице партии Шарлотты с Собиновым — Вартером. До нее пел я больше благодаря природным данным. Маргарита Георгиевна стала заниматься со мной вокалом ежедневно и безвозмездно, раскрывая мне тайны вокального мастерства, которые я тогда воспринимал больше интуицией. Вообще я противник учения у женщин, но Маргарита Георгиевна была исключением. Она очень хорошо понимала психику певцов, так как имела мужа — тенора Богдановича, с которым занималась многие годы, помогая ему в вокале.



И мне она во многом помогла в смысле дыхания и тренировки голоса с закрытым ртом. Своей работой над моим вокалом Маргарита Георгиевна Гукова сумела расширить диапазон моего голоса, устраниТЬ излишнюю тремуляцию, которая явилась следствием перенесенной болезни — холеры. Сумела она внушить мне веру в себя, рассказывая о Вертере — Собинове, о том, как он трактовал тот или иной эпизод, передавая его мне, чтобы я его выполнил вокально так же. Собинов был создателем Вертера и в его лирике был большой смысл. И заключительная фраза Оссиана, когда Собинов — Вертер бросался к ногам Шарлотты со слезами — я эту мизансцену придал и своему Вертеру.

В раскрытии образа Вертера вокально Маргарита Георгиевна проделала большую работу, успешно мною воспринятую.