



ПАТОРЖИНСКИЙ



Безстрашна людина, правдива людина,  
Могутній талант, могутній голос.  
А серце — серце, людяне, прекрасне!

*Павло Тычина*

(Из стихотворения, посвященного  
И. С. Паторжинскому).



деятели  
музыкального  
театра

**ИВАН СЕРГЕЕВИЧ  
ПАТОРЖИНСКИЙ**



*ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
МОСКВА 1976 год*

*Редактор-составитель серии*  
*«Музыкальный театр и его деятели»*  
**Е. ГРОШЕВА**

П  $\frac{90103-008}{082(02)-76}$  490—75

© Издательство «Советский композитор», 1976 г.

## ХУДОЖНИК И ГРАЖДАНИН

Я не сомневаюсь, что моим землякам будет очень отрадно, если читатели с интересом встретят этот сборник, посвященный народному артисту СССР, лауреату Государственной премии, профессору Ивану Сергеевичу Паторжинскому.

Разумеется, не только его именем гордится вокальное искусство Советской Украины. Наша эпоха выдвинула большую плеяду замечательных украинских певцов, украшавших многие годы и русскую сцену. Имена М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, З. Гайдай, Ю. Кипоренко-Даманского, Б. Гмыри, М. Донца, М. Частина, М. Гришко, Н. Середы и многих других представителей украинской оперы хорошо известны любителям пения.

Но в облике И. С. Паторжинского как-то особенно наглядно и гармонично объединились черты, характерные для художника советской формации. И главная из них — многогранность его творческого и общественного лица.

Я не стану перечислять все, что он создал на сцене и на концертной эстраде. Об этом подробно и хорошо рассказывают материалы, представленные в сборнике. Мне же хочется подчеркнуть особенность личности артиста, в которой сочетались выдающийся художник и крупный общественный деятель, воспитатель новой смены вокалистов и неутомимый организатор, пропагандист различных исполнительских форм и нового репертуара, народной песни и национальной классики.

Сын крестьянки и типографского рабочего, Иван Сергеевич встретил Советскую власть, как свою родную. В первые же революционные годы, когда еще гремели залпы гражданской войны, он начинает активную исполнительскую, созидательную и просветительскую деятельность, чему остается верен всю жизнь.

Одним из ярчайших воспоминаний моей юности была встреча в качестве слушателя с первым хоровым коллективом, выступавшим в освобожденном Красной Армией родном городе Паторжинского — нынешнем Днепропетровске. Этот коллектив создал молодой Паторжинский. Когда хор под его управлением, начиная концерт,

исполнял «Интернационал», все слушатели испытывали небывалый эмоциональный подъем. С такой мощью и убедительностью звучал боевой пролетарский гимн... Энергией и волей, творческим энтузиазмом Паторжинского были организованы тогда же оперная студия, вокальные ансамбли, с которыми певец выступал и перед шахтерской аудиторией Донбасса. Так в тесном общении с новым пролетарским слушателем начинался творческий путь артиста. И потом, когда за его плечами были уже долгие годы плодотворной сценической работы, когда им была создана целая галерея выдающихся образов, Паторжинский не отгородился от жизни народа, не «почил на лаврах».

Он активно помогает своим личным участием созданию советских спектаклей, все более расширяет шефскую работу, занимает видное место в общественной жизни республики. Начиная же с первой декады в Москве украинской литературы и искусства, Паторжинский приобретает всесоюзную известность. Ему рукоплещут Ленинград, города Поволжья, Сибири и других областей и республик нашей страны. В годы Великой Отечественной войны он с концертной бригадой выступает перед бойцами и командирами Советской Армии, перед жителями освобожденных городов, в госпиталях, своим светлым, жизнеутверждающим искусством вселяя в сердца слушателей твердую веру в победу над гитлеровскими захватчиками.

Паторжинский с честью выполнял свой долг коммуниста. Около двадцати лет — почти вплоть до своей кончины — он был депутатом Верховного Совета УССР. В течение последних пятнадцати лет своей жизни, несмотря на огромную общественно-творческую деятельность, представительство во многих делегациях, выезжавших за рубеж, участие в ряде конференций и конгрессов, Паторжинский много времени и искренней заинтересованности уделял подготовке новой смены талантливых певцов.

Ивана Сергеевича знали и любили все: и широкие массы трудящихся, и советская художественная интеллигенция — его товарищи по сцене, писатели, художники. Одно лишь имя Паторжинского озаряло лица людей доброй улыбкой, ибо добрым и щедрым было его большое сердце, открытое и широкое, как воды всплывшего его Днепра...

Паторжинский оставил глубокий след в советском искусстве. И мы благодарно храним память о нашем замечательном соотечественнике, художнике и гражданине.

*А. Штогаренко*  
народный артист УССР

**ЖИЗНЬ**  
**И**  
**ТВОРЧЕСТВО**



**Е. Грошева**

## **ПЕВЕЦ СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ**

Для того чтобы читатель яснее мог представить себе место И. С. Паторжинского в советском вокально-сценическом искусстве, надо немного углубиться в историю связей русской и украинской культур.

Известно, что Украина издавна была «житницей» великолепных голосов, больших музыкальных дарований, поставляя певчих, музыкантов, капельмейстеров для русского двора, Придворной певческой капеллы, оперы. Имена украинцев по происхождению, композиторов Д. Бортнянского и М. Березовского (XVII—XVIII вв.), прославившихся еще в Италии, прочно вошли в историю русской музыки. Классики украинской сцены и музыки, питомцы Глинки: замечательный певец Осип Петров, певец и композитор С. Гулак-Артемовский, ученик Римского-Корсакова Н. Лысенко — они, как и многие музыкальные деятели Советской Украины, вскормлены великой русской культурой. А богатейшее песенное творчество украинского народа оставило неповторимый след в русской музыке. Нужно ли напоминать, какую роль сыграли в русском музыкальном искусстве украинские народные напевы, вдохновлявшие гений Глинки и Чайковского, Мусоргского и Римского-Корсакова, привлекавшие живой интерес такого музыканта и ученого, как А. Н. Серов?

Нет ничего ближе русской песне, нежели украинская, о которой Гоголь писал, что она «слилась с жизнью — звуки ее так живы, что, кажется, не звучат, а говорят, говорят словами, выговаривают речи, и каждое слово этой яркой речи проходит душу».

Красота же украинской природы воспета не только русскими писателями и поэтами, но и музыкантами. «Если бы видели вы необозримую даль украинских степей, видели бы звездное небо, все засеянное светилами и сквозь прозрачный воздух светлое и в то же время темное, как са[п]фир, если бы дышали южнорусским воздухом, зовущим легкие и сердце вон из груди, мягким до того, что жить хочется и жить как можно больше и долее!»<sup>1</sup> — так восторженно писал во время своего концертного турне по Украине Мусоргский — автор изумительных по реалистической яркости народных характеров «Сорочинской ярмарки», «Гопака» и других музыкальных картинок «южнорусской» жизни.

Зарисовки украинской природы и характеров занимают большое место в русской музыке. Почти все комические оперы русских классиков («Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, «Черевички» Чайковского, неоконченные оперы Серова «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством») написаны на гоголевские сюжеты из украинского народного быта.

А многие из этих сюжетов издавна использовались передвижными украинскими труппами для собственных музыкально-сценических обработок. Таких трупп было немало. И наряду с «коммерческими», возглавляемыми хапугами вроде небезызвестного Деркача, в русской провинции и у себя на родине играли блестящие коллективы украинских мастеров. Эти коллективы выдвинули таких крупнейших деятелей, как М. П. Старицкий, П. К. Саксаганский<sup>2</sup>, М. Л. Кропивницкий, Н. К. Садовский, И. К. Карпенко-Карый, М. К. Садовская-Барилотти и талантливейшая М. К. Заньковецкая<sup>3</sup>. Многие из этих мастеров были руководителями украинских трупп, создателями национального репертуара и лучшими исполнителями музыкально-драматических произведений Гулак-Артемовского, Котляревского, Лысенко. Высокообразованные люди, исповедующие самые прогрессивные взгляды, посвятили свое искусство тому,

<sup>1</sup> Мусоргский М. Литературное наследие. М., 1971, с. 247.

<sup>2</sup> При Советской власти П. К. Саксаганский был удостоен звания народного артиста СССР.

<sup>3</sup> Впоследствии — одна из первых народных артисток УССР.

чтобы воссоздавать на сцене народную жизнь, нравы и обычаи, нести в массы демократические идеи.

Именно поэтому в Российской империи долго не находилось места для стационарного украинского театра<sup>1</sup>, несмотря на то, что лучшие национальные труппы не раз с успехом выступали в Москве и даже в Петербурге. Так, в 1886 году украинская труппа во главе с Заньковецкой, Кропивницким, Садовским, Саксаганским вызвала огромный интерес столичной публики и даже придворных «верхов» (только «Наймичка» Карпенко-Карого и «Наталка-Полтавка» Котляревского прошли по двадцать два раза при переполненных залах). Ее не раз приглашали в Екатерининский дворец. Спектакли смотрел весь двор, включая и Александра III, который «соизволил» даже принять «малороссов» в царской ложе. Однако столичная пресса молчала... А когда Саксаганский попытался было обратиться к известным публицистам, восхищавшимся в кулуарах искусством украинских актеров, то ему было сказано: «Видите ли, дорогой мой, все те, что стоят у кормила правления, считают, что никакой такой Украины нет, и смотрят на вас, как бы сказать, ну, как на секту; вследствие этого согласиться писать об искусстве этой, по их мнению, секты, — не приходится»<sup>2</sup>. Но украинское искусство не только замалчивалось. Оно попиралось колонизаторской политикой царизма, различными правительственными указами и циркулярами, вовсе запрещавшими спектакли украинских трупп или — в лучшем случае — требовавшими от них русского репертуара. Ряд деятелей украинского театра подвергался репрессиям и ссылкам, как, например, Иван Тобилевич, известный под псевдонимом Карпенко-Карый, крупнейший драматург и актер последней четверти прошлого века.

Но, невзирая ни на что, искусство украинских актеров сыграло большую и важную роль в становлении реалистических традиций как национальной, так и русской сцены.

Когда в 1887 году в Москве одновременно играли две украинские труппы (М. Старицкого и «Товарище-

<sup>1</sup> Только в 1907 г. Н. Садовским был организован театр в Киеве

<sup>2</sup> Саксаганский П. К. Из прошлого украинского театра. М., 1938, с. 40.

ства» во главе с М. Кропивницким), они привлекли острое внимание не только зрителей, но и всей театральной общественности. Крупнейшие актеры Малого театра и театра Корша часто просили украинцев задержать то или иное представление, чтобы успеть на него после своих спектаклей («разгрируемся — приедем»). На заключавшем гастроль «Товарищества» обеде присутствовали профессора Московского университета и консерватории, московские артисты. Прочитанные там стихи, далеко не совершенные, ясно говорят, чем привлекало москвичей искусство украинских коллег:

... сказал ваш театр много  
Правды истинной, прямой,  
И открытая дорога —  
К школе новой, молодой.  
Он вселил в нас убежденье,  
Показал нам ясно он,  
Что искусство — отраженье  
Ярких жизненных сторон.  
...Час настанет —  
Школу вашу примут все,  
И искусство вновь воспрянет  
В новой истинной красе<sup>1</sup>.

И это говорилось от лица московских актеров, в том числе актеров Малого театра, основоположником реалистической школы которого являлся Михаил Щепкин! А впрочем, это не удивительно. Ведь и Щепкин в артистической юности соприкасался с украинским искусством. Он работал в Харькове, а затем основал в Полтаве вместе с И. П. Котляревским «Вольный театр». Он явился первым Выборным в «Наталке-Полтавке», которого затем играл в Москве и Петербурге. И именно Щепкин завещал русским лицедеям создавать «типы цельные, живые, без ходулей и прикрас», которыми украинцы восхитили москвичей.

О культуре и принципах украинских мастеров говорят слова П. Саксаганского:

«Я искал надежных путей к театральному искусству. Все, что сказал Лессинг в своей «Гамбургской драматургии», я читал и перечитывал. Все, что об искусстве писал Гёте, — мне было близко, но не удовлетворяло.

<sup>1</sup> Саксаганский П. К. Из прошлого украинского театра, с. 44, 46.

Я все больше приходил к убеждению, что дело зависит от труда, что в труде кроется талант. Я начал с того, что подмечал характерные черты людей и старался их изобразить. Я копировал произношение своих знакомых, добивался того, что меня принимали за другого, когда я говорил за дверь. Я вновь увлекся Гомером: гекзаметр дисциплинирует память, внимание и слух — здесь ничего не изменишь... Я стремился слить в одно движение, голос, походку...»<sup>1</sup>

О М. Садовской-Барилотти, замечательной певице и актрисе, прозванной «украинским соловьем», ее брат писал: «Передать характер ее пения невозможно: в нем отразился весь народ, его поэзия, его чувства»<sup>2</sup>. А такие артистки, как М. Заньковецкая, по его словам, «родятся раз в столетие. Она могла затопить театр слезами зрителей»<sup>3</sup>.

Исключительным было реалистическое мастерство М. Кропивницкого. «Его фигура, модуляция голоса, манера говорить, малейшие движения, незначительные даже жесты, — все это создавало ту гармонию, которая рисовала вам изображаемый артистом тип необыкновенно жизненно. Кропивницкий умел создавать типы буквально из намеков. Обаяние его игры было таково, что зритель совершенно забывал, что перед ним актер, потому что и сам зритель, в свою очередь, для этого художника сцены не существовал: ни одного взгляда на публику, ни одного подчеркнутого слова. Артист, перевоплотившись в другое лицо, жил своей жизнью»<sup>4</sup>, — вспоминал известный артист ленинградской музыкальной сцены М. А. Ростовцев. Случайно, в юности, попав в «малороссийскую» труппу Деркача, где, по свидетельству артиста, в 1890 году режиссером был М. Л. Кропивницкий, Ростовцев стал его учеником: «Он заставлял меня изображать из себя наблюдателя воображаемой драки и по-разному на нее реагировать. Я поочередно инсценировал перед ним то возмущение дикостью наших нравов, то невольный возглас восхищения ловким ударом и т. п... Кропивницкий был неисто-

<sup>1</sup> Саксаганский П. К. Из прошлого украинского театра, с. 24.

<sup>2</sup> Там же, с. 10.

<sup>3</sup> Там же, с. 16.

<sup>4</sup> Ростовцев М. А. Страницы жизни. Л., 1939, с. 73.

щим в подыскании тем для таких уроков. Его уроки были увлекательны и развивали во мне наблюдательность и умение осваивать характер изображаемого лица и его поступков. Малейший нажим или перегиб в целях смехотворности рисунка роли беспощадно пресекался Кропивницким:

— Що ты, — петрушка з ярмарку?»<sup>1</sup>.

Разве эти уроки не те же сценические этюды, введенные затем Станиславским и теперь ставшие обязательными в программе обучения каждого актера?

Вспомним, кстати, что и Шаляпин в своей бродяжной молодости побывал в труппе Деркача (всего на год позже Ростовцева!), по собственному свидетельству, пел Петра в «Наталке-Полтавке», украинские песни, дружил с талантливыми украинскими актерами и совершенно свободно овладел языком. Об одном из актеров этой труппы Шаляпин спустя двадцать пять лет вспоминал: «Играл он восхитительно — так правдиво, так искренне, что я почти всегда плакал от какой-то необъяснимой радости». К сожалению, почти все биографы великого артиста проходят мимо этого периода его сценической юности. Между тем многое в искусстве гениального русского художника сближает его с корифеями украинской сцены.

Истоки реалистического творчества И. С. Паторжинского несомненно восходят к искусству его предшественников. Следует вспомнить, что украинские передвижные труппы с участием М. Заньковецкой и П. Саксаганского бывали частыми гостями Екатеринослава (нынешнего Днепропетровска), где встречали неизменную любовь земляков. Иван Сергеевич с ранней юности был восторженным зрителем этих спектаклей. А вскоре, едва переступив порог отрочества, в 1915 году, он сам уже участвовал в постановке «малороссийской» труппой Колесниченко «Катерины» Аркаса. Юный Паторжинский играл роль отца. Ну, а песня сопутствовала ему с пеленок.

Паторжинский родился 3 марта 1896 года в селе Петро-Свистуново на Днепровщине, среди лоцманов — потомков запорожцев. «Мое детство — это поселок над самым Днепром, — вспоминал артист, — тусклые огоньки коптилок в убогих рыбацких хибарках. Вижу себя босо-

<sup>1</sup> Ростовцев М. А. Страницы жизни, с. 71—72.

ногим хлопцем, притаившимся в прибрежных зарослях с удочкой. Помню бедность и свою и соседскую, тяжелый труд плотогонов, их песни, то тихие и печальные, то бунтующие, как сам Днепр...»<sup>1</sup>

Творческий диапазон Паторжинского был очень велик. Сорок пять оперных партий, спетых им, включают крупнейшие басовые роли классического русского и западноевропейского репертуара. И хотя не все из них, к сожалению, в свое время были широко отмечены прессой, соратники певца по сцене, зрители, которые помнят его Мефистофеля, царя Бориса, Мельника, Кочубея или свата Кецала в «Проданной невесте», — все отмечают яркую талантливость этих образов, созданных артистом, их своеобычность. Артист на редкость тщательно продумывал свои роли во всех деталях, умел собрать, объединить эти детали в целостный, ярко индивидуальный характер.

Сохранились записи Паторжинским классических романсов и арий. Теперь, слушая эти пластинки — арию Мельника или же «Двойника» Шуберта, — вы словно видите перед собой то хитровато-добродушного старика, уговаривающего и так и этак «строптивную» дочь, то трагического героя Гейне, слышите в голосе певца безысходное отчаяние одиночества... В классическом репертуаре Паторжинского были почти все произведения, которые в свое время получили мировую популярность благодаря гению Шаляпина. Взять этот «барьер», полностью создать адекватную по силе, новую интерпретацию этих ролей и романсов вряд ли кому дано. И хотя Паторжинский безраздельно поклонялся Шаляпину, подражание было не в характере артиста. Слишком честен он был в искусстве и слишком по-своему подходил к исполнительским задачам, наполняя пение всегда живыми чувствами, а не взятыми напрокат у других, хотя и великих образцов.

Главную роль в этом играла жизненная закваска дарования Паторжинского, которая охраняла певца от всего претенциозного, надуманного, ложного. В полной мере оценить это можно, если вспомнить, что как профессиональный оперный актер он формировался в сере-

<sup>1</sup> Паторжинский И. У нас любят петь. — «Комсомольская правда», 1954, 12 дек.

дине двадцатых годов. Это было время, когда многие режиссеры и художники, в том числе очень крупные, в борьбе с рутинной, доставшейся в наследство от дореволюционной сцены, «выплескивали» и самую суть искусства. Отвергая реалистические традиции, они соревновались друг с другом в придумывании самых различных трюков, только чтобы не было похоже на простое, естественное, подлинное. Подобные «загибы» случались и на оперной сцене. Для понимания эстетических позиций артиста, кроме его творческой практики, важны и его высказывания. Фрагмент из статьи Паторжинского, написанной десять лет спустя, ярко характеризует театральные «поиски» двадцатых годов и отношение к ним певца:

«Помню «Сорочинскую армарку». На сцене сбоку стояло подобие виселицы, прикреплен к ней был большой красный шар. Эти вещи должны были изображать вишневое дерево. Или же еще такое: повесили склеенное из кусков зеркало, а под ним крупными печатными буквами написали: «Речка Псёл». Такого «искусства» я никак не мог понять. Я замечал, что и наш режиссер (Н. Н. Боголюбов. — *Е. Г.*) не уясняет себе его сути, но, стыдясь, как и я — молодой тогда артист, — как бы, часом, не признали отсталым, делает вид, что так, мол, и нужно, что это и есть передовые течения в искусстве». А далее певец замечает: «И странно мне было в «Сорочинской ярмарке» выходить на сцену с цветными пятнами на лице вместо грима, смотреть на разбитый «Псёл» и невиданную «вишню» и тут же играть в ультра-реалистическом плане»<sup>1</sup>. Сам же Н. Н. Боголюбов вспоминает, каким было оформление второго спектакля, в котором Паторжинский исполнял крошечную роль Слепого («Ожерелье Мадонны» Вольф-Феррари): «Сцена была затянута темным бархатом. На этом нейтральном фоне в причудливых комбинациях стояли различной высоты площадки, лестницы, арочки, скаги, тумбы, кубы, призмы и шары. Все эти строения были окрашены в оранжевый цвет и очень тщательно лакированы...»<sup>2</sup>. А действие оперы происходит в Неаполе!

<sup>1</sup> Паторжинский И. — «Театр». Киев, 1938, № 9, с. 16.

<sup>2</sup> Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре. М., 1967, с. 260.



Правда, сейчас подобные решения уже не столь удивительны. Условность снова пытается заполнить сцену. Иногда она, в зависимости от пьесы, бывает уместной, хотя далеко не новой. Но теперь в таких случаях и актера приспособливают к режиссерской концепции спектакля. В те же годы, когда на сцену пришло столько ярких артистических индивидуальностей, возвращенных на почве реалистических традиций, подобное «новаторство» представляло лишь нелепый фон для исполнителей. Некоторые фотографии Паторжинского в ролях тех времен наглядно говорят, как «новые прочтения» постановщиков отзывались на внешнем облике того или иного оперного персонажа. Достаточно взглянуть на фото Паторжинского в роли Мефистофеля (1925), чтобы понять, как мало властелин преисподней, представленный здесь в облике изящного офицера, отличался от Валентина, брата Маргариты (режиссер — Е. Юнгвальд-Хилькевич). А князь Галицкий (режиссер — Н. Фореггер, 1927 год) оказался загримированным под... запорожца! Это было результатом стремления «украинизировать» оперу Бородина. Пресса даже хвалила Паторжинского за то, что «в игре он более других проникся национальным колоритом». Надо думать, что эта похвала прежде всего относилась к гриму, мастером которого смолоду был Паторжинский. Но как бы ни уродовали тогда режиссеры образы классических геросов, артист всегда находил в них правдивое «зерно» и шел от него в своей трактовке роли. Возможно, что именно за это его и поругивали критики, упрекая, например, за «бытовизм» в роли батьки Хруща в опере Б. Яновского «Взрыв», поставленной в Харькове к 10-летию Октября<sup>1</sup>, хотя многое в этом произведении не только отдавало «священными традициями старой оперы», о чем с укоризной писала критика, но в чем-то и приближалось к пьесам из репертуара старых украинских трупп.

Процесс работы над ролью или концертным репер-

<sup>1</sup> Ф. Козицкий в одном из журналов того времени отмечал, что новые персонажи, перенесение действия из дворцов и дворянских гнезд на площадь, в контору рудничного комитета «заставили композитора изобретать музыку труда и шахтерскую частушку, дать «яблочко» для показа быта бандитов и танго в белогвардейском кабаке».

туаром, характерный для Паторжинского, также отчетливо раскрывает его позиции в искусстве. «Творец музыки — композитор, — замечает певец в одном письме, — в своем творчестве идет от слова — содержания, и это воплощает в музыке». Поэтому певец считает, что «проще и естественно, поняв мысль поэта, поглядеть, а как же композитор воплотил творение поэта в музыке». Интерес к слову, столь характерный для исполнения Паторжинского, выявляется во многих высказываниях певца, в его внимании к соответствующей литературе.

«...Волконский<sup>1</sup> очень интересно пишет о роли слова, — читаем в письме Ивана Сергеевича пятидесятих годов. — Его продолжил и развил Станиславский, а я практически, думая, что открыл Америку, занимал ту же позицию, и они только подтвердили мое кредо, и я могу на них опираться, как на две хорошие перекладины. Я ведь тоже за внешнее, но вызванное внутренним, а не просто [за] технику как таковую. Это Курбас<sup>2</sup>, а я за Станиславского». Таково было кредо Паторжинского, которому он остался верен всю жизнь и на сцене и в педагогической практике.

Почему же, вправе спросить читатель, голос Паторжинского и на пластинках, и в радиопередачах, и в фильмах звучит почти исключительно в украинском репертуаре? Нельзя не согласиться с тем, что это несомненно обедняет представление слушателей об искусстве замечательного певца. И в то же время этот факт поддается объяснению.

Паторжинский пришел на профессиональную оперную сцену в середине двадцатых годов, когда Советская власть, мудрая ленинская политика открыли широкий простор свободному социально-экономическому и культурному развитию всех народов нашей многонациональной страны. Естественно, что столь теснимые царизмом

<sup>1</sup> С. М. Волконский вел в студиях и школе МХТ занятия по художественному слову. Имеет ряд трудов по этой теме. К. С. Станиславский особенно ценил его книгу «Выразительное слово», Спб., 1913.

<sup>2</sup> А. С. Курбас (1887—1942) — крупный украинский актер и режиссер — увлекался в двадцатые — тридцатые годы экспериментаторскими поисками новой сценической формы, иной раз в ущерб реалистическим традициям русского и украинского театра.

украинская культура и искусство после революции обрели необычайный динамизм роста.

Уже в 1922 году создается украинский драматический театр «Березиль», выпестовавший плеяду выдающихся актеров. В 1925 году в Харькове — тогдашней столице Украины — был заложен фундамент Государственной украинской оперы: активно готовится новый национальный репертуар, идет работа над национальной классикой. В таком же духе перестраивается репертуар Одесского оперного театра, а затем и Киевского.

Спустя два года со дня создания украинского оперного театра на харьковской сцене ставится уже упоминавшаяся опера Б. Яновского «Взрыв». В начале 1928 года подготавливается постановка «Тараса Бульбы» Н. Лысенко (в оркестровке Л. Штейнберга, М. Вериковского, И. Вейсенберга). Еще через год была возрождена опера «Купало» галицийского композитора А. Вахнянина. В 1930 году украинские зрители знакомятся с оперой Б. Лятошинского «Золотой обруч» (по известному роману И. Франко «Захар Беркут»), в 1931-м — с «Кармелюком» В. Костенко и с «Разломом» В. Фемилиди (по Лавреневу), в 1932-м — с «Яблоневым полоном» О. Чишко. Вскоре следуют «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского (1934) и «Наталка-Полтавка» Лысенко (1935), в 1937 году в Киеве — новая редакция его «Тараса Бульбы» (Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского и М. Рыльского), «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рыбальченко и М. Тица, еще одна редакция Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского «Тараса Бульбы» (1939). Итак, двенадцать новых постановок украинских опер за четырнадцать лет! В эвакуации киевская труппа показывает иркутянам «Катерину» Аркаса и «Наймичку» М. Вериковского (1943), в 1947 году уже в Киеве осуществляет постановку новой оперы Ю. Мейтуса «Молодая гвардия», в 1951-м — оперы К. Данькевича «Богдан Хмельницкий».

И буквально в каждом из перечисленных спектаклей басовые партии, в основном ведущие, неизменно выпадали на долю И. Паторжинского! Он выступил в шестнадцати украинских постановках, в том числе в заглавной роли Тараса Бульбы, в трех редакционных вариантах оперы. Не забудем при этом, что увлечение украинизацией оперных спектаклей распространилось на

первых порах и на русскую оперную классику (в партитуру «Русалки» Даргомыжского, например, композитором М. Вериковским были даже внесены украинские веснянки и заново написан эпилог!). Русские и западноевропейские оперы переводились на украинский язык («Евгений Онегин», «Сказка о царе Салтане» и многие другие). И Паторжинский пел во всех этих спектаклях, заново выучивая украинский текст. В «Русалке» пресса на первое место ставила Паторжинского — Мельника, «безукоризненного вокально и мощного драматически» (1929). Все это требовало огромной, напряженной работы.

Надо учесть при этом, что далеко не все из перечисленных выше произведений советских авторов давали достаточно содержательный материал для исполнителей. Много труда, мастерства, наблюдательности и воображения надо было призвать на помощь Паторжинскому, чтобы иной раз почти на пустом месте создавать правдивые человеческие характеры. И если он вкладывал собственные жизненные впечатления в свои самые небольшие роли первых лет, то сколько же отняли у него времени и сил ответственные партии нового репертуара!

Ведь не случаен такой факт: впервые роль Тараса Бульбы исполнил широко известный и очень талантливый певец и актер Платон Цесевич; в очередь же с Паторжинским ряд лет до своей кончины в 1941 году эту партию пел обладатель великолепного голоса и стихийного темперамента М. Донец, затем другие артисты. И все же в нашей памяти и в сценической истории оперы Лысенко остался жить образ гоголевского героя таким, как его создал Паторжинский. В течение почти двадцати пяти лет он не расставался со своим Тарасом, непрерывно совершенствуя образ, приближая его к тому, который поселил в нас Гоголь. Поэтому понятно, что многие страницы воспоминаний об артисте посвящены именно этой главной роли всей его творческой жизни. В последние годы роль Тараса стала почти идеальным образцом того, как актер должен на сцене сливаться с изображаемым им персонажем, и того, как он вносит в создаваемый характер дух своего времени.

Режиссер и певец М. Стефанович, долго работавший с Паторжинским, писал о его Тарасе: «Разве его священная любовь к родному краю, его героический дух

не сродни патриотизму партизанских вожаков времен гражданской войны? Разве не они вместе с Тарасом — Паторжинским говорили: «Що у світі є святіше понад наше побратимство? Дай же, боже, щоб всі люди за себе й за батьківщину бились з ворогом до смерті». Да, в молодости непосредственный свидетель и даже в какой-то мере участник гражданской войны, в зрелые годы — коммунист, депутат, активный деятель антифашистского лагеря, Паторжинский, много выступавший во время Великой Отечественной войны на передовых позициях и в тылу, поддерживал патриотический дух бойцов и трудового народа. Его жизнерадостное, искрящееся искусство, его задушевное слово звучало и на митингах-концертах, и в госпиталях, и на фронте перед героическими советскими воинами. Он своими глазами видел неизбывное народное горе, принесенное войной, видел ужасные разрушения родимых городов и сел, произведенные фашистами, сам понес тяжелую потерю — его любимую сестру казнили гитлеровцы... Разве могло это не запасть в благородное сердце большого артиста и не наложить свою печать на ряд его лучших ролей?

Ведь не случайно критика прямо связывала с Тарасом Бульбой другой знаменитый образ Паторжинского — Ивана Карася. В статье, посвященной этому герою певца в связи с выходом на экран кинофильма «Запорожец за Дунаем», «Литературная газета» писала, что в Карасе Паторжинский подчеркивал гордую непримиримость старого воина-сечевика, веру в народ, неиссякаемую любовь к родине. И если Карась «включал в себя многие свойства характеров гоголевского Чуба и Каленика, и до туречины, надо думать, частенько на Сорочинской ярмарке в шинках попивал горилку», то артист наделил его и другими чертами. Когда в конце фильма к левому берегу Дуная, к родной русской стороне отправляются струги возвращающихся домой запорожцев, стоящий на передней лодке Иван Карась — Паторжинский своей живописной красотой, мужественностью и волевой отвагой как бы напоминает, что он «одного народа», одного племени с гоголевским Тарасом Бульбой»<sup>1</sup>. Это было то новое, что принес Паторжинский

<sup>1</sup> Сокольский М. Паторжинский — Карась. — «Литературная газета», 1953, 22 авг.

в центральный образ неувыдаемого произведения Гулак-Артемовского.

Конечно, и ранее эта роль всегда пользовалась успехом. Можно представить себе, например, каким обаянием жизненности наделял Кропивницкий своего непревзойденного Карася на дореволюционной украинской сцене. Отмечая обширный диапазон искусства Кропивницкого, М. Ростовцев писал: «Сегодня он весь горел и зажигал других величавым трагизмом, а завтра он преподносил публике придурковатого и вместе с тем «себе на уме» Ивана в «Запорожце за Дунаем», точно перенесенного на сцену из своего «ридного краю»<sup>1</sup>. М. Рыльский свидетельствует, что П. Саксаганский больше показывал Карася с юмористической стороны, подчеркивая его добродушие.

Характер же, созданный Паторжинским, более сложный, многогранный. Его Карась обладал и народной смекалкой, и хитрецей. Но все это совмещалось с вольностью и широтой натуры подлинного сына запорожских степей. Карась Паторжинского никогда, конечно, не боялся своей строптивой Одарки. Он только «играл» свой страх перед ней. А как был важен, полон собственного достоинства и скрываемой насмешки Карась при встрече с султаном! В то же время во всех сценах он сверкал неистощимым юмором, которым было пронизано каждое слово, каждое движение. А юмор — это такая черта искусства, которой надо пользоваться очень осторожно. Стоит только чуть-чуть «пережать», как пропадет правда характера и место живого образа займет шарж, карикатура. М. Ростовцев верно заметил, что юмор вообще, и особенно украинский, требует особенно тонкой художественной манеры: «Манеру эту нельзя приобрести ни специальной тренировкой, ни детальной обработкой роли. Тут нужна спокойная внутренняя простота, лежащая в самом характере артиста, который в силу этого качества не заботится о том, чтобы зрители в данном месте обязательно смеялись. Фраза со сцены должна звучать так, как она звучала бы в жизни, в устах изображаемого лица. Как известно, юмор воспринимается гораздо ярче, когда человек говорит совершенно просто, с невозмутимым, спокойным видом, как

<sup>1</sup> Ростовцев М. А. Страницы жизни, с. 72.

бы даже не подозревая, что прямо бьет в цель. Таким свойством отличается именно украинский юмор»<sup>1</sup>.

Можно сказать, что эти слова как бы прямо относятся и к Паторжинскому, от облика которого как на сцене, так и в жизни юмор совершенно неотделим. Эта подлинно народная черта его характера окрашивала яркими жизненными красками не только его образы в украинских операх, но и в русской классике.

«Словно со страниц гоголевской повести сошел Панас Чуб... Юмор нигде не переходит в шарж, какая-то приятная грубоватая грация, удовлетворенность сознанием своих достоинств (с которого брала пример Оксана), неисчерпаемое добродушие и хитрость, свободомыслие и привычка властвовать — вот сущность образа Чуба, созданного И. С. Паторжинским. Артист чудесно владеет искусством вокальной декламации, так важным для исполнения оперы Римского-Корсакова», — писал А. Гозенпуд в связи с возобновлением в Киеве в последнюю военную зиму оперы «Ночь перед рождеством»<sup>2</sup>.

А Выборный Макогоненко — образ, впервые созданный в «Наталке-Полтавке» Щепкиным и затем прославленный Кропивницким? Кинолента сохранила для новых поколений зрителей эту роль Паторжинского, неповторимую по своему народному колориту. Даже в одной фразе-вопросе, неоднократно повторяемой Выборным в разговоре с Возным («А ви ж їй що?», «А вона ж вам що?», «А ви ж їй що?», «А вона ж вам що?» и так еще раз пять...) для того, чтобы оттянуть ответ и успеть подумать, как реагировать на просьбу быть сватом влюбленного «пана», — звучит такая богатая гамма психологических нюансов, что эта сцена надолго запоминается. Но и Чуб, и Выборный — чисто бытовые фигуры.

Иным стал дьяк Гаврила из войска Богдана Хмельницкого (в опере К. Данькевича, показанной в Москве в 1951 году на второй декаде украинского искусства). Образ, созданный Паторжинским, казался сродни Варлааму Мусоргского. Та же богатырская фигура, косая сажень в плечах, та же бесшабашная удаль и силушка молодецкая. Но сочные жанровые черты Гав-

<sup>1</sup> Ростовцев М. А. Страницы жизни, с. 73.

<sup>2</sup> «Радянська Україна», 1945, 7 янв.

рилы, с его неутолимой жаждой «пития во имя всех апостолов», вскоре поглощались патриотическим пафосом образа. Дьяк с такой охотой и сноровкой сменял крест на саблю, собираясь вместе со всем войском идти на «ворога», что всегда вызывал бурную реакцию аудитории. В этой последней сценической работе Паторжинского как бы воедино слились и какие-то черты комедийного характера Карася и что-то от героической природы Тараса Бульбы. Сравнительно небольшой, даже эпизодический образ запомнился ярче и отчетливее, нежели фигуры главных персонажей. Таким богатством характера Паторжинский наградил своего Гаврилу. Еще более наглядным свидетельством того, что Паторжинский не был только жанровым актером, является созданный им впервые на оперной сцене образ руководителя красnodонского партийного подполья, коммуниста Валько («Молодая гвардия» Ю. Мейтуса). Светлый ум, твердость, неустранимость сочетались у Валько—Паторжинского с редкой теплотой, человечностью и чистотой души. В результате этот персонаж стал центральным стержнем спектакля. Так, словно интуитивно, была внесена поправка в расстановку сил, предложенную в первой редакции романа А. Фадеева:

Здесь бегло перечислены партии, спетые Паторжинским во всех украинских операх, поставленных в его время, для того, чтобы читатель мог яснее представить роль артиста в истории советского украинского театра. Паторжинский унаследовал лучшие реалистические традиции национального музыкально-драматического искусства, но обогатил их всем, что воспринял от русской культуры, от заветов Станиславского и Шаляпина; которых глубоко чтит и непрестанно изучал. Главным же источником, всегда питавшим дарование Паторжинского, было знание современной жизни родного народа.

...Село, где прошло детство артиста, давно стало дном Днепра, который перекрыла мощная плотина Днепрогэса. Его бесчисленные огни, зарево над металлургическим заводом заливают сиянием и воды великой реки. Так же, как они, неиссякаем талант народа, его песни, передаваемые из поколения в поколение или рождающиеся заново. Паторжинскому выпала честь оказаться в первой шеренге художников, которые сохранили и приумножили своими талантами родное



искусство, сделали песни и образы Украины достоянием миллионов зрителей и слушателей нашей многонациональной страны. И как бы ни были значительны достижения артиста в любом репертуаре, к нему вполне применимы сказанные когда-то о Шаляпине слова В. В. Стасова: «Главное его торжество и главная его слава — в создании личностей своей родины».

## М. Снага-Паторжинская

### ДОРОГА ЖИЗНИ

#### Юность

Передо мной две афиши, две вехи творческой жизни Ивана Сергеевича. Вот первая из них:



В программе концерта: арии Сусанина, Мельника, рассказ Старого цыгана из «Алеко» Рахманинова, романс Фиеско из «Симона Бокканегро» Верди, «Старый капрал» и «Червяк» Даргомыжского, русские народные песни: «Ноченька» и «Ах ты, степь широкая», украинская «Ой, під вишнею»...

Помнится, как Иван Сергеевич с его характерным юмором впоследствии шутил по поводу афиши:

— Скажи, пожалуйста, кому я был известен в то время?..

«Известному басу» исполнился тогда 21 год. Это был его первый сольный концерт. Клуб рудоуправления на-

ОБЕРЕГА  
**20**  
ТРАВНЯ  
1955 р.

князь держави орден Леніна  
**КОНСЕРВАТОРІЯ**  
ім. П. І. Чайковського  
1924 К. МАРСА 110  
МАЙНІ ЗАЛ

ОБЕРЕГА  
**20**  
ТРАВНЯ  
1955 р.

**КОНЦЕРТ-ЛЕКЦІЯ**  
**„УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ“**  
ВІКОНАВЕЦЬ  
Народний артист Союзу РСР лауреат Стаалінської премії професор

**ІВАН**  
**ПАТОРЖИНСЬКИЙ**

Бесіди слів — ст. викладач **ОСТАП ПИСЕНКО**  
Партія фортепіано — ст. викладач **ГАЛИНА ПАТОРЖИНСЬКА**

В концерті співали старіші Герітчи, Чумацькі, Іванові, «Білозімські» репрізуєць, Миколайчик, Шинка, Жарітчи  
в концерті співали старіші-орди Лисина, Писенко, Радзішійко, Шинка, Вернішійко, Загора, Чумацькі

Віконті « 20 год.

Вхід вільний

столько заполнили желающие послушать певца, что пришлось вынести стулья и люди стояли, притиснувшись друг к другу. Они принимали каждую вещь на «ура» и требовали новых «бисов». Дело в том, что Ивана Сергеевича уже знали на руднике, он летом не раз наезжал в гости к своему приятелю-однокурснику и часто пел у него в доме и в школе. Поэтому его концерт и вызвал столь большой интерес. Кроме того, такие выступления были тогда еще в диковинку.

После окончания концерта его провожала целая толпа слушателей, и на площади Ивана Сергеевича вновь упросили петь. Он спел «Реветь та стогне Дніпр широкий», а потом затянул «Дубинушку», все подхватили песню, и она покатила широкой волной по всему руднику.

Вскоре Патержинский получил приглашение выступить на других рудниках, в том числе в Ирмино, Кадиевке, Юзовке, на бывших заводах Алчевского.

Две недели мы провели в Донбассе. Я наблюдала, как Иван Сергеевич быстро сходился с людьми, привлекая их не только своим пением, но и свойственной ему простотой, веселым, общительным характером.

Интерес к нему как к певцу убеждал Ивана Сергеевича в правильном выборе своего пути. Потом он нередко говорил: «Если мое пение доходит до слушателя, трогает его, — следовательно, я не ошибся в своем призвании...»

И вот последняя афиша.

«Это был светлый праздник вечно живой, вечно юной народной песни», — писала газета «Вечерний Киев».

Привожу одну строчку из многочисленных откликов прессы, так как она лаконично и в то же время, как мне кажется, точно характеризует атмосферу этого вечера. Был заполнен до предела не только концертный зал. Студенты консерватории, просто любители пения, не получившие места, теснились на балконах, в прилегающих коридорах, стояли в проходах... Прошло уже три года, как Иван Сергеевич, перенеся тяжелую операцию, не пел. И вот, наконец, его концерт... Он понимал, что это его последнее свидание со слушателями. На прощание он захотел, как говорил сам, спеть то, что с детства заворожило его душу своей красотой, — родную песню, прошедшую с ним весь его творческий путь. В программе были и исторические песни: «Про Ревуху», «Про пана Саливона», «Про Байду», казацкие «Ой не пугай, пугаченьку», лирические «Взяв би я бандуру», «Та не жур мене моя мати», «Там, де Ятрань», жанрово-комедийные «Про Куперьяна», «Коза не зарізана» (песня чигиринских рабочих), «Ой, під вишнею», «Ой, поїхав за снопами», «Грицю, Грицю до роботи», «Ой, кум до куми», «Казав мені батько» и другие; около тридцати произведений, лучших из своего богатейшего песенного репертуара, Иван Сергеевич спел в этот вечер. Потом последовали поздравления, цветы, рукопожатия и поцелуи. Но самым дорогим для Ивана Сергеевича был тот энтузиазм, с которым слушали люди, долго не отпускавшие его с эстрады.

Многого я уже не помню, так как очень волновалась: выдержит ли Иван Сергеевич такую нагрузку... Он сам объявлял название песни, и я помню, как вначале дрогнул его голос. Но он тотчас овладел собой — стихия народной песни, богатство ее образов захватили его, и уже перед слушателями стоял не народный артист Паторжинский, а хитроватый Выборный, издевающийся над

старым Возным, задумавшим жениться на молоденькой Наталке («Ой, під вишнею»); или казацкий герой Байда; или влюбленный кум, обхаживающий любезную ему куму... Новая песня — новое перевоплощение, новый герой, и в каждом — частичка народного характера, его юмора, лирики, его героической души. Это был итог большой жизни в искусстве, все, что нашел художник в окружавшей его действительности, в тесном общении с народом...

В архиве Ивана Сергеевича, уже после его кончины, я нашла такие строки:

«Когда строилась плотина Днепровской гидростанции, я приезжал на стройку. Однажды я встретился там с земляками-односельчанами, жившими на берегу Днепра. Они были обеспокоены тем, что им предложено переселиться на новые места, подальше от реки, так как с постройкой плотины должен подняться уровень воды Днепра и вода затопит большую территорию. Земляки мало верили в то, что можно перегородить Днепр: «Та щоб ото Дніпро перегородили. Та ніколи цього не буде», — говорили они и иронически улыбались. Потом они убедились, что плотина перегородила реку и образовалось большое водохранилище; им пришлось покинуть обжитые родные места и поселиться немного подальше от берега. Когда они увидели Днепровскую гидростанцию имени В. И. Ленина — прекрасное творение советского народа, они, задумчиво почесывая затылки, с удивлением и уважением говорили: «Да! Ну й більшовики». С большим теплом я вспоминаю эти милые и родные мне лица, вспоминаю их беседы и то место у Днепра, где я родился и где прошло мое детство...

Там, в селе над Днепром, я слушал по вечерам пение девчат, слушал бесконечное количество сказок, былей и небылиц о «нечистой силе», о многих кладах, зарытых в многочисленных курганах, разбросанных по степи. По утрам, в ясную тихую погоду, я слушал отдаленный шум Ненасытецкого порога, крики лоцманов и плотовщиков, переплавлявших огромные плоты через порог. Перед моими глазами сейчас встают колоритные фигуры днепровских рыбаков; их широкие штаны, казалось, сотканые из одних латок, белые украинские сорочки были ослепительно чисты, на головах рябые

шапки из шкуры теленка или огромные соломенные «брыли» — шляпы, как зонты, предохраняющие от знойных лучей южного солнца. Бронзовые загорелые лица и руки, натруженные тяжелой работой. Вспоминаю земляков, сердечных, гостеприимных крестьян. Многие из них носили усы, концы которых были опущены вниз, как у Шевченко; вспоминаю их дорогие лица, с глазами, в которых можно было заметить лукавую усмешку и хитрецу. Эти воспоминания детства помогли мне впоследствии в работе над образами Тараса Бульбы, Ивана Караса в «Запорожце за Дунаем», Выборного — в «Наталке-Полтавке», Батька в «Катерине», Трофима в «Наймичке» и т. д.»

Моя первая встреча с Иваном Сергеевичем состоялась в 1915 году в Екатеринославе (ныне Днепропетровск). Но, как вскоре выяснилось, наше с ним детство протекало почти рядом. Дома моих родителей и Паторжинского стояли друг против друга, только разделенные Ненасытецким порогом. Наше село было расположено на правом берегу Днепра, а Паторжинских — на левом.

Узнали же мы друг друга, когда Ивану Сергеевичу было девятнадцать лет, а мне шестнадцать. Паторжинский уже два года как учился в семинарии. Нас сблизила общая любовь к музыке, пению. Екатеринослав всегда считался очень музыкальным городом. В его центре было несколько прекрасных театральных зданий, в которых постоянно гастролировали заезжие оперные и драматические труппы. Я помню русские оперные спектакли (антреприза Д. Южина, Беляева). Особенным успехом в них пользовались такие певицы и певцы, как М. Скибицкая, Л. Липковская, О. Карпова, П. Цесевич. В гастрольях итальянской труппы принимали участие Маттиа Баттистини, Титто Руффо, испанка Мария Гай — знаменитая Кармен, и многие другие. В городском театре шли драматические спектакли; особенно часто выступала там украинская музыкально-драматическая труппа во главе с Н. Садовским, М. Заньковецкой, П. Саксаганским.

Из концертов мне особенно запомнились вокальные вечера Ф. Шаляпина, Л. Собинова, А. Неждановой,

Л. Сибирякова, Г. Пирогова, А. Вяльцевой, Н. Плевницкой. В летние сезоны постоянно проходили симфонические концерты с участием известных дирижеров. В городе были превосходные хоровые коллективы. Я помню рабочие хоры железнодорожного управления Брянского (ныне Петровского) завода, хор «Общества трезвости», который участвовал и в самодеятельных спектаклях. Но лучшие хоры были церковные. Причины этого вполне понятны.

Среди жителей города, его предместий встречались люди, одаренные прекрасными голосами. (До сих пор Днепропетровск поставляет в музыкальные училища и консерватории талантливых певцов.) Но тогда в Екатеринославе, кроме частной (и, конечно, платной) вокальной школы бывшего певца итальянской сцены Антонелли, других музыкально-учебных заведений не существовало. Поэтому молодым людям, обладавшим хорошими голосами, не оставалось ничего другого, как идти в церковные хоры, тем более, что участие в них оплачивалось, хотя и не очень щедро. Там, под руководством опытных регентов, исполняя великолепные произведения Чайковского, Рахманинова, Бортнянского, Гречанинова, Глазунова, Направника, Ипполитова-Иванова и других крупных композиторов, молодые певцы приобретали определенный профессионализм. Пение в хоре а саррелла развивало и шлифовало музыкальный слух, память, давало правильную «настройку» голоса, вырабатывало чувство ансамбля, кантилену, ровность звуковедения. В эти хоры брали только исключительно музыкальных людей — каждый из них мог свободно спеть с листа любое произведение. Не случайно в старой России из подобных хоров выходили впоследствии знаменитые певцы.

В нашем городе одним из лучших по своей высокой исполнительской культуре считался хор местной духовной семинарии. Им руководили одаренные музыканты, выходцы из этой же семинарии. Наиболее известны тогда были К. Ноталевич и Г. Хоцинский. Среди солистов хора выделялся молодой бас — Иван Паторжинский, скоро ставший гордостью семинарии и любимцем слушателей.

Я долгое время знала о нем только понаслышке, так как училась в закрытом учебном заведении — епархиаль-

ном училище. По воскресеньям меня навещал брат Андрей, который поступил в семинарию. Вот он-то и рассказывал с восхищением об Иване Сергеевиче.

— Это просто чудо-бас! — говорил Андрей с восторгом.

Этот «чудо-бас» меня очень заинтересовал, так как и я пела в хоре и даже участвовала в великопостных концертах, часто выступая и соло, и в ансамблях.

Наступило суровое время, первая империалистическая война. Мои родные переехали в Екатеринослав, и я снова стала жить в семье.

В эти годы в городе часто устраивались благотворительные концерты в пользу детей-сирот и инвалидов войны. Конечно, семинарский хор был нередко участником подобных концертов. По инициативе его руководителей состав хора, главным образом для разнообразия программ, был дополнен женскими голосами, и я стала в нем петь.

На первую репетицию я пошла с Андреем.

— Ну, вот, ты сегодня услышишь Паторжинского, — предупредил меня брат.

Репетиция началась. И вскоре зазвучал голос изумительной красоты. Это было большое соло из концерта Бортнянского. Я догадалась, что пел Паторжинский.

В перерыве Андрей подвел ко мне молодого человека в форме семинариста и сказал:

— Ну, как, я был прав? Разве не красавец голос у этого «чуда»?

Домой возвращались вместе. Иван Сергеевич жил недалеко от нашего дома. Всю дорогу брат и он, перебивая друг друга, вспоминали смешные истории из жизни семинаристов.

Иван Сергеевич благодаря общительному характеру быстро стал своим в нашем доме, познакомил нас с матерью (его отец уже умер), сестрой и братом. С моим братом Иван Сергеевич любил петь дуэты. Голоса их сливались прекрасно (у Андрея был теплого тембра тенор). Часто пели популярный дуэт из пьесы Старицкого «Бурсаки», — «Де ти бродиш, моя доле», народные песни, «Моряки» Вильбоа и многое другое.

Однажды я пошла с братом в кинотеатр, который тогда назывался «биоскопом». Картины были немые, с «титрами» и шли под рояль; иногда в музыкальном



сопровождении участвовали и солисты-певцы. В тот вечер давалась картина «Отец Сергей» (по Толстому) с участием знаменитых тогда актеров Н. Лысенко и И. Мозжухина. Когда погас свет, неожиданно зазвучал знакомый голос. Паторжинский? Но в афише был объявлен другой исполнитель — некто Макаров. Неужели может быть такое поразительное сходство голосов? Я спросила об этом Андрея, но он строго ответил:

— Смотри картину, потом поговорим...

Фильм окончился. Зажегся свет, Иван Сергеевич оказался рядом в ложе и улыбался нам.

— Ну что, загадка разгадана? — спросил он.

— Да, сестра сразу же узнала твой голос, но я тебя не выдал. Теперь объясняй сам.

— Неужели меня так легко узнать? — допытывался Иван Сергеевич. — Если так, то дела мои плохи. Пел, конечно, я собственной персоной, но если мое начальство дознается, что под фамилией «Макаров» скрывается раб божий Паторжинский, то его немедленно изгонят из семинарии.

Но псевдоним Паторжинского так и не был раскрыт. Однако когда Иван Сергеевич впоследствии встречался со своими соучениками по семинарии, все звали его не иначе как Макар.

Увлечение искусством нас роднило. Мы стремились по возможности не пропускать концерты, спектакли гастролирующих театров. Нам удалось слушать в «Травиате» очаровательное колоратурное сопрано Л. Липковскую, известных певцов П. Цесевича и Л. Сибирякова в опере «Иван Сусанин» (тогда называвшейся «Жизнь за царя»). Как-то в одном из дневных концертов участвовали Л. Сибиряков и артист императорских театров тенор А. Лабинский. Мы ушли буквально ошеломленные. Под впечатлением концерта Иван Сергеевич рассказал мне о себе и своей тайной мечте:

— В двенадцатилетнем возрасте я лишился отца, который, рано осиротев, прошел тяжелый жизненный путь. Поначалу он жил у своего дяди. Потом, обученный одной учительницей грамоте, был отдан «мальчиком» в типографию. Дослужился до наборщика и затем метранпажа, но от свинцовой пыли получил туберкулез легких. Что его ждало? Медленное угасание от чахотки. Доктор рекомендовал ехать в деревню, дышать свежим

воздухом, пить молоко, усиленно питаться и т. д. Все это было необходимо, но встал вопрос, на какие средства жить, как содержать семью?

У отца был хороший бас, и это ему помогло занять место дьячка при церкви села Свистуново-Петровское Екатеринославской губернии, которое находилось на берегу Днепра. Так он и остался в этой должности до самой смерти. А умер он сорока восьми лет. Вот почему я попал сначала в бурсу в Бахмуте, а затем в екатеринославскую духовную семинарию, где учился, как сирота, на казенный счет.

Грамоту я постиг шести лет. Моим другом и первым наставником был звонарь, которому в то время исполнилось семьдесят два года. Он учил меня и рыболовным премудростям. Бывало, заходил за мной чуть свет, и мы отправлялись на рыбную ловлю. Здесь он рассказывал мне всякие сказки, были и небылицы. Уверял, что черти к нему являются на колокольню в виде мокрых «кошенок» (котят) и стоит только ему ударить в колокол, как они исчезают.

Первыми любимыми писателями у меня были Н. В. Гоголь и А. С. Пушкин. В произведениях Гоголя я находил близких и милых мне людей, окружавших меня в жизни, а у Пушкина я любил его замечательные сказки. Забравшись в заросли бурьяна, я зачитывался книгами любимых писателей и мечтал найти клады, зарытые в курганах приднепровских степей. А «Тараса Бульбу» запоминал наизусть целыми отрывками. Вот с тех пор этот герой Гоголя завладел моим воображением. Мне так хотелось хотя бы чуть-чуть быть похожим на него. А уж когда вырасту, думал я, обязательно буду таким, как он.

Как только стал появляться у меня голос, я забирался куда-нибудь подальше от людей и пел, пел... Потом стал участником школьного хора, а затем и церковного...

Приехав погостить к товарищу в Екатеринослав, я впервые попал на спектакль бродячей «малороссийской» труппы. Играли «Наталку-Полтавку». Все, что я видел, казалось мне прекрасным сном, а актеры — какими-то высшими существами. Тогда мне было десять лет. И с той поры моей мечтой стал театр. Дома часто рядился в костюмы отца, матери, сестер. Тайком брал

из комода отрезанную косу сестры и укреплял ее под шапкой, мазался сажей, жженой пробкой и был бесконечно счастлив, когда удавалось «обмануть» окружающих и они меня не узнавали. Однажды я так «реинкарнировался» в оборванца, что даже наш пес Сирко не узнал меня «под гримом» и чуть не искусал до смерти. Хотя я и испугался, но в то же время испытал чувство удовлетворения «артиста».

У своих сверстников я вызывал восхищение умением точно копировать манеры и интонации товарищей, педагогов и других окружающих нас людей.

После начальной школы меня определили в бахмутскую бурсу. Кто не знает тех лет бурсы, так красочно описанной Помяловским? При мне еще жили «прелести» этого «заведения», в ходу были телесные наказания, например, провинившегося в какой-нибудь мелочи ставили коленями на горох, оставляли без обеда, и без того скудного, случались и розги.

Конечно, меня никак нельзя было назвать тихоней, послушным мальчиком, но я уже солировал в хоре, и поэтому мне многое прощалось.

Как-то регент поручил соло другому ученику, и я смертельно обиделся. Решил больше в хоре не петь. И так ловко имитировал сипоту, что регент поверил, решив, что у меня наступил мутационный период. Кстати, это было верно. Через некоторое время я стал «петушить», а через год-полтора, как-то утром, проснувшись, заговорил уже «взрослым» голосом. У меня оказался бас, правда, ограниченного диапазона. Это был случай редкий: раньше я пел альтом, а, как известно, альты обычно переходят в тенора, обладатели же дисканта становятся басами.

На второй год моего обучения был прислан новый инспектор — «для исправления нравов бурсы». С воспитанниками он обходился подчеркнуто вежливо. Это ему не помешало ввести строжайшую дисциплину. Однако дух бурсы ему не удалось полностью искоренить.

После окончания бурсы — екатеринославская духовная семинария. Это учебное заведение в те годы считалось «крамольным». Настроения семинаристов были далеко не «святыми». Недаром из шестнадцати человек нашего выпуска священником стал лишь один. Начальство вело борьбу с семинарской крамолой, но встреча-

ло решительный отпор. По-прежнему многие из нас участвовали в рабочих маевках, поддерживали связи с марксистскими кружками других семинарий и передовых рабочих. Нередко случались у нас обыски в ночное время, аресты... В 1912 году, во время посещения Екатеринослава Николаем II несколько семинаристов было выслано. Все это заставляло меня задумываться над будущим; все больше мучил вопрос: зачем мне семинария? Как же театр, моя мечта? Ведь духовное учреждение несовместимо с театром! Одно исключает другое. И, конечно же, тяга к театру пересилила. Невзирая на угрозу быть исключенным, я не только пробирался в театр тайком, но даже вместе с несколькими товарищами нанялся в статисты. Это дало нам возможность смотреть спектакли, а иногда даже исполнять маленькие роли.

Однако уж этого от начальства скрыть было нельзя. Зная проделки своих воспитанников, дирекция посылала классных наставников в театр, чтобы поймать нас с поличным. И горе-«гастролеры» вынуждены были прятаться в кулисах, либо в ящиках с реквизитом. Не раз и мне приходилось так спасаться от административного ока, но, как всегда, выручал меня мой голос. Я был «украшением» хора, и меня обычно амнистировали.

Случай, как это часто бывает, сыграл огромнейшую роль и в моей жизни. В одном из концертов в семинарии меня услышала Зинаида Никифоровна Малютина, которая преподавала пение. Сама она окончила Московскую консерваторию как певица по классу известного педагога, учителя Неждановой, Мазетти. Она пригласила меня зайти к ней, назначив день и час.

Трудно передать мое волнение, когда я подходил к ее дому. Мне казалось, что я не смогу издать ни одного звука — так пересохло горло. Однако позвонил. Открыла горничная. Навстречу уже шла Зинаида Никифоровна. Она пригласила в гостиную, усадила на диван. Потом, внимательно посмотрела на меня, спросила:

— Сколько вам лет?

— Девятнадцать, — ответил я, покрывя душой. Я, конечно, прибавил себе один год, так как слышал, что с басами начинают занятия только с девятнадцати лет.

— Я буду с вами заниматься. Голос ваш мне понравился. Давайте споем!

Я спел «Мне грустно» Даргомыжского и арию Су-санина.

— Я подтверждаю свое решение.

— Но мне нечем платить вам за уроки.

— Я буду заниматься с вами бесплатно, — ответила Зинаида Никифоровна. — Только предупреждаю вас, молодой человек, — вначале, примерно с полгода, занятия могут показаться вам мало интересными, но они требуют огромного внимания и терпения. Подумайте. Если согласны, приходите завтра.

Я, не думая даже, ответил:

— Я на все согласен, лишь бы научиться петь.

Прощаясь и вышед на улицу с таким чувством, будто мне царство подарили. Впрочем, насчет «царства» — это я выдумал. На что мне было царство? Пение, театр — вот было царство, куда я стремился всей душой, всеми помыслами!

«Неужели это не сон? Я буду учиться, — спрашивал я себя, окрыленный надеждой. Но тут же, как черная туча, пришла мысль: «А как же начальство? Будет беда! Что делать?..» Я помчался к своему другу, который любил меня и мой голос. Это был преподаватель семинарии Владимир Никанорович Тацентов. Выслушав спокойно мои излияния, он сказал:

— Ну, что ж, это очень хорошо! Вам будет грозить исключение, но ничего! Что-нибудь придумаем, и все образуется.

На следующий день я пошел к Малютиной. Почти восемь месяцев я занимаюсь, все время храня эту тайну от всех. Порой появляются сомнения: достаточно ли хорош мой голос, научусь ли я петь, смогу ли перебороть строгие порядки семинарии? Вдруг исключат? Что тогда делать? Ведь и с пением тогда ничего не получится, жить-то не на что! Что же вы, Мура, мне посоветуете?

Я, не раздумывая, ответила:

— На вопрос, имеете ли вы достаточно хороший голос, вам ответила Малютина. Иначе зачем бы она стала с вами заниматься, да еще бесплатно? А что касается начальства, то вам поможет Владимир Никанорович.

Вспомните его слова: «Что-нибудь придумаем, и все образуется»...

С той поры наша дружба еще более окрепла. После занятий с педагогом Иван Сергеевич обычно давал мне подробный отчет, как прошел урок, что он пел, что требовала от него Малютинина. Я чувствовала, что ему все легче становилось усваивать «тайны» пения. Как-то, с разрешения Малютининой, на урок с Иваном Сергеевичем была приглашена и я.

Зинаиду Никифоровну я уже видела, посещая концерты ее учеников. Будучи прекрасной пианисткой, она сама им аккомпанировала. Так было и в этот раз. Иван Сергеевич спел несколько упражнений, вокализ, затем романсы «Мне грустно» Даргомыжского, «Благодарю вас, леса» Чайковского и рассказ Старого цыгана из «Алеко» Рахманинова. Я была поражена, как по-новому звучал голос Ивана Сергеевича, как много появилось в нем красок.

Через месяц Ивану Сергеевичу предстояло выступить в публичном концерте учеников Малютининой. Снова он заволновался. Концерт в театре! Публично! А семинария? Что делать? Снова его поддержал Тацентов:

— Учиться пению надо. И даже, скажу, — необходимо. Обещаю помочь. Идите, готовьтесь к концерту. Приду слушать.

Прошло несколько дней в тревоге, и вдруг — радость!

— Сегодня в семинарию, — сказал как-то мне Иван Сергеевич, — приехал епископ Агапит. Он очень часто посещает наши занятия. У нас должен был быть урок латинского языка, который вел Владимир Никанорович. Мы — в сборе. Вдруг раскрывается дверь и входит епископ, за ним ректор и Тацентов. Он подал глазами мне знак дать тон, что я и сделал. Семинаристы торжественно спели «Хвалу». А затем я и два тенора исполнили трио на те же слова. Агапит расчувствовался и, обращаясь ко мне, сказал: «Поскорее кончайте семинарию и будете моим протодьяконом». В первый момент я растерялся. Что сказать? Не при всем же классе отказаться от этой «чести»! Я только наклонил голову в знак благодарности. А после урока Владимир Никанорович с улыбкой подмигнул мне, и я понял, что он сам устроил этот «спектакль». Затем он рекомендовал

мне пойти к епископу на вечерний прием и попросить разрешения заниматься постановкой голоса. Как ни странно, но разрешение было получено.

Приближался день первого публичного концерта. Программа была выучена, но Иван Сергеевич все еще оставался недовольным. Ему казалось, что он не совсем готов. Неудовлетворенность собой стала его постоянной чертой (самокритичность и стремление никогда не останавливаться на достигнутом отличали всю его творческую и педагогическую работу).

Однако волнения были напрасны. Концерт прошел успешно, голос звучал отлично. Очень проникновенно были спеты романсы Даргомыжского, Глинки, Чайковского. Арию Сусанина пришлось даже повторить, а в заключение прозвучала ария донна Базилио из «Севильского цирюльника» Россини. Это была программа не скромного ученика, а опытного гастролера. Но Иван Сергеевич с честью выдержал столь серьезное испытание. Публика приняла его очень доброжелательно. Малютин тоже была довольна дебютом своего питомца. Тацентов сдержал слово — пришел на концерт. По окончании зашел в артистическую и, крепко обняв Ивана Сергеевича, сказал:

— Я счастлив за вас! Вы талантливы и будете большим певцом.

В 1917 году, 13 июля состоялась наша свадьба. Мы венчались в Екатеринославе, в Казанской церкви, построенной перед первой мировой войной точно по плану собора Александра Невского в Софии, только, конечно, в уменьшенном размере. Церковь славилась прекрасной акустикой. Хор состоял почти сплошь из солистов всех городских церковных хоров.

Когда подошло время читать «Апостола» (молитву, напутствующую вступающих в брак), на амвон вышел подросток лет пятнадцати. И вдруг неожиданно мягко и сочно на низах зарокотал красивейший голос. Выразительная дикция доносила каждое слово. Это был младший брат Ивана Сергеевича — Федор.

Когда, в конце 1916 года, приблизился срок окончания семинарии, Малютин стал настаивать на том,

чтобы Иван Сергеевич обязательно продолжал обучение в Петроградской консерватории. Однако тогда это было возможно только при наличии «покровителя», который помог бы материально. Но очень скоро Октябрьская революция сама собой разрешила этот вопрос.

В 1918 году город облетела поразительная новость: у нас в Екатеринославе открывается консерватория! Ее первыми педагогами по классу пения стали: З. Н. Малутина, М. М. Энгелькрон, О. Д. Тарловская, Ц. З. Лифшиц-Альтман, С. М. Акимов. По классу виолончели — Я. А. Застравский, фортепиано — М. Ю. Гейман, И. Левин, В. А. Застравская и другие.

Среди студентов, зачисленных на вокальный факультет, был Иван Паторжинский, Мария Сокол. Тогда же поступил в консерваторию будущий дирижер и композитор Владимир Йориш.

Первые годы обучения были очень трудными. Общежитий, стипендий еще не существовало. Но молодежь — горячая, прилежная — преодолевала все трудности. И Екатеринославская консерватория выпускала прекрасных музыкантов. Кроме Паторжинского и Сокол, из певцов могу назвать В. Бунчикова, П. Киричека, Е. Вербицкую, В. Метелецкую, Ф. Лейтес; скрипачей Л. Талисмана, Л. Лева, пианистов Н. Вальтер, М. Мизрухину, Н. Шульмана и др. Это далеко не полный перечень отличных специалистов, окончивших Екатеринославскую консерваторию.

В годы учения в консерватории Иван Сергеевич организовал мужской квартет, в составе которого, кроме него, были два тенора — Л. Капустянский, В. Пастернак и баритон В. Рожков. С квартетом Паторжинский готовил концерты из произведений классиков, создавал театрализованные монтажи, поставил знаменитую сцену у разрушенной мельницы из «Русалки» Даргомыжского (Мельник — Паторжинский, князь — Капустянский или Пастернак). Квартет приобрел популярность. Его концерты-спектакли проходили с аншлагом во всех местных клубах и в близлежащих городах: Каменске, ныне Днепродзержинске, Нижнеднепровске и Верхнеднепровске, Одессе и других.



## Первые шаги в искусстве

В годы ожесточенной борьбы с интервентами и белогвардейцами Паторжинский не мог оставаться в стороне. Он вошел в состав передвижной фронтовой концертной бригады, организованной Екатеринославским Советом рабочих и солдатских депутатов при штабе С. Дыбенко. В состав концертной бригады входили: режиссер петроградского Александринского театра А. П. Легаров, пианист — профессор Петроградской консерватории Г. Н. Петров, из певцов — Паторжинский, исполнительница песен каторги и неволи Параша-Сибирячка, выступавшая в арестантском халате, с кандалами на руках. В состав бригады входили также куплетист, гармонист и ксилофонист. Иван Сергеевич выступал в военной форме. Репертуар его составляли революционные песни, романсы и арии. Вскоре и я вошла в эту бригаду в качестве певицы. Поначалу агитпоезд состоял из теплушки, на которой еще осталась надпись: «40 человек и 8 лошадей», да пульмановского вагона, оклеенного пестрыми плакатами, — он служил нам сценой. Потом прибавился спальный вагон для артистов. Поезд подавали к позициям, где стояли отряды Красной Армии. Дверь вагона раскрывалась, изнутри выбрасывалась площадка-эстрада, выкатывался рояль, и под открытым небом, в любую погоду шел концерт. Артистам всюду был обеспечен горячий прием и благодарность.

«Для нас это тоже была школа, здесь созревало наше политическое самосознание, — рассказывал потом Иван Сергеевич. — Ведь, вращаясь в кругах интеллигенции, и я слышался о «страшных большевиках».

Но вот они, эти самые большевики, затаив дыхание, слушают Парашу-Сибирячку. Потом я пою «Прощальное слово»:

Ну, товарищи, должны расстаться мы.—  
Выпускают вас из матушки-тюрьмы.  
Вам теперь на волю вольную лететь...

Пою — и вижу, как светлеют лица наших полуодетых, заросших бородами слушателей, гордых тем, что рухнула «матушка-тюрьма» — царская Россия, и теперь их долг — до конца постоять за волю вольную. А в заключение звучит «Интернационал» — его поют

с нами все красноармейцы и нередко прямо с концерта уходят в бой».

Особенная дружба была у бригады с командиром бронепоезда имени Розы Люксембург и его отрядом. Мы очень часто встречались, курсируя по фронту. Помню, однажды, только начался концерт, послышалась тревога, и войны, не дослушав, ушли в бой. Машинист, отодвинув назад наш поезд, обратился ко всем нам с просьбой:

«Я подтяну поезд с четверть километра к колодцу, и каждый, кому дорога родина и жизнь, берите что у кого есть — банки, склянки, чайники, пособите налить воды в паровоз». Конечно, все, не задумываясь, бросились вниз по небольшой насыпи к колодцу. Это было вблизи станции Водяная. Неподалеку нас уже ожидали другие части, и под раскаты боя мы снова начали концерт...

Впервые наша бригада агитпоезда оставила свои вагоны, выступая в городе Никополе. Концерт был в городском саду, у самого Днепра. На противоположном берегу в плавнях засели белогвардейцы. И хотя им хорошо было слышно и вступительное слово Легарова, и пение артистов, они не открывали огня до окончания концерта. Только потом началась перестрелка. Нам пришлось уехать на вокзал, а части наши оттеснили врага.

Но не всегда выступления проходили так благополучно. Опасность подстерегала нас на каждом шагу. Помню, как в Николаеве мы попали в окружение. Уже смеркалось, когда агитпоезд подошел к городу. Стояла такая тишина, что, казалось, все живое замерло. К нам подбежал комиссар, который велел немедленно расходиться поодиночке, чтобы собраться затем по первому зову. Только мы покинули вагоны, как послышались страшные взрывы. Это рвались эшелоны с оружием и боеприпасами. В такой обстановке трудно было сразу сориентироваться. Наконец сообразили, что надо идти к вокзалу. Однако впереди стояло множество составов, и Иван Сергеевич предложил проползти под вагонами. Так мы вышли к домам железнодорожников. В первом же из этих домов нас обогрели, напоили молоком и, дав в прожатые мальчика, отправили в центр города, к старику-подпольщику и его жене. Мирон Миронович и Мария

Антоновна — так звали наших новых друзей — были рабочими металлургического завода. Они хорошо нас устроили и подбодрили:

— Не тревожьтесь, отдыхайте, утро вечера мудренее.

Я заметила, что Иван Сергеевич плохо выглядит, и решила, что это последствие пережитого. Но среди ночи услышала его тяжелое дыхание. Он горел, как в огне. Наутро старики вызвали врача, который поставил диагноз — возвратный тиф. В течение трех суток Иван Сергеевич то приходил в себя, то снова терял сознание. Температура доходила до 40°. Я растерялась. К тому же ночью в город вошли деникинцы и вывесили по городу приказ о том, чтобы в «трехдневный срок» все отставшие от Красной Армии зарегистрировались. Состояние Ивана Сергеевича ухудшалось. Друзья посоветовали мне идти в комендатуру и, сказав, что муж тяжело заболел, предъявить его студенческий билет. Я пошла лишь на третий день. После безрезультатных переговоров с каким-то офицером удалось пробиться к генералу, которому и предъявила наши студенческие билеты. Он долго всматривался в фото Ивана Сергеевича, затем, резко повернувшись ко мне, спросил:

— Так это ваш муж? Мы его знаем, даже слышали. А где, вы знаете?.. — И тут же сам ответил: — В Николаеве.. Что ж, он отличный агитатор красных!.. Пусть явится сам, мы с ним побеседуем...

Прошло время, Иван Сергеевич стал понемногуправляться. Я решила просить направить нас по месту постоянного жительства, то есть в Екатеринослав. Это казалось возможным, так как временно он был оставлен Красной Армией. Неожиданно новый офицер встретил меня довольно корректно. Даже попросил сесть. Выслушав мою просьбу, он посмотрел на меня исподлобья, взял перо, несколько секунд всматривался в билет, фото и что-то написал. Я глазам своим не поверила. Наискосок через билет написано: «Направляется в Екатеринослав по месту жительства для регистрации...»

Когда спустя много лет Иван Сергеевич, будучи в Николаеве, посетил наших хозяев, они рассказали, что этот офицер был коммунистом-подпольщиком, рабочим Николаевского металлургического завода.

В Екатеринослав мы добирались около двух недель товарным поездом, преодолев немало препятствий. Осо-

бенно страшны были налеты бандитов самых разных мастей. Нам пришлось «познакомиться» с «войсками» и «батьки» Зеленого, и Григорьева, и Ангела, и Махно. Они то и дело останавливали наш поезд, врывались в вагоны, тащили все, что приглянется, угрожая расстрелом. Но все же мы добрались до дома, где родные встретили нас с радостью. В Екатеринославе власть непрерывно менялась. И когда ее временно захватили махновцы, мы решили перебраться в Донбасс, уже освобожденный Красной Армией. Так мы очутились на Голубовском руднике, где нам предложили преподавать в школе.

Все свободное от занятий время Иван Сергеевич отдавал культурно-просветительной деятельности: организовал хор, русский и украинский драматические кружки. В них входило много талантливых юношей и девушек, рабочих старшего возраста. Вот здесь-то и пригодились знания, приобретенные Паторжинским, когда он, еще будучи семинаристом, работал статистом в разных труппах. На руднике ему пришлось быть и режиссером, и дирижером, и художником, и гримером, и даже композитором. Нот никаких, разумеется, не было, и Иван Сергеевич записывал музыку по памяти. Таким образом впервые была там поставлена «Наталка-Полтавка». Иван Сергеевич играл Возного. Я пела Наталку. Занимались кружковцы с большим интересом, увлеченно, и, главное, многие из них были по-настоящему одарены, особенно голосами. Готовили мы и программы для концертов. Иван Сергеевич занимался с хором и с отдельными певцами. Я же разучивала сольные номера и ансамбли с певицами. Публика любила эти концерты, и сборы были большие. Как правило, они шли в пользу детей, осиротевших в период империалистической и гражданской войн.

Время было бурное. Часто устраивались митинги. Как только заревет гудок двадцать второй шахты, мы все бежали в клуб. А каждый митинг обязательно сопровождался концертом. И хотя все мы выступали на общественных началах, в рудкоме разговоры были коротки: «Сегодня митинг, давай постановочку». Вздохнув, Иван Сергеевич отвечал: «Хорошо», — и с моей помощью срочно собирал исполнителей. Шахтеры приходили на митинги прямо из забоев, с черными от угольной

пыли лицами, сверкали только белки глаз, строгих и угрюмых. Но когда шла «постановочка», их лица оживлялись белозубыми улыбками, глаза весело блестели. Эти улыбки и аплодисменты были нам лучшей наградой.

Спектали и концерты мы повторяли очень часто и не только на своем руднике, но и на соседних. Успех открыл Ивана Сергеевича, и он задался целью поставить «Запорожца за Дунаем». И снова ему пришлось по памяти записывать музыку отдельных сцен и дуэтов, которые принимались слушателями с благодарностью.

Под впечатлением гастролей группы артистов МХТа, показавших в Донбассе отрывки из своих спектаклей, Иван Сергеевич загорелся идеей поставить пьесу А. Островского «На бойком месте». И снова мы вместе с шахтерами осуществили этот спектакль.

Имя Паторжинского постепенно завоевывало популярность среди шахтеров Донбасса. Еще до сих пор часто приходится слышать: «Паторжинский, он наш — донбассовский!».

В летние каникулы мы навестили сестру Ивана Сергеевича, проживавшую недалеко от Голубовского рудника в селе Елизаветовке, где она учительствовала.

Александра Сергеевна была замечательным, передовым человеком, и, кроме того, человеком большой души. Как только умер отец, она, самая старшая (всего у Паторжинских было шесть детей), взяла на себя всю заботу о семье, перевезя в Елизаветовку мать, двух братьев и сестру. Иван Сергеевич, правда, к этому времени уже учился в бурсе, но все летние каникулы проводил в Елизаветовке, и Александра Сергеевна была для детей, как и для всех жителей села, непререкаемым авторитетом во всем. Ее прекрасно знали и любили не только крестьяне, но и рабочие соседней шахты Штеровки. Лучше всяких слов Александру Сергеевну характеризует тот факт, что именно ей партия поручила во время Великой Отечественной войны возглавить подпольную группу советских патриотов, боровшихся с фашистскими захватчиками. Жизнь ее окончилась трагически. Она была казнена гитлеровцами на центральной площади в Штеровке. Теперь там находится братская могила, и имя Александры Сергеевны открывает список

героев, сложивших вместе с нею свои головы. Это была любимая сестра Ивана Сергеевича, и он глубоко чтит ее память.

В тот раз мы пробыли у Александры Сергеевны около недели, и все это время Иван Сергеевич проводил в задушевных беседах с местными крестьянами и рабочими шахты, многие из которых его знали с детства.

Наступил август 1921 года. Кадиевский Наробраз решил направить Ивана Сергеевича в Алчевск для организации музыкального училища. Как ни стремилось руководство Голубовского рудника удержать Ивана Сергеевича, мы все же уехали по месту нового назначения. Однако только было Иван Сергеевич приступил к своим новым обязанностям, как из Екатеринослава пришло предложение вернуться и закончить прерванные гражданской войной занятия в консерватории.

Кадиевский Наробраз выдал официальную бумагу о том, чтобы «все организации, учреждения и отдельные лица оказывали бы Паторжинскому И. С. всемерное содействие и помощь в пути следования». Это оказалось необходимо потому, что в то время поезда были забиты до предела — люди ехали даже на крышах. Закончилась гражданская война, и все стремились вернуться в родные края. После двухлетнего отсутствия мы прибыли в Екатеринослав.

Банды разрушили и разграбили город. Наши родные страшно нуждались. Мать Ивана Сергеевича жила на окраине города в крохотной комнатухе. Мои отец, мать, сестры и брат ютились в небольшой квартирке из двух комнат. Сразу же остро встал вопрос о нашем устройстве, о средствах существования. Иван Сергеевич должен был все свои силы и внимание сосредоточить на занятиях в консерватории, я же взяла на себя заботу о нашем материальном обеспечении. Это стало возможным потому, что нам предложили работать воспитателями в школе слепых детей. Но так как Иван Сергеевич все время отдавал учению, желая наверстать упущенное, я, по согласованию с администрацией, стала работать за двоих. Нам и комнату дали при общежитии Дома слепых. Он стоял на высоком берегу Днепра около Потемкинского парка. Ни о каком отоплении в ту

пору и речи не могло быть. Холод пронизывал до костей. Северный ветер, часто дувший с Днепра, так выхолаживал комнату, что вместо воды в ведре постоянно был лед. Но это не ухудшало настроения.

Успехи Ивана Сергеевича были отличными, невзирая на все трудности жизни. Он спешил пополнить свое образование, читал массу книг об искусстве, о театре, увлекался всеми учебными дисциплинами, особенно сценическим мастерством и занятиями в оперном классе. С профессором З. Н. Малютиной готовил произведения разных форм и стилей для обогащения своих концертных программ, учил оперные партии. Музыку разучиваемой оперы он обычно знал досконально, от первых звуков увертюры до заключительного аккорда, включая все партии. Вот когда ему особенно пригодились те навыки, которые он получил, еще участвуя в хоре. Помогали не только развитый музыкальный слух и память, чувство ритма, но и предельно точное ощущение оперной формы. Ведь когда-то Паторжинскому приходилось петь большие соло в концертах Бортнянского, в хорах Чайковского, Рахманинова и в других сложных музыкальных произведениях. Ощущение же ритма так было в нем развито, что ему не надо было ждать указаний дирижера. А способности к рисованию помогали ему постигать искусство грима.

Первый выпуск Екатеринославской консерватории состоялся в 1922 году. Выпускниками класса З. Н. Малютиной были Марья Сокол (лирическое сопрано) и Иван Паторжинский (бас профундо). На выпускных экзаменах, как сейчас, кроме концертной программы надо было спеть ответственную оперную партию. В сценах из «Русалки» Мария Сокол пела Наташу, Иван Сергеевич — Мельника. В «Фаусте» Сокол — Маргариту, Паторжинский — Мефистофеля. Исполнителями остальных партий были студенты младших курсов, хор также состоял из учеников консерватории. Руководил спектаклем Владимир Йориш, занимавшийся на дирижерском факультете. Все трое закончили консерваторию с отличием. К этому надо прибавить, что выпускные спектакли, ставившиеся в городском Зимнем театре, привлекали большое внимание всех любителей искусства. Конечно, это увеличивало ответственность исполнителей, но спектакли прошли с успехом.

Оба певца получили приглашение в Киевскую оперу. Мария Сокол приняла это почетное предложение, Иван Сергеевич же не решился оставить семью. Продолжая занятия с профессором, он для заработка поступил на должность счетовода в Государственный банк. Но молодые силы, увлечение искусством требовали иного. Паторжинский организовал при Губполитпросвете хоровую капеллу и стал ее руководителем и дирижером. В состав капеллы преимущественно входили певцы местных церковных хоров, что обеспечивало достаточно высокий художественный уровень исполнения. И действительно, капелла в короткий срок приобрела огромную популярность. Это дало возможность присвоить ей имя композитора Н. В. Лысенко. Одновременно Паторжинский ведет в двух школах пение и работает хормейстером в клубах печатников и совработников, попутно подготавливая будущих регентов хоров. Затем возобновляет выступления мужского вокального квартета, созданного еще в 1918 году, возвращает к жизни театрализованный монтаж, включая сцену Мельника и Князя из «Русалки», второй акт «Сорочинской ярмарки» (Черевик — Паторжинский. Хивря — Снага-Паторжинская, Попович — Капустянский, первый кум — Пастернак, второй кум — Рожков). Эти вечера-спектакли проходили с большим успехом во всех клубах Екатеринослава, Каменского и других близлежащих городов.

Но самым главным и самым дорогим для нас делом было создание по инициативе Ивана Сергеевича оперной студии. Сюда с радостью устремились студенты консерватории и певческая молодежь города. Включилась в работу студии и я. В основном это было организованное на паях товарищество страстных энтузиастов оперы. И когда оказывалось, что пая нечем оплачивать, так как все средства поглощали расходы на постановки, то это не вызывало ропота.

В репертуар студии входили «Фауст», «Риголетто», «Русалка». Первые спектакли шли в сопровождении фортепиано, но потом удалось собрать и оркестр, в котором участвовали студенты консерватории и музыканты городского симфонического коллектива.

Наши спектакли шли в Зимнем оперном театре, а для репетиций мы имели в своем распоряжении залы двух школ.



И как часто, вспоминая вместе с Иваном Сергеевичем нашу жизнь, мы сами же удивлялись той неисчерпаемой силе, энергии и энтузиазму, которые воодушевляли на такие творческие порывы и свершения...

## Харьков

1925 год — большая веха в творческом пути И. С. Паторжинского. Он впервые выступает на подмостках профессиональной сцены, впервые становится солистом стационарного оперного коллектива. Это было в Харькове — тогдашней столице Украинской ССР, где создавался первый Украинский государственный театр оперы и балета. Основной состав оперы формировался из известных украинских певцов, ранее работавших на русской сцене. Среди них — М. Литвиненко-Вольгемут, Ю. Кипоренко-Доманский, Е. Хорина, М. Закревская, Г. Шаповалов, И. Стешенко и другие.

Чтобы пополнить труппу новыми певческими силами, был объявлен конкурс, для участия в котором со всей Украины съехалось много молодых вокалистов. В их числе был и Иван Паторжинский, решивший, наконец, реализовать свою заветную мечту и стать оперным артистом. Я временно оставалась с семьей в Екатеринославе и о всей дальнейшей харьковской эпопее узнавала из рассказов Ивана Сергеевича, да и сама многому была свидетельницей, приезжая почти на все премьеры.

Несколько дней слушала молодых певцов отборочная комиссия, в которую входили главный дирижер и главный режиссер театра Л. П. Штейнберг и Н. Н. Боголюбов, дирижер О. М. Брон, режиссер В. Д. Манзий и другие. В фойе театра и за кулисами толпилась молодежь, волнуясь в ожидании, когда вызовут на сцену. Если после первой арии дирижер говорил: «Довольно, благодарю вас», — это означало, что дела певца плохи. Если же предлагалось спеть еще что-нибудь, то появлялась надежда на удачу. Поэтому все с трепетом прислушивались к словам дирижера.

Список испытуемых подходил уже к концу, когда на сцену был вызван Паторжинский. Он очень волновался, но воля победила волнение, да и за плечами уже был

достаточный опыт выступлений перед аудиторией. В куплетах Мефистофеля певец показал и красивый голос, и безукоризненную дикцию, и всегда отличавшую его исполнение осмысленную фразировку.

— Хорошо, очень хорошо, — крикнул из зала Л. П. Штейнберг, — только вот зачем вы делаете такую фермату на *ми-бемоль* — «на земле»? Это излишне. Спойте еще что-нибудь.

Иван Сергеевич ободрился и исполнил арию Мельника из «Русалки» и дона Базилио из «Севильского цирюльника». Это была уже несомненная победа, с которой его тут же поздравили товарищи по конкурсу. И действительно, после окончания пробы Паторжинского пригласили для переговоров к директору театра С. И. Каргальскому. Здесь ему предложили контракт на сезон 1925/26 года как солисту-басу на партии «по назначению режиссера». Эта формулировка не смутила Ивана Сергеевича: он был уверен, что театр — его призвание, что интуиция и работа выведут его на верный путь. Вместе с Паторжинским приняли еще ряд молодых талантливых певцов.

Так создалась замечательная оперная труппа, которая могла соревноваться даже с такими превосходными коллективами, как московский и ленинградский. Вряд ли нужно здесь характеризовать Марию Ивановну Литвиненко-Вольгемут и Юрия Степановича Кипоренко-Доманского, завоевавших широкую известность своими редкими вокальными данными.

Но и среди вновь принятой молодежи были замечательные таланты. Здесь прежде всего вспоминается Зоя Михайловна Гайдай — худенькая, стройная, очень живая и обаятельная как на сцене, так и в жизни. Сценический дар, эмоциональность и голос большого диапазона позволили ей свободно справляться уже тогда с самыми разноплановыми партиями: пушкинская Татьяна, Сюзанна в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, Виолетта в «Травиате» Верди, Снегурочка. В тот период она особенно запомнилась мне в роли Сюзанны своим непосредственным, искрометным темпераментом, необычайной естественностью игры, тонким, изящным пением и чутким проникновением в стиль Моцарта. Иван Сергеевич всю свою творческую жизнь прошел рядом с Зоей Михайловной. Он был частым ее партнером в таких спек-

таклях, как «Фауст», «Евгений Онегин», «Свадьба Фигаро» «Проданная невеста» (где она пела Маженку), «Турандот» (она пела Лиу, он — Тимура). Так же как Паторжинский, Гайдай пришла в консерваторию после Великой Отечественной войны в качестве профессора по классу пения. Вместе с группой украинских деятелей они составили первую советскую делегацию, побывавшую в Канаде и США в 1946 году. После этой поездки Зоя Михайловна искренне призналась мне:

«Я стыжусь, что, столько лет проработав рядом с Иваном Сергеевичем, только теперь узнала по-настоящему, какой он замечательный, душевный человек. Сколько раз его добродушие, стойкость, находчивость помогали нам и мне лично преодолевать трудности, а его неиссякаемый юмор словно рукой снимал с нас усталость и напряжение от постоянных переездов, выступлений, встреч с новыми людьми, не всегда поначалу дружелюбно относившихся к посланцам Советской страны. Ответы Ивана Сергеевича на каверзные вопросы были так метки, сверкали такой убийственной иронией, что поднимали вопрошающего на смех всей аудитории. Ну, а как он скрашивал нашу долгую разлуку с родиной, нашу тоску по дому!»

Изумительной певицей была Вера Никитична Гужова, обладавшая прекрасным драматическим сопрано. Особенно она поражала своим нежнейшим и в то же время полетным пианиссимо, например, в сцене у Нила и в финале «Аиды». А рядом — ярчайшая драматическая Тоска, пленявшая и своей игрой, и внешностью, и вокальным мастерством. Хочется вспомнить и наших меццо-сопрано. Когда пела, например, Елизавета Хорина египетскую царевну в «Аиде», то все говорили, что оперу надо было бы назвать «Амнерис». Она была великолепной актрисой, прекрасно владела пластикой и, конечно, была одарена большим, красивым голосом. Вполне могла соперничать с ней и Екатерина Копьева — яркая, темпераментная Кармен, Амнерис, Любава в «Садко», Кончаковна в «Князе Игоре». Голос ее был такого диапазона, что она пела даже некоторые сопрановые партии. В частности, для нее и ее мужа, талантливого певца и актера, драматического баритона Виктора Григорьевича Будневича, была поставлена опера Юрасовского «Трильби», пользовавшаяся в двадцатых годах ши-

рокой популярностью. А партия Трильби, как известно, написана для лирического сопрано. Чарующей актрисой была Александра Дмитриевна Ропская, запомнившаяся мне в партиях Весны («Снегурочка»), Амнерис («Аида») и т. д. Но совершенно незабываема она была в роли графини в «Пиковой даме».

Начинала свой путь в харьковской опере молодая Бронислава Яковлевна Златогорова, дарование которой потом так ярко расцвело на сцене московского Большого театра. Великолепным драматическим баритоном обладал Михаил Степанович Гришко. Впрочем, его, вероятно, еще многие помнят и по гастролям, и по выступлениям на декадах украинской литературы и искусства в Москве и по радио. Столь же хороша была Таисия Левицкая, чудная Любаша в «Царской невесте». Среди теноров тогда выделялся своим голосом Николай Серета, певший потом в ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова, а также лирические певцы Б. Бутков, И. Кученко, драматический тенор М. Голынский, особенно большое впечатление производивший в партии Радамеса. Обаятельным лирическим сопрано обладала Екатерина Виноградова. Из вновь принятых басов, кроме Ивана Сергеевича, выделялись И. Тоцкий и Е. Цинев, оба вскоре переехавшие в Одессу.

3 октября 1925 года состоялось открытие Государственного украинского оперного театра. Шла опера Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Иван Сергеевич пел небольшую партию Цыгана. Но образом своим, хотя далеко не главным в опере, он остался очень недоволен, несмотря на то, что все его хвалили. Он не чувствовал характера этого персонажа и всё мне говорил с сожалением:

— Мало я присматривался к цыганам. А вот и понадобилось!

Он удовлетворился только тогда, когда на одном из спектаклей, после своей фразы: «Вот там, в том сарае, как только вечер наступит, рыла свиные повылазят. И горе тому, кто подойдет близко...» — вдруг увидел широко открытые глаза и напряженные лица хористов. Он понял, что они поверили ему, поверили в то, что он рассказал. Это была его первая творческая радость на профессиональной оперной сцене.

Затем Ивану Сергеевичу была поручена партия Слепого в опере Вольф-Феррари «Ожерелье Мадонны». Оперу эту он не знал. Прочитав свою фамилию среди участников спектакля, Паторжинский с волнением открыл клавиры, чтобы познакомиться с партией, и... не увидел среди перечня действующих лиц своего Слепого. Только с помощью концертмейстера Иван Сергеевич нашел дважды повторяющуюся фразу: «Подайте слепому во имя Мадонны». Это и была вся партия. Огорчению его не было границ. Даже захотелось отказаться от этой роли, но, вспомнив о контракте, обязывающем петь партии «по назначению режиссера», понял, что оснований у него для этого нет. Выучить одну фразу — дело пустяковое. Но как изобразить слепого? Что характерно для человека, потерявшего зрение? Какой грим будет наиболее выразительным?

Я стала подмечать, что когда случалось нам с Иваном Сергеевичем забрести на рынок или куда-нибудь еще, где толпились нищие-слепцы (тогда это было нередкое явление), он все ходил около них, присматривался к их движениям, повадкам, характерным жестам...

— Обрати внимание, — говорил он, — как передвигаются слепые. У нас на театре, изображая слепца, тычут палкой вперед. А они как бы нащупывают все вокруг себя, в разных направлениях, чтобы убедиться, что ни с какой стороны нет препятствий.

Так постепенно «проходная», эпизодическая роль приобрела для молодого актера интерес, помогла ему продвинуться немного вперед по пути овладения сценическим мастерством.

Конечно, это не могло не привлечь внимания руководства театра. Во главе его стоял Сергей Иванович Каргальский. С 1919 года он начал свою деятельность как драматический актер и художественный руководитель русских и украинских трупп. С первых же дней революции он посвятил себя работе по созданию постоянного украинского театра, руководя творческой жизнью театров им. Т. Г. Шевченко и «Березиль».

Мы знали и любили Каргальского как актера еще с 1922 года, когда он с труппой театра «Березиль» приезжал на летние гастроли в Екатеринослав. Тогда особенно очаровал нас веселый спектакль «Черт и шинкаря»,

в котором заглавные роли исполняли Каргальский и молодая, только начинающая свой сценический путь Наталия Ужвий.

Вот этот-то человек оказал решающее влияние на судьбу Паторжинского. Однажды Каргальский, сильно взволнованный, появился в общежитии оперного театра, где жил Иван Сергеевич. Оказалось, что вечерний спектакль «Фауст» был под угрозой: заболел единственный исполнитель партии Мефистофеля — Стешенко. Каргальский зашел к Паторжинскому, может, просто так, на всякий случай, а может быть, надеялся, что Иван Сергеевич выручит. Так или иначе, Каргальский спросил, не сможет ли Паторжинский спеть вечером Мефистофеля?

— Положение критическое, просто хоть отменяй спектакль!

Каковы же были его удивление и радость, когда Иван Сергеевич ответил, что хорошо знает эту партию, пел ее на выпускном экзамене и готов спеть сегодня.

— Только надо повторить, — прибавил он.

За четыре часа до поднятия занавеса срочно вызвали дирижера спектакля О. Брона, и он подтвердил хорошее знание партии Паторжинским.

Через два часа Паторжинский уже выступал на сцене. Успех сопутствовал певцу в его первой ответственной роли. С тех пор он навсегда завоевал доверие руководства и право исполнять все ведущие басовые партии.

Правда, Паторжинский никогда не отказывался и от небольших ролей, особенно характерных, которые давали пищу его воображению, помогали создавать живые образы. Так в его репертуаре вскоре появился Скула — гудочник, пьяница и приживала у князя Галицкого. Сейчас на эту партию постановщики «Князя Игоря» почему-то не обращают внимания и обычно поручают ее певцам, исполняющим второстепенные партии. А в действительности это сочный образ, блестяще выписанный Бородиным. Не случайно Скула считался одной из лучших ролей знаменитого баса Мариинской сцены Федора Стравинского. Конечно, Иван Сергеевич тогда этого не знал. Но его артистическая интуиция подсказала, что в образе Скулы таится для актера благодарный материал. И он наделил Скулу яркими

красками, показав и его мужицкую смекалку, и умение поживиться княжеским хмельным угощением, и его трусость, и подхалимство. Сцены Скулы и Ерошки (Б. Бутков) всегда проходили под неудержимый смех зала.

Природный юмор помог Ивану Сергеевичу создать колоритную фигуру и сказочного царя Салтана. А про его Кончака дирижер Л. Штейнберг говорил, что такого половецкого хана еще не видел, хотя мог бы назвать ряд имен первоклассных исполнителей этой партии. Многие считали, что это была самая большая удача молодого Паторжинского. Впрочем, это подтверждают и отзывы критики. Правда, они уже относятся к сезону 1926/27 года, когда ряд харьковских певцов был командирован в Одессу для создания там Украинского оперного театра. Так, в рецензии на спектакль «Князь Игорь», открывший первый сезон украинской оперы в Одессе (дирижер В. Бердяев, режиссер В. Манзий, художник А. Петрицкий), в которой восторженно оценивалась постановка в целом, говорилось: «Весьма музыкально фразирует и хорошее сценическое чувство у баса Паторжинского (Кончак), обладателя большого по объему баса с устойчивыми предельными нотами нижнего регистра» («Нове мистецтво», 1927, № 2). Красивый голос и сценическое дарование артиста отмечались и в других рецензиях.

С большим вниманием Иван Сергеевич работал над образом главного героя оперы Н. Лысенко «Тарас Бульба». Я уже писала, что гоголевский герой увлекал Ивана Сергеевича с детства; ему, мальчишке, импонировала отвага, храбрость, сила народного героя.

— Я еще пацаненком мечтал хоть немного быть похожим на Тараса, — говорил Иван Сергеевич, — а вот когда пришла теперь пора сыграть его и показать во всю ширь его богатырскую натуру, вот тут-то я и струсил. Мой запорожский казак, так, как я его изображаю на репетициях, мне кажется не Тарасом, а Тарасенком. Что же делать? Не отказываться же от роли, которая так меня волнует?..

Этот вопрос много раз задавал себе Иван Сергеевич, рассказывая мне о своих сомнениях. И тут ему пришел на помощь Каргальский. Он обрисовал Ивану Сергеевичу весь внешний облик Тараса: его огромную фигуру (для ее воспроизведения необходимо было надеть тол-

щинки, так как Иван Сергеевич был тогда очень худой) и широкий убедительный жест, тяжелую походку. Показал и как носить саблю, и шапку, и как держать люльку, изредка солидно выпуская большими клубами дым. И как только Иван Сергеевич почувствовал внешнее поведение Тараса, представил его облик, — в нем проснулся «могучий козак» с суровым орлиным взглядом из-под нависших седых бровей и повелительными интонациями «батька», героя Запорожской Сечи.

Чтобы не быть голословной, приведу оценку образа Тараса — Паторжинского, данную харьковской газетой «Вісті» после премьеры оперы Лысенко в марте 1928 года.

«В этом спектакле огромный шаг сделал Паторжинский, создавший монументальную и действительно центральную фигуру, перед которой бледнеют все другие. Благодаря этому, на первое место выступают мотивы гражданско-социальные (Тарас-батько, Тарас — выразитель стремлений казацких старшин). Любовь Андрея, драма матери помогают выявить и подчеркнуть основную тему. Как ни у кого, отделана у артиста вокальная партия: каждая фраза звучит убедительно и выразительно». Восторженной была и оценка композитора Ф. Е. Козицкого: «Паторжинский дал законченного Тараса» («Нове мистецтво», 1928, № 9). Так официально была признана удача молодого артиста, создавшего образ, который прошел с ним всю его творческую жизнь, все более совершенствуясь и углубляясь, и которому суждено было стать вершиной его артистических достижений.

Хотя «Тарас Бульба» был впервые поставлен на харьковской сцене уже в 1924 году, его премьеры прошла не очень заметно. Настоящей премьерой оперы Н. Лысенко можно считать спектакль 1928 года, так как он определил ее признание и успех на все дальнейшие годы, и не только на украинской сцене.

Как рос и мужал вместе с артистом его герой, можно увидеть по более поздней рецензии М. Стефановича, также когда-то исполнявшего эту роль:

«Мощная, как бы высеченная из гранита фигура, умные, пристально глядящие вперед глаза, весь облик исполнен необычайной внутренней силы, которую ощущаешь и в сжатых губах, и во взгляде, и в сильных ру-



ках, сжимающих «рушницу». Можно ли забыть, как появлялся Тарас — Паторжинский на пороге своей хаты, встречая прибывших из бурсы сыновей? Сколько отцовской гордости и любви звучало в его голосе, когда он обращался к ним: «Ваша доля — чисто поле! Добрый конь да острая сабля — вот казацкое раздолье». Как преображался старый Бульба, благодаря своих гостей, пришедших поздравить его с приездом сыновей: «Спасибо вам! Даже кровь взыграла, точно двадцать лет тяжелых с плеч долой». От полноты чувств начинал он петь знаменитую песню: «Ой, летит орел сизокрылый, да под небом, облаками; гей, гуляет казак, казак-запорожец степями, ярами». Широкой волной лился полный, звучный, красивый голос, постепенно исчезала сдержанность Тараса, и теплые человеческие черты смягчали его суровый облик.

Мы видели Тараса — серьезного и мудрого полководца, великого патриота: «На части рвут и жгут нашу бедную Украину. Мы одни теперь остались, словно сироты в отчизне, зато каждый брат за брата душу с радостью положит». С такими горячими словами, полными волнующих интонаций, обращался он к немногочисленным казакам своего отряда, которым вскоре предстояло «положить с радостью свои души» во имя свободы родины. Мы переживали вместе с Тарасом — Паторжинским страшную трагедию отца-патриота, который сам произносит приговор изменнику-сыну, и с трепетом слушали его слова: «Так изменять и продавать своих? Позорить честь, ломать присягу, веру? Не шевелись! Я жизнь такому дал, я и убью!..»

И. С. Паторжинский в героическом образе Тараса Бульбы достигал подлинной высоты трагических переживаний, везде пользуясь скупыми, точными, искренними и естественными средствами выражения» («Южная правда», Николаев, 1966, 3 марта). Высшую оценку эта работа Ивана Сергеевича получила в 1942 году — за нее он был удостоен Государственной премии, которую тотчас передал в фонд обороны Родины.

К памятным дням харьковского периода относится работа Паторжинского над партией Фигаро в опере Моцарта «Свадьба Фигаро». Стиль моцартовской музыки и сама партия, написанная для баритона, требовали и соответственного звучания — легкости, искренности, ог-

ромной подвижности голоса. А у Ивана Сергеевича был бас профундо, глубокий бас, хотя и большого диапазона. Но Иван Сергеевич не отступил перед трудностями. Его увлекала задача создать характер Фигаро, «человека из народа», который был ему близок по своему юмору, живости, находчивости. И вот, приезжая к нам в Екатеринослав, он и так и этак примеривался к партии, многое рассказывая мне о своем замысле.

Иван Сергеевич всегда делился со мной своими планами не только потому, что я была его женой и близким другом. Нас связывали и творческие интересы.

Хотя заботы о семье поглощали все мое время, тем не менее я урывками стала брать частные уроки у известного екатеринославского педагога Ц. З. Лифшиц-Альтман, окончившей в свое время Миланскую консерваторию. Это была очень хорошая, тонкая камерная певица. Я тоже тяготела к камерному жанру. Голос мой — меццо-сопрано был небольшой силы, но, как сказала З. Н. Малютина, прослушавшая меня, — красивого, теплого тембра. Выручала и музыкальность — ведь я с шестилетнего возраста пела в хоре и затем, уже в гимназии, выступала с дуэтами и трио. И значительно позже, после войны, мы с Б. Гмырей и С. Белинником пели вокальные ансамбли в концертах и радиопередачах.

В 1925 году, когда Иван Сергеевич уехал в Харьков, я поступила в екатеринославский музыкальный техникум, приравненный к вузу. Через какое-то время мне пришлось готовить для студенческого спектакля «Фауст» партию Зибеля. Партия была у меня «на слуху». И в спектакле, после сцены в саду, я за арию Зибеля даже заслужила похвалу Ивана Сергеевича, который приехал послушать меня.

Когда в 1926 году в Екатеринославе был создан Комитет радиовещания, я по конкурсу была принята в число его солистов. При Комитете работал также прекрасный симфонический оркестр и хор. Это давало возможность ставить в концертном исполнении оперные отрывки и даже целиком спектакли. Мне пришлось петь Кармен, Далилу, Любашу в «Царской невесте», Азучену в «Трубадуре» и другие классические партии. Несмотря на небольшую силу, мой голос был радиофоничным. Кроме того, я выработала привычку петь с наушниками, что давало возможность мне контролировать

звучание голоса, находить необходимые тембровые краски. В наших передачах нередко участвовали гастролеры: М. Скибицкая, М. Баратова, О. Карпова, М. Бочаров, Г. Пирогов, П. Цесевич и, конечно, Паторжинский. А на открытии новой студии помню выступление юных Давида Ойстраха и пианиста Всеволода Топилина. Затем я пела на радио всюду, где приходилось жить, вплоть до 1947 года. С этого времени меня поглотила работа в Киевской консерватории. Здесь я вела и свой класс, и часто класс Ивана Сергеевича, когда он уезжал с делегациями за границу на гастроли или на различные конференции и конкурсы в Москву и Ленинград.

Одна из наиболее интересных работ Ивана Сергеевича и харьковского оперного театра в целом связана с оперой Д. Мейербера «Гугеноты». Жаль, что это произведение столько лет уже не звучит на нашей сцене. А ведь помимо чисто музыкальных достоинств, яркой театральности и динамичности драматургии, «Гугеноты» представляют хотя и трудный, но крайне благодарный материал для певцов. По меньшей мере, в опере семь ведущих партий, требующих виртуозного владения голосом, его большого диапазона и силы. В этом спектакле Иван Сергеевич наконец получил партию, полностью отвечающую характеру его голоса. Старый солдат-гугенот, всей душой преданный своему рыцарю Раулю де Нанжи, прямой, грубоватый — таким нарисован Марсель в опере. Партия его очень сложна, ее диапазон охватывает две октавы — от *фа* первой до *фа* большой. Мастерски использованные композитором возможности такого диапазона ярко раскрывают характер Марселя.

— Первые такты его воинственной песни, — говорил Иван Сергеевич, — дают уже представление о том, кто он такой. Это совсем не тот тупоголовый ограниченный салдафон, как его часто изображают. Это человек, борющийся за дело, которое он считает святым; это фанатик идеи протестантизма, самоотверженный его раб, это и храбрый воин и наставник Рауля. — И прибавлял: — Как бы ни была далека от нас эпоха и сам типаж, задача артиста — найти в нем что-то живое, настоящее, человеческое, сделать его понятным зрителю.

Я впервые тогда слушала эту оперу и была захвачена и музыкой, и действием, и великолепным исполнением певцов. А надо сказать, что драматические партии главных героев — Валентины и Рауля — пели М. Литвиненко-Вольгемут и Ю. Кипоренко-Доманский, выдающиеся вокалисты, обладавшие голосами огромного диапазона, замечательной красоты и силы. И вообще все исполнители были один лучше другого. Я не смогла тогда остановить своего внимания на деталях. Помню только, что образ Марсея у Паторжинского был очень сильным в своей суровой непреклонности, и пел он, видимо, очень хорошо, потому что не только песня, но даже отдельные фразы его вызывали аплодисменты зала. Скажу еще, что поставил оперу режиссер И. Лапицкий, дирижировал А. Маргулян, а художником был А. Петрицкий. Все эти замечательные имена говорят сами за себя. Больше я никогда не слыхала такого ансамбля певцов, такой слаженности и слитности сцены с оркестром.

Вспоминая о первых годах харьковской оперы, Иван Сергеевич пометил в записной книжке: «Были у нас трудности — тяжело было с репертуаром за счет малого числа переводов либретто на украинский язык; а из того, что было, большинство страдало неточностями, не отвечало музыке. Тогда-то мы получили превосходный перевод П. Тычины оперы «Сказка о царе Салтане»<sup>1</sup>, до сего дня оставшийся непревзойденным с точки зрения бережного отношения к оригиналу».

Успеху театра много содействовали талантливые дирижеры Л. П. Штейнберг и А. М. Маргулян; режиссеры Н. Н. Боголюбов, В. Д. Манзий, И. М. Лапицкий и, конечно, прекрасный состав певцов, отличный хор и оркестр. Да и коллектив был дружный, сплоченный, на три четверти состоявший из молодежи.

За десять лет работы в харьковской опере Иван Сергеевич спел около тридцати партий, в основном первого значения. Но заслуги его были оценены значительно раньше. В 1930 году, в день пятилетия со дня открытия в Харькове Украинского государственного оперного театра, правительство УССР присвоило ряду его веду-

<sup>1</sup> «Сказка о царе Салтане» в переводе П. Тычины была поставлена в Харькове в 1926 г. на украинском языке.

ших певцов, в том числе и Паторжинскому, почетное звание заслуженного артиста республики.

Иван Сергеевич был счастлив. С новым упорством и вдохновением он продолжал работать, обогащать свой репертуар. Иван Сергеевич не знал отдыха даже в летние месяцы. Обычно летом Паторжинский гастролировал по городам Украины с передвижной оперой, которую возглавлял Г. Н. Вольгемут, муж М. И. Литвиненко-Вольгемут. Здесь Иван Сергеевич пел Мефистофеля, Мельника, Выборного в «Наталке-Полтавке», здесь же спел и Карася в «Запорожце за Дунаем». Он любил эти поездки прежде всего потому, что эти месяцы проводил с семьей — я и обе наши дочери всюду сопровождали его. В одну из таких поездок, в 1928 году, когда передвижная труппа заехала в Житомир, произошло памятное событие: мы познакомились с композитором Виктором Степановичем Косенко.

Косенко провел в Житомире десять лет. Сюда он приехал после окончания Петроградской консерватории в 1918 году по классу композиции у М. О. Штейнберга и по классу фортепиано у И. С. Миклашевской. Житомир считался очень музыкальным, и пребывание там одного из ведущих мастеров украинской музыки придавало ему особую значительность. Действительно, вокруг Виктора Степановича сгруппировались все местные музыкальные силы. Как-то само собой организовалось инструментальное трио, в котором партию фортепиано исполнял Косенко. Вначале они собирались у Косенко и музицировали для своего собственного удовольствия. Но скоро стали готовить целые программы и исполняли их в клубах крупных заводов и фабрик, знакомя слушателей с русской и западноевропейской классикой, с советской музыкой. Рабочие и служащие, впервые приобщавшиеся к произведениям камерного жанра, принимали эти концерты с большим интересом и благодарностью. В настоящее время в Житомире существует музыкальное училище имени В. С. Косенко, выпускающее исполнителей и педагогов для музыкальных школ.

Наше знакомство с Косенко произошло после одного из спектаклей передвижной оперной труппы. Виктор Степанович зашел в артистическую уборную Ивана Сергеевича и пригласил всю нашу семью на следующий день к себе в гости.

К Виктору Степановичу мы пришли под вечер. Его особняк окружал большой сад с массой цветов, кустами малины и вишневыми деревьями. Нас радушно встретила жена Косенко, Ангелина Владимировна — высокая стройная женщина, с типично русским красивым лицом. Мне показалось, будто мы давным-давно знакомы. Блестящий пианист, большой поклонник Скрябина, Рахманинова, Шопена, Виктор Степанович много играл, в том числе и свои произведения. Иван Сергеевич также был в ударе. Он пел, шутил и смешил своих слушателей.

С этого дня и началась наша большая дружба с семьей Косенко и, конечно, с самим композитором. Виктор Степанович был замечательным человеком — мягкий, обходительный, тонкий, он всегда чутко относился к людям. Очень многим, в том числе певцам, помогал в музыкальном развитии. Помнится мне такой инцидент, случившийся уже в Киеве. Один из басов, теперь известный певец, исполнял на репетиции романс Шумана «Я не сержусь». Смотрю я на Косенко, а у него ус дергается — верный признак, что ему не нравится. Когда певец кончил, Виктор Степанович ему сказал:

— Вот вы поете «Я не сержусь», а в голосе вашем слышится, что вы не только сердитесь, но даже злитесь.

И он тут же показал певцу необходимые нюансы для верной передачи настроения романса.

Виктор Степанович великолепно разбирался в вокальном искусстве. Я вспоминаю певцов, проявивших необычайную любовь к пению, но, к сожалению, не обладавших сколько-нибудь яркими голосами и исполнительским даром. И вот Косенко, сочувствуя таким певцам, много работал с ними и вывел их на профессиональную дорожку, помог занять видное место в вокальном мире.

Запомнилась мне встреча с Косенко в Харькове в начале тридцатых годов. В большом симфоническом концерте из новых произведений украинских композиторов, который состоялся в оперном театре, впервые прозвучала «Героическая увертюра» Косенко. Это сочинение имело огромный успех и с тех пор исполняется в концертах и по радио. Особенно часто оно звучало в годы Великой Отечественной войны наряду с увертюрой Н. Лысенко к «Тарасу Бульбе». В шесть часов утра, после первых позывных сигналов по радио нередко ли-

лись звуки увертюры, воспринимавшиеся как героический призыв к борьбе с фашизмом.

С 1935 года, когда все мы уже жили в Киеве, я и Иван Сергеевич часто выступали в авторских концертах Косенко. Написанные в эти годы романсы («Ворон к ворону летит» и «Послание в Сибирь» на слова Пушкина, «Мобилизуются тополи» на слова П. Тычины) композитор посвятил их первому исполнителю — И. С. Паторжинскому.

Однажды Иван Сергеевич попросил Косенко гармонизовать народные песни: «Бандура», «Баламут», «Грицю, Грицю, до работи», «Ой, поїхав за снопами» и «Удовицю я любив». С нетерпением ждали мы этих обработок, но композитор был занят чем-то более срочным. Тогда Иван Сергеевич, чтобы подзадорить друга, сам написал фортепианное вступление к «Баламуту». Показывая Косенко свое творчество, он с юмором сказал:

— Теперь, может быть, примете меня в Союз композиторов?

Виктор Степанович проиграл и вполне серьезно ответил:

— Да, Иван Сергеевич, это очень хорошо сделано. И ваше вступление я оставляю.

К концу вечера обработка «Баламута» была им закончена. Через несколько дней были гармонизованы и все остальные песни, которые вошли в сборник, посвященный композитором Ивану Сергеевичу («Пять украинских народных песен», 1937. Киев). Как драгоценную память я храню романсы Косенко на пушкинские тексты — «Соловей» и «Я здесь, Инезилья», которые он с присущим ему великодушием посвятил мне. Я первая исполнила их, а Косенко мне аккомпанировал в его авторском концерте, передававшемся по радио в 1937 году.

Переехав в Киев, Косенко оказался в очень трудных жилищных условиях. И куда Иван Сергеевич ни обращался с просьбой помочь столь большому композитору, результатов не было. Тогда тайком от Косенко мы написали письмо, которое подписали, кроме Паторжинского и Литвиненко-Вольгемут, также все профессора консерватории. Это письмо было адресовано И. В. Сталину. Конечно, мы совсем не надеялись на быстрый от-

вет. Однако буквально через пять-шесть дней Косенко была предоставлена хорошая квартира из трех комнат в только что отстроенном доме Академии наук УССР.

Впоследствии Паторжинского просили подготовить смертельно больного Косенко к приему посетителей: к нему должны были приехать для вручения высокой награды — ордена Трудового Красного Знамени.

К сожалению, нам недолго оставалось общаться с этим выдающимся творцом и человеком. 3 октября 1938 года его не стало... Помню, когда похоронная процессия двигалась по Крещатику, — весь проспект был заполнен народом; не только музыканты, но и сотни киевлян пришли проводить славного композитора в его последний путь...

Теперь в его квартире организован музей, которым заведует Ангелина Владимировна. В музее проводятся концерты из произведений Косенко, а также и произведений других композиторов.

В 1926 году летом трое украинских певцов М. Сокол, Н. Серета и И. Паторжинский получили направление на стажировку в Италию, в миланский театр «Ла Скала». Ехать надо было через Германию. Певцы выехали в Берлин, где дали ряд концертов, хорошо принятых слушателями. Иван Сергеевич сообщил мне из Берлина, что они ждут итальянской визы. Однако время шло, визы не давали; подходил срок начала сезона в Харькове. Артисты, не желая подводить театр, вернулись домой, тем более, что им предстояло еще участвовать в открытии украинского оперного театра в Одессе.

На следующее лето Иван Сергеевич получил предложение от Ялтинской филармонии принять участие в десяти вечерах на южном побережье Крыма. Была создана концертная бригада, в которую включили и меня. Вместе с нами выступала замечательная пара танцоров — Анна Редель и Михаил Хрусталева, долгие годы украшавшие советскую эстраду.

В Евпатории произошла знаменательная встреча, запомнившаяся мне на всю жизнь. Придя однажды в курзал, мы увидели, как на эстраду вышел большой, высокий человек с густой копной рассыпавшихся волос и огненным взглядом. Непринужденно, как хозяин, он взял стул, стоявший в стороне, поставил его посредине эстрады, ближе к публике, снял пиджак, повесил его на



стул и обратился к слушателям просто и естественно, словно у себя дома. Это был Владимир Маяковский. Он стал читать свои стихи, сам объявляя их названия. Своим голосом и силой убежденности он сразу заворожил аудиторию. Однако некоторые из слушателей, не понявшие его, стали уходить; затем его забросали записками, частью поощрительными, частью с резко отрицательной оценкой его поэзии. Он отвечал лаконично, вежливо, хотя и случалось — с некоторым раздражением, но так убедительно, что всех ставил на свое место. В результате вся аудитория была покорена и поэта наградили долгими овациями.

Через день или два, проходя по одной из узких улочек Евпатории, мы вдруг лицом к лицу столкнулись с Маяковским. Инициативу знакомства он тотчас взял на себя и, громогласно приветствуя Ивана Сергеевича, которого, как оказалось, он слышал не раз, затащил нас в ближайший винный погребок. Хозяин погребка, узнав посетителей, закрыл двери и стал потчевать нас лучшими крымскими винами. Помню, что разговор шел главным образом о проблемах, которые стояли перед молодым советским искусством, о необходимом содружестве поэзии и музыки, о большой роли в жизни людей советских писателей и музыкантов. Чувствовалось, что Маяковский и Иван Сергеевич сразу нашли общий язык и ощутили взаимную симпатию. К сожалению, больше с Маяковским я не встречалась...

В середине двадцатых годов расширяется концертная деятельность Ивана Сергеевича, в том числе на радио. В это же время он начинает часто выступать с Марией Ивановой Литвиненко-Вольгемут, составив с ней неподражаемый дуэт, завоевавший широкую известность в нашей стране. Я не сомневаюсь, что многие любители пения и оперного театра, особенно старшего поколения, хорошо помнят Марию Ивановну, ее голос, который разливался широкой волной и, казалось, не имел предела ни в верхнем, ни в нижнем регистрах. Кроме того, восхищала абсолютная ровность и красота звука, теплое, выразительное по тембру, покоряющего прежде всего самой своей природой. Можно себе представить, какой она была Брунгильдой в вагнеровской «Валькирии»! Она так свободно пела эту труднейшую драматическую партию, требующую огромной силы голоса и редкой

выносливости, словно была рождена для опер Вагнера. Надо сказать, что Мария Ивановна очень подходила к этой роли и по своей внешности — большой рост, могучее сложение. Великолепная Валентина в «Гугенотах», Турандот в одноименной опере Пуччини, Мария Ивановна словно затопляла весь зрительный зал мощной экспрессией звучания. А как звенел ее голос в ансамблях «Аиды», где он парил над массивным forte хора и оркестра! Но, конечно, самым популярным был ее дуэт с Паторжинским в «Запорожце за Дунаем», где они удивительно дополняли друг друга, создав поистине непревзойденные пока образы Одарки и Карася. Мне припоминается спектакль-капустник, составленный В. С. Тольбой из украинских песен, во время пребывания киевской оперы в Иркутске в годы войны. Спектакль шел в фонд помощи раненым воинам, их семьям. Помню Марию Иванову, которая изображала молодую дивчину с двумя торчащими вверх косичками, с конопатым лицом и курносый носом. Она сидела под копною сена, а Иван Сергеевич — молодой хлопец, одетый в широкие чумацкие штаны, с брылем на голове, ехал на возу за снопами. Он пел:

Ой, поїхав за снопами,  
за снопами.  
Сидить дівка під копами,  
під копами.  
Я на неї задивився,  
задивився.  
Полудрабок уломився,  
уломився.  
Та не жаль бы мені воза,  
мені воза.  
Коли б дівка була гожа,  
була гожа.  
А то руда та погана,  
та погана.  
Та й та воза поломала,  
поломала.

А она ему отвечала:

Хоч я й руда, та погана,  
та погана,  
Так у мене батько богач,  
батько богач!  
Сірі воли на оборі  
на оборі  
А на шиї в мене дукач,  
в мене дукач!



Иван Сергеевич ездил на премьеру, которая ему очень понравилась.

— «Запорожец», — говорил Иван Сергеевич, — не стареет. В чем секрет, что эта опера живет в наши дни, трогает самых различных зрителей и прочно держится в репертуарах театров? Секрет этот кроется в глубокой народности, искренности и патриотизме образов, в красоте мелодики. Хотя опера жизнерадостна, весела, комедийна по своему сюжету, по тексту, в то же время это поэма тоски по родному краю и любви к нему. Вот это надо показать.

Он резко возражал против штампов, которые наслоились на постановках «Запорожца» за столетнее его существование.

— Играя Карася, — рассказывал Иван Сергеевич, — я избегаю во что бы то ни стало вызывать смех в зале. Я стремлюсь показать своего Карася как человека, вышедшего из глубин нашего трудолюбивого, свободолюбивого народа. Подчеркиваю в образе своего героя неумную любовь к родной земле, ее народу, к ее песне, природе. Ведь в Карасе живет безграничная жажда жизни, удасть, честность, прямота беззаветно храброго запорожского казака, для которого так характерны чувства товарищества, патриотизма. Все эти качества окрашены теплым юмором, свойственным украинскому народу, они свойственны и моему Карасю.

Иван Сергеевич любил вспоминать шефскую поездку в 1938 году на Дальний Восток для обслуживания частей Красной Армии. В бригаду входили, кроме Паторжинского, Литвиненко-Вольгемут, Донец, Кипоренко-Доманский, Середа, Нятко, инструментальное трио им. Бетховена. Они посетили воинские части от Хабаровска до Владивостока и всюду встречали самый сердечный прием.

## Киев

Не успели мы собраться всей семьей в Харькове, как пришлось снова трогаться в путь. Столицей Украины стал Киев, и лучшие силы харьковской оперы были переведены в столичный театр. Среди них М. И. Литвин-

ненко-Вольгемут, З. М. Гайдай, О. А. Петрусенко, В. Н. Гужова, Ю. С. Кипоренко-Доманский, М. С. Гришко и И. С. Паторжинский. Главным дирижером театра стал В. А. Дранишников, переведенный из Ленинграда, главным режиссером — Н. В. Смолич.

Украинскому искусству была оказана большая честь. Готовилась первая декада украинской литературы и искусства в Москве. Надо ли здесь говорить, сколько волнений, сомнений и радостей принесла эта подготовка, особенно Киевскому оперному театру, спектакли которого стояли в центре программы декады. В этот период Иван Сергеевич был очень занят — надо было срабатываться с новым коллективом, партнерами, дирижерами, участвовать в текущем репертуаре и в то же время готовиться к декадным спектаклям, заново шлифовать не только свои роли, но и много трудиться для достижения общего ансамбля. В репертуаре декады были «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Наталка-Полтавка» Лысенко и «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского. Открытие декады состоялось 14 марта 1936 года в Большом театре спектаклем «Наталка-Полтавка». Присутствовали все члены Политбюро. Успех был огромный. Исполнители ведущих ролей — О. Петрусенко, М. Литвиненко-Вольгемут, И. Паторжинский, М. Гришко и В. Летичевский были приглашены в правительственную ложу и выслушали много доброжелательных слов. Через день в «Правде» появилась рецензия В. Горюхиного, очень высоко оценившего спектакль в целом. Особенно, конечно, нам было лестно читать следующие строки: «Положительно замечателен в партии Выборного заслуженный артист Паторжинский. Он привлекает к себе внимание публики с первого появления на сцене. Сценическая и музыкальная стороны его исполнения абсолютно слитны. Поет Паторжинский превосходно, без единой погрешности, свободно распоряжаясь своими обширными вокальными данными. Необходимо отметить, что заслуженный артист Паторжинский выделяется среди всех участников спектакля образцовой декламацией, придающей его игре и пению исключительную выразительность».

Большой успех имела и О. Петрусенко, и, надо сказать, это было вполне заслуженно. Она всех очаровала своим голосом. О. Петрусенко была настоящим само-

родком. Она почти нигде не училась, но от природы огромный, правильно поставленный голос — драматическое сопрано необычайной чистоты, звонкости и силы — воздействовал на слушателя безотказно. Певица, вышедшая из народа, Оксана Андреевна изумительно исполняла украинские песни и создала ярчайшие образы Наталки и Одарки. Великолепна была и ее Купава в «Снегурочке», в роли которой певица снова покорила москвичей.

Партия и правительство высоко оценили искусство Киевского театра оперы и балета, его ведущих деятелей. Украинский театр первым в Советском Союзе был награжден орденом Ленина. Ряд участников декады тоже получил высокие награды. Орден Трудового Красного Знамени и почетное звание народного артиста Украинской ССР увенчали десятилетний путь Ивана Сергеевича как артиста украинской оперной сцены.

Спектакли декады были повторены в Ленинграде в начале июня того же года. Они проходили с большим успехом в театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Кроме спектаклей в театре, группы украинских артистов выступили с концертами в рабочих клубах. Особенно запомнились концерты в Кронштадте.

Мы отправились туда днем на большом катере. Он подвез нас к стоявшему на рейде крейсеру «Парижская коммуна». По трапу, качавшемуся над морской пучиной, было идти страшновато. Первыми храбрецами оказались артисты балета. Легко и грациозно перебежали они на крейсер. За ними последовала М. И. Литвиненко-Вольгемут, плохо скрывая свое волнение. И было отчего — под ее тяжестью трап вел себя крайне беспокойно, но матросы, подняв ее, словно перышко, быстро переправили на корабль.

Концерт давали тут же, на палубе. Поодаль стоял линкор «Марат»; его личный состав выстроился на палубе — матросы и командиры тоже слушали концерт и бурно аплодировали. В Кронштадте, в клубе моряков состоялся новый концерт. Особенно восторженно была принята О. Петрусенко, которая исполняла украинские народные песни. В заключение Литвиненко-Вольгемут и Паторжинский спели дуэты, в том числе Карася и Одарки. Артистов долго не отпускали со сцены.

Из ленинградских встреч той поры особенно запом-

нилось мне знакомство с Борисом Владимировичем Асафьевым и его женой Ириной Степановной.

В один из свободных от выступлений дней мы всей семьей были приглашены к Асафьевым. Их с Иваном Сергеевичем связывала давняя нежная дружба. Я же переступала порог этого дома впервые. Встреча была чрезвычайно сердечной. Борис Владимирович и Иван Сергеевич весело вспоминали свои проказы на отдыхе в Кисловодске, где они жили «квартетом» — вместе с артистами МХАТа Б. Н. Ливановым и Б. Г. Добронравовым.

Борис Владимирович в тот вечер много рассказывал о своих встречах и дружбе с замечательными русскими композиторами, певцами, художниками — Римским-Корсаковым, Глазуновым, Стасовым, Шаляпиным, Репиным и другими.

Играл он нам и свою комическую оперу «Казначейша» по Лермонтову. Иван Сергеевич с листа спел пролог оперы — рассказ трактирщика. И не только спел, но и сыграл его. После этого «Рассказ» прочно вошел в учебный репертуар певцов-басов. Да и Иван Сергеевич нередко исполнял его в концертах, особенно на бис...

После напряженной работы в Москве и Ленинграде Иван Сергеевич захотел отдохнуть у моря. В первых числах августа мы выехали поездом в Одессу, а оттуда теплоходом отправились в Ялту.

Однажды, гуляя по набережной, мы столкнулись с только что приехавшими Антониной Васильевной Неждановой и Николаем Семеновичем Головановым. Встреча была неожиданной и очень приятной. Антонина Васильева радостно бросилась к Ивану Сергеевичу и расцеловала его. Эта сцена немедленно привлекла внимание гуляющих, и мы поспешили укрыться в гостинице, где остановились наши дорогие москвичи.

Антонина Васильевна давала концерт на открытой сцене в саду Ялтинской филармонии. Аккомпанировал Николай Семенович. Концерт этот привлек огромное количество слушателей. Его программа состояла из песен и романсов русских и западных композиторов. Известная певица тогда была уже не молода, но тембр ее голоса сохранил свою чистоту и нежность. С присутствующей ей непринужденностью и простотой Антонина Васильевна спела «Жаворонка» и «Как сладко с тобою

мне быть» Глинки, романсы Даргомыжского «Шестнадцать лет» и «Песня о золотой рыбке». Необыкновенным успехом у публики пользовались романсы Рахманинова — «Сирень» и «Вчера мы встретились», которые были ею повторены.

В этот вечер Антонина Васильевна также спела романсы Грига (ее любимую «Песню Сольвейг» и «Весенний дождь») и Шумана. Врезалось в память и ее исполнение русских песен: «Зачем тебя я, милый мой, узнала», знаменитую «Лучинушку» и «Помнишь ли меня, мой друг».

Антонина Васильевна пела с большим настроением и щедростью. Это было одно из ее последних выступлений, и публика забросала свою любимицу цветами.

После концерта мы все пошли ужинать в ресторан гостиницы и сидели долго за полночь. За шутками и весельем время прошло незаметно. Антонина Васильевна любила посмеяться и быстро отзывалась на любые «розыгрыши». Вот эта-то простота и человечность, которые она сохранила до последних дней, и приковывали к ней сердца друзей.

Нежданова умерла в мае 1950 года. Николай Семёнович, свято чтивший ее память, много сделал для того, чтоб ее квартира в Москве была превращена в кабинет вокального искусства при Всероссийском театральном обществе. Сохранились письма Голованова к Ивану Сергеевичу по поводу концерта, посвященного 50-летию со дня первого выступления Неждановой в Большом театре. К этому времени Иван Сергеевич был избран председателем Украинского театрального общества, организованного при его непосредственном участии в 1944 году. Голованов писал:

«Глубокоуважаемый Иван Сергеевич!

Прошу Вашего оперативного и активного вмешательства в концерт, организуемый Кабинетом в Киеве. Вас, как старейшего, прославленного вокалиста, знает вся страна. Прошу Вас помочь памяти великой украинки А. В. Неждановой, организовать концерт в Киеве. Мне кажется, что каждый из больших вокалистов будет предметом изучения в кабинете. Мы твердо надеемся на Ваше включение в это важное дело.

Глубокоуважающий Вас  
*Ник. Голованов*



Р. С. Антонина Васильевна всегда вас любила и уважала, как и Марию Ивановну, — прошу Вас передать ей привет и пожелание здоровья.

10 мая 1952 года.»

23 мая 1952 года Николай Семенович вновь писал нам:

«Милые и дорогие Марфа Фоминична и Иван Сергеевич! Сердечно благодарю вас за устройство концерта в Киеве, посвященного вашей великой неповторимой землячке — Антонине Васильевне Неждановой...»

Я с удовольствием вспоминаю, как Антонина Васильевна всегда ценила Ваше искусство и восхищалась Вами.

Прошу Вас передать выступавшим артистам — особенно ведущим, в частности М. Гришко, Ю. Кипоренко-Доманскому и М. Частью, и всем артистам — мою душевную признательность и восхищение их талантливым исполнением.

Сердечно обнимаю Вас.

*Любящий Николай Голованов».*

Открывая концерт, посвященный памяти А. В. Неждановой, Паторжинский отметил влияние корифеев русского театра на украинский.

Собинов и Нежданова первыми пришли на помощь молодой украинской опере. Они способствовали ее развитию и своим мастерством, и своим огромным опытом, уделяя много времени беседам с молодыми украинскими певцами. Иван Сергеевич напомнил слова Антонины Васильевны: «Никогда не успокаиваться на достигнутом и всегда стремиться к новым достижениям, к новым берегам — вот мой завет нашей творческой молодежи».

После первой декады украинского искусства в Москве коллектив Киевской оперы начал сезон с особым подъемом. Закипела работа по подготовке ряда новых спектаклей — классических («Мазепа», «Борис Годунов», «Проданная невеста») и советских: «Поднятая целина» Дзержинского, «Перекоп» Мейтуса, Рыбальченко и Тица, «Доля поэта» Йориша, «Наймичка» Вериковского, затем — «В бурю» Хренникова. Это был план не на один год.

В сезон 1937/38 года пошли только «Проданная невеста» Сметаны, «Мазепа» Чайковского и «Перекоп». Во всех этих спектаклях Иван Сергеевич был занят, и ему пришлось очень много работать.

Первой постановкой (в начале января 1937 года) была чудесная, вся пронизанная народным юмором и лирикой опера чешского классика Б. Сметаны «Проданная невеста». Спектакль был так сочен, жизнерадостен, что зрители его очень полюбили. Очаровательной Маженкой явилась Зоя Гайдай. Необычайно естественным казался в роли ее злополучного жениха Вашека К. Цеперник (характерный тенор). И, конечно, полностью в своей стихии оказался Паторжинский — бессменный сват Кецал. Опера не сходила с афиш киевского театра вплоть до его эвакуации в начале войны.

Через три с половиной месяца после премьеры «Проданной невесты» последовала постановка «Тараса Бульбы» в обновленной редакции. Текст был отредактирован Максимом Рыльским. Партитура написана заново Л. Ревуцким и Б. Лятошинским. Им же принадлежали некоторые новые сцены, расширившие участие народа в действии и подчеркнувшие патриотической пафос оперы.

Великолепно передавала героизм запорожской вольницы вставленная в оперу известная песня «Розпрягайте, хлопці, коні». Дирижировал спектаклем замечательный оперный дирижер В. Дранишников, ставил И. Лапицкий, оформлял А. Петрицкий. Эти имена говорят о том внимании, какое уделялось постановке. Вырос, обогатился и образ Тараса у Паторжинского, как бы обобщавший мощь и несгибаемую силу народа, его готовность обрушить ее на супостата. Эпический, под стать Тарасу, образ его жены Насти создала Литвиненко-Вольгемут; очень выразителен был Остап у М. Гришко. Андрея пели В. Борищенко, молодой А. Азрикан, обладавший великолепным драматическим тенором.

Под управлением В. Дранишникова в феврале 1938 года была поставлена опера «Мазепа». Она стала одной из любимых опер Паторжинского. Драматическая партия Кочубея пришлась ему и по душе, и по дарованию. Возможно, работа над образом Тараса помогла ему сделать и своего Кочубея ярко героической фигурой и в то же время очень трогательной. Этому способствовал партнер Паторжинского, замечательный актер В. Лети-

чевский, игравший Искру. Прощание Кочубея с Искрой перед их казнью представляло поистине трагическую картину, неизменно волновавшую зрителей, — так жизненно и правдиво проводили эту сцену исполнители.

Из довоенных сценических работ Ивана Сергеевича мне бы хотелось выделить его Фрола Баева в опере Хренникова «В бурю» (декабрь 1939 года) и Ивана Сусанина в одноименной опере Глинки (март 1940 года). Обе роли представляли для него большой интерес и требовали особо ответственного отношения и по своему содержанию, и по тому, что впервые Иван Сергеевич должен был дать им жизнь на украинской сцене.

Образ Сусанина давно был близок Паторжинскому; еще в ранней юности он пел и арию, и сцену второго акта — дуэт с Ваней. Поэтому Иван Сергеевич быстро отшлифовал эту роль, так и оставшуюся у него одной из самых любимых. Над образом же Фрола Баева работал много, так как сравнительно небольшая по объему эта роль является, однако, стержневой в опере. Фрол вместе с другими крестьянами-ходоками встречается с Лениным в Кремле и затем несет народу правду ленинских слов. Так какую же силу убедительности надо было вложить исполнителю в рассказ Фрола крестьянам о Ленине!

Обе работы Ивана Сергеевича получили высокую оценку критики и публики. Но, к сожалению, в эвакуации театр уже не мог возобновить такие спектакли, и Паторжинскому не пришлось более вернуться к этим героям...

В 1938 году в жизни Ивана Сергеевича произошло большое событие, серьезно повлиявшее на его сознание, на все его отношение к жизни. В этот год состоялись впервые проведенные в нашей стране выборы депутатов в руководящие органы республик. Среди избранных депутатов Верховного Совета Украины был и И. С. Паторжинский. Ему оказали честь и доверие трудящиеся Фастовского района Киевской области. Иван Сергеевич провел много встреч со своими избирателями. Они проходили и торжественно, и тепло. В село, где должна была состояться очередная встреча, с окрестных деревень съезжались разукрашенные транспарантами, ло-

зунгами и цветами автомашины, подводы, заполненные празднично одетыми людьми. Школьники с песнями также принимали участие в этих встречах, как и старики, убеленные сединами. Трибуны на площади были украшены флагами, плакатами, хвоей, цветами. «За всю свою жизнь, — говорил Иван Сергеевич, — я не получал столько цветов в театре, сколько на каждой из этих встреч».

Иван Сергеевич рассказывал избирателям о себе, о работе в театре. Как всегда, его выступления были пронизаны юмором и душевностью. Иван Сергеевич был очень горд доверием избирателей и работал безотказно. Любопытно, что ему писали, звонили или просто приходили со своими просьбами люди из других районов и городов, не говоря уже о киевлянах. Сам он не признавал никаких ограничений в этой своей деятельности. В ней словно открылось то, чего всегда жаждала его душа, — делать добро, помогать людям, отводить беды. И правда, его ходатайства за своих, а нередко и не за своих избирателей обычно не оставались без положительного ответа. Об этом наглядно говорят его депутатские журналы, в которых он аккуратно вел записи, регистрируя каждое письмо, заявление, фиксируя его продвижение «по инстанциям» и конечный результат. И всю эту работу он проводил один, без секретарей или каких-либо других помощников.

Из-за внезапно начавшейся войны срок работы депутатов первого созыва вместо положенных четырех лет продлился до девяти. Все эти годы Иван Сергеевич продолжал свою депутатскую деятельность, помогая каждому, кто к нему обращался.

Война разметала и разделила тысячи людей, оторвав жен от мужей, матерей от детей. Иван Сергеевич получал немало писем с просьбами найти пропавшего сына или дочь, отца или мать... Какая же это была радость, когда ему удавалось помочь человеку вновь обрести свою семью! А удавалось это довольно часто: Паторжинского к этому времени уже хорошо знали и в Сибири. Поэтому случалось, что члены одной семьи, потерявшие друг друга, почти одновременно сообщали Ивану Сергеевичу о своих поисках. Но Паторжинский не ждал, когда все произойдет само собой. Он много разъезжал с концертами, бывал с бригадами в при-

фронтовых городах, в госпиталях и везде оставлял свой адрес и паспортные данные искомого лица. Надо сказать, что это помогало.

Приходилось Паторжинскому принимать деятельное участие и в расселении в Уфе и Иркутске эвакуированных людей, в том числе ленинградцев, мужественно выдержавших блокаду.

Невозможно перечислить все, чем занимался Иван Сергеевич в течение двадцати одного года своей непрерывной депутатской деятельности. Четыре раза Паторжинский переизбирался жителями Фастовского района депутатом в Верховный Совет УССР. Оставался он на этом посту до своей кончины.

### За Уралом...

В июне 1941 года Иван Сергеевич поехал с младшей дочерью Лидой лечиться в Сочи. Старшую дочь Галину, с отличием окончившую в том году музыкальную десятилетку по классу фортепиано, я проводила к друзьям в Москву и осталась одна. Иван Сергеевич писал мне веселые письма о своем житье-бытье и посылал посылки с фруктами. Все, казалось, было хорошо. И вдруг... В пять часов утра 22 июня я проснулась от разрывов снарядов; поначалу решила, что это учебная тревога. Выглянув в окно, не заметила каких-либо тревожных признаков: дворники мирно мели еще безлюдные улицы. Наконец, я услышала позывные радио и... выступление В. М. Молотова.

Первая мысль, конечно, была об Иване Сергеевиче и детях. Война... а вся семья врозь! Подумала и о том, как взволновался Иван Сергеевич, узнав, что немцы бомбили Киев... И тотчас послала ему телеграмму. К счастью, он ее получил. А вскоре пришло его письмо от 23 июня.

«Надеюсь, что скоро увидимся и будем вместе, — писал Иван Сергеевич. — Все это — ожидаемое нами — случилось неожиданно — по-бандитски. Проклятые фашисты! Ну, хорошо! Еще попробуют, как трогать советский народ!.. Не волнуйся и будь покойна. Сейчас мы все должны взять себя в руки и, как никогда, мобилизовать все силы для того, чтобы быть полезными в нашем общем большом деле обороны страны. Лидочка

сегодня обратилась ко мне, чтобы я ее отпустил на фронт сестрой. Видишь, как она отвечает на события... (Лидочке было тогда неполных 13 лет. — М. П.). Я ей ответил, что этим можно заняться пока и в Киеве, а затем уж, если будет нужно, то отправиться и на фронт... Наше лечение-отдых, конечно, нарушены... В такое время нельзя и немислимо отдыхать. Хочется работать и быть полезным человеком-гражданином...» Чтобы выбраться поскорее домой, Иван Сергеевич телеграфировал председателю Верховного Совета Украины, и 30 июня он уже был в Киеве. Но, конечно, мы не ожидали, что так быстро придется расставаться с домом.

Эвакуация населения Киева началась в день возвращения Ивана Сергеевича. Поезд за поездом увозил в глубь страны семьи рабочих и служащих. В тот же день уехали сотрудники Академии наук, а 2 июля — семьи работников театров, педагогический состав консерватории и других вузов. Городские власти уполномочили Ивана Сергеевича и композитора Л. Н. Ревуцкого возглавить поезд с эвакуированными и руководить их устройством на месте прибытия. Предполагалась остановка в Куйбышеве, но город был уже переполнен. И тогда решили ехать в столицу Башкирии — Уфу. Иван Сергеевич там часто гастролировал, он хорошо знал город, и его знали, в том числе руководство республики. Это давало надежду, что нас хорошо встретят и приютят. Так и вышло. По приезде в Уфу Иван Сергеевич и Л. Н. Ревуцкий отправились в Совнарком, где нашли самый сердечный прием. Сейчас же последовало распоряжение переселить эвакуированных из вагонов временно в помещение клуба железнодорожников и обеспечить питанием.

В течение нескольких дней все эвакуированные были расселены уже по квартирам. Иван Сергеевич за всем следил сам. Когда машина увезла на квартиры последнюю партию людей, он облегченно вздохнул.

На следующее утро пришла машина и за нами. Наша новая квартира состояла из двух комнат. Соседи по двору встретили нас очень доброжелательно. Каждый старался чем-либо помочь: имя Ивана Сергеевича как певца было им знакомо. Рядом с нами поселился Павел Григорьевич Тычина, с которым Иван Сергеевич познакомился еще в Харькове, а в Киеве мы уже подружились

семьями. Тем более было приятно ощущать близко около себя друзей. Мягкий, деликатный Павел Григорьевич и его жена — энергичная, жизнерадостная Лидия Петровна — очень скрашивали нашу жизнь вдаль от родных мест. Когда мы с театром покидали Уфу, Иван Сергеевич осмелился написать в альбом жены поэта стихи. Приведу их здесь, так как они ярко характеризуют ту негибаемую веру в победу, которая поддерживала и вдохновляла всех нас:

З Уфи в далекий край Сибіру  
Мы від'їжджаєм в осени.  
Просили всі Ви нас до піру,  
В альбом щоб написали ми.  
А що писати, друзі милі?  
Відомо, любимо Тичин,  
І будемо посиротілі...  
Богато є на то причин...  
Не залишаємо надії  
На те що вернемось разом  
У рідний наш, любимий Київ  
И будем жити в ньому знов.  
Там пригадаємо минуле  
Уфу, Башкирськеє життя,  
І все, що сном тяжким минуло  
І кануло у небуття.  
Згадаєм любих, нашу мрію,  
Затишні наші вечори,  
Петрівну Ліду, наші співи  
І чарку, й вірші, й колядки.  
Кузьмінішну Єкатерину  
Що альбом з нами спів вела  
І «душку-тепог'а» — Тичину<sup>1</sup>  
Сина Григорова Павла.

Народный артист УРСР  
*Паторжинский*

Уфа. 12. X. 42 р.  
вул. Зенцова, 25, кв. 10

За дорученням Марфи Фомінічни,  
Галини і Ліди

Постепенно в Уфу стали съезжаться солисты Киевской оперы, артисты балета, хора. Приехал главный режиссер Н. В. Смолич, директор театра Н. П. Пашин.

<sup>1</sup> Павел Григорьевич был очень музыкален, обладал хорошим тенором, и они с Иваном Сергеевичем часто пели дуэты, а то и квартеты, если подбирались соответствующие партнеры.

Иван Сергеевич заботился об устройстве приезжающих: надо было всех обеспечить жильем, питанием.

Киевский театр целиком включился в общую напряженную работу, участвуя во всем, что делалось для победы над врагом. Артисты выезжали с концертами в госпитали, на поля, на заводы, где трудились в основном женщины и мальчишки.

Однажды Ивана Сергеевича попросили выступить в концерте после торжественного собрания, на котором рабочим одного из заводов должны были вручить переходящее Красное знамя, премии и другие награды.

— Меня предупредили, что я включен в состав президиума собрания, — рассказывал потом Иван Сергеевич. — Я, конечно, пришел пораньше и был удивлен, увидев в фойе почти только одних молодых людей, даже подростков. Хотел было спросить — где же рабочие, да уж звали на сцену... Но кроме меня и нескольких работников обкома и горкома за столом президиума сидели одни юнцы. Тогда только я понял, что опростоволосился. Эти-то юнцы и оказались передовыми тружениками, которым и были вручены почетные награды.

В то время подобные явления встречались на каждом шагу. Однажды Иван Сергеевич зашел в мастерскую по починке обуви; там находились три подростка — один меньше другого. Но они важно курили «козьи ножки» и «солидно» сплевывали на пол, подражая, видимо, взрослым рабочим. На вопрос — где заведующий, Ивану Сергеевичу кто-то из них ответил:

— Он ушел.

— А кто его заменяет?

— Старший мастер — вот он!

И один малец, лет десяти, ткнул пальцем в сторону такого же малыша, ну, может быть, на год, два старше его. Это они, мальчишки, трудились не покладая рук, заменяя своих отцов и братьев, ушедших на фронт.

Вскоре состоялось открытие сезона в здании Уфимского театра оперы и балета. Киевляне и уфимцы ставили свои спектакли по очереди. При этом наши солисты и хор часто помогали башкирской опере. Из киевских спектаклей шли «Запорожец за Дунаем», «Наталка-Полтавка», «Риголетто», «Травиата», «Кармен», «Севильский цирюльник», балет Асафьева «Бахчисарайский фонтан».



Первый спектакль Киевской оперы в Уфе состоялся 21 декабря 1941 года. Шел «Запорожец за Дунаем».

Об этом спектакле писал М. И. Вериковский в газете «Литература и искусство» (17 января 1942 года), выходящей в Уфе на украинском языке: «Опера была воспринята слушателями, как может приниматься только патриотическая опера. Особенно остро это чувствовалось в момент поднятия занавеса, когда рядом с радостными аплодисментами местных уфимских слушателей... можно было видеть слезы тех, кто так недавно любовался красотой родного края... ныне разрушенного, сожженного гитлеровцами. Несмотря на то, что Киевской опере в Уфе не хватает большой сцены... не хватает богатства сценического оформления, костюмов, — дух спектакля, в котором ярко отображен дух украинского народа, его любовь к прекрасному, к родному краю, полностью сохранился, за что надо в первую очередь благодарить народного артиста И. С. Паторжинского, который создал высокохудожественный образ запорожца Карася с его теплым юмором, с бескрайней любовью к жизни, со всеми качествами, присущими украинскому народу».

Все спектакли Киевского театра в Уфе проходили с огромным успехом.

Иван Сергеевич очень часто выезжал по вызовам украинского правительства. Так, 21 ноября 1941 года и в январе 1942 года в Куйбышеве состоялись два митинга представителей украинского народа. Открывал митинг председатель Верховного Совета М. С. Гречуха. С докладами выступили А. А. Богомолец и П. Г. Тычина, Ванда Василевская, М. Т. Рыльский. Митинги заканчивались концертами, в которых участвовали И. С. Козловский и И. С. Паторжинский.

Иван Сергеевич выступал также в ряде концертов, сопровождавших митинги, проходившие на заводах Куйбышева.

Однажды, когда он вместе с группой артистов возвращался из Куйбышева двухмоторным самолетом, один мотор вышел из строя и самолету пришлось сесть в незнакомой местности, занесенной глубоким снегом. Он приземлился довольно благополучно, но кругом не было ни одного поселка. Кое-как летчики связались с ближайшим населенным пунктом и вызвали несколько

саней, запряженных лошадьми. Все это было уже ночью, стоял мороз, градусов в 30. Иван Сергеевич настолько замерз, что слова не мог произнести. Вдобавок ко всему сани, в которых он ехал с Марией Ивановной Литвиненко-Вольгемут, перевернулись, и они утонули в глубоком сугробе. Вернувшись и отогревшись, Иван Сергеевич с юмором рассказывал нам об этом происшествии.

Отношение к нашей семье местных жителей было удивительно сердечным и заботливым. Помню, когда Иван Сергеевич уехал в Куйбышев, мы часов в шесть вечера услышали во дворе скрип полозьев. Оказывается, по распоряжению председателя горсовета нам привезли продукты: баранью тушу, картошку, бочку огурцов, капусту. Я подумала, что это, верно, ошибка, и хотела отказаться. «Нет, — сказал возница, — велено отвезти артисту Паторжинскому».

На утро я с помощью заместителя директора оперы Б. С. Перлова раздала всё работникам театра, у которых были маленькие дети. Такие подарки мы получали много раз, особенно к праздникам 1 Мая и 7 Ноября.

Как-то, будучи в горсовете, Иван Сергеевич вскользь сказал, что-де нужно бы уже заготовить дровишек на зиму, а сам вскоре уехал по вызову в Москву и забыл об этом разговоре. Вдруг к нам приходит водитель и спрашивает: «Куда складывать дрова?». Дров оказалось столько, что когда мы уезжали в Иркутск, много их еще осталось для эвакуированных ленинградцев, поселившихся в нашем доме.

По инициативе Паторжинского театр Киевской оперы создал концертную бригаду для обслуживания фронта. В ее состав вместе с ним вошли М. И. Литвиненко-Вольгемут, А. А. Иванов, Н. И. Захарченко, В. П. Борищенко, С. Д. Иващенко, Н. П. Шостак, пианисты Л. А. Вайнтрауб и Н. И. Скоробогатько, аккордеонист Барабаш, режиссер Д. Н. Смолич. Художественным руководителем был Паторжинский, возглавлял бригаду директор театра Н. П. Пашин.

25 марта 1942 года бригада выехала из Уфы, направляясь на Юго-Восточный фронт. И уже на следующий день Иван Сергеевич послал мне открытку: «Ночью

благополучно прибыли в Куйбышев и стояли сутки. Обещают ночью на 27-е прицепить (к поезду)... По какому направлению двинемся, пока не знаем... Живем тесно, но не обижаемся».

А вот короткая записка уже от 15 апреля, переданная мне с оказией из Ворошиловграда. Иван Сергеевич сообщает: «Жив, здоров. Доехали благополучно. Начали работать. Поем концерты и спектакли. Принимают хорошо... Обещали дать машину, чтобы поехать к Шура». (Шура — сестра Ивана Сергеевича, которая, как я уже ранее писала, вскоре была расстреляна фашистами. Оба ее сына тогда воевали на фронте.) В конце этого письма приписка от Марии Ивановны: «Дорогое семейство! Радуюсь вместе с вами той награде, какую получил И[ван] С[ергеевич]». Этой наградой была Государственная премия, которой Иван Сергеевич был удостоен за роль Тараса Бульбы. Мы узнали о ней по сообщению радио, а потом — по газетам. Радостное известие нашло Паторжинского в Ворошиловграде.

Бригада пробыла в поездке около трех месяцев и вернулась только в конце июня.

О первом выступлении Ивана Сергеевича в Ворошиловграде писала 22 апреля 1942 года газета «Советская Украина»:

«Утро принесло радостную весть — приехал любимый певец Украины народный артист И. С. Паторжинский... Сколько сценических образов создал этот умный и тонкий актер. Трудно забыть Тараса Бульбу. Этот оптимистический образ пламенного украинца-патриота создал Паторжинский...

Вечером ворошиловградцы увидели любимого певца-актера на сцене. С огромным успехом он исполнил целый ряд произведений, арий, романсов; в жанровых украинских песнях передал И. С. острый народный юмор. В целом концерт этот превратился в мощную демонстрацию богатства украинской музыки и культуры, в подлинный праздник украинского искусства...

Средства, собранные с двух концертов и одного спектакля, поступили в фонд строительства танковой колонны «Украинское искусство».

В тот же день Иван Сергеевич писал нам: «Вот уж одиннадцать дней, как мы в Ворошиловграде. Уже дали семь концертов, а сегодня восьмой в пользу танковой

колонны «Украинское искусство». Концерты проходят с большим успехом... Завтра собираемся поехать на два концерта в Ворошиловск (Алчевск), а затем снова возвратимся на базу в Ворошиловград. Погода стоит резко весенняя, солнечная, но с ветром и пылью. У меня уже насморк, так что я говорю, как француз, в нос. Может быть, с Алчевска удастся проскочить к Шуру, если там достанем машину...

Здесь, на фронте, есть композиторы, которые работают и пишут неплохие, нужные на сегодня фронту вещи. Например, Фрадкин Марк, Табачников и др. Я уже зацепил песни четыре и буду их петь». В письме от 15 мая того же года Иван Сергеевич сообщал: «Сегодня у нас второй спектакль «Запорожца». Вчера был [спектакль] на танковую колонну. Билеты нарасхват. Идет подряд четыре дня — 14, 15, 16, 17 под небольшой оркестр и с хором местного театра. Принимают очень хорошо. За месяц мы дали двадцать восемь концертов. Был с частью бригады у Шуры, и также давали концерт в школе. Когда будем назад — пока точно не скажу, а планы меняются почти ежедневно...».

Действительно, было много неожиданностей, в том числе и приятных. Например, к середине июня последовал вызов М. И. Литвиненко-Вольгемут и И. С. Паторжинского в Москву, где они выступили в двух концертах в зале им. Чайковского 14 и 16 июня. Сохранилась тетрадка, в которую Иван Сергеевич вклеивал все документы тех лет. Там я нашла отклик газеты «Литература и искусство» на эти концерты:

«Грозным напоминанием о великой силе народа, грозным для врагов культуры, ненавистных гитлеровцев, звучали в зале имени Чайковского песни Советской Украины. Мастерами — виртуозами вокального искусства были показаны разные жанры...

Каждый из них имеет свое неповторимое творческое лицо.

И. С. Паторжинский — актер-певец большого масштаба; гордость не только украинской, но и русской сцены... Двумя-тремя мазками он умеет создать нужный образ...

Вот перед нами любимый образ народа — Тараса Бульбы. На эстраде — ни декорации, ни костюма, ни грима нет: а между тем ясно видишь этот образ, осве-

щенный внутренним светом, в исполнении Паторжинского.

Когда артист исполняет комическую песню «Ой кум до кумы», весь зал хохочет! Да нельзя не смеяться, радостно, восторженно отзываясь на поражающее мастерство художника Паторжинского.

Знаменитый дуэт Караса и Одарки из оперы «Запорожец за Дунаем» был спет Литвиненко-Вольгемут и Паторжинским сотни раз на фронте, в госпиталях, на концертных эстрадах, и большие бойцы, сдерживая боль, усмехались, успокоенные искусной игрой и исполнением мастеров сцены».

Наконец, «Башкирская правда», сообщая о возвращении украинских артистов 28 июня 1942 года в Уфу, приводила интервью с Паторжинским о его поездке на фронт. Иван Сергеевич рассказывал: «Особенно запомнилась поездка нашей бригады к отрядам штурмовой авиации. Выехали 12 мая, зная, что это подразделение в боях с фашистами прославилось своим героизмом, знали также, что командир — Гетман награжден званием Героя Советского Союза и большая часть летчиков награждена орденами.

Когда подъезжали к тому месту, где было расположено это подразделение, мы услышали сильный гул моторов. Над лесом поднялось шесть самолетов, [которые] пошли на Запад...

— Повезли наши хлопцы хороший ужин фашистам, — сказал командир Гетман.

— Что же выходит, что мы и не увидимся с прославленными летчиками? — спросил я.

— Они возвратятся раньше нас, — успокоил нас командир. И действительно, приближаясь к речке, где размещалось подразделение, мы снова услышали гул моторов... Летчики тревожно считали: один, два три... и радостно — все целы!..

Блестяще выполнив задание, летчики приземлялись на аэродроме, и через несколько минут мы увидели их на площадке, где шел наш концерт.

Запомнился день Первого мая. Провели мы его в госпитале.

Концерт был в клубе госпиталя. Перед началом концерта видим — санитарки вносят носилки с ранеными, кресла. Но, как мы узнали, далеко не все могли прийти

послушать, и мы обошли все палаты и в каждой исполняли полную программу концерта. Репертуар был веселый, бодрый. На лицах раненых появлялись улыбки.

В этот день жители города пришли с праздничными подарками, цветами к бойцам. И их было так много, что стояла большая очередь... Это был действительно праздничный день для бойцов. Мы пробыли в госпитале с 11 часов утра до 6 вечера.

Я не могу забыть лицо одного раненого бойца, бескровное, как мел. Я разговаривал с его соседом по койке, жителем Пятигорска. Он говорил мне о том, что после выздоровления поедет на короткий срок домой.

— Никаких «домой», — вдруг услышал я взволнованный голос.

— Только на фронт!!!

Это говорил недвижимый больной. Его глаза смотрели вдаль, как будто бы видели картины будущих решающих боев...

Три месяца нашего присутствия на фронте дали нам очень много. Мы видели примеры самоотверженного служения Родине, героизма...

Я пришел к убеждению, что бойцов не нужно агитировать песнями о героике. А песни о мирной жизни, о труде, о родном крае, ныне разрушенном, сожженном, — вот те песни, что мобилизуют на борьбу с врагом... Юмор и сатира остро воспринимались бойцами. Они давали отдых после их тяжелого ратного труда».

30 августа 1942 года Иван Сергеевич выехал в Саратов для участия в концерте, завершавшем Всеславянский митинг. Аккомпанировала ему дочь Галина. В том же концерте выступили Литвиненко-Вольгемут, Гайдай и другие.

Прямо из Саратова, не заезжая в Уфу, Иван Сергеевич с Галиной уехали в Москву, где состоялся большой вечер «Украинские писатели и мастера искусств — фронту».

Газета «Вечерняя Москва» 21 сентября 1942 года сообщала, что вечер открыл А. А. Фадеев. Он сказал:

«Ни временная утрата родной земли, захваченной немецкими оккупантами, ни величайшие муки и страдания не смогли сломить волю к борьбе свободолюбивого

украинского народа. Украинский народ плечом к плечу с великим русским народом борется за освобождение родной земли и будет драться до тех пор, пока не истребит немецких оккупантов всех до единого».

Вечере приняли участие А. Корнейчук, П. Тычина, М. Рыльский, А. Малышко, М. Бажан, В. Сосюра, Н. Рыбак, Ю. Яновский, З. Гайдай и И. Паторжинский.

После первого возвращения Ивана Сергеевича с фронта встал вопрос о переезде Киевского оперного театра в Иркутск. Состав театра все более пополнялся, а с жилплощадью в Уфе было очень трудно; Иркутск же предоставлял под общежитие артистов вновь выстроенную гостиницу. Город был заинтересован иметь у себя первоклассную труппу Киевской оперы. Выехав 12 октября 1942 года в Иркутск для ознакомления на месте с положением вещей, Иван Сергеевич убедился, что предлагаемые условия были вполне приемлемыми, и 3 ноября 1942 года труппа переехала на новое местожительство.

Театр привез в Иркутск спектакли: «Наталка-Полтавка», «Запорожец за Дунаем», «Иван Сусанин», «Евгений Онегин», «Севильский цирюльник», «Травиата», балеты «Копеллия» Делиба и «Бахчисарайский фонтан» Асафьева.

4 декабря 1942 года в помещении драматического театра Киевская опера дала свой первый спектакль «Запорожец за Дунаем», который был принят иркутянами с большой признательностью. Здесь нашлась работа и мне — солистке Иркутского радиовещания. Вместе с коллективом Радио мне довелось принять участие в концертах для советских воинов в госпиталях и для рабочих на различных предприятиях.

С первых же дней пребывания в Иркутске Иван Сергеевич и другие артисты начали активную работу в госпиталях, воинских частях, оказывая практическую помощь филармонии и принимая большое участие в общественной жизни города.

Десятки раз Паторжинский выезжал для обслуживания воинских частей в Улан-Удэ, Владивосток, Хабаровск, Читу, Красноярск. Кроме того, он выступал в периферийных театрах, например в Красноярске, где работали временно объединенные в один коллектив Одесская опера и Днепропетровская музыкально-драматиче-

ская труппа. И как можно было не откликнуться на такие письма, которые часто получали киевские артисты? Привожу, к примеру, следующее:

«Тт. Паторжинскому и Литвиненко-Вольгемут.

Мы, ранбольные бойцы, командиры, политработники и личный состав Эвакогоспиталя № 3343 (по ул. Кирова, № 11), с большой радостью узнали о Вашем приезде в г. Красноярск.

Мы убедительно просим Вас, родные, уделить нам немного времени, дать возможность нам насладиться Вашим творчеством на родном нам украинском языке.

Мы временно лишены возможности слушать Вас в наших родных украинских городах, находящихся под сапогом гитлеровских насильников и убийц, а потому надеемся, что Вы не откажете нам в нашей просьбе.

С пламенным приветом, по поручению ранбольных, орденосеца, ст. лейтенанта *Боята*».

Во время эвакуации Иван Сергеевич был председателем цехкома артистов оперы. Поэтому почти все мероприятия проводились в жизнь с его помощью и по его инициативе. Так, коллектив оперы за время пребывания в Восточной Сибири собрал и передал для строительства танковой колонны и эскадрильи 207 764 рубля, взял материальное шефство над двадцатью детьми бойцов, находящихся на фронте. Кроме того дополнительно было собрано и внесено в фонд обороны облигациями и деньгами 320 000 рублей. Затем солисты театра взяли на себя обязательство в свои выходные дни в течение всего 1943 года устраивать концерты, спектакли и продолжать сбор средств на постройку новых танковых колонн. Таким путем было собрано еще 130 000 рублей.

В Иркутске наш коллектив работал с особенным подъемом. Уже был освобожден Сталинград, затем Харьков и другие города Украины. Наши концерты и спектакли, особенно такие, как «Наталка-Полтавка», «Запорожец за Дунаем» вызывали у слушателей слезы радости. Когда Карась — Паторжинский вспоминал родную землю: «Верби, тополі похили...» или Одарка —



Вольгемут пела: «Україно, рідний краю, серцем я тебе бажаю, все що миле, жде нас там...», — это неизменно вызывало горячие овации.

Помню, когда шел спектакль «Наталка-Полтавка», по радио было объявлено об освобождении Харькова. Иван Сергеевич играл Выборного. И вместо слов, обращенных к Петру: «Так ти ї в Харкові був, лепський, то десь, город», — он, взволнованный радостным известием, невольно сказал: «І в Харкові був? Та це ж наш тепер, знову наш город!..» Эти слова были покрыты аплодисментами и криками «Ура!». Люди бросались друг другу в объятия, целовались. Мне трудно передать словами всю атмосферу восторга, которая царила в тот вечер в театре.

После освобождения Харькова 30 августа 1943 года Иван Сергеевич вновь выезжает с бригадой на фронт, пробыв там до 11 сентября. На память об этом событии осталось благодарственное письмо командующего Степным фронтом И. С. Конева, адресованное участникам бригады, в состав которой вошли И. Паторжинский, О. Лепешинская и И. Козловский. Последняя фронтовая поездка Ивана Сергеевича с бригадой относится к концу октября 1943 года. Они въехали в дымящийся от пожаров Киев, освобожденный Советской Армией в начале ноября. В окрестностях города еще шли бои, а в Киеве уже звенели родные украинские песни...

С тех пор Иван Сергеевич прилетал в Иркутск только на день-два повидаться с семьей. В основном он жил в Москве, а затем в Киеве, где в марте 1944 года состоялось первое заседание Верховного Совета Украинской ССР. В конце месяца и я получила вызов в Киев, куда летели всей семьей — Иван Сергеевич встречал нас в Москве.

Картина разбитого города была ужасна. Весь Крещатик был завален обломками взорванных домов. Наш дом по улице Ленина оказался сожженным, и мы поселились временно в доме артистов оперы на Пушкинской улице, 21.

При виде руин Крещатика немыслимо казалось его восстановление. Но все население, оставшееся в городе, систематически выходило на расчистку улиц и площадей. Ничто не останавливало нас, город должен был как можно быстрее возродиться к жизни.

Очень тяжело разрешался жилищный вопрос. Поскольку Иван Сергеевич одним из первых киевлян вернулся в столицу, да и по депутатским обязанностям на него вместе с дирекцией театра легла ответственность за подготовку квартир для сотрудников. Коллектив театра почти в полном составе возвратился в середине мая и начал готовиться к открытию сезона оперой М. И. Вериковского «Наймичка». Спектакль этот репетировали в Иркутске. Конечно, коллектив работал над ним с особым волнением, зная, что это будет первая постановка в освобожденном Киеве. В дневнике, который изредка вел Иван Сергеевич, записано в связи с «Наймичкой»: «Мы вложили всю тоску по далекой тогда нашей земле, которая обливалась кровью под пятой оккупантов. Помню, как сдавило мне горло, когда Ганна пела свою трагическую колыбельную песню. Мы ждали освобождения Украины, и «Наймичка» была для нас тем мостом, который соединял нас с родной землей...»

Открытие сезона Киевского театра оперы и балета им. Шевченко состоялось 28 октября 1944 года. Перед началом спектакля коллективу было торжественно вручено переходящее Красное знамя за успешное проведение военно-шефской работы. Министр здравоохранения СССР наградил ряд артистов, в том числе Ивана Сергеевича, значком «Отличник здравоохранения» за работу по обслуживанию раненых в госпиталях.

В спектакле Иван Сергеевич играл драматическую роль деда Трофима — приемного отца Ганны — Наймички. Вышел на киевскую сцену Паторжинский уже народным артистом Союза ССР. Высшее почетное звание было присвоено ему в январе 1944 года Указом Президиума Верховного Совета СССР. Этот год был отмечен в творческой деятельности Ивана Сергеевича еще одним важным событием — он стал профессором Киевской консерватории по классу сольного пения и не оставлял ее до своих последних дней. Одновременно Иван Сергеевич продолжает шефствовать над периферийными музыкально-драматическими театрами, выезжая к ним на спектакли. Работа эта была им начата еще до войны в театрах Донецка, Кировограда, Днепропетровска и др. Об одной из таких встреч Иван Сергеевич вместе с Марией Ивановной Литвиненко-Вольгемут писал в «Правде Украины» (11 июля 1944 года):

«Донбасс мы регулярно посещаем с 1932 года. На наших глазах... происходил гигантский рост всесоюзной кочегарки. От этого роста захватывало дыхание! Приедешь — увидишь одно, через год не узнаешь знакомого места. Промышленный Донбасс рос не по дням, а по часам. На наших глазах также стремительно вырастала и культура Донбасса. Если несколько лет назад в концертах нас обычно просили спеть «Машу» или «Черную шаль», то позже зрители предъявляли более серьезные требования: исполнить арии из опер, народные жанровые песни, популярные романсы.

Из поездок мы возвращались обновленными. Героический труд горняков и металлургов Донбасса зажигал и нас, актеров. Последний раз мы посетили Донбасс в конце 1940 года.

Война временно прервала нашу живую связь с Донбассом. Но мы сохранили самые искренние, сердечные отношения с донбассовцами, эвакуировавшимися на Урал, в Казахстан, в Узбекистан и другие места.

Уже в первые дни после изгнания врага из Донбасса мы начали получать настойчивые приглашения приехать на гастроли. Телеграмма секретаря обкома КП(б)У т. Мельникова заставила нас поторопиться с выездом.

Мы увидели разрушенные немецкими извергами города и поселки Донбасса. Никакому описанию не поддаются чудовищные злодеяния, содеянные фашистами. То, что было достигнуто в чудесные годы прошедших пятилеток, оккупанты предали огню и уничтожению. Но созидательный гений народа, самоотверженный труд рабочих и интеллигенции уже сейчас дают свои плоды. Чудесно работают шахтеры, металлурги, помогая Красной Армии в победном шествии на Запад.

По дороге в Сталино мы остановились на станции Никитовка. Нас просто потрясла грандиозная восстановительная работа. Из обломков и руин на шахте № 4-5 в короткий срок вырос большой железобетонный копер. Работу нескольких месяцев здесь выполнили за двадцать пять дней.

Повсюду, куда ни помотришь, уже дымятся заводские трубы. Индустрия Донбасса с каждым днем возрождается, растет, крепнет. В столице Донбасса в чудом уцелевшем театре мы дали первый концерт. зри-

тели приняли нас исключительно радушно и тепло. Произошла сердечная, радостная встреча после трех лет! Мы познакомили собравшихся со всем лучшим и новым, что есть в нашем репертуаре и что мы подготовили за время войны. В Донбассе мы дадим ряд концертов...»

## После Победы

В мае 1945 года Иван Сергеевич вернулся в Киев из шефской поездки в Вологду и Архангельск, где он встречался и выступал с ансамблем песни и пляски Североморского флота.

В три часа ночи 9 мая нас разбудило необыкновенное оживление на улице. Не успели мы понять, в чем дело, как раздался длинный звонок. К нам буквально ворвалась группа артистов оперы во главе с дирижером В. Я. Йоришем, радостно кричавшими: «Конец войне!.. Полная победа наших доблестных войск — безоговорочная капитуляция Германии!»

Наутро после радостной бессонной ночи Иван Сергеевич вместе с М. Литвиненко-Вольгемут, артистом театра им. Франко Ю. Шумским, певцами К. Лаптевым, Л. Масленниковой, А. Гончаренко и несколькими артистами балета вылетели в Югославию для выступлений перед советскими и югославскими войсками, а также перед населением.

«Правда Украины» от 16 мая 1945 года передала телефонный разговор с советским послом в Югославии И. В. Садчиковым, который сказал, что гастроли украинских мастеров «превратились в подлинный праздник украинской советской культуры [...] У всех на устах имена Паторжинского, Литвиненко-Вольгемут, Шумского, Лаптева и других».

Первый концерт киевлян состоялся в Белграде в Доме Югославской Армии, где присутствовал дипломатический корпус, видные общественные и политические деятели страны, генералы и офицеры. «Особенно горячий успех, — сообщала газета, — имели И. С. Паторжинский и М. И. Литвиненко-Вольгемут, с большим чувством исполнившие несколько арий и дуэтов из ук-

раинских опер». 13 мая состоялся второй концерт украинских артистов для генералов и офицеров Югославской Армии. Затем наши артисты выступили в госпитале для раненых бойцов. 14 мая в концертном зале Народного университета в Белграде прошел первый открытый концерт, организованный обществом культурного сотрудничества с СССР. 16 мая вечером посланцев советской украинской культуры принял маршал И. Броз Тито.

«Во время нашей поездки в Загреб, а затем в городах Шибенек и Сплит нас забрасывали цветами, не было отбоя от настоятельных просьб автографов, — вспоминал Иван Сергеевич. — Мы встречались с военными и политическими деятелями Югославии, с известным хорватским поэтом, председателем Антифашистского веча народного освобождения Хорватии Владимиром Назор, который, несмотря на свои семьдесят лет, всю войну провел в лесу с партизанами. . . Я выучил широко распространенную в Югославии песню югославских партизан и исполнял ее на концертах. Это очень радовало слушателей. Наши песни «По долинам и по взгорьям», «Москва майская», «Все выше и выше» и другие с большой любовью исполняют воины Югославии, поет народ».

Три очерка в газете «Правда Украины» (от 10, 12 июня и 3 июля 1945 года) написал народный артист СССР Ю. Шумский, подчеркивая энтузиазм, с которым всюду в Югославии встречали советских артистов. Любопытно описывает он один концерт в Шибенек, на который, по его словам, «не попала и десятая доля желающих». «Городские власти нашли остроумный выход из положения, — пишет автор. — Они установили на стенах театра громкоговорители, и это во много раз увеличило размеры аудитории. После своего выступления я поспешил на площадь. Я замешался в толпе, которая в это время в напряженном молчании слушала могучий бас И. С. Паторжинского. Стоило кому-либо кашлянуть или нарушить тишину репликой, как на него обращались десятки взглядов. После каждого номера вспыхивали две овации — одна в зале, повторяемая репродукторами, другая — на площади. . .».

Вернувшись в Белград, советские артисты были приглашены на встречу маршала Тито с маршалом Толбу-

хиным, награжденным высшим военным орденом Югославии. «Оба маршала, — пишет Шумский, — спрашивали о том, где мы побывали, что видели, как нас встречали. . . Тито, слушая наш рассказ, только одобрительно улыбался. В конце беседы Тито поблагодарил нас за концерты, за поездку по городам». Все сборы от концертов были переданы в фонд помощи раненым бойцам Югославии. Труд артистов высоко оценило югославское правительство — их всех наградили орденами «Братство и единство», которые были вручены в торжественной обстановке. «Один за другим мои друзья, — писал Шумский, — прикалывали к груди югославский орден, на котором, в виде языков пламени костра, изображены народы Югославии. Дорогая нашему сердцу красная звездочка сияла на орденах».

В перерыве между поездками по городам Югославии наши артисты по приглашению маршала Толбухина посетили Баден и Вену.

В дневнике Ивана Сергеевича о пребывании в Югославии записано: «В памяти остались встречи с народом, незабываемый прием, чувство любви и симпатии к нам только потому, что мы русские, что мы советские. Женщины подымали на руках малых детей, чтобы они посмотрели на нас. Каждый хотел протиснуться, прикоснуться руками к нам, засыпали нас цветами. Память у меня об этой встрече — лавровый венок и красная шапочка, которую надел на меня один житель Шибенека, сказав: «Ты мне друг».

Через два месяца советские люди дружески встречали в Киеве делегацию югославских деятелей, которые прислали затем Ивану Сергеевичу теплое письмо с благодарностью за прием и специальный выпуск журнала «Югославия — СССР», в котором рассказывалось об их впечатлениях о советской стране, могучем росте ее хозяйства и культуры. В этом номере напечатаны также большие статьи Паторжинского и других деятелей украинского искусства.

Так прошел весь год у Ивана Сергеевича — в радостных хлопотах у себя в Киеве и в поездках с шефскими концертами по нашей стране и за рубежом.

Наступил 1946 год. В этом году Иван Сергеевич был награжден орденом Ленина.

В его дневнике записано: «Внимание партии и пра-

вительства обязывает меня быть достойным этих высоких наград». Вся трудовая жизнь Паторжинского и особенно в период Великой Отечественной войны, когда необычайно расширилась и приобрела новое значение его общественно-творческая деятельность, естественно привела Ивана Сергеевича к мысли стать членом Коммунистической партии. Это желание зрело в нем давно, но мешала скромность. Он считал, что еще мало сделал, что нужно еще бóльшим трудом на пользу народа завоевать право на высокое звание коммуниста. И только после войны Иван Сергеевич реализовал свою мечту. В 1945 году он стал кандидатом в члены ВКП(б), в 1946-м — был принят в ряды членов партии.

В том же году Иван Сергеевич выезжает с делегацией деятелей советской культуры в Канаду по приглашению товарищества канадских украинцев. В состав делегации, кроме Паторжинского, вошли Зоя Гайдай, поэт Андрей Малышко, академик С. В. Стефаник. Главой делегации был Л. Паламарчук, тогда министр иностранных дел Украинской ССР. Делегации предстояло принять участие во всеканадском фестивале украинского искусства, который должен был проходить в городе Эдмонтоне.

Отдельные события этой поездки отражены в юмористических стихах и баснях Ивана Сергеевича.

В Париже, через который пролегал путь в Канаду, Иван Сергеевич встретился со своим младшим братом Федором. Еще шестнадцатилетним юношей он пропал без вести. Мы считали его погибшим. Только после Великой Отечественной войны Иван Сергеевич от нашего посла во Франции узнал, что Федор живет в Париже. Выяснилось, что, попав в водоворот революционных событий, не разобравшись в них, он с большой группой эмигрантов оказался в Галлиполи (Турция), где всем грозила голодная смерть. Федору удалось какими-то путями пробраться в Болгарию. Здесь он нашел работу в хоре собора Александра Невского (я уже писала, что он обладал прекрасным басом), а затем сам стал регентом в одной из русских церквей. Перебравшись в Париж, он поначалу пел в труппе Русской оперы, участвовал в концертах Леопольда Стоковского, Исаия Добровейна, дружил с Рахманиновым, Шаляпиным, о чем свидетельствуют их фотографии с дарственными надпи-

сями. Потом сам организовал хор, который с 1944 года стал носить имя Федора Паторжинского. Этот коллектив дал больше двух тысяч концертов. Русская и украинская песня звучала во всех крупных городах Европы. Хор приобрел большую популярность. О нем упоминает Б. Александровский в своей интересной книге «Из пережитого в чужих краях». Известны также записи русских песен в исполнении Бориса Христова с хором Паторжинского. Федору Сергеевичу за исполнительское мастерство Французской академией искусств в 1957 году была присуждена премия «Grand Prix». Вторым советским артистом, удостоенным этой высокой награды, был Святослав Рихтер, получивший премию во время своих гастролей в Париже в 1963 году.

Я не оговорила, назвав Рихтера в этом случае «вторым советским артистом». Федор Сергеевич уже с 1946 года имеет паспорт гражданина СССР. Правда, вернулся на родину он позже — все жаль было расстаться со своим коллективом, с русскими людьми, так сиротливо жавшимися друг к другу на чужбине. Да и нуждались бы они сильно, если бы распался хор. Отдав свою премию товарищам по хору, Федор Сергеевич вернулся в Киев, работал дирижером в капелле «Думка», руководил большим хором сельскохозяйственной Академии. А теперь, будучи пенсионером, он консультирует на общественных началах различные музыкальные коллективы, принимает участие в семинарах по хоровому пению, передает свой опыт молодым.

Именно встреча с братом усилила тогда тоску Федора по родине, заставила осуществить, наконец, давнюю мечту и возвратиться домой. Многие товарищи Федора последовали его примеру. А некоторые часто приезжают к нам как туристы. И не только русские. Не один раз бывал в СССР, и конечно в Киеве, танцор ансамбля Паторжинского маркиз Мишель де Сервиль. Да, потомок одного из адъютантов Наполеона оказался прекрасным исполнителем гопака и лезгинки. Все свое наследство он пожертвовал детским приютам, а деньги на жизнь зарабатывал своим искусством. Мишель де Сервиль также прекрасный художник. В шестидесятых годах он приезжал с выставкой своих работ в Киев, Москву и Ленинград. Кроме того, Мишель де Сервиль — музыкант и киноактер. В известном кинофильме «Нор-



мандия — Неман» он играет роль лейтенанта Пикара.

Я вспомнила о нем в связи с забавным случаем. Увидев в Париже, что перед своим выступлением Мишель надел украинский национальный костюм, Иван Сергеевич, все подмечавший, сказал ему с ехидцей:

— Сапожки-то на «казаке-маркизе», как говорят, «не из той оперы».

Через некоторое время в Париж пришла посылка. В ней были красные хромовые «чобітки», изготовленные в мастерской Киевского оперного театра, и письмо: «Чобітки тепер з тієї опери, що треба... Маркизу — майстру гопака від українського Карася Паторжинського».

Возвращусь к канадской поездке Ивана Сергеевича. 24 июля он вместе с труппой выступил в Париже в советском посольстве. А от 4 августа в Киев пришло от него письмо: «...Вылетели в восемь вечера через Ирландию, Исландию, Ньюфаундлен — до Нью-Йорка. Летели двадцать девять часов. На следующий день вылетели специальным пятиместным самолетиком (двухмоторным) и ночевали в Оттаве, а на следующий день в четыре утра вылетели и летели восемнадцать часов до Эдмонтона. 29-го в семь часов вечера были там и прямо отправились на фестиваль, который заканчивался в этот день. Дальше поехали в Саксатун, где было продолжение фестиваля, а сейчас отдыхаем до 6-го... в этой красивой местности (на курорте Джаспер. — С. П.) в отеле, откуда выедем в Ванкувер, Торонто, Монреаль, Оттаву, а затем, вероятно, в Нью-Йорк. О впечатлениях писать невозможно, можно только рассказывать, и они к тому же все перепутались у меня в голове. Какой-то хаос и нагромождение. Очень устал, но держусь по инерции. Скучаю по Днепру, лодке. Здесь красиво, интересно, но все необычно и утомительно».

Сохранилось у меня письмо из Оттавы от 14 октября 1946 года: «Мои дорогие! Шлю вам издалека свой самый родной привет и всякий час твержу: «Ой, хочу до дому!». Очень соскучился по вас всех, по родной земле. Впечатлительность утомляет, а впечатлений много и работы много. Я и все переутомился и, наконец, простудился. А лечиться некогда, все откладываем из-за работы и недостатка времени. Живем дружно. Закончили «галопы по Европе», то есть по Канаде. Хорошая, интересная страна, а дома все же роднее и лучше. «Лето

прошло... цвет в полях опал...» и т. д. А мы, проехав всю Канаду, еще приглашены в Америку... Дали согласие на три недели, а по-моему, можем задержаться дольше. Бог дай, чтобы в ноябре были дома... В Канаде дали до 28 концертов. С 28 июля — 9 сентября...»

Несмотря на такую напряженную работу советские артисты не могли не принять дружеское приглашение ряда американских общественных организаций. 22 сентября они выступали на митинге Всеславянского конгресса, проходившего в помещении «Медисон сквер Гарден», вмещавшем до 20 000 слушателей. Здесь Иван Сергеевич впервые встретился с Полем Робсоном. «Откровенно говоря, — писал потом Иван Сергеевич («Рабочая газета» от 9 апреля 1958 года), — я заволновался: Робсон — отличный певец и тоже бас. Надо не ударить лицом в грязь. И вот объявили — слово имеет Поль Робсон. Я увидел крупного человека средних лет, с темным лицом. Зазвучала «Широка страна моя родная». Он пел до того проникновенно, что чувствовалась и любовь к этой широкой стране, где вольно дышится человеку, и уважение, и хорошая зависть к свободным советским гражданам. Закончив песню, он с высокой трибуны негодующе бросал обвинения поджигателям войны, с силой и убеждением говорил о равноправии народов, о том, что всяческому угнетению на земле должен быть положен конец. Это была речь трибуна и борца.

После концерта нас познакомили. Крепкое рукопожатие, несколько торопливых дружеских слов. Робсону нужно было уезжать. Я навсегда запомнил его таким, каким он был в минуту выступления, — с горящим взглядом, сжатыми кулаками и бархатным, рокошущим голосом... Голос Робсона звучал не в залах, а в негритянских церквях и рабочих клубах, не для снобов, а для простых людей Америки. А когда, вопреки установленному порядку, Робсону не разрешили выехать в Канаду по приглашению профсоюза канадских горняков и металлургов, слушатели сами собрались на американо-канадской границе, и певец все-таки пел для тридцати тысяч человек, пришедших на этот необычайный концерт».

21 сентября 1946 года газета «Нью-Йорк таймс» сообщала: «Прием в честь советских артистов Гайдай и Паторжинского, ведущих солистов Киевской оперы, бу-

дет дан председателем Американско-советского музыкального общества Сергеем Кусевицким в понедельник в 4.30 в Таун-холле. Два известных оперных певца — первые выдающиеся музыканты из СССР, посетившие США после короткого визита Прокофьева в 1938 году». Все крупные нью-йоркские газеты сообщали о приезде «двух оперных звезд» и их торжественном приеме 22 сентября американскими музыкантами. На следующий день в той же «Нью-Йорк таймс» говорилось: «Тосканини, Стоковский, Кусевицкий вчера приветствовали певцов».

Сергей Кусевицкий сказал: «Американско-советское музыкальное общество счастливо приветствовать вас, великих артистов великой страны. Вы доставили нам прекрасные сокровища музыки богатой украинской земли. Ваш визит в Америку — веха в нашей музыкальной жизни. Музыка — наш общий язык. Она, как знамя, объединяет сердца советских и американских людей в их общем деле — построения мира на земле».

Телеграммы с приветствиями И. С. Паторжинскому и З. М. Гайдай прислали вице-президенты американско-советского общества музыки, известные композиторы Аарон Копленд и Леонард Бернстайн. Выдающийся дирижер Леопольд Стоковский писал советским певцам: «Ваша благородная деятельность способствует развитию культурных отношений между нашими странами».

Среди почетных гостей были советский консул Павел Федосимов, скрипач Исаак Стерн, дирижеры Франк Аллерс, Даниэль Зайденберг, Ефрем Курц, композитор Гречанинов с женой, импресарио Сол Юрок с женой, представители граммофонных фирм и др., а также многочисленные представители американских газет и журналов, участвовавшие в пресс-конференции, которую дала советская делегация.

Оркестр Нью-Йоркской филармонии дал концерт в честь советской делегации, в котором была исполнена Седьмая симфония Шостаковича под управлением Бернстайна.

Большой интерес вызвал концерт З. Гайдай и И. Паторжинского, состоявшийся 5 октября в Таун-холле. Открывая концерт, Сергей Кусевицкий сказал: «Визит этих двух украинских артистов — беспрецедентный случай для американских музыкантов и любителей музыки... Нам впервые за много лет предстоит слушать

знаменитых артистов Советского Союза». Представляя Ивана Сергеевича, Кусевицкий отметил, что он «совмещает редкостные таланты: певца и государственного деятеля» и кратко рассказал о его жизни и деятельности. Газеты, давая оценку исполнителям, писали: «Оба певца — первоклассны. У Паторжинского огромный сценический талант. Трагические и комические арии и песни он исполняет с большой экспрессией. Лучше всего была исполнена Паторжинским ария Мельника из «Русалки» Даргомыжского. Певцов наградили орденом, Паторжинский покорила слушателей своей общительностью, непринужденной манерой держаться, своим юмором и отсутствием позы. Его жесты свободны и естественны. У него хороший бас...».

В дальнейшем газеты сообщали о том, что советские артисты пробудут в США три недели и выступят в Чикаго, Детройте, Питтсбурге, Кливленде и Бостоне. Об этом писал мне и Иван Сергеевич. Последнее письмо его было из Чикаго от 28 сентября:

«Вот я в отеле «Континенталь», живу на 22-м этаже... Поезд мчал 15 часов очень быстро, так что ночью казалось — вот-вот перевернет... Примерно за полчаса до Чикаго начались дым и бесконечные заводы. Вокзал-платформа крытые — днем темно, как в кузнице, и сейчас из окна виден город весь в дыму. Это индустриальный центр. О Нью-Йорке даже не могу писать. Это Вавилон современный. Масса небоскребов... Они торчат, как зубья, впившись ими в небо. Вообще в Америке все ошеломляет и утомляет [...] На сегодняшний день мы спели 34 концерта, а встреч, собеседований и т. п. было множество. Вот отчего я и устал, и хочется домой и домой. Пока поем до 20 октября, а затем домой, возможно, вновь через Париж...»

Однако американские власти рассудили иначе. Огромное внимание и интерес, которые вызвали у американской общественности приезд советской делегации, видимо, испугали полицейскую администрацию. Иван Сергеевич впоследствии рассказывал, что они, выступая на митингах, встречах, рассказывали о Советском Союзе, читали свои стихи, написанные дома и в стране, гостями которой были, пели народные украинские, русские песни, песни советских композиторов, отечественную и иностранную классику на украинском языке. Это разоб-

лачало клевету националистов, которые утверждали, что у нас нет национального искусства, как нет и родного языка. Выступления советских артистов убеждали колеблющихся и не нравились нашим противникам. Кое-кто прилепил советским делегатам ярлыки «красных агитаторов» и «пропагандистов». Особенно старалась херстовская печать. В результате полиция всполошилась, взяла у каждого из делегатов отпечатки пальцев, и затем последовал приказ об их выезде из США в течение двадцати четырех часов или уплаты 2000 долларов штрафа... «Вот так «союзнички», — подумали мы и с удовольствием уехали, сопровождаемые глубоким сожалением американских музыкантов и всех, кто с нами познакомился», — говорил Иван Сергеевич.

На память о поездке в США осталась фотография, где Паторжинский стоит перед микрофоном во время выступления на митинге Всеславянского конгресса, с трогательной надписью: «Дорогой Иван Сергеевич! Спасибо, большое спасибо. Ваша песня — это набат, это могучий призыв, который долго будут помнить в США и Канаде». Ряд подписей и дата — 12 октября 1946 года. А 16 октября мы уже встречали нашу делегацию на родной земле.

Иван Сергеевич после войны почти каждый год входил в состав правительственной делегации, принимавшей участие в проведении торжеств той или иной союзной республики. Мне запомнилась, например, его поездка в 1948 году в Петрозаводск на празднование 25-летнего юбилея Карельской республики. В делегацию входили также заместитель председателя Президиума Верховного Совета УССР И. Ковпак, М. И. Литвиненко-Вольгемут и Н. П. Бажан. Иван Сергеевич вернулся домой в приподнятом настроении и много рассказывал о встречах и беседах с рабочими и служащими различных предприятий, о том, с каким интересом и теплом принимали карелы своих гостей. В восторге был он от водной громады Онежского озера.

Узнав, что Иван Сергеевич страстный рыболов, ему подарили замечательную удочку и спиннинг.

В 1949 году по приглашению общества Финляндия — Советский Союз Иван Сергеевич вылетает на встречи и

концерты в Хельсинки. Состав концертной группы — блестящий: Валерия Барсова, Давид Ойстрах, Юрий Брюшков. Первое письмо было от 3 ноября: «Уже за эти дни дали 9 концертов, и еще их предстоит немало. Принимают хорошо, тепло. Срок нашего пребывания здесь пока официально три недели, а может быть, и будет продлен, если в том будет необходимость. Город Хельсинки, как говорят, [насчитывает] 350—400 тысяч жителей. Климат сырой, ленинградский примерно, и иной раз чувствуешь эту сырость в головной боли и ломоте суставов. Так заняты, что вот только вчера и сегодня удалось погулять в городе часа по полтора [...]. Праздники пробудем здесь, в нашем посольстве, а затем предложено разбить нас на группы для концертов по городам. У нас группа — Барсова, я и аккомпаниатор Ерохин...»

Действительно, «перегрузка» была очень большая. Как видно из дневника Ивана Сергеевича, только снизился самолет на хельсинском аэродроме, только они успели расположиться в гостинице, побыть на коротком приеме у советского посла, как в два часа дня уже выступили в концерте, открывшем месячник, отмечающий пятилетие Общества финско-советской дружбы. Участвовали все члены группы. Отдых наступил только в два часа ночи.

Назавтра, 30 октября, торжественный дневной концерт в оперном театре. Иван Сергеевич записал в дневнике:

*«31 октября.* Утром концерт на вагоно-ремонтном заводе с 11 до 12 часов в помещении столовой для рабочих. Принимали и слушали хорошо. Вечером концерт в рабочем клубе, где играет национальный театр...

*1 ноября.* Выходной день. Концертов нет. Была пресс-конференция в гостинице. В 13 часов записывались на радио вместе с Барсовой. Записал рассказ старого цыгана, «Старого капрала» и «Казав мені батько»...

*2 ноября.* Вечером два концерта в зале университета. Барсова, Ойстрах [выступали] для прессы в отеле «Турку», Брюшков и я — для шведского общества. Было 25 человек. Произошло оргсобрание шведской группы по организации национального филиала общества друзей Советского Союза. Избрали правление. Брюшков сыграл пять пьес, я спел рассказ Цыгана, «Бандуру» и

«Кум до кумы». Принимали хорошо. Были и русские. В восторге. Затем просили разрешить задавать вопросы: 1. О музыкальной жизни Москвы — Ленинграда; 2. О модернизме в музыке и отношении у нас к нему; 3. О самодеятельности; 4. О принципах композиции; и т. д....

*3 ноября.* Вечером концерт в клубе. Слушали и принимали отменно. Цветы. Речь. Начали в 7 часов вечера, кончили в 10.30. Завтра открытый концерт группы.

*4 ноября.* Вечерний концерт прошел с большим подъемом и успехом. Был президент. Поднесли от посла СССР корзину цветов. От общества каждому по небольшому букету.. Говорили слова благодарности от имени делегации советских артистов. Идет в эфир.

*6 ноября.* Вся русская братия готовится к празднику... В два часа дня официальный праздничный концерт в зале университета. Опять днем. Должны присутствовать официальные лица.

Концерт прошел с большим, огромным успехом. Выступали: Брюшков, я, Ойстрах, Барсова... Был президент Паасикиви с женой. В 8.30 концерт в зале Института общественных наук, организованный обществом в честь тридцать второй годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Полный зал народа. Финский хор, оркестр народных инструментов (русские эмигранты), балет оперы, Брюшков и я. В 12 часов ночи поднялся наверх в зал к своим. Заставили петь...

*7 ноября.* Вечером прием у посла, 350 человек народу. Выступали Барсова, я, Брюшков...

*8 ноября.* Днем в 13 часов концерт для советской колонии. Успех. Корзина цветов... Завтра разъезжаемся в разных направлениях. Со мной — Барсова, Матвеев и Ерохин.

*9 ноября.* В 12.20 выехали в Таммерфорс (Тампере) поездом... Через три часа г. Тампере... Успели одеться и — в Народный дом. Рабочий клуб... Там же на втором этаже музей Ленина. Начало концерта в 19.00. Зал на 600 мест. Полно. Я — 45 минут: Старый Цыган, «Ночной смотр», «Старый капрал», «Бандура», «Казав мені батько», «Сталинград», «Ой кум до кумы», Барсова — 30 минут. Дуэт Даргомыжского «Ванька Таньку полюбил». Окончили концерт в 21 час. 30 минут...

*11 ноября.* В 13.40 на самолете вылетели и через 46 минут [были] в Ваазе. Встреча, цветы... В 8 часов концерт в зале Ратуши... Концерт прошел блестяще. В 13 часов двумя машинами выехали в Кокколи, торговый городок в 160 километрах. 15 000 жителей.

Погода сырая и холодная. Ехали три с половиной часа... В 7 часов концерт. Флаги. Два гимна. Оркестр. Ерохин еле ходит (давление, усталость). Я хриплю 25 минут. Барсова с нашим дуэтом 30 минут. Масса цветов, а мы автоматы. Это подряд 15-й концерт.

*13 ноября.* Автобусом за час 10 минут доехали в Акобштадт, город с преобладающим шведским населением. Прибыли за три часа до концерта. Концерт. Оркестр. Хор рабочих. Успех. Пел хорошо...

*14 ноября.* В 7 часов утра за 10 километров станция. Кофе с черствыми пончиками. Поезд. Две пересадки. Ехали 15 часов. К 10 часам вечера в гостинице города Ювязкюм. Концерт завтра, 15-го.

*15 ноября, утром.* В 11 часов концерт на заводе. 15 000 человек в цеху. Подъехал Ойстрах... Днем бродил по городу. Вечером концерт. Успех, автографы, цветы...

Встал 16-го в 7 часов утра; в 8 часов уехали поездом (одна пересадка) в Порт. Приехали в 15.40... 17-го бродил по городу. Вечером концерт. 180 билетов проданных, 200 приглашенных. 19-го выехали поездом в Хельсинки через Тампере. 20-го днем в 15 часов в Ратуше концерт. Народу порядочно. Цветы, успех. Много русских еще со времен Петра Первого. Приходили благодарить».

Эти краткие дневниковые записи Ивана Сергеевича наглядно показывают, какую ответственную и напряженную работу приходилось вести советским артистам в подобных поездках. Вряд ли об этом многие могли догадываться. Зато артистам давали удовлетворение и прием публики, и отклики зарубежной прессы.

Газета «Тюэкансан Саномат» 1 ноября 1949 года писала:

«Выступление... заслуженных советских артистов дало замечательно ясную картину высокого уровня, на котором в Советском Союзе стоит исполнительское искусство. Такую разностороннюю и мощную художественную



группу может посылать лишь страна, в которой артисты экономически обеспечены с самого начала их деятельности, с ученических лет...».

Лестен отзыв известного финского композитора Эрика Тавастчерна, писавшего о концерте в шведском театре:

«...Баса Паторжинского желательно было бы послушать в какой-нибудь опере. Его мимика и жесты были поистине покоряющи. Как потрясающе им был передан «Старый капрал» Даргомыжского [...] В исполнении украинских песен Паторжинский также был бесподобен».

Газета «Хямееен Кхтейстюэ» от 10 ноября 1949 года дала рецензию под заголовком «Блестящий концерт советских артистов». О Паторжинском в ней говорилось следующее: «Глубокий чистый бас, ровно звучащий во всем диапазоне, проникал во все уголки зала. С исполнением было соединено искусство полнейшего владения голосом и мужественно глубокая трактовка музыки, что, вместе взятое, можно назвать совершенством. Такое толкование, какое было дано в «Старом капрале» или в мощно-величественном «Сталинграде», невозможно было ранее и представить себе. Исполнение шуточных песен было также художественно красивым и глубоко продуманным».

В ответ на восторги переполнившей зал публики был исполнен шуточный дуэт, спетый Барсовой и Паторжинским, в котором их замечательные голоса в совершенстве слились друг с другом».

В 1950 году Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР направляет Ивана Сергеевича с концертами в Польскую Народную Республику. В состав группы снова входят замечательные советские исполнители: Н. А. Казанцева, Л. Н. Оборин, юный Игорь Безродный и Вероника Борисенко. Советские артисты выступали в Варшаве, Лодзи и других городах Польши.

Среди афиш и программ, связанных с этой поездкой, в архиве Ивана Сергеевича сохранилась рецензия варшавского критика Ежи Курылюка, который, касаясь его исполнения, писал: «Иван Паторжинский, принадлежащий к старшему поколению советских певцов, чарует слушателей своим голосом. Он не пытается покорить зал криком, форсированием звука, как это часто де-

лают (к сожалению, с одобрения слушателей) наши певцы. Следует учиться у Паторжинского тому, как подавать поэтический текст, с какой тщательностью надо создавать музыкальный образ. Артист прекрасно владеет огромным диапазоном чувств — от ужаса в «Ночном смотре» и трагизма «Старого капрала» до искрящихся юмором народных украинских песен. Это непревзойденный исполнитель.

Как некогда Шаляпин, артист владеет богатой, в совершенстве выработанной мимикой, подчеркивая порой какую-либо фразу выразительным, удачным жестом. Он своим примером утверждает, что настоящее искусство не знает границ не только в отношении стран и народов, но и в отношении возраста».

1951 год... Он ознаменовался в оперном искусстве двумя событиями: 175-летним юбилеем московского Большого театра СССР и второй декадой украинской литературы и искусства в Москве. Иван Сергеевич как член юбилейной комиссии принимает активное участие в проведении мероприятий, связанных с праздником русской оперы. В ряде газет нашей страны были опубликованы его статьи, посвященные этому выдающемуся торжеству русской музыкальной культуры. Украинское театральное общество провело серию лекций-конcertов о Большом театре на заводах и предприятиях республики. Присутствовал Иван Сергеевич и на торжественном концерте в Большом театре. И все же главное его внимание в это время было занято подготовкой к участию в декадных спектаклях Киевской оперы в Москве.

Декада открылась оперой К. Данькевича «Богдан Хмельницкий». 17 июня 1951 года Иван Сергеевич писал мне из Москвы: «Сегодня пою третий по счету спектакль... Спектакли идут с успехом, и немалым. 15-го — «Богдан», 16-го — «Запорожец», сегодня — «Богдан».

По окончании декады Иван Сергеевич получает третий орден Трудового Красного Знамени. Выступления в Москве дались Паторжинскому очень тяжело. После болезни он сильно похудел, чувствовал себя усталым. Тем не менее Иван Сергеевич собрал все свои силы и из Москвы уехал с театром на гастроли в Ленинград.

В связи со спектаклем «Наталка-Полтавка» в печати появились положительные отклики. В одной из

статей говорилось: «Общеизвестен выдающийся талант народного артиста СССР И. Паторжинского. Все средства используются им для создания реалистического образа. Неподражаем, неистощим его комический дар. Он особенно проявляется, например, в сцене с Возным из первого действия «Наталки-Полтавки», когда Паторжинский (играющий роль выборного Макагоненко) настойчиво и безуспешно пытается закурить люльку или, будто невзначай, надвигает шапку на нос».

Вспомню здесь апрель и май 1954 года, прошедшие в больших хлопотах.

24 апреля в Москве в Большом театре состоялся концерт украинского искусства в связи с 300-летием воссоединения Украины с Россией. Это было последнее выступление Ивана Сергеевича перед москвичами. «Правда» опубликовала сообщение ТАСС об этом концерте, на котором присутствовали члены Президиума ЦК партии и Советского правительства. В сообщении, в частности, говорилось: «С тонким комизмом была исполнена и вызвала заслуженные аплодисменты сцена из оперы «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского — дуэт Одарки и Карася — народным артистом СССР И. Паторжинским и артисткой-солисткой Государственного театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко А. Жила».

Немного позже, в начале мая, в связи с 300-летием воссоединения Украины с Россией, часть коллектива Большого театра приехала в Киев, а наша опера показывала свои спектакли в Москве, в том числе новую редакцию «Богдана Хмельницкого». Иван Сергеевич в этот раз остался в Киеве принимать москвичей.

Это было действительно историческое событие: если я не ошибаюсь, впервые в истории Большой театр выехал за пределы столицы с такими монументальными спектаклями, как «Князь Игорь», «Декабристы», «Лебединое озеро» и «Бахчисарайский фонтан». Спектакли, конечно, прошли триумфально. Много сил Иван Сергеевич затратил затем на организацию приема в честь московских гостей.

И наконец отдых... Иван Сергеевич, особенно в период своей болезни, пытался проводить отпуск в санатории. Но долго не выдерживал. Он самозабвенно любил природу, и отдых признавал только на приволье.

Река, озеро, лес, бескрайние степи... Здесь, по его словам, он забывал обо всем! Заботы и тревоги оставляли его, рождались мысли, созревали планы, возникали контуры образов сценических героев.

Любил Иван Сергеевич путешествия теплоходом или просто моторной лодкой по Днепру, по другим рекам. Вместе с певцом Киевского оперного театра Семеном Никитенко Иван Сергеевич выезжал на моторке на рыбную ловлю, на охоту; Никитенко был по-настоящему предан Ивану Сергеевичу, отличался кулинарным искусством и очень заботился о здоровье своего друга. Жили они в складном финском домике, который обычно ставили на берегу, в тени деревьев. Как истые рыболовы и охотники, они готовились к таким походам заблаговременно: ружья проверялись, тщательно чистились, гильзы заряжались различной дробью, покупались продукты и т. п. Но дичи мы никогда не видели. Если же они что-нибудь и привозили, то это обычно покупалось у настоящих охотников: ни Иван Сергеевич, ни его друг не могли убить даже пичужку.

Помню, как однажды, еще во время войны, когда Иван Сергеевич выступал с концертами где-то под Иркутском, сибиряки захотели доставить ему удовольствие настоящей охотой с егерями, собаками, загонами и прочим. Охота была организована по всем правилам. Ивана Сергеевича поставили на номерной участок. И что ж? По приезде своем домой он с юмором рассказывал:

— Стою это я на своем участке, закурил, хотя не положено... Ничего не слышно... Но мне надоело выжидать, стал все обдумывать, ярко представлять, как я встречу со зверем и что буду делать. Где-то далеко послышались выстрелы. Потом затихло... Ну, думаю, хорошо, звери минуют меня. Вдруг топот приближается, развигаются кусты и прямо передо мной, как вкопанная, остановилась красавица — дикая коза и два очаровательных козленка. И я, верно, испугался больше, чем они меня. Шепотом говорю: «Кишь, кишь», — стал показывать им жестах, куда бежать. Они точно поняли, что я не враг им, перескочили чуть ли не через меня и убежали, а голоса все приближались. Слышу крики: «Иван Сергеевич! Внимание! На вас бегут козы!»...

Охотники скоро были около меня и очень удивились, не увидя трофея. Но я так их здорово разыграл, что в

конце концов мне поверили, что никаких коз я не видел...

Однако на привале я все же признался, что был поражен красотой козы и так проникся жалостью к ее детенышам, что даже прогнал их подальше от беды...

«А мы так старались гнать зверей на ваш номер...» — разочарованно сказали охотники. Но я их развеселил анекдотами, и все закончилось курьезными «охотничьими» рассказами...

Но если Иван Сергеевич не был в душе охотником, то уж, несомненно, был страстным рыболовом. Весной, перед началом навигации, он готовил рыбацкие снасти: просматривал удочки, менял лески, поплавки, отливал из свинца в песочных формочках грузильца разной величины. Блесна для спиннингов начищалась до блеска, хотя ловить спиннингом он не любил и мало им пользовался. Кастрюльки, сковородки, ложки деревянные, крашенные с узорами, — все покупалось заново. Лодка ремонтировалась. У Ивана Сергеевича перебивало много лодок. Но первая чуть не стоила нам жизни. Мчавшийся навстречу глиссер захлестнул нас волной, и мы с трудом спаслись. Тогда Иван Сергеевич соорудил большую, устойчивую лодку. Мы проводили летние месяцы обычно на Днепре, и все там знали эту лодку Ивана Сергеевича. По традиции каждое лето мы также обязательно плыли пароходом до Херсона и обратно. Эта поездка занимала шесть с половиной суток. Приезжали в Херсон утром и до вечера гуляли по городу, ездили на катерке в Голую Пристань, Алешки. Любовались окрестностями города, купались в лиманах, удили рыбу. К вечеру возвращались на пароходе, где нас матросы угощали первыми арбузами, дынями, виноградом. А Иван Сергеевич много им пел.

До войны мы снимали дачу в лесу на берегу Десны в одном из живописнейших уголков Украины. Жизнь там проходила безмятежно. Излюбленным занятием, конечно, была рыбная ловля. Однажды в сеть попала большая щука. Только ее выпотрошили, как послышался гудок парохода. Иван Сергеевич крикнул:

— Давайте скорее щуку. Мы сейчас разыграем классическую ловлю рыбы.

Немедленно щука с распоротым брюхом была надета на крючок и опущена в воду. Только из-за поворота по-

казался пароход, как наш приятель ловко заставил щуку трепыхаться на удочке. Он кричал:

— Иван, давай подсадку!

Девочки от восторга визжали. Поднялось волнение и на пароходе, — река в этом месте узкая и «ловлю» все видели. С палубы парохода, на которую высыпало все его «население», слышались советы:

— Эй, да давай же скорее подсадку... Ну, подсекай крепче!..

Все пассажиры перебежали на правую сторону парохода, отчего он сильно накренился. Капитан волновался:

— Немедленно на левый борт! Может произойти катастрофа!

Но куда там! Никто его не слушал. Сцена была разыграна прекрасно. На глазах у пассажиров щуку «с трудом» вытянули из воды. Вдруг кто-то крикнул:

— Да это же Паторжинский!

И наших рыболовов бурно приветствовали, желая удачной ловли...

Я уже говорила о том, что Иван Сергеевич не любил санаторного безделья. Даже когда, очень страдая от язвы, он поехал в конце января 1955 года в Карловы Вары, то и там нашел себе работу — выступал для советских отдыхающих и сотрудников санатория. Он никогда не мог отказать, если его просили спеть. Выступал он вместе с мхатовцем Борисом Ливановым. Потом он писал: «Пел я неважно, так как в зале было жарко и голос сел, но слушатели уверяют, что хорошо, а сам я недоволен».

Правду сказать, Иван Сергеевич не часто бывал собой доволен и говорил своим ученикам:

«Имейте в виду, что настоящий артист редко бывает удовлетворен своим исполнением, разве только один раз в год! Это его и толкает к поискам и постоянной работе».

## В консерватории

Заговорив об учениках, я коснусь немного педагогической деятельности Ивана Сергеевича.

В консерваторию он пришел, я уже писала, в

1944/45 учебном году. Но мне думается, можно считать, что свой педагогический стаж он начал в юности, с 1917—1919 годов, когда стал работать с небольшими любительскими хорами в Донбассе, затем на Голубовском руднике и, наконец, когда возглавил хор им. Лысенко. Работа с хором в сто семьдесят пять певцов — это огромный и кропотливый труд. Ведь ему приходилось заниматься не только со всем коллективом по подготовке произведений, но и с отдельными группами голосов — сопрано, альтами, тенорами и басами. Это требовало знания возможностей каждого типа голоса, а также возможностей отдельных певцов хора: у него всегда было в каждой группе несколько солистов-дублеров. Не могу забыть, какие у него, например, пели прекрасные октависты — гордость и красота хора. К тому же и произведения были труднейшие, такие, как «Бьют пороги» и «Оживут степи, озера» Н. Лысенко, ряд многоголосных пьес Леонтовича, Стеценко, Давиденко, Шехтера, Коваля и других авторов.

Если вспомнить, что Иван Сергеевич сам пел в хоре с шести лет, то можно понять, какой «багаж» он принес с собой в вокальный класс консерватории.

Именно потому, что Иван Сергеевич с детства постигал музыку не в виде гамм и арпеджий, а в самой художественной сути, он создал свои принципы педагогики, метод комплексного воспитания певца.

Первым занятиям с вновь поступившим студентом Иван Сергеевич придавал особое значение. Прежде всего он старался составить представление о культурном и музыкальном уровне начинающего певца: расспрашивал его, где он рос, учился, что читал, что видел в театре, каковы его думы о будущем, желания, мечты; проверял слух, ритм, память. По традиции, после первой встречи, Иван Сергеевич собирал весь класс и перед новичками пели ученики старших курсов или даже уже окончившие консерваторию. Так он демонстрировал начинающим певцам результаты своей работы, объясняя им, что успехи даются не только благодаря дарованию, но прежде всего — большому упорному труду. Он говорил им: «Работа педагога составляет сравнительно небольшой процент в успехе певца, главное — его собственный труд, внимание».

Кроме того, Иван Сергеевич сразу начинал приучать

студента к самостоятельному мышлению, самоконтролю, к трудовой дисциплине. Конечно, он требовал, чтобы ученики так же прилежно, как уроки пения, посещали классы теоретических предметов, истории музыки, фортепиано, то есть получали музыкальное образование в полном смысле слова. Играло роль, конечно, и то, что Иван Сергеевич сам никогда без уважительной причины не пропускал занятий (если же он болел или уезжал в командировку, тогда вела занятия я, будучи его ассистентом, а затем получив и свой класс) и уж, конечно, никогда не опаздывал. Он требовал от студента, чтобы тот вел дневник своих занятий по пению — кратко, но точно записывая, какую музыку пел, на чьи слова, какие указания давал педагог. Все эти записи Иван Сергеевич время от времени проверял.

Своей первой задачей Иван Сергеевич считал определение характера голоса начинающего вокалиста. Он слишком много раз был свидетелем той катастрофы, которая постигала певцов, певших не своими природными голосами. Случалось это и с его студентами. Один молодой певец, по природе обладавший хорошим лирическим баритоном большого диапазона, вообразил себя тенором, и не раз педагог заставлял его в каком-нибудь хорошо резонирующем помещении, где он с гордостью демонстрировал своим товарищам *до* третьей октавы. В результате связки не выдержали и голос сдал...

Так же, например, окончил у Ивана Сергеевича студент Б., потом долго певший в опере; он обладал великолепным басом огромного диапазона — от *фа* большой октавы до *соль* первой. И вот в театре его уговорили спеть партию Скарпиа, как известно, написанную для драматического баритона. После этого его голос довольно скоро пошел на убыль. Таких случаев, к сожалению, мы наблюдали много и на сцене, и в консерватории.

Иван Сергеевич долго работал над средним регистром голоса, так называемым «натуральным» (Глинка), и постепенно, не торопясь, расширял его диапазон вверх и вниз. Однако он считал, что лучше «не дотянуть» голос до предельных верхов или низов, чем искусственно их вырабатывать.

Помимо того, что точное определение голоса помогает певцу надолго продлить профессиональную деятельность



ность, оно также способствует сохранению природной красоты и индивидуальности тембра, то есть окраски звука, которая и придает исполнению привлекательность. Как часто мы ценим певца не за силу голоса, а за обаяние тембра. Тут можно вспомнить Нежданову, Собинова, Лемешева, Козловского и многих других выдающихся певцов. Некоторые считают, что тембр — это дар божий и выработать его школой нельзя. Это неверно. Еще Нежданова говорила, что тембр — это труд, а ведь сама обладала голосом необычайной красоты. Иван Сергеевич всегда стремился не только сохранить тембр голоса певца, но и облагородить, обогатить его, если он от природы был суховат и недостаточно красив. Здесь начиналась кропотливая работа педагога. При этом он особенно заботился о слаженной работе резонаторов. Иван Сергеевич обязательно требовал одновременного включения грудного и головного резонаторов. На низких тонах должен был доминировать грудной, а отзвучивать головной, а на высоких — наоборот. Я это подчеркиваю, так как некоторые педагоги отрицают одновременную работу всех резонаторов и в основном пользуются только головным. Это обедняет красочность голоса, опустошает его тембр. Звук становится узким, прижатым, неприятным по тембру.

Отыскав хотя бы одну красивую ноту в голосе певца, например, наиболее благородно звучащую гласную, Иван Сергеевич обращал внимание студента на нее и предлагал стремиться сохранять это звучание во всей фразе. Здесь уже на помощь должно было прийти самоощущение студента: необходимо, чтобы он почувствовал, как достигает такого звучания. Постепенно с опытом приходил и самоконтроль. Однако надо помнить, что тембр легко и потерять — при форсировке голоса, нажмем на связки, стремлении петь большим звуком, чем певец имеет.

Тщательно изучал Иван Сергеевич устройство голосового аппарата студента, так как у каждого певца оно очень индивидуально. Определяя манеру звукоизвлечения, он фиксировал правильные и дурные навыки, приобретенные ранее небрежным отношением к голосу, форсировкой и т. д. Иван Сергеевич вел яростную борьбу с носовыми призвуками, с зажатием горла, челюсти, а иногда и всего организма, стремился понять причины

этих недостатков, а затем находить путь к их исправлению.

Вот тут у нас часто разгорались не столько дискуссии, сколько горячие обсуждения того, что делать, как вести того или иного студента. Бывало, эти разговоры мы вели часами по ночам (днем обычно не хватало времени) или на отдыхе, на прогулках. Часто Иван Сергеевич или я имитировали неверное звучание голоса какого-либо студента и, исходя из самоощущения этого звучания, устанавливали его причины и находили «лекарство» для его устранения. Главным «лечением» была выработка натурального звучания гласных. А гласная — это основа речи.

Иван Сергеевич часто напоминал ученикам слова Станиславского о том, что знаменитая певица и педагог Полина Виардо требовала от своих учеников петь концами губ и стремилась усиленно развивать артикуляцию губного аппарата, языка, а также мускулов лица.

Развитию этих мышц Иван Сергеевич придавал большое значение, особенно в работе с низкими голосами: басами, баритонами, контральто и меццо-сопрано. Это, как он считал, помогает выработке высокой вокальной позиции, формированию компактного, красивого, округлого звука, сохраняет индивидуальный тембр, укрепляет опору звука, помогая избежать форсировки, выравнивает регистры голоса. Словом, надо «петь, как говорить» — так учил Шаляпин.

Такое же внимание Иван Сергеевич обращал на мягкое, естественное слияние согласных с гласными. Он любил повторять наставления Станиславского, говорившего о том, что если гласные — река, а согласные — берега, то надо укрепить последние, чтобы не происходило разливы. Иван Сергеевич также подчеркивал, как ценил Станиславский произнесение согласных Шаляпиным и Патти, как он говорил, что если человек не чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не ощутит и души фразы. Иван Сергеевич любил напоминать, что такие согласные, как *м, н, д, р* и *б, д, г, в, з*, имеют и звучащие функции.

Иван Сергеевич приводил такое сравнение: «Если гласная — порох, то согласная — пыж. Если поджечь порох, не прижатый пыжом, то он просто сгорит. Если же на нем плотно лежит пыж, порох получает взрывное

действие. Вот почему нужно уделять больше внимания развитию и укреплению согласных в соединении с гласными. Четкое произношение согласных способствует чистой интонации, помогает удерживать дыхание и правильно посылать звук. Когда мы слушаем хороших итальянских певцов, то всегда отмечаем, как четко и выразительно они поют согласные. По утверждению Баттистини, ему было всегда легче петь со словами, чем вокализы. Это уже прямо связано с искусством дикции. Однако, подчеркивал Иван Сергеевич, вопрос дикции нельзя понимать формально, как подчеркнутое «рыканье» согласных. «Огонь в одежде слова» — так писал о языке Иван Франко».

Подчеркивая важное значение слова, Иван Сергеевич всегда выражал удивление, почему из учебных программ консерватории исключена такая дисциплина, как техника речи.

— Это ведь, — говорил он, — был один из самых полезных и любимых студентами предметов, еще когда я учился в Екатеринославской консерватории, на заре только поднимавшейся жизни советской страны. Помню, нам преподавал технику речи старый актер русской драмы, и я до сих пор храню к нему теплую благодарность. Если не ошибаюсь, то когда-то и в Московской и в Петербургской консерваториях преподавали известные драматические актеры, даже ставились отрывки из драматических пьес.

— Когда я начал педагогическую работу в Киевской консерватории, сама жизнь поставила передо мной вопрос: как же я буду обучать молодых певцов?

Конечно, прежде всего мне пришел на помощь мой собственный творческий опыт, в том числе и когда-то полученные знания в консерватории и в первую очередь — уже практическое их применение и развитие на сцене и эстраде в течение всей жизни. И как же я был рад, когда мои принципы и методы работы с певцами нашли подтверждение в указаниях Станиславского, особенно в его труде «Работа актера над собой». Он также подчеркивает, что с самых первых шагов вокалист должен понимать, что он поет, что даже в вокальных упражнениях нельзя «болтать слова попусту».

Например, мажорные трезвучия Иван Сергеевич требовал исполнять с веселым, радостным выражением

лица, и наоборот, минорные — с грустью. Так начиналась работа педагога по пробуждению у студента эмоциональной выразительности, без которой нет подлинного искусства певца. Иван Сергеевич всегда говорил, что верно направленная эмоция помогает правильному формированию звука.

Однако прежде чем ставить перед студентом такого рода задание, он старался выяснить, насколько способен ученик выполнить такую задачу. Есть студенты, считал Иван Сергеевич, от природы одаренные артистическим темпераментом. Их он вел спокойнее и осторожнее, потому что дополнительная эмоциональная нагрузка могла привести к форсированию чувств, что нарушает и точность вокальной формы. Работая же со студентом, не обладающим ярко выраженным темпераментом, он стремился разбудить его воображение, эмоциональную память.

Ведь даже отдельные фразы героев русских опер, напоминал Иван Сергеевич, например: «Прощайте, дети!», «Чуют правду!» или «Мое дитяtko, Антонидушка!», произносимые Сусаниным, реплики няни в ответ на исповедь Татьяны, величавый привет Ярославны: «Добро пожаловать, бояре!» и т. д. — всегда проникнуты необычайным чувством душевной правды, глубокой искренностью. Все это достигалось правдой интонаций, которые словно переливались из простой разговорной речи в мелодию.

Конечно, идеалом Ивана Сергеевича был Шаляпин. Его пластинками, воспоминаниями, размышлениями об искусстве певца Паторжинский проверял свою педагогическую практику. «...Что такое правда чувства, спорить нельзя. Она очевидна и осязаема. Двух правд чувства не бывает. Единственным правильным путем к красоте я поэтому признал для себя правду». Эти слова Шаляпина, выражавшие кредо реалистической эстетики русского певческого искусства, Иван Сергеевич свято хранил в своем сердце, стремился следовать им в своем творчестве и того же требовал от своих учеников. Однако он страшно возмущался, когда студенты пытались скопировать внешние черты пения Шаляпина.

— Шаляпин — это комплекс чувства и звука, это глубокий смысл художественного образа, выражение философских и эстетических критериев. Ему подражать

нельзя, но у него надо учиться, как учились у него Станиславский и многие другие деятели русского искусства! — неустанно напоминал своим студентам Иван Сергеевич.

Часто, если интеллект ученика был податлив, но воображение еще спало, мы заставляли его декламировать поэтический текст песни или романса, чтобы он проникся его настроением, сделал своим, пережил. (Обычно это удавалось легко, потому что отпадала необходимость следить за голосом.) А уж потом найденное настроение передавалось через музыку. Подобный прием часто приводил к хорошим результатам.

— Роль сегодняшнего воспитателя вокалистов, — говорил Иван Сергеевич, — я назвал бы творчески-педагогической. Я сравнил бы его с ваятелем, который лепит из студента не только певца, исполняющего музыку более или менее грамотно, чисто по интонации, правильно по ритму, но певца мыслящего, чувствующего то, что поет. Что может быть хуже, если артиста называют «холодным»?! Это значит, что певец и поет правильно, и загримирован неплохо, и мизансцены выполняет, и руками разводит, но пение его никого не трогает. Его жесты фальшивы и надуманны, а лицо, как и глаза, которые обычно называют «зеркалом души», — невыразительны.

Если студенту не удавалось убедительно передать образ в той или иной арии, Иван Сергеевич быстро придумывал соответствующую мизансцену и заставлял певца выполнять указанные движения (физические действия — по Станиславскому), которые в конце концов и приводили его к необходимому настроению.

Надо признать, что если Иван Сергеевич с большим вдохновением работал со студентами над ариями, сценами, дуэтами, воспитывая в них образно-эмоциональное мышление, то заниматься азами вокальной педагогики ему бывало скучно. Это часто предоставлялось мне.

— Бери этого «гения», — шутил Иван Сергеевич, — и добейся, чтобы он что-нибудь понял, а я смог бы уже работать с ним дальше.

Конечно, Иван Сергеевич прекрасно разбирался в вокальной технологии, и в этой области его принципы отвечали общим требованиям вокальной педагогики. Он хорошо понимал, как ответствен и труден путь певца

на сцене, сам это испытал и поэтому всегда внимательно следил за работой своих студентов и вне класса — за занятиями с концертмейстерами, в оперном классе и в студии.

В практической учебной жизни Иван Сергеевич всячески избегал держать студента в изоляции от окружающей действительности. Он старался, чтобы студенты всегда шли в ногу с общественной жизнью, принимали в ней активное участие. Конечно, общественная работа студента заключалась прежде всего в выступлениях в колхозах, рабочих клубах, воинских частях и т. д. Таким образом, включая, конечно, и беседы с учениками, Иван Сергеевич стремился воспитать в студентах гражданское чувство, ответственность перед народом, государством, давшим ему возможность учиться, открывшим дорогу к искусству.

Иван Сергеевич часто и сам выезжал с ними как солист и участник ансамблей. Тут следует сказать, что мы с Иваном Сергеевичем, вопреки мнению некоторых педагогов, придавали большое значение участию студентов в хоре. И потому в подобных концертах часто пел хор из учеников наших классов.

Я не буду перечислять все тематические концерты и их программы, которые впервые в консерватории ввел в практику Иван Сергеевич. Об этом, как и о других педагогических принципах Паторжинского, пишет в своей статье профессор Д. Г. Евтушенко, бывший в те годы руководителем кафедры сольного пения. Скажу только, что эти концерты, очевидно, представляли интерес, потому что в них охотно принимали участие академик М. Рылский, композитор Ф. Козицкий и педагоги консерватории, предваряя выступления студентов вступительным словом. Приведу только слова Ивана Сергеевича, которые он постоянно твердил нашим студентам:

«Помните всегда, что вы не «развлекатели», а воспитатели, что ваша миссия — обогащать духовный мир советских людей, приобщать их к прекрасному».

### Прощание

Я надеюсь, что все сказанное в предыдущих главах дает некоторое представление об объеме общественно-творческой деятельности Ивана Сергеевича. Но, конечно,

здесь не уместились рассказы о его постоянных шефских выездах в другие украинские города с тем, чтобы помочь периферийным театрам. Большая тетрадь с вклеенными на ее страницы письмами с просьбами приехать, с благодарностями за отклик на эти просьбы, за участие, обычно безвозмездное, в спектаклях или концертах, с выражением безыскусственных восторгов зрителей — напоминает мне, что примерно с 1938 года, когда Иван Сергеевич стал депутатом Верховного Совета Украины, он по существу редко засиживался дома. Со временем эти выезды все учащались, тем более, что его часто вызывали в Москву на правительственные концерты.

И с каждым годом становились все настойчивее требования врачей «уменьшить нагрузку». Но как было говорить об этом с Иваном Сергеевичем? Он неизменно находил причины для отказа: то юбилей Большого театра, то вторая декада украинского искусства, то репетиции новых спектаклей, то, наконец, работа со студентами, подготовка их концертов, государственных экзаменов, вокальные конференции в Москве и Ленинграде и множество подобных дел.

Тем не менее по настоянию врачей — а главное, стало сильно сдавать здоровье — Иван Сергеевич в 1952 году решает проститься с театром. Он возвращается на родную сцену только однажды, 8 октября 1953 года, чтобы в последний раз встретиться со своим Карасем. Это произошло по личной просьбе Климента Ефремовича Ворошилова, который в это время посетил Киев и захотел посмотреть еще раз «Запорожца за Дунаем». Иван Сергеевич словно помолодел, с волнением готовясь к спектаклю, который прошел с большим успехом. Одарку прекрасно пела ученица Ивана Сергеевича А. Жила, ныне заслуженная артистка УССР. Климент Ефремович после спектакля пригласил Ивана Сергеевича к себе в ложу и долго с ним беседовал. Конечно, Паторжинский пережил большой подъем. Но когда мы шли обратно домой, он сказал:

— Вот и все. Кончилась моя жизнь на сцене, которой я отдал столько лет, столько дум и волнений! Может быть, это вообще конец?

Я, конечно, всеми силами старалась отвлечь его от этих мыслей, вернуть хорошее настроение, говорила об учениках, о том, как важно, чтобы он теперь целиком

отдался их воспитанию, подготовил новую смену украинских певцов.

— Да разве с твоими «гениями» возможна какая-нибудь радость! — отшутился Иван Сергеевич.

Но когда мы пришли домой, нас уже ждали и накрытый стол, и дети, и студенты, которые тоже были на спектакле. Вечер прошел весело, и Иван Сергеевич как будто бы забыл о горечи прощания с театром. Заставляла забывать его об этом и болезнь, диагноз которой долго не могли установить. Лечили печень и только при операции в 1957 году установили, как мне было сказано, язву желудка. Несмотря на возраст, Иван Сергеевич хорошо перенес операцию. В следующем учебном году он постепенно включился в занятия, а в начале 1959 года стал заниматься с дочерью Галиной подготовкой концертной программы, о которой давно мечтал. Не пел он уже полные три года и поэтому много работал. Программу Иван Сергеевич выбрал не столь трудную технически, но сложную в исполнительском отношении. Он посвятил ее родной народной песне, вскормившей его талант.

Концерт состоялся 21 мая 1959 года в зале Киевской консерватории. Вступительное слово об украинском народно-песенном творчестве сделал Остап Николаевич Лысенко, сын прославленного композитора. Концерт проходил при переполненном зале и транслировался по радио. Нужно ли говорить о том, что он потребовал от артиста огромного напряжения сил. Иван Сергеевич волновался, как никогда, быть может чувствуя, что это его последняя встреча со слушателями.

А через девять месяцев, 22 февраля 1960 года, его не стало...

Крупнейший украинский хирург Михаил Исидорович Коломийченко, близкий друг Ивана Сергеевича, бывший около него в последние часы, встречаясь теперь со мной, часто вспоминает:

— Как каленый гвоздь, засела в памяти последняя просьба Ивана Сергеевича:

«Михайлику,— сказал он,— дозвожь встати і взяти ноту»...

Так с мыслью о пении он и ушел из жизни.

Все товарищи Ивана Сергеевича по театру, консерватории, по театральному обществу и из других органи-



заций пришли отдать последнюю дань своему другу и соратнику. В почетном карауле наряду с другими представителями искусства, литературы, науки стояли Председатель Президиума Верховного Совета Украинской ССР, заместитель Председателя Совета Министров, секретарь ЦК Коммунистической партии Украины и другие партийные деятели. Затем состоялся траурный митинг на Байковом кладбище.

После сообщения ТАСС о кончине Ивана Сергеевича миллионы людей прочли в «Правде» теплые, от сердца идущие слова Ванды Василевской и Александра Корнейчука, которыми я и закончу свой рассказ:

«Умер Иван Сергеевич Паторжинский. Несколько поколений привыкло, что он живет среди нас, так тесно и неразлучно связанный с жизнью всей страны, с жизнью родной Украины, что составляет как будто ее неотъемлемую часть. Его чудесный голос, его песня поднимали людей на труд, радовали сердца. Они одинаково известны, близки труженику полей, рабочему, интеллигенту. Не было человека на Украине, от ребенка до глубокого старика, кто бы не улыбнулся радостно, когда со сцены или из радиоприемника начинали литься звуки знакомого голоса.

Народный юмор и теплый лиризм нашли в лице Паторжинского самого тонкого выразителя. Чудесный певец и актер, великолепный исполнитель комедийных и драматических ролей в народных операх — он мог быть и величественным, глубоко трагическим Тарасом Бульбой и удивительно смешным Карасем. В его исполнении просто и задушевно звучала народная песня, и веселая и грустная. Но не только украинская песня нашла в нем замечательного творца-исполнителя.

Навсегда запомнятся и Борис Годунов, и Мельник, и русские народные песни в его исполнении. Великий сын украинского народа, он всем сердцем любил свою многонациональную страну, понимал, как родную, великую русскую музыку, так и то, что было вершинами музыкальной культуры всех народов. Он был горячим советским патриотом и подлинным интернационалистом, был чудесным певцом и чудесным человеком, настоящим гражданином, связанным всей своей жизнью с жизнью народа, изумительным учителем, который воспитал много талантливых певцов.

Нет, нельзя сказать, что умер Иван Сергеевич Паторжинский. Он из тех, чей труд не умирает никогда. Еще долго-долго мы будем слышать его чудесный, глубокий и волнующий голос, слышать его смех, видеть его доброе, выразительное лицо, запечатленные на киноплёнках и пластинках. Еще многие десятилетия его песня будет сопровождать труд советского человека, помогать ему в этом труде, сопутствовать ему в пути к коммунизму».

## ВОСПОМИНАНИЯ

**А. Колодуб**

*профессор*

### **ЖИВОЙ УМ И ЧУТКАЯ ДУША**

Автору этих строк посчастливилось на протяжении многих лет работать вместе с Иваном Сергеевичем Паторжинским на сценах оперных театров Украины и в Киевской консерватории.

1925 год... В Харькове впервые создается национальный оперный театр... Со всех концов Советского Союза и, конечно, Украины в ее первую столицу съезжаются оперные певцы, и в том числе молодежь... Все горели желанием работать так, чтобы театр стал одним из лучших.

Помимо работы в театре, которая, естественно, занимала основное внимание и время певцов, мы много выступали с концертными программами, ставили отрывки из опер на сценах заводских и фабричных клубов, иной раз прямо в цехах перед рабочей аудиторией. Многие из нас с огромным интересом стали участвовать в первых радиопередачах и явились, таким образом, основателями музыкального вещания на Украине.

Совместные творческие интересы сблизили певцов, особенно молодых. Мы лучше узнавали друг друга и в человеческом, и в профессиональном отношении. И вот здесь-то почти сразу обратил на себя внимание Иван Паторжинский, проявлявший себя как талантливый певец и актер, даже в небольших партиях.

Худой, выше среднего роста, очень загорелый (как вскоре выяснилось, заядлый рыболов и любитель природы), он был одет очень скромно. Как сейчас, вижу его серенький костюм, бежевую рубашку, узбекскую

тубетейку на голове. С постоянной сигаркой, по-крестьянски зажатой в кулаке, он, устраиваясь где-нибудь в уголке, а то и за дверью, тихонько покуривал. Казалось даже, будто он немного сторонится своих товарищей, исподлобья присматривается к окружающим его людям. Он не был разговорчив и в длительные беседы не вступал, но любил броскую, короткую шутку. Однако чем ближе мы знакомились с ним, тем больше он раскрывался как человек и артист, обнаруживая пытливость ума, большую эрудицию, устойчивость и зрелость своих эстетических взглядов. Недоверчиво и с явной иронией относился Иван Сергеевич ко всякого рода «измам» в искусстве и трюкачествам, отдавая симпатии реалистическому направлению. Он лучше других молодых певцов ориентировался в сложностях театральной жизни. Артисты постарше заметно стали коситься на него, очевидно уже угадывая в Паторжинском потенциального конкурента. Как-то один старый актер сказал о Паторжинском: «Нет, он не из тех, кто проваливается».

Случай в самом скором времени подтвердил эти слова.

Когда заболел основной исполнитель партии Мефистофеля в опере «Фауст», другие ответственные басы оказались не готовы его заменить и спектакль был под угрозой срыва. Зная «метод» Паторжинского выучивать все партии раньше премьеров, мы посоветовали дирекции поручить ему эту роль, и Иван Сергеевич нас не подвел — спел, да так, что все были удивлены и обрадованы. Казалось, будто он готовил эту партию с режиссерами как основной исполнитель — безукоризненно и вокально и сценически; к тому же он пел так синхронно с оркестром, словно репетировал с ним много раз. Во время сцены у храма мне пришлось пройти за кулисами вблизи Мефистофеля (в спектакле я пел старого Фауста). Услыша какой-то необычный голос, я остановился и, оглянувшись, застыл на месте — передо мной словно был настоящий дьявол. В полутемноте, в красных бликах, лицо Мефистофеля и «органное» звучание его голоса излучали какую-то нечеловеческую силу; с подлинно сатанинской мрачной иронией издевался его Мефистофель над своей несчастной жертвой. Голос звучал мощно и злобно, а чеканная дикция усиливала впечатление.

Все, кто был в этот вечер за кулисами, как и зрители, поняли, что присутствуют при рождении нового таланта, которому предстоит большое будущее.

И действительно, уже в 1926 году, когда мы временно работали в Одессе, Паторжинский занимал ведущее место среди басов. Голос его — мягкий, низкий, широкий по объему и, несмотря на свою глубину, довольно гибкий и подвижный — давал певцу возможность легко выполнять самые сложные вокальные и сценические задачи, ласкал слух необычайно красивым и выразительным тембром.

Интересно и поучительно было наблюдать, как буквально с каждой ролью, с каждой новой творческой работой певец художественно рос. В чрезвычайно короткие сроки он создает свой обширный оперный репертуар, включавший крупнейшие партии русской, украинской и западноевропейской классики. С самого же начала одной из лучших ролей его был Кончак в «Князе Игоре». Так и помнится его властелин степей, волевой, окруженный азиатской роскошью и рабелепствующей свитой. Хотя Кончак и разыгрывает перед Игорем роль великодушного хозяина, в его блуждающем взгляде хитро прищуренных, скошенных глаз угадывается коварство дикаря и убийцы, а в словах «ужас сеял мой булат» слышалось не бахвальство, а прямая угроза...

Партию Гремина Иван Сергеевич считал самой трудной — может быть, потому, что она лишена внешней ответственности и требует полной сосредоточенности на внутреннем психологическом состоянии героя — почтенный «боец с седой головой» рассказывает Онегину о любви к своей жене... Не случайно, первые критики оперы Чайковского, в том числе и такой серьезный музыкант, как С. Кругликов, были шокированы тем, что Чайковский заставил генерала петь у рампы любовную арию. К счастью, еще при их жизни эта ария стала одной из любимейших публикой, а партия Гремина вошла в основной фонд репертуара ведущих басов. Но трудности от этого не уменьшились, а, как ни странно на первый взгляд, их стало больше: появились штампы. Вот почему Иван Сергеевич так тщательно готовился к спектаклю «Евгений Онегин». И его труд не пропадал даром.

Без какой-либо аффектации, удивительно проникно-

венно и просто, но с достоинством этот суровый, мужественный воин раскрывал перед старым другом самое сокровенное. Таким запомнился мне Гремин Паторжинского.

В «Русалке» (особенно в сцене сошедшего с ума Мельника), в «Мазепе» (в драматической сцене Кочубея, которого наутро ждала казнь) Паторжинский всегда доводил зрителей до слез. В Мефистофеле он поражал филигранностью отделки образа и безукоризненной фразировкой. А дон Базилио у Ивана Сергеевича был буквально «свой». Артист начисто снял гротесковые штампы, облепившие за более чем столетие этот образ, и создал вполне реалистический характер. Духовная уродливость этого типа умело изобличалась певцом без какого-либо нарочитого подчеркивания, к которому прибегают часто исполнители этой роли, к сожалению, и по сию пору.

В спектакле же «Сказки Гофмана» приходилось просто диву даваться, как быстро и блестяще перевоплощался Паторжинский, создавая фантастические образы своего многоликого героя, словно олицетворяющего фатум, рок, преследующий поэта. А эту труднейшую роль Иван Сергеевич создал всего-навсего во второй год своей артистической жизни, уже на одесской сцене.

Но вряд ли можно оспаривать утверждение, что подлинно всенародное признание Паторжинскому принесли образы украинского классического и советского репертуара. Все, кто писал о его Тарасе Бульбе в одноименной опере Лысенко, сходились во мнении, что иного Тараса трудно себе представить. Герой Паторжинского был умен, обладал железной волей, твердыми принципами. На первом месте для него была казацкая честь, преданность Запорожской Сечи, борьба с польскими панами. Его Тарас был бодр, силен и весел в минуты радости, яростен в моменты гнева. Словом, Паторжинский создал настоящий многогранный характер национального героя, как бы суммируя, синтезируя в нем лучшие черты своего народа.

А Карась Паторжинского, благодаря пластинкам и прежде всего кинофильму «Запорожец за Дунаем», прославился, можно сказать, на весь мир. Колоритная фигура запорожского казака, волею судьбы оказавшегося вне родины, у Паторжинского и в меру комична, и в



*И. С. Паторжинский*





*Н. Паторжинский с сестрой Александрой, 1910*



*И. Паторжинский с женой, 1926*



*Мепистофель («Фауст» Гуно)*



*Галицкий («Князь Игорь» Бородина)*



*Терсе («Терсе Бульба» Лысенко), 1928*



*Выборный («Ниталка-Полтавка» Лысенко)*



*Борис («Борис Годунов» Мусоргского)*



*Кочубей — И. Паторжинский. Искра — И. Летичевский  
(«Мазепа» Чайковского)*





Чуб  
(«Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова)



*Голова*  
(«Майская ночь» Римского-Корсакова)



*Встреча на фронте. Сидят (слева направо):  
И. Паторжинский, З. Гайдай, М. Гречуха  
(председатель Верховного совета УССР), М. Литвиненко-Вольгемут,  
Ванда Василевская. Стоят: М. Рылский,  
Ю. Шумский, А. Корнейчук, П. Тычина,  
Н. Бажан, Иван Ле, крайний — поэт В. Собко*



*Члены жюри Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, 1945.  
В первом ряду третий слева — И. Паторжинский*

*Марсель  
(«Гугеноты» Мейербера)*



*Кончак  
(«Князь Игорь» Бородин)*



*Одарка — Литвиненко-Вольгемут,  
Карась — И. Паторжинский  
(«Запорожец за Дунаем»)*



*И. Паторжинский, А. Гречанинов,  
З. Гайдай, США, 1946*

меру серьезна. Артист нигде не подает свои патриотические чувства в «лоб», прямолинейно. Его Карась — совсем не глупый, а даже с большой хитрецей — представлял так же, как и Тарас, подлинно народный характер, но, естественно, решенный в комедийном плане.

Неподражаем был и его Выборный. Сколько в нем степенной простоты, добродушия, хитроватости и непосредственности. Он чувствителен и в конце концов склонен к добрым делам, хотя по должности своей является все же «грешником» в отношении к своим подчиненным.

А каков его запорожский дьяк в «Богдане Хмельницком»! Этот «духовный пастырь», преданный традициям казачьей вольности, в исполнении Паторжинского, с его «убийственным» юмором, всегда вызывал симпатии зрительного зала.

Блестящая вокально-музыкальная одаренность Паторжинского и приобретенный уже исполнительский опыт, конечно, очень помогали ему в сценической работе. Но в основе столь быстро росшей славы артиста прежде всего лежал большой и ответственный труд.

Я не помню случая, чтобы Иван Сергеевич когда-либо пришел на репетицию, недостаточно зная свою партию или — не дай бог — сделал на спектакле малейшую «накладку». Никогда он не являлся на репетиции «пустым», как часто бывает с певцами.

Он приходил уже со сложившимся образом — и внутренне, и внешне, — и ему оставалось лишь войти в «рамки» предложенных режиссером мизансцен. И, как ни странно, у нас с ним почти никогда не было расхождений. Причина этого лежит, конечно, в его молниеносной реакции на музыку, исключительной интуиции в разгадках музыкально-сценических ситуаций и, кроме того, в умении понять замысел режиссера с полуслова, и не только понять, но и воплотить.

Хорошо помню ввод Ивана Сергеевича в спектакль «Проданная невеста» Сметаны. Он пел партию свата Кецала. Иван Сергеевич опоздал к началу репетиции, что с ним, возможно, случилось впервые в жизни. Подходит время выхода Кецала на сцену, а Ивана Сергеевича все нет. Назревал инцидент. Режиссер спектакля В. Д. Манзий уже готов был разразиться гневными репликами... Но ровно в тот момент, когда должен появиться Кецал, из-за кулис мелкими быстрыми шажками



выбегает на сцену Иван Сергеевич в тирольке, с палочкой в руке (тогда это было модно) и вступает, как говорится, «с хода» в действие. Он заиграл, да как заиграл! Пошли в ход тиролька, и палочка, и свои, очевидно заранее продуманные, мизансцены, абсолютно отвечающие общему ансамблю. Мы просто пришли в восхищение от его талантливой импровизации. Вижу, у Владимира Даниловича светлеет лицо. Он молча уставился на Паторжинского и так и не отрывал от него глаз до конца довольно длительного ансамбля. Особенно ловко у Кецала — Паторжинского получилась сцена раздумья (обычно у других она проходит очень статично). Паторжинский быстро и озабоченно прошелся по кругу, обдумывая ответ, и на лице его столь выразительно были «написаны» размышления Кецала, что Манзий рассмеялся, а Иван Сергеевич, подойдя к нему, извинился за опоздание, и они дружески обнялись.

Тонкий мастер, Паторжинский был крайне требователен к внешнему образу, к костюму, гриму. Ощущение во всем чувства меры говорило о большом вкусе артиста. Жест его был всегда скуп, но убедителен и шел от характера изображаемого лица, поэтому творчеству Паторжинского было присуще определенное своеобразие, свой стиль игры. Этот стиль прежде всего был связан с музыкой, с органическим слиянием ее со сценическим действием, с глубокой продуманностью внутренней жизни создаваемых образов. Вот почему Иван Сергеевич всегда хорошо «слушался и смотрелся».

К тому же Паторжинский в совершенстве владел мимическим искусством. Ярким примером может служить исполнение партии Карася, образ которого, к нашему великому счастью, продолжает жить на киноэкране.

Паторжинский, как певец и артист, представлял собою настолько цельную личность, что мне, например, трудно сказать, что в его творческой деятельности перевешивало — сцена или эстрада. Его концерты, как и спектакли, всегда вызывали огромный интерес слушателей, переполнявших зрительные залы. Записи его (часто совместно с Марией Ивановной Литвиненко-Вольгемут) — особенно в украинском репертуаре — несомненно вошли в музыкально-исполнительский фонд исторического значения.

Вспоминается совместная с Иваном Сергеевичем кон-

цертная работа в первые харьковские годы (1925—1928). Кроме сольных выступлений, мы пели дуэты, терцеты, квартеты и другие ансамбли. В прошлом почти все хорвики, мы хорошо читали ноты, и ансамблевое пение не было нам в диковинку. В этом «многопении», конечно, выкристаллизовывались индивидуальные черты каждого из нас, но заметнее других рос как певец Иван Сергеевич. Он был немного старше других и уже имел кое-какой концертный опыт.

Приведу один характерный случай. Как-то выступали мы в клубе писателей. Паторжинский нервничал: почему-то не явилась к началу концерта певица М. Сокол, с которой Иван Сергеевич должен был петь дуэты. Концерт уже начинался, а Сокол все не было. Иван Сергеевич вышел на сцену явно раздраженным, если не сказать больше. Начал «Ой чего ти, дубе» как-то хмуро — раздражение явно отражалось на его пении. Затем объявили «Семинариста» Мусоргского. Это произведение Паторжинский исполнял всегда с успехом и, как мне казалось поначалу, с подчеркнутой выразительностью, слишком контрастно оттеняя перемежающиеся эпизоды — зубрежку семинариста и его сладостные мечты о «лебяжей груди, всколыхнувшейся под рубашечкой». Но на этот раз Иван Сергеевич начал петь как-то механически и однообразно. Во время его исполнения за кулисами показалась Сокол. Заметив ее, Иван Сергеевич невольно заулыбался. Про «грудь лебяжью» спел он еще как-то грустно, с тоской, а на «зубрежке» его лицо просияло как бы с несколько запоздалой реакцией... И вдруг получилось как-то свежо и по-новому! Даже жалко стало семинариста! Это дошло и до публики, наградившей исполнителя дружными аплодисментами и одобрительным смехом. Я похвалил его «новую» трактовку Мусоргского.

— Какая там новая трактовка, — огрызнулся он, — не мелн чепухи.

А спустя некоторое время, как бы между прочим, Иван Сергеевич спросил:

— А что ты нашел нового в моем исполнении «Семинариста»?

Я рассказал ему о своем впечатлении. Он что-то хмыкнул себе под нос и умолк. Но когда мне довелось вновь слушать его «Семинариста», Паторжинский трак-

товал его уже иначе, на мой взгляд, более сдержанно и вернее психологически. Сам этот факт говорит о том, что Иван Сергеевич всегда был готов воспринять любые замечания, шедшие ему на пользу. Он не был рутинером, как и не был гордецом. Но, конечно, из всего, что так или иначе ему советовали, он отбирал наиболее верное и наиболее близкое его творческой натуре.

Говоря о Паторжинском-художнике, я не могу не вспомнить великого лицедея украинской сцены Панаса Карповича Саксаганского, одного из создателей национальной школы актерского мастерства.

Народный артист СССР И. Марьяненко в своих воспоминаниях подчеркивал, что характерные роли, исполняемые Панасом Карповичем, всегда четкие по рисунку, филигранные в обработке каждого жеста, движения, мимики, тонкости голосовых интонаций, — были шедеврами. Он виртуозно владел своим голосом. Из всех корифеев украинской сцены Саксаганский в наибольшей мере владел тем, что называется мастерством. Он любил точно фиксировать разработку сценического образа и никогда не рассчитывал на «вдохновение». Многие артисты, в том числе и Марьяненко, по его словам, охотно усваивали от Саксаганского четкость в работе, учились у него искусству экономии эмоциональных и голосовых средств. Под его влиянием артисты также учились тщательно работать над пластической стороной роли.

Саксаганский был и неподражаемым комиком, но вместе с тем он прекрасно исполнял и роли драматического характера. Нас всегда поражала именно эта разносторонность таланта Саксаганского, как и его мастерская разработка психологического образа. Сильный, звучный голос, которым он одинаково хорошо владел как в разговорной речи, так и в пении (бас-баритон), выразительность движений, мимика позволяли Саксаганскому передавать все индивидуальные особенности изображаемого персонажа, его своеобразие.

Меня лично поражала в нем в первую очередь удивительная естественность сценической речи. Так и у Паторжинского никогда не было того, что называется «дикционной утрировкой». Он говорил на сцене так, как в жизни, как говорят в народе, — просто, ясно, выразительно, никогда не форсируя голоса. Речь его не расцвечивалась густыми и контрастными красками, но

вместе с тем он умел искусно подходить к главной мысли фразы и эффектно преподносить ее слушателям.

Мне кажется, я не ошибусь, если скажу, что в искусстве Паторжинского наиболее ярко возродились глубоко реалистические традиции старого народного украинского театра. И не только возродились, но и нашли свое продолжение, обогатившись новыми чертами, рожденными советским репертуаром, эстетикой социалистического реализма. Эти новые черты в соединении с традициями прошлого Паторжинский прививал и своим ученикам.

Большой практик оперной сцены, он нашел себя и в роли профессора консерватории. Его воспитательная работа со студентами носила своеобразный оттенок. Будучи деканом вокального факультета, я наблюдал его новаторский метод в подготовке молодых певцов. Распевки и технические упражнения в классе Паторжинского никогда не носили характер чисто механического тренажа голосовых связок. Иван Сергеевич яростно вставал против бессмысленного «звукоиспускания». Он часто повторял:

— Скрипачи и другие инструменталисты исполняют «бессловесную» музыку, но послушайте, как они играют, как их игра выразительна, как она воздействует на слушателей! Почему же большинство студентов поют вокализы бессмысленно, как бы только для распевания?

Он придавал первостепенное значение развитию у студентов чувства правильного восприятия и понимания музыки. Это более повышенное требование к исполнительству отличало его класс от других. Такое же большое значение он придавал сценическому воспитанию студентов. Чуть ли не со второго курса его студенты уже принимали участие в студийных спектаклях. И выпускники его класса оканчивали консерваторию с солидной оперной подготовкой, имея в своем репертуаре десять-двенадцать больших и малых оперных партий. Это обстоятельство благотворно сказывалось на их дальнейшей сценической работе.

Для характеристики Паторжинского как человека мне кажется характерной запомнившаяся любопытная сценка. Мы знали Паторжинского всегда деловым, собранным и внешне никогда не проявлявшим своей радости или гордости от успехов у публики. И вдруг увидели его другим. Это было в 1936 году во время декады украин-

ского искусства в Москве. Иван Сергеевич, наряду с другими видными артистами, был награжден званием народного артиста УССР и орденом Трудового Красного Знамени (кажется, это был один из первых случаев, когда артистов удостоивали подобной награды). Иван Сергеевич, очевидно не ожидавший этого, был настолько ошеломлен, что радовался, как ребенок, и, с улыбкой бродя в фойе Большого театра, говорил как бы про себя: «Какая радость, радость-то какая, чем же я могу оправдать такое отношение ко мне...». Эта черточка была в нем трогательно симпатичной.

Мы были свидетелями популярности и огромного труда Ивана Сергеевича и на общественном поприще, плодотворно сочетавшего творческую работу с деятельностью депутата Верховного Совета Республики.

Зайдя однажды к нему домой, я увидел, что в кабинете Паторжинского на столе вместо нот, клавиров, журналов появились какие-то толстые книги, папки с пакетами, множество писем. Иван Сергеевич сидел за столом с уставшим лицом, всматривался в какое-то письмо, хмурился, шурился. Мне показалось, что он «играет» депутата, и я, не выдержав, рассмеялся (тогда артисты-депутаты были не частым явлением).

— Ты чего?

— Ну как, Иван, что труднее, петь в опере или вершить дела Фастовского района?

Он как-то подозрительно скосил на меня глаза.

— Да как тебе сказать, работа, конечно, хлопотливая, хочется многое сделать, но наталкиваешься то на трудности, то на всякие мелочи: тому огород слишком урезали, другому шифера для крыши недодали, то сын батьку побил при разделе имущества и т. д. А тут на беду в голове сидит Дьяк из оперы «Богдан Хмельницкий», и все это смешалось, спуталось, а делать надо и то и другое.

Вижу, забот у Ивана Сергеевича действительно прибавилось. Но главное, что он в качестве депутата Верховного Совета преуспевал не хуже, чем в театре, и много делал людям добра.

Как-то глубокой осенью мы отправились с концертной бригадой, возглавляемой Иваном Сергеевичем, в одно из сел Фастовского района (в то время я был членом партбюро консерватории, ведал шефскими делами).

Паторжинского, как депутата и видного артиста, конечно, все знали и встретили нас с искренней радостью. Тут кроме колхозников были и представители районного руководства.

Зал был полон. Сначала пели студенты, затем вышел на сцену Иван Сергеевич, шумно встреченный слушателями. Выступление его было более чем своеобразным. После слов приветствия и ответных реплик с мест он повел с аудиторией беседу на разные темы сельской жизни и дел колхоза, причем видно было, что он прекрасно знает то, о чем говорит, и не стесняется в критике местного начальства. Иногда в шутливой форме, а иногда и в довольно едкой он «приурочивал» к тому или иному случаю песни, которые тут же мастерски исполнял. Я, конечно, понял, что, балагуря, Иван Сергеевич исполнял четко продуманную программу своего выступления как депутата и как артиста.

Перед последним номером Иван Сергеевич вдруг обратился к аудитории:

— Вы извините меня, что я вас занимал разговорами, — это, как говорят, по долгу службы, но вы не стесняйтесь, и если надо, то и меня покритикуйте. Всю жизнь хорошо петь певцу не дано. Годы берут свое, и если что заметите в моем пении не так, так вы уж отнеситесь ко мне снисходительно.

После песни «Удовицю я любив» поднялся шум одобрения и зычный голос из зала изрек:

— Иван Сергійович, ого! ше добре виходить, ше є порох у порохівницях! О, як би я вмів так!

Когда смех улегся, Иван Сергеевич рассказал короткую историю о том, как один дядько подошел к нему и обратился с вопросом:

— От об'ясніть, будь ласка, я великий охотник до співу і у середині у мене стільки всяких почувань і переживань, особливо після чарки, а от наружу нічого з нутра не виходить, ну ніяк не дається, така напасть. А от слухаю вас і завидки беруть, все вам удається без труда.

Иван Сергеевич ему и ответил:

— У нас, артистів, так говорять: важко буває в перші сорок років співать, а потім уже легше, привикає мо!

Конечно, снова оглушительный смех, потом теплые проводы, ужин и опять анекдоты, шутки, а затем и серьезные разговоры с местным руководством.

Слава артиста, удаляясь от нас во времени, не умирает. Сейчас на смену ушедшим пришли новые молодые талантливые певцы. Они исполняют и новый репертуар, и репертуар своих предшественников. Слушая молодежь, невольно сравниваешь ее с маститыми мастерами прошлого и еще глубже ощущаешь их утрату. Но как бывает отраднo замечать в некоторых молодых исполнителях черты, схожие с творчеством дорогих нам людей. Это доказывает, что традиции всегда живы и подлинное дарование всегда их возродит и покажет в новом блеске. Так и в народе навсегда останется добрая память о большом актере, который более сорока лет доставлял радость людям своим искусством, воспитал много новых молодых певцов и очень много сделал для родной культуры.

## В. Тольба

*народный артист УССР*

### ЛЮБИМЫЙ НАРОДОМ

Паторжинский был для украинской оперы тем, чем Ермолова для Малого театра или Савина — для Александринского. Трудно назвать другое имя, которое бы так же, как имя Паторжинского, олицетворяло собой все самое характерное, самое лучшее в украинском певческом искусстве, имя, которое еще при жизни стало легендарным не только среди любителей оперной музыки, но и среди всего украинского народа.

В начале войны я получил перевод из Харьковской оперы в Киевский оперный театр, находившийся тогда в Уфе. Многие с восхищением спрашивали меня: «Вы будете работать в том театре, где Паторжинский?». И с таким отношением к Киевскому театру, как «театру, где поет Паторжинский», мне не раз приходилось встречаться.

Помню, когда вскоре после войны на одном из правительственных концертов в Москве объявили о том, что сейчас Паторжинский исполнит арию Караса, оркестр Большого театра встал, как один, и присоединился к бурной овации зрителей. Старожилы Киева, привыкшие к давнишнему названию своей улицы — Михайловский проезд, не без удивления и гордости говорили мне, как естественно сроднились они с ее переименованием в «улицу Паторжинского». Такая популярность объясняется не только выдающимся мастерством прославленного певца, но и истинно народными чертами его творчества, в котором запечатлены лукавый мягкий юмор Чуба, мудрость и задушевный лиризм Караса и



Выборного, героика и патриотизм Тараса Бульбы, народная простота и скорбь шевченковского Трохима («Наймичка» М. Вериковского) или Батька в «Катерине» Н. Аркаса.

Галерея образов русской, украинской и западноевропейской оперной классики, а также советского репертуара, созданных Паторжинским, поражает своей емкостью и разнообразием. Я не буду здесь перечислять известные его роли, которым много отводится места в этой книге. Но не могу все же не сказать о его коммунисте Валько в опере Ю. Мейтуса «Молодая гвардия». Иван Сергеевич очень любил эту роль. (Даже с чисто вокальной точки зрения он считал эту партию полезной для учебной работы и проходил ее почти со всеми студентами своего класса.) Ко дню премьеры «Молодой гвардии», поставленной в Киевском оперном театре в тридцатую годовщину Великого Октября — 7 ноября 1947 года, Ивану Сергеевичу исполнился пятьдесят один год; директору шахты на Донбассе Валько, по Фадееву, тоже должно было быть пятьдесят. Таким образом, и герой романа-оперы и создатель его образа на сцене были современниками. Весь жизненный путь Ивана Сергеевича давал ему неисчерпаемый материал для воплощения сценической биографии своего героя.

Родное Запорожье, Донбасс, где протекала молодость Паторжинского, позволили ему хорошо узнать волевые характеры воинов, отдававших свои жизни за Советскую власть. Такие характеры встречал он и в шахтерском быту — вот почему Паторжинский так жизненно, так естественно исполнял роль руководителя красnodонского подполья. Казалось, что все его слова, жесты, интонации рождаются как-то само собой. Эта «сиюминутность» творчества усиливала сопричастность зрительного зала к сценической жизни Паторжинского — Валько. В первом своем выходе Валько как бы включается в «игру» с Сергеем Тюлениным. Натолкнувшись на подростка, увешанного всеми видами оружия: винтовками, пистолетами, гранатами, Паторжинский — Валько делает вид, что очень испугался. Пригнувшийся, с неподражаемой тревожной интонацией, он восклицает: «Це хто?», и только лукавые искорки в глазах, скрытых от Тюленина, но видимых зрителям, выдают его притворство. После большой, напряженной («шалыпинской») паузы Иван

Сергеевич, наконец, произносит «Ого, на плечах цілий арсенал!». Фраза звучит сурово, но, несмотря на это, в ней чувствуется такая лукавая насмешка, что Тюленин быстро сникает и неожиданно застенчиво (на *piano*), как бы оправдываясь, отвечает: «Це так... гостинці, дядюшко Андрій». — «Що, гратися в війну задумав, хлопче?» — иронически подчеркивая слово «гратися», спрашивает Валько — Паторжинский. В ответ звучит обидчивая, но гордая фраза Тюленина: «Не гратися, і зброя ця згодиться». — «А, — восклицает Валько, — згодиться, — и тоном, не допускающим возражений, приказывает: — То ти її побережи, сховай», — и сразу переводит интонацию на мягкий, шуточный тон, произнося на *mezzo forte*: «Дивись, яка ти птиця», — и, уже на *forte*, одобрительно и доверительно восклицает: «Молодчина!» И Тюленин преображается: куда девается петушиный задор, мальчишеская игра в героя-одиночку!

Эта короткая сцена, которую Паторжинский проводил виртуозно, с вдохновением и мастерством, с разнообразием интонаций, выразительно наполненных, «говорящих» пауз, — маленький шедевр. В следующих встречах Валько с Проценко, с народом, снова с Тюлениным все его фразы казались словно бы отлитыми из свинца. Такая мощь исходила от всей его крепко сбитой фигуры, что верилось — никакие силы не оторвут Валько от Родины, от своего народа. И похож он был на античного Антея, получающего силу от матери-земли.

В сцене допроса (первая картина четвертого акта), при открытии занавеса, на музыке оркестрового вступления Паторжинский стоял спиной к зрительному залу и к Брюкнеру. Но как выразительна была эта поза, гордая и вместе с тем скорбная. Спина широкая, словно защищающая молодогвардейцев... Во время допроса Валько держался спокойно, с достоинством победителя, хотя ясно было, что положение его безнадежно, и зрители чувствовали, что он это понимал.

Кульминация роли Валько — сцена в тюрьме (вторая картина четвертого акта). В темпе убаюкивающей, гипнотически завораживающей колыбельной начинал арию Паторжинский. В мрачном застенке она воспринималась, как светлый луч, как вера в грядущий день. Чуть оживляя темп в средней части, Иван Сергеевич пел на *mezza voce*: «Небо синє та безкрає». И, доводя на стреми-

тельно нарастающем *crescendo* до грозного *fortissimo* фразой: «Як чорна хмара... на вітрах спливає», — мягко и тепло заканчивал: «радянська земле, кланяюсь тобі».

Вспоминается одна из ранних работ Паторжинского — Фигаро из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». Ловкий, хитрый, но и мудрый, дальновидный, он как бы прозревал будущее своего класса и утверждал свое моральное превосходство над графом. В то же время в роли Фигаро Иван Сергеевич блеснул необычайной легкостью и чисто французским изяществом.

Время неумолимо, годы затушевывают в памяти многие яркие черты образов, созданных когда-то нашими замечательными художниками сцены. Но я хорошо помню, что в период расцвета Паторжинского как певца его голос отличался не только красивым бархатным тембром, но и удивительной кантиленностью звучания — тем, что знаменитый Эверарди, певец и вокальный педагог, называл «смычком». Старейший музыкант Харьковского оперного театра Б. Ломбард говорил об Иване Сергеевиче: «Это же виолончель!». Но речь идет не об италянизированном бельканто. Паторжинский владел «говорящим звуком», тонко интонируемым. В баритональной партии Фигаро, трудной для баса, звук становился гибким, предельно пластичным, пружинистым, что помогало певцу создавать искрящийся образ умного, находчивого, чуть лукавого представителя третьего сословия. Опера шла в постановке режиссера Н. Форрегера, с речевыми диалогами вместо речитативов. Но какой «моцартовской» была эта речь в устах Паторжинского, как естественно, органично вливалась она в последующие музыкальные ансамбли! Иван Сергеевич рассказывал мне, что, работая над сценическим воплощением образа Фигаро, он консультировался с известным украинским актером Каргальским, исполнявшим эту роль на драматической сцене. Лишь верхнее *фа* в каватине первого акта певец брал, может быть, излишне наполненно, широким грудным звуком, несколько выпадавшим из моцартовского стиля. Но и это он оправдывал необходимостью очень мужественно, даже вызывающе, произнести свое «да» (по-украински — «так»). Но зато с каким совершенством артист пел более удобную для баса арию «Мужья, откройте очи!»

Спектакль «Севильский цирюльник» с участием Па-

горжинского следовало бы назвать «Дон Базилио» (так же как, по мнению А. Никиша, «Евгений Онегин» с участием Собинова надлежало переименовать во «Владимира Ленского»), ибо артист был его эмоциональным центром. Невозможно забыть первое появление Базилио на сцене: поначалу как бы съежившись в комок, он вдруг на глазах у зрителей начинал распрямляться, как пружина, и перед нами вырастала высокая тощая фигура с непомерно длинными пальцами в белых перчатках, которая, словно хищная птица, парила над всеми. И тут незабываемой была речь Паторжинского («Севильский цирюльник» в Харькове в 1929/30 году шел с прозаическим текстом вместо речитативов)<sup>1</sup>. Она тесно сливалась с вокальной партией. Выразительны были и руки, и лицо, и неожиданно умные, хитрые глаза.

Я коснулся таких ранних работ Ивана Сергеевича (конца двадцатых — начала тридцатых годов), как Фигаро и Базилио, потому что они до сих пор держат в плену мою память своей яркостью, искренностью, непосредственностью. Более поздние партии, такие, как Тарас Бульба, Валько, Выборный и Карась, ещё свежи в памяти многих.

Придавая огромное значение не только вокальной технике, но и сценическому мастерству, Паторжинский принимал непосредственное участие в работе оперного класса и Оперной студии консерватории. Порой он сам играл перед студентами ту или иную сцену. Правда, он не считал показ самым верным методом, поэтому и прибегал к нему в очень редких случаях, твердо придерживаясь мнения, что «ценности создаются, а не копируются».

Оберегая индивидуальность своих воспитанников, Иван Сергеевич не только вырабатывал из них вокалистов, но и внушал потребность учиться, не подражая. Вот почему такие непохожие друг на друга артисты вышли из его класса, хотя в каждом из них видна «школа Паторжинского».

Пользуясь большим авторитетом и влиянием, он настойчиво выдвигал, поощрял, помогал многим из музыкантов и других специальностей. Испытал это на себе и я. В 1931 году в Харькове мне поручили (не без влия-

<sup>1</sup> Постановка И. Лапицкого, дирижер А. Маргулян.

ния и настояния Ивана Сергеевича) дирижировать только что поставленной оперой «Свадьба Фигаро» (она была моим первым в жизни оперным спектаклем) и предоставили всего лишь одну оркестровую репетицию (два с половиной часа с перерывом в двадцать минут). Иван Сергеевич, после спевки, прохаживаясь со мной по безлюдному в те часы фойе и беседуя о предстоящем спектакле-дебюте, среди других наставлений дал, казалось бы, совсем невероятный совет—отказаться от единственной оркестровой репетиции!

— За два с небольшим часа,—убеждал меня Иван Сергеевич,—вы не успеете даже без остановок проиграть четырехактную оперу, не говоря уже о том, чтобы что-то изменить в трактовке ее. Оркестранты, специально для вас вызванные на репетицию (в те времена репетиции были не ежедневными, как это принято сейчас), будут играть хотя и корректно, но равнодушно, а на остановки и повторы у вас не останется времени. Откажитесь от этой единственной репетиции и увидите, что на спектакле оркестранты будут предельно собраны и внимательны, ибо, впервые увидя вас за пультом, станут дрожать не столько за вас, сколько за свою честь, за честь оркестра, театра и спектакля («накладки» были тогда редчайшими явлениями). Мы же, актеры, в вас уверены, так как провели с вами много спевок и сценических репетиций.

Конечно, это был рискованный эксперимент. Как я впоследствии узнал, Иван Сергеевич убедил руководство театра в его целесообразности, поручившись за меня лишь после того, как хорошо присмотрелся ко мне на спевках. Результат был именно таким, как он предсказывал, и я на всю жизнь сохранил к нему благодарность за доверие.

Это лишь один случай помощи и внимания ко мне со стороны Паторжинского. На протяжении совместной работы их было множество.

Иван Сергеевич Паторжинский был крупным общественным деятелем, депутатом Верховного Совета УССР. Но он сам никогда не говорил о своих многочисленных хлопотах и заботах даже близким друзьям. И не только из скромности (он знал себе цену, но хвастаться терпеть не мог), а потому, что творить добро для него было столь же естественно и необходимо, как дышать или пить.

Только недавно я узнал о характерном для Паторжинского факте. О нем мне рассказали юристы, непосредственно участвовавшие в процессе 1952 года, начатом по ложному обвинению Б. Е. Перлова, заместителя директора Киевского оперного театра, одного из старейший и преданнейших его работников. Как теперь выяснилось, Иван Сергеевич много сделал для того, чтобы обвинение было начисто снято с Перлова. Яркий, очень самобытный оратор, блестяще владевший образной речью, Паторжинский проявил на этом процессе свое умение убеждать людей. Его речь сыграла немалую роль в том, что с Перлова было снято обвинение, а доносчику не поздоровилось. Известны мне и другие аналогичные случаи, когда Иван Сергеевич, не задумываясь, выступал в защиту справедливости.

От бывшего главного режиссера Киевской оперы М. Стефановича, работавшего до последних дней своей жизни в Украинском театральном обществе, я узнал, какое активное участие принимал Паторжинский в устройстве престарелых артистов. Эта скрытая от посторонних глаз, как бы невидимая сфера деятельности Ивана Сергеевича характерна для его человеческого облика.

Отношение Паторжинского к работе может и должно послужить примером новому поколению певцов. Не только безупречное знание партии и ее детальная отшлифованность, предельная собранность и творчески активное участие в каждой репетиции, продуманность своих интонаций, жестов и фраз отличали Паторжинского, но и забота о спектакле в целом, об ансамбле. Мало кто из оперных актеров так, как Паторжинский, любил ансамбли и понимал их значение в оперной драматургии. По его настоянию ни один спектакль «Свадьбы Фигаро», изобилующий ансамблями, не проходил без спевки, как бы часто ни шел спектакль. Помню, как в 1943 году в Иркутске при подготовке оперы «Наймичка» Иван Сергеевич, много работавший уже на оркестровых репетициях с двумя дирижерами, в том числе и с автором музыки М. Вериковским, после того, как я взял спектакль (в связи с отъездом композитора из Иркутска), пришел ко мне. Оказалось, что на следующий день он должен был уехать в другой город на концерт; но вместо этого, к великому удивлению заведующего режиссерским управлением, попросил дополнительную репетицию, ради чего отказался

от предстоявшего концерта. Такая жертва без всякого на то требования со стороны руководства сегодня, увы, скромно говоря, не частое явление в театре.

Многим из нас посчастливилось работать с Иваном Сергеевичем Паторжинским или слушать его в спектаклях. В этом отношении новому поколению слушателей не повезло. Как бы ни был велик артист, его творчество рождается на каждом спектакле и тускнеет с его окончанием. Если наследие композитора и писателя, художника и скульптора живет веками, то об актерах и певцах прошлого, часто даже недавнего прошлого, мы узнаем только по рассказам и описаниям. Существующая сегодня возможность запечатлеть на киноплёнке и в грампластинках исполнение выдающихся певцов и артистов во времена громкой славы Паторжинского была не столь могучей. Кроме записанных на пластинки «Запорожца за Дунаем», «Наталки-Полтавки» и тех же спектаклей в кино, кроме некоторых народных песен, творчество Паторжинского мало знакомо современной молодежи.

Да и вряд ли может все это дать полное представление о живом искусстве, передать во всех гранях образ певца-актера, каким являлся Иван Сергеевич Паторжинский. Ведь его сценическое дарование было не только не ниже вокального, а даже, мне кажется, в чем-то преваляло и, сливаясь с пением, рождало яркую, незабываемую индивидуальность...

## Ю. Мейтус

*заслуженный деятель искусств УССР*

### МОЙ ПЕРВЫЙ ВАЛЬКО

На первой фотографии, подаренной мне Иваном Сергеевичем Паторжинским, с которой глядят на меня его добрые, слегка прищуренные, со смешинкой глаза, сделана рукой артиста лаконичная надпись: «Дорогой Юлий Сергеевич! Мелодии Ваших произведений дали мне возможность узнать и полюбить Вас больше, чем наши с Вами эпизодические и короткие встречи».

На протяжении многих лет нас связывала творческая дружба. Встречи наши были редкими, но для меня они оставались незабываемыми, ибо общение с Иваном Сергеевичем всегда приносило радость. Он тонко разбирался в музыке и, сразу схватывая ее суть, умел правильно оценить достоинства и недостатки произведения, почувствовать в нем главное. Поэтому мы, композиторы, всегда считали за честь и за счастье, когда Иван Сергеевич брал что-либо из наших произведений для своего репертуара — его исполнение неизменно отличалось большой выразительностью, глубиной трактовки и психологической оправданностью. А это обычно приносило успех и нашему творчеству.

1934 год. Мною закончен вокальный цикл «Пять украинских народных песен в свободной обработке для низкого голоса и симфонического оркестра». С чувством некоторой робости я принес Ивану Сергеевичу, уже признанному мастеру оперной сцены, это сочинение, пока лишь в клавише. Он просмотрел его, одобрил и согласился спеть. Надо ли говорить, как я был горд — ведь Иван Сергеевич был большим знатоком украинской песни!



Тут же он сделал несколько замечаний, поразивших меня своей тонкостью и целесообразностью. С увлечением я принялся за партитуру и вручил судьбу цикла в верные руки Паторжинского. Первое исполнение им этих песен состоялось в Киевской филармонии под управлением Германа Адлера.

С каким-то особым проникновением в самый дух родного фольклора и авторского замысла исполнял этот цикл Иван Сергеевич. Из каждой песни он умел создать яркую картину народной жизни. В первой песне «А на завтра неділенька» перед слушателем возникал образ старого солдата, забитого муштрой и все же неунывающего, сохранившего и юмор и свободолюбие:

А на завтра неділенька,  
Нам хотілось погулять.  
Нам хотілось погулять,  
Офіцери не велять.

Иван Сергеевич начинал песню простодушно, даже шуточно, солдат не задумывается о том, что ждет его после гулянки.

А як вони не велять,  
Ми підемо без сприся,—

пел он с веселым задором.

Но скоро наступила драматическая развязка: «погулявшего» солдата ждала грозная расправа — розги...

Положили брата Івана,  
В гору цурочки летять.  
В гору цурочки летять,  
Криваві річки біжать.

Это Иван Сергеевич пел уже сурово, с чувством протеста, гнева, но не горечи. И перед нами вырастал образ старого воина, терпеливо, но с ненавистью к своим угнетателям переносящего унизительное наказание.

Полным контрастом являлось исполнение второй песни — «Ой, там, у садочку», — проникнутой нежностью сыновней любви. С особенной теплотой звучали у Паторжинского слова, обращенные к родной матери:

Люблю жінку по закону, тещу по привіту,  
А тебе, матінко рідненька, більше білого світу.

Третью и четвертую песни в этом цикле исполняла М. И. Литвиненко-Вольгемут. Пятую — «Ви, музики, грайте» — снова пел Иван Сергеевич. Слов в этой песне

было немного — всего четыре строки! Но какое буйство красок, какую картину безудержного веселья создавал Паторжинский в этой песне-танце:

Ви, музики, грайте,  
А ви, люди, чуйте.  
Старі мах по домах —  
Молоді, танцюйте.

Перед нами открывалась пестрая сцена народного праздника, полная залихватской силы, мощного разгула. Последние восемь тактов с припевкой «Грай, грай» Иван Сергеевич пел с особенной широтой и удалью.

Мастерство и артистичность позволяли Ивану Сергеевичу из каждой вокальной пьесы создавать шедевр, который надолго оставался в памяти слушателя. Великий знаток украинского фольклора, умевший ярко раскрыть его героинку, нежную лирику, юмор, подать это все сочно, убедительно, но отнюдь не грубо и не развязно, — таков был Иван Сергеевич — непревзойденный исполнитель народных песен.

Всегда восхищаясь Иваном Сергеевичем как оперным певцом, я огорчился, что наша творческая связь ограничивалась только встречами на концертной эстраде. И вот уже после Великой Отечественной войны я с огромной радостью узнал, что Иван Сергеевич согласился петь партию Валько в моей новой опере «Молодая гвардия» по одноименному роману А. А. Фадеева. Это был 1947 год. Тогда творческие контакты между Киевским оперным театром и композиторами стали особенно тесными и дружескими. Приходя в театр на спевку или репетицию, я всегда ощущал благожелательную обстановку, неизменное внимание и заинтересованность в судьбе будущего спектакля, который театр готовил в тесной совместной работе с авторами (либретто написал наш прекрасный поэт, покойный ныне, Андрей Малышко).

Нас всех волновал недавно вышедший из печати роман А. Фадеева, правдиво, с неповторимой теплотой рассказавший о патриотическом подвиге молодогвардейцев. И авторы, и театр чувствовали большую ответственность, работая над этим спектаклем, душой которого был его музыкальный руководитель и дирижер В. С. Тольба.

Конечно, волновало все, что связано с образами героев-молодогвардейцев; их впервые на оперной сцене исполняли З. Гайдай (Люба Шевцова), Л. Руденко

(Уля Громова), К. Лаптев (Олег Кошевой), Н. Платонов (Сергей Тюленин) и другие.

Но наибольшую ответственность представляли образы Валько и Проценко — людей несгибаемой воли, сильных, мудрых, настоящих коммунистов, умевших своим примером зажечь и повести на борьбу за свободу и независимость нашей Родины замечательную советскую молодежь. В этих образах очень хотелось избежать дидактичности, плакатности (в то время эта опасность была довольно ощутима), сделать их как можно более теплыми, человечными. Поэтому, решив усилить лирическое начало в портретах героев оперы, я и написал арию Валько в тюрьме; он мечтает о светлом будущем и рассказывает о своих надеждах окружившим его тесным кольцом молодогвардейцам. Ария написана в светлых напевных тонах, чему очень помогал поэтический текст.

Образ Валько сложен для исполнителя благодаря психологическим контрастам, широкому диапазону переживаемых им чувств. Здесь и твердость воли руководителя подполья, и скорбь, связанная с необходимостью взорвать родную шахту, и теплая отеческая забота о молодых подпольщиках, и героический порыв, готовность идти на смерть, но не поддаться врагу, не сломиться перед неизбежностью казни...

Знание Иваном Сергеевичем народной жизни, щедрый талант великолепного актера и певца помогли ему создать необычайно правдивый образ. Он нарисовал характер цельный и неповторимый. С самого начала первого действия, когда зритель знакомится с директором шахты Валько, и до конца оперы в нем чувствуется сила и мужество настоящего большевика, хозяина своей страны. Паторжинский настолько впечатляюще проводил сцену первой встречи с Сергеем Тюлениным на окраине Краснодона (о которой пишет в своей статье В. Тольба) и Олегом Кошевым (ариозо о трех дорогах), что забыть его уже нельзя было. В первой картине второго действия Валько на сцене нет, однако он словно незримо присутствует здесь. Во второй картине во время встречи с молодогвардейцами в парке Валько дает им задание выкопать из земли типографскую машину, «чтоб завтра мы листовками своими засыпали мятежный Краснодон». Паторжинский здесь давал почувствовать в Валько старого революционера-подпольщика. Присутствие духа,

чувство юмора не покидают его никогда. Он умеет говорить с молодежью, а они в свою очередь готовы полностью подчиниться ему, выполнить любое задание.

И вот начало четвертого действия. Валько стоит перед Брюкнером. С глазу на глаз — с фашистом, который всячески пытается «купить» его, предлагая сохранить жизнь, дать много денег, лишь бы он перешел на сторону врага, предал свой народ. Во всем облике Паторжинского — Валько чувствовалось глубокое презрение — он и здесь остается хозяином положения. Когда Валько не берет предложенную Брюкнером сигару, рука фашиста начинает дрожать.

«Бери сигару, бери», — угрожающе шепчет унтер-офицер. И тогда Валько, размахнувшись, со всей силой бьет Брюкнера в лицо. Паторжинский проводил всю эту сцену с исключительной силой. Особенно впечатляла последующая сцена, когда на Паторжинского — Валько набрасывались гитлеровцы, чтобы связать его. Здесь образ Валько всегда вызывал у меня аналогию с Тарасом Бульбой. Сильный, кряжистый, как дуб, с разорванным воротом он расшвыривал фашистов в разные стороны.

Следующая картина — в тюрьме. Здесь Валько являл окружившим его молодогвардейцам пример мужества и стойкости. И когда слышался крик: «Валько, выходи», — все понимали, что это его последний путь, путь на плаху. Паторжинский — Валько навстречу смерти поднимался просто, без «плакатного» героизма и так же просто, с улыбкой говорил молодогвардейцам, едва сдерживавшим слезы: «Не надо слез. Веселей глядите! У нас есть партия, народ, и правда большевистская бессмертна». В этих словах чувствовалась глубокая, непоколебимая уверенность человека в великой правоте дела, за торжество которого он отдает свою жизнь.

Огромное актерское мастерство, великолепный голос, выразительное владение словом, умение оправдать каждую мизансцену позволили Ивану Сергеевичу создать незабываемый образ стойкого коммуниста, который навсегда останется в памяти тех, кому выпало счастье его видеть. Талант охватить образ в целом, раскрыть его в развитии помогал Ивану Сергеевичу создавать подлинно реалистические характеры, обогащать их жизненными подробностями, подмеченными зорким глазом большого актера. Эти черты проявлялись во всей его сценической

деятельности. Но, конечно, особенно интересно было наблюдать, как артист пользовался ими для создания характера современного героя.

Творческая встреча с Иваном Сергеевичем в совместной работе над спектаклем «Молодая гвардия» сблизила нас. Я свято берегу в памяти и его образ Валько, и слова его надписи на портрете, подаренном мне в 1956 году. Она гласит: «Дорогому Юлию Сергеевичу от любящего его Ивана Сергеевича. Я рад и горд, что был первым исполнителем Валька, рожденного Фадеевым и Вами. Народный артист Союза ССР — Паторжинский». Этот портрет и эта надпись постоянно напоминают о той большой радости, которую дарило мне общение с великим артистом, непревзойденным мастером украинской оперной сцены.

## А. Гозенпуд

### ИСКУССТВО, НЕСУЩЕЕ СВЕТ

#### I

Если попытаться коротко определить удивительное дарование Ивана Сергеевича Паторжинского, то, думается, самым точным будет сказать — жизнеутверждающий, добрый, радостный талант. Паторжинский был народным, подлинно национальным художником. Вместе с ним на оперную сцену вторгалась буйная и ликующая жизнь. Прелесть его искусства заключалась в том, что оно было правдиво, высокотеатрально и празднично, а ведь именно таким — радостным, утверждающим жизнь — и должно быть искусство театра.

Паторжинский был преемником реалистических традиций украинского театра. Его талант в значительной степени формировался под воздействием искусства мастеров украинской драматической сцены, прежде всего Панаса Карповича Саксаганского и Амвросия Максимилиановича Бучмы. В прощальном спектакле Саксаганского участвовали Бучма и Паторжинский. Этот спектакль был живым выражением связи разных поколений — Саксаганский передавал факел украинского искусства в руки молодых. Думается, что не только одухотворенный реализм, полнокровность и жизненная сила творчества Саксаганского и Бучмы владели сознанием Паторжинского, ему также было близко героико-романтическое искусство замечательного украинского артиста Миколы Карповича Садовского, который с поразительной правдивостью воплощал и образы Карася и гоголевского Городничего. Обе линии украинского театра — реалистическая и романтическая — слились в исполнитель-

стве Паторжинского. Оно являло органический сплав великих — русской и украинской — национальных культур. Для него в равной мере были учителями Пушкин и Шевченко, Гоголь и Франко, Горький и Ксцюбинский, Шаляпин и Саксаганский. В любом персонаже — положительном или резко отрицательном — Иван Сергеевич стремился прежде всего раскрыть живые и правдивые человеческие черты. Он никогда не оправдывал злодея, его искусство было проникнуто святой ненавистью к злу и насилию. Но для того, чтобы зритель полюбил или возненавидел персонаж, артист должен убедить его в реальности действующего лица.

В юности Иван Сергеевич выступал в любительском драматическом кружке. Рассказывая мне о спектакле «На бойком месте» Островского (он играл роль хозяина постоянного двора Бессудного, опаивающего и обирающего приезжих), Паторжинский говорил:

— Трудно мне было играть старика. А все-таки крепко меня эта роль задела. И, помню, в последнем действии, когда Бессудный кидается с ножом на барина, зал притих. Хо-ро-ша-я, хо-ро-ша-я такая тишина наступила. Крепко я полюбил эту пьесу. Вот бы сейчас сыграть! И почему никто не догадается из нее оперу сделать?

И с восторгом отзываясь об удивительном исполнении в спектакле Малого театра роли Евгении В. Н. Пашенной, Иван Сергеевич не принял трактовки исполнителя роли Бессудного.

— Уж очень злодействует. Бессудный хоть и разбойник, но его нужно человеком показать; если в него поверят, как в живого, тогда и в злодейство его поверят.

Значение этих слов далеко выходило за пределы данной роли. Слова Станиславского: «Играя злого, ищи, где он добрый» — нельзя истолковывать в духе христианского всепрощения. Напротив, скупой, пытаясь показаться щедрым, ярче выявит свою скупость, sentimentalный убийца станет еще отвратительнее.

Так, раскрывая образ во всем богатстве его характера, жил на сцене Паторжинский. Вспоминая его роли (а мне посчастливилось видеть и слышать замечательного певца на протяжении почти двадцати лет — 1930—1950), вновь поражаешься их удивительной целостности и органичности. Кто-то сказал, что проверить талант актера можно по его глазам: если они остаются всегда

одинаковыми, это плохо. У каждого персонажа — свои глаза. И вот, глядя на фотографии, воскрешая в памяти сценические создания Ивана Сергеевича, видишь отчетливо, насколько несходен взгляд его героев. У одного — хитрый, лукавый, будто бы простодушный; у другого — суровый, мужественный; у третьего — скорбный. Казалось, что глаза его персонажей — то яркие, то тусклые — были иными и по своему строению. Здесь заключалась тайна внутреннего перевоплощения, недостижимая средствами одного грима. Разной была и походка героев: осторожно-крадущаяся, хищная, словно звериная — у Кончака; волевая и энергичная — у Тараса Бульбы, напыщенно-важная — у Кецала; словно ползущая — у дона Базилио. Изображая пьяных, Паторжинский никогда не утрировал (как, впрочем, не делал этого ни в одной роли) — его герой стремился всячески доказать, что он трезвый, «как стеклышко». Выдавала любителя «зеленого змия» чуть напряженная речь — стремление тщательно «выговорить» каждую букву и доказать, что он совсем твердо стоит на ногах. Даже в сходных ролях Иван Сергеевич находил новые краски, детали и оттенки. Прекрасный музыкант, он тщательно изучал каждую партию, знал все партии оперы, в которой выступал. Ему приходилось исполнять несколько ролей в одном произведении — то в «Борисе Годунове», то в «Князе Игоре». Иван Сергеевич тонко чувствовал стиль композитора и никогда не позволял никаких отклонений от музыки. Но он не был и рабом буквы, помня о верности духу композитора. Его исполнение было музыкально — не только в вокальном, но и в сценическом отношении. Жест, движение не иллюстрировали, не подчеркивали акценты. Это был своеобразный контрапункт — иногда движение опережало музыкальную форму, иногда совпадало, иногда «опаздывало», как бы становясь ее отражением. Пение и жест всегда являли собой динамическое единство.

Спор о том, кем должен быть вокалист в театре — поющим актером или играющим певцом, — спор праздный. Искусство оперного театра — искусство синтетическое, но организующее начало в нем — всегда музыка. Это фундамент и вместе с тем духовная атмосфера спектакля. Содержание партитуры певец должен перевести на язык слышимых и зримых образов. Когда в спектакле участвовал Иван Сергеевич, никому и в голову не



приходило думать, что для него основное — игра или пение. В своей работе над ролью он шел от музыки, если это была опера, в которой вся драматургия определяется партитурой — «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Тарас Бульба», «Проданная невеста», «Мазепа», «Богдан Хмельницкий», «Молодая гвардия». Если же пение чередовалось с разговорным текстом, как, например, в «Запорожце за Дунаем» или в «Наталке-Полтавке», то артист, опираясь на музыку, добивался чисто игровыми приемами органической связи между диалогом и вокальными эпизодами. Тонкий и умный художник, Иван Сергеевич испытывал глубокую неудовлетворенность, когда чувствовал разрыв между действием и его музыкальным выражением. Я помню довоенные постановки «Запорожца за Дунаем» и «Наталки-Полтавки», в которых музыка Гулак-Артемовского и Лысенко была дополнена обильными вставками, сделанными современным композитором, не считавшимся со стилем оригиналов. С помощью вставных номеров оба спектакля были искусственно «раздуты» до масштабов большой оперы, что вступало в противоречие с жанром этих произведений. Положение Ивана Сергеевича, певшего Караса в «Запорожце» и Выборного в «Наталке», было тем труднее, что он дружески относился к автору этих вставок, к тому же дирижировавшему данными спектаклями. Силой таланта он, однако, преодолел стилистический разрыв музыки. Но когда я его спросил, не тяжело ли ему носить вериги, надетые на него «соавтором» Лысенко и Гулак-Артемовского, он ответил спетой вполголоса фразой из арии Выборного «Ой, не хочу хатки, ані сіножатки». Когда несколько лет спустя театр отказался от пышной «оперной» редакции этих спектаклей и вернулся к оригинальной партитуре, артист вздохнул свободно.

Если Иван Сергеевич ощущал разрыв между музыкой и сценическим действием в современной опере, то всегда настойчиво добивался устранения его. Он не требовал от автора эффектных арий, но стремился достигнуть психологического и музыкального единства. И не только стремился, но и достигал. Для него каждая оперная роль была встречей с живым человеком. Особенную ответственность он испытывал, работая над ролями в советских операх. Как-то он сказал мне:

— Хорошо или плохо, положим, я исполню Галицко-

го — это важно для меня и для спектакля. Я и стараюсь делать все, насколько достаёт сил. Но, во-первых, лучше Шаляпина не споешь и не сыграешь, а во-вторых, в худшем случае скажут: «Паторжинский с партией не справился».

— Не скажут!

— Вот и плохо, что не скажут. Ну да я не об этом. Старики-композиторы без нас проживут. Сами за себя постоят. А когда встречаешься с новой оперой и судьба ее во многом от тебя зависит, это страшно. А еще страшнее, что в зале-то сидят братья или отцы тех, кого ты на сцене изображаешь. Ведь ханы половецкие, запорожцы, бояре, слава богу, на спектакль не придут, не изобличат тебя в брехне, а здесь каждый поймает.

Иван Сергеевич отвергал лукавые мудрствования режиссеров. Как-то в финале «Царской невесты» мне пришлось быть свидетелем невероятной «новации». Когда безумная Марфа произнесла последние слова: «Прийди же завтра, Ваня», — двери горницы вдруг распахнулись и на сцене появился... Иван Грозный, Марфа приникла к его груди, а он гладил ее по голове. Иван Сергеевич, отлично исполнявший Собакина, в этом спектакле не участвовал и его не видел. Когда же я, смеясь и негодуя, рассказал ему о выдумке постановщика, он, чуть прищуривав лукаво левый глаз, заметил:

— А что вы думаете. Оригинально! Марфа просит Ваню прийти завтра, а другой Ваня приходит сегодня.

Должен сказать, что скоро Иван Грозный из финала оперы исчез и остался только во втором действии, где ему и полагается появляться. Думаю, что это не обошлось без вмешательства Ивана Сергеевича. Во всяком случае, при новой встрече он особенно значительно пропел последнюю фразу Марфы и улыбнулся.

## II

Ивану Сергеевичу — оперному артисту — близки были характеры цельные, лишённые противоречий, что не значит — примитивные. Ведь казалось, на что уж Карась прост и несложен, балагур и гуляка, побаивающийся своей Одарки, но украдкой приударяющий то за шинкаркой, то за «племянницей» (сколько таких «племянниц» было у Карася, верно, он и сам не припомнит). Все

эти качества присутствовали в Карасе Паторжинского, образе поразительном в своей жизнечности. Но за всеми этими основными свойствами раскрывались другие, потаенные, и они-то были главными. Развеселый забулдыга оказывался характером куда более сложным. Да, он не расставался с горилкой — бутылка запрятана в кармане шаровар, чтоб всегда было «чем опохмелиться». Но пил Карась не только ради удовольствия, а чтоб заглушить тоску, пил от безделья, от того, что не к чему приложить рук. Когда он вспоминал Сечь Запорожскую, битвы, в которых участвовал, верилось, что это воин. Не просто висела у его пояса сабля. В Карасе, созданном Паторжинским, сильна любовь к родине, тоска по ней. Артист не драматизировал роль — «Запорожец за Дунаем» все же комическая опера, — но, сохраняя высокое чувство жанра, вызывал у зрителей не только смех, сопровождавший почти каждую фразу, движение, жест, но и глубокое сочувствие и любовь к этому доброму, простодушному казаку. Непередаваемо было лукавство, которое Карась — Паторжинский проявлял, беседуя с Одаркой, поддразнивая ее и отступая на всякий случай, чтоб не познакомиться с «макогоном». Или — при встрече с султаном. Сколько здесь было красок, изменчивых настроений: недоверчивость, опасение, любопытство, желание испытать неведомое и в то же время неловкость от того, что приходится пить в присутствии турка. По замыслу автора «Запорожца» Карась не должен догадываться о том, что его собеседник — султан; об этом он узнает только по возвращении из дворца. Паторжинский же, опираясь на традицию Саксаганского, вел диалог с владыкой правоверных, едва скрывая усмешку. Его Карась не только хитер, но и умен. Султан хочет его одурачить, и Карась, притворяясь обманутым, смеется над ним. В последнем действии он с наигранным сожалением говорит имаму о том, как ему жаль, что он не видел султана. Тот самодовольно и покровительственно сообщает: «Ты его видел и говорил с ним». Незабываема интонация, с которой Карась — Паторжинский восклицал: «А!!! И не догадался... не догадался». Здесь звучало и мнимое сокрушение — жалоба на собственную недогадливость, насмешка над самодовольным дураком-имамом и самим султаном, и сожаление, что люди все же настолько глупы, что считают и его глупцом. Если к этому

прибавить выразительную мимику, насмешливо поблескивающие глаза и улыбку, медленно расплывающуюся по широкому лицу Караса, то становится понятным, почему в этот миг зал разражался шквалом оваций. Вновь хочется напомнить, что Паторжинский никогда не прибегал к подчеркиванию, нажиму, к внешним эффектам. Прелесть его исполнения заключалась в мягкости и сочности красок. Подлинный облик Караса раскрывался в последнем действии оперы, вернее, в ее финале, когда запорожцы получили благодаря Карасю возможность вернуться на родину.

Патриотическая тема «Запорожца за Дунаем» особенно отчетливо и полно прозвучала в период Отечественной войны. В образе, созданном артистом в эти годы, властно выступили новые черты. Бесхитростный, казалось бы, персонаж комической оперы явился глубоким и совершенным творением замечательного художника. Несомненно, что, создавая образы Караса и Одарки, а также лирических героев оперы — Оксаны и Андрия, Гулак-Артемовский помнил о Гоголе, авторе «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В меньшей степени об этом помнил и Паторжинский. Стихия подлинно гоголевского юмора определяла создание Паторжинского. Но как уже было сказано ранее, улыбчивый юмор и характерность не исчерпывали граней образа. Чувствовалась в Карасе мощная жизненная сила. Что ж, Гоголь был автором не только «Вечеров», но и «Тараса Бульбы». Конечно, нельзя утверждать, что Паторжинский прямо сближал своего героя с персонажем гоголевской повести. Однако связь эта угадывалась.

Горячо, всем сердцем любил Иван Сергеевич Гоголя. Он говорил, что хотел бы сыграть все роли в его повестях, рассказах, пьесах. Образ Тараса Бульбы волновал воображение Паторжинского с детства. Не будет преувеличением сказать, что Тарас был спутником всей творческой жизни артиста. Впервые выступив в партии старого запорожца в 1928 году, он участвовал в каждой новой постановке оперы Лысенко, сначала чередуясь с другим выдающимся украинским артистом М. И. Донцом, а затем, став если не единственным, то, бесспорно, лучшим исполнителем роли Тараса. Мне привелось слышать и видеть Ивана Сергеевича в этой опере Лысенко много раз и наблюдать, как постепенно растет и

развивается его образ, освобождаясь от известной доли мелодраматизма, свойственного ему поначалу. Несмотря на то, что уже первое выступление Паторжинского в этой сложной роли было встречено горячо, оно не удовлетворило артиста. Паторжинский тогда еще не был «хозяином» партии, не овладел ею до конца. Я вспоминаю об этом, чтобы еще раз напомнить, как упорно работал над ролью этот взыскательный художник. Новый качественный скачок произошел после перехода Паторжинского на киевскую сцену (1935). Театр в содружестве с композиторами Л. Ревуцким и Б. Лятошинским создал новую редакцию оперы Лысенко. Она сложилась не сразу. Естественно, что при введении дополнительных сцен и изменений, внесенных в финал (в одной постановке опера завершалась сожжением Тараса, в другой, отвечавшей замыслу Лысенко,— штурмом польской крепости), менялся и характер партии. К концу тридцатых годов образ Тараса, созданный Паторжинским, приобрел психологическую глубину, поэтическую возвышенность и благородную простоту. Талантливый художник спаял в высшем единстве героические и бытовые черты. Его Тарас был живым человеком.

Партия Тараса, как и в некотором смысле родственная ей роль Сусанина, чрезвычайно трудна. Ошибка многих исполнителей заключается в том, что они стремятся героизировать роль с первого выхода. Отсюда излишняя приподнятость, ложная патетика. Ведь Иван Сусанин и Тарас Бульба обнаруживают героические свойства своей натуры не сразу, а тогда, когда жизнь подвергает их огненной проверке. Глинка и Лысенко рисуют этих персонажей сначала в бытовой среде, в кругу семьи, лишь постепенно раскрывая силу их духа. Зритель должен поверить в Сусанина и Тараса Бульбу, а затем проникнуться к ним любовью и уважением как к героям. Именно так, без подчеркнутости и внешнего пафоса интерпретировал Тараса Паторжинский. Зритель видел его хозяином в доме, видел, как он гордится сыновьями, хотя и скрывает это, чтоб не избаловать их. Но чем больше он прячет «любование», тем сильнее оно выступает. Ярко показав родительское чувство Тараса, Паторжинский тем глубже и сильнее смог воплотить трагедию отца, узнавшего, что один из его сыновей — предатель. Так от первого действия оперы протягивалась нить к той сцене,

когда Тарас своей рукой казнит изменника. С необычайной правдивостью передавал Паторжинский чувства патриота, потрясенного бедами, обрушившимися на его родину, его непреклонное мужество и готовность защищать отчизну. Тарас Паторжинского следовал непреложным законам чести и верности, законам братства и дружества. Как ни велика его любовь к сыновьям, любовь к отчизне еще больше и глубже. Проникновенно и взволнованно, с мужественным лиризмом передавал Иван Сергеевич песню Тараса «Ой, літа орел», и сам Тарас казался вольной и могучей птицей.

Несомненно, кульминацией роли Тараса была сцена казни сына. Некоторые исполнители настолько бестрепетны в этот грозный час, что и зрители остаются спокойными и равнодушными. А ведь Тарас совсем не легко осуществляет свое решение. Гоголь скупно передал мысли и чувства, владеющие героем, но тем значительнее каждое его слово. В первоначальной редакции повести Тарас, вместе с Остапом предавая земле тело Андрея, подавляет «в груди своей подступившее едкое чувство», а затем бросается в битву с врагами «с большим иступлением, сгорая желанием отомстить за смерть сына». В окончательной редакции, освобождая текст от лишних подробностей, писатель снял эти строки. Однако Паторжинский глубоко передавал решимость патриота и страдания отца. От этого психологическое и эмоциональное напряжение сцены выигрывало, как выигрывала и правда образа.

Добиться творческого успеха в этой роли было вдвойне трудно, ибо у Паторжинского был выдающийся предшественник и соперник, создавший образ Тараса на украинской сцене и длительное время выступавший в ней,—М. И. Донец. Мне трудно отдать предпочтение кому-либо из этих двух исполнителей. Я бы сказал, что Донец, создавая образ трагедийный, был ближе к гоголевскому Тарасу. Герой же Паторжинского более отвечал музыке Лысенко, в которой так сильно слились эпическое и лирическое начало.

Украинская национальная стихия, столь разнообразно проявившаяся в исполнении Паторжинским партий Караса и Тараса Бульбы, проступила и в других ролях, в частности в роли Выборного в «Наталке-Полтавке». Роль эта всегда поручается в театре выдающимся ис-

полнителям, начиная от Щепкина и до Кропивницкого и Саксаганского, создавшим живую сценическую традицию. Паторжинский следовал ей, не повторяя, однако, своих великих предшественников. Его Выборный, в соответствии с замыслом Котляревского,— зажиточный селянин. Он лукав и хитер и гораздо умнее Возного, над которым втайне посмеивается. Узнав, что тот влюблен в Наталку, но опасается отказа, Выборный приосанивается, понимая, что, выступив сватом, он подчинит себе Возного. Однако он достаточно умен, чтоб скрыть радость. Напротив, он принимает озабоченный вид и допытывается у собеседника о подробностях разговора с Наталкой. Его интонации и мимика непрестанно менялись, то передавая удовольствие, то тревогу, то сокрушение и, наконец, жалостливое презрение к «грамотею», который не умеет посвататься как следует. Когда Возный просит замолвить за него слово, а при случае даже приврать немного в его пользу, Выборный— Паторжинский кажется совершенно потрясенным. На лице его при слове «лгать» даже появляется «святое» возмущение! Он с деланным испугом глядит на собеседника и как бы с неохотой уступает, показывая, что соглашается, только желая помочь начальнику. В хате Терпелихи, матери Наталки, Выборный появляется торжественно и величаво. Он явно «снисходит» до бедняков, притворяется участливым и не сразу открывает цель визита. Этого требует ритуал, да и, кроме того, Выборный— превосходный дипломат! Значительно покашливая, он заводит разговор о сватовстве и не скрывает недовольства тем, как принимает это известие Наталка. Снисходительный тон сменяется укоризненным и суровым. Вырвав у Наталки согласие, Выборный— Паторжинский медлит с уходом: ему хочется насладиться победой (такова традиция исполнения этой роли, идущая от Кропивницкого), кроме того, он рассчитывает, что ему поднесут, согласно обычаю, чарку горилки. Он несколько раз прощается, уходит и снова возвращается, в конце концов крикает с досады и, запалив люльку, захлопывает за собой дверь. В новой редакции оперы, созданной театром, был ряд вставок, в частности большая мимическая сцена Выборного, сзывающего девчат на «заручины». Сцену эту Паторжинский проводил с высоким совершенством. Опера, как известно, оканчивается счастливо— ненавистный брак с Возным

расстраивается, и Наталка соединяется с любимым. В последнем действии Выборный то страшает Терпелиху, то сочувствует вернувшемуся Петру (жениху Наталки), то пытается прогнать его, затем восхищается мужеством Наталки и, наконец, радостно приветствует отказ Возного от невесты. Выборный «растроган» благодарством действующих лиц и, кажется, с трудом удерживается от слез. Он так типичен, словно сошел не только со страниц оперы Котляревского, но и повести Гоголя (едва ли случайно Голова в повести «Майская ночь» носит ту же фамилию, что и Выборный, — Макогоненко).

Богатством красок и жизненной силой отмечено одно из лучших сценических созданий Паторжинского — дьяк Гаврила в опере Данькевича «Богдан Хмельницкий». Роль эту в пьесе Корнейчука исполняли превосходные актеры, в том числе М. Крушельницкий. Однако Паторжинский создал образ более яркий и полнокровный. Его дьяк Гаврила жизнелюбивый, умный, не теряющийся при любых обстоятельствах. Могучий, сильный человецище, он прошел трудную жизнь. Гаврила Паторжинского рожденный воин. Правда, ему приходится иметь дело с бумагой и чернилами, но Гавриле более по сердцу сабля и пистолет, хотя перо заткнуто за ухо. С мягким и подлинно народным юмором проводил Паторжинский сцену приема добровольцев, проверяя любого на верность. Он встречал каждого из них по-своему, внимательно оглядывал фигуру с ног до головы и только потом одобрительно кивал головой и произносил свою фразу: «истинно христианская душа», внося в эти слова новые и новые оттенки. Смех в зале не умолкал.

Одной из лучших партий Ивана Сергеевича была роль Кочубея в «Мазепе» Чайковского. Образ покорял своей проникновенностью и глубоким историзмом. Кочубей Паторжинского импульсивен, он весь во власти данного настроения. Переходы от спокойствия к яростной вспышке гнева мгновенны. Знатный и богатый Кочубей, гордящийся своей дочерью, чувствует себя посрамленным ее уходом к Мазепе. Если в первой картине он, не колеблясь, бросает вызов гетману, то поступок Марии смертельно его ранит, лишает сил. Во второй картине он неподвижен, с поникшей головой. Не сразу до него доходит голос Любви, призывающей к мщению. Постепенно Кочубей оживает, загораются глаза, выпрямляется



тело, пробуждается энергия и воля к действию, разгорается чувство мести. Но все же волевое начало принадлежит матери Марии.

Постоянная партнерша артиста по сцене М. И. Литвиненко-Вольгемут не участвовала в спектакле, но репетировала партию Любви, хотя она не совсем отвечала ее голосу. Я помню, с каким восторгом рассказывал Иван Сергеевич о той демонической силе, которой было проникнуто исполнение артисткой сцены Любви и Кочубей во второй картине, и как легко ему было петь с ней.

— У жены Кочубей гипнотическая сила воздействия, она заклинает мужа и подчиняет его своей воле. Ах, если бы хоть раз спеть «Мазепу» с Марией Ивановной, тогда можно было бы показать, какая трагическая мощь в этой сцене!

Но Паторжинскому и без замечательной партнерши удалось передать нарастающее иступление гнева и жажды мести, которыми отныне живет Кочубей. Становилось страшно, и, конечно, не от того, что согласно режиссерской мизансцене все участники, размахивая саблями, выстраивались вдоль ramпы, а от той эмоциональной силы, которую вкладывал артист в свое исполнение. Было ясно, что катастрофа неизбежна. И она наступала. В третьей картине (темница) Кочубей, казалось, сломлен, истерзан пытками, раздавлен сознанием того, что враг его торжествует. Нигде не злоупотребляя звучностью, напротив, как бы на *mezza voce* исполнял он первое ариозо, словно это был «внутренний монолог». Бессильно поникнув на соломенной подстилке, он прижимал скованные руки к голове, пытаясь охладить кандалами пылающий лоб. Но вот в темницу, в сопровождении палача и подручного, входит Орлик. Начинается допрос. Орлик замахивается плетью, требуя, чтобы узник выдал, где спрятаны клады. И в это мгновение Кочубей — Паторжинский преображается. Ненависть к врагу — в лице Орлика он словно видит Мазепу — придает ему душевную силу, побеждающую слабость измученного тела. Взгляд Кочубей исполнен такого величия, что и Орлик и палачи отступают. Скорбно, но сдержанно звучит первая фраза: «Да, не ошиблись вы, три клада», но постепенно внутренний огонь страсти прорывается, безнадежным отчаянием и стыдом проникнуты его слова. Трепетной нежностью и безысходной печалью звучал го-

лос Паторжинского, когда Кочубей вспоминал о дочери, и жгучей ненавистью была окрашена интонация на словах: «Мазепа этот клад украл». Молитвенно и сурово пел он о святой мести. Здесь звучала властная убежденность в том, что преступление будет покарано богом. С последним словом, в которое Кочубей вкладывал весь остаток сил душевных и физических, он бессильно поныкал в руках схватывавших его палачей. Этот великолепный по жизненности и цельности образ был одним из самых ярких в галерее героических и драматических фигур, выведенных Паторжинским на сцену из глубин истории.

С такой же высокой убедительностью и правдивостью талантливый артист воссоздал и образы современников — большевиков, патриотов Советской страны...

Многие роли Паторжинского отмечены живым чувством юмора, острой характерностью. Среди них прежде всего нужно назвать свата Кецала в «Проданной невесте» Бедржиха Сметаны. Постановка этого произведения по исполнительскому ансамблю, по проникновению в стиль музыки была одной из лучших работ Киевского театра предвоенных лет. Несомненно, значительную роль сыграло то, что постановщик, дирижер и художник предварительно познакомились в Праге с чешской традицией исполнения оперы. По-моцартовски ясная, проникнутая национальным духом, опера эта целомудренно чиста. Она не терпит преувеличения и шаржа. Исполнители должны почувствовать радостную, праздничную атмосферу, в которой светлый юмор соседствует с задушевым лиризмом. Обаянием юности, задора и поэзии было овеяно исполнение Зоей Гайдай партии Маженки. Но если Маженка олицетворяла грациозно-поэтическое начало, то в Кецале Паторжинского торжествовала комедийная стихия. Неугомонный, назойливый, глупый и тщеславный деревенский сват Паторжинского царил над всеми персонажами. Его Кецал своими повадками напоминал не то индюка, не то павлина. Он был преисполнен важности и в то же время везде ему чудились происки врагов. Поэтому Кецал зорко все осматривал и как бы принимался, пытаясь выяснить, не готовятся ли где-нибудь козни. Подозрительность — это обратная сторона самодовольства.

Сохраняя напускное величие, Кецал — Паторжинский

выплывал на сцену, опираясь на зонтик, благосклонно и милостиво кивая встречным. Но величавость Кецалу сохранить трудно. Он весь в движении, словно в его жилах течет не кровь, а ртуть. Особенно его раздражает, если кто-нибудь осмеливается ему противоречить. Тогда он «взрывается» и приходит в ярость. Горе собеседнику, не согласному с ним! Он настойчив, упорен и, казалось бы, уверен в себе. И в то же время что-то в его движениях и взглядах говорит о том, что Кецал совсем не так уж спокоен. Ведь от согласия Маженки зависит авторитет свата и, конечно, заработок! Беспокойство Кецала выдает его зонтик, с которым он не расстается даже в солнечный день. Зонтик не только отличает Кецала от обитателей деревни, но и как бы возвышает над ними. Это — знак достоинства свата, подобно шляпе, ленте и цветам. Зонтик сросся с его рукой, зернее, является ее продолжением. Кецал то опирается на него, то угрожающе им размахивает, то прижимает к сердцу, то протыкает им, как шпагой, невидимого противника, то забрасывает за плечо. Когда он раскрывает зонтик, кажется, что это индюк распускает хвост.

Сначала Кецал снисходительно сообщает Маженке о том, что нашел для нее прекрасную пару. Маженка отвечает отказом. Кецал сдерживается, и только движения зонтика, чертящего какие-то фигуры на земле, выдают его волнение. Кецал явно смущен любовью Маженки к Енику. В его «многодумной» голове возникает «гениальный» план.

Блистательно проводил Паторжинский центральную сцену второго действия. Нехитрая философия свата сводится к тому, что деньги — главный двигатель жизни. Если все можно купить, то, следовательно, и любовь не устоит перед золотом — таков конечный вывод «мудрого» Кецала. Он снисходительно беседует с Еником — возлюбленным Маженки, допытываясь, откуда тот родом. А затем раздражается стремительной арией, в которой исчерпывающе излагает «правила» жизни: жениться должно только на богатой, особенно бедняку; любовь — глупость, она исчезает, тогда как деньги остаются. При этом Кецал позванивает для большей убедительности монетами в карманах, наслаждаясь их сладкой музыкой. Затем он самодовольно и победно глядит на собеседника, ожидая его похвал, и вытирает лицо огромным цвет-

ным платком, извлекая его из заднего кармана (края фуляра дотоле свисали между фалдами кафтана Кецала, как хвост птицы). Предлагая собеседнику посвататься к богатой невесте, обладающей всевозможными достоинствами и прежде всего коровами, телятами, поросятами, гусями и утками, Кецал в такой мере восхищен этим обилием, что, кажется, сам готов влюбиться в свою протеже. Его лицо расплывается в сладчайшей и нежнейшей улыбке, глаза словно подергиваются маслом, а зонтик нервно вздрагивает в руке.

Затем Кецал убеждает Еника отказаться от Маженки сначала за сотню, потом за двести и, наконец, за триста золотых. Страсть, с которой Кецал увеличивает ставку, свидетельствует о том, что он азартный игрок, вероятно не мало денег просядивший в карты. Согласие получено, сват доволен, он даже готов пожать руку Енику, но затем, передумав, спешит завершить сделку письменным договором и ограничивается тем, что похлопывает Еника по плечу зонтиком, словно «посвящая» его в «рыцари»... Кецал суетится, перебегает с места на место, приказывая принести бумагу, перо и чернила, торопится, переставляет чернильницу, сзывает свидетелей и с неопределимой торжественностью сообщает о заключенной сделке. Это — мгновение высшего торжества. Цель достигнута. Правда, он обещал уплатить Енику триста золотых за то, что тот уступает Маженку сыну Михи. Где же Кецалу знать, что Еник — брат Вашека и, следовательно, также сын Михи. Сват убежден, что получит сполна истраченное им.

Наступает развязка — Вашек опозорил себя, нарядившись в медвежью шкуру. Еник открывает, что он сын Михи, оставивший родной дом из-за мачехи, и что никто, кроме него, не имеет прав на руку Маженки, что он «продал» ее самому себе, а глупый сват еще уплатил ему триста золотых. Кецал не сразу понимает, что произошло. Он некоторое время стоит неподвижно, затем моргает глазами, машет головой и, наконец, начинает что-то соображать. Его осыпают насмешками, толкают, мальчишки хватают за полы кафтана. Тщетно пытается он убежать, со всех сторон его окружают хохочущие люди. Кецал пробует повернуться спиной ко всем, вертится вокруг «собственной оси» и, наконец, раскрыв зонтик, втягивает в него голову, как черепаха в панцирь, про-

должая кружиться, словно бы уменьшившись в росте; куда девалась индюшачья осанка!

Сват в исполнении Паторжинского был уморительно смешон, а в последнем действии даже жалок. Талантливый артист в этой партии обнаружил новые грани своего сценического и вокального дарования. Великолепно владея искусством *parlando*, он продемонстрировал прекрасную певческую технику. Каждое слово доходило до слушателя, несмотря на быстрый темп. Характерные для партии Кецала повторы фраз — не только дань традиции оперы-буфф, но и черта, характеризующая назойливость и упорство Кецала: он словно «вдалбливает» в головы других персонажей свои слова. При этом даже в пределах одних и тех же повторяющихся реплик Паторжинский умел находить новые интонации.

Несравненный характерный артист, обладавший острой наблюдательностью и замечательной памятью, Паторжинский с детства хранил живые воспоминания о встречавшихся ему людях. Нередко во время совместных прогулок по берегу Днепра Иван Сергеевич рассказывал мне о своих учителях и товарищах по семинарии, изображая их. Это были блистательные мгновенные «зарисовки». Так живописец несколькими штрихами в альбоме создает эскиз, набросок с натуры. Но Иван Сергеевич воспроизводил все по памяти. Он показывал, как по-разному люди курили или нюхали табак, пили чай, прихлебывая и обжигаясь, дуя на блюдечко (нужно ли пояснять, что все это являлось «упражнениями» с отсутствующими предметами), и передо мной, единственным зрителем, возникали десятки человеческих характеров. По тому, как один из персонажей, созданных воображением артиста, слизывал крошки с ладони и сокрушенно покачивал головой, откусывая крошечный кусочек сахара, было понятно, что «батюшка» скуповат, что ему и хочется сладкого, да жалко добра. Со вздохом он откладывал сахар в сторону и только украдкой на него поглядывал. Другой «герой», теребивший жидковатую бороденку, провожал масляными глазами проходивших мимо «дівчат», иногда неслышно причмокивая губами. Конечно, и девушек не было, но зато был, как живой, подвыпивший дьячок или пономарь. Третий трясущимися руками пытался свернуть самокрутку, но пальцы не слушались, и хотя старичок был безгласен, его глаза говорили,

что он яростно ругается. В таких показах артиста чувствовалось искреннее увлечение, я бы сказал даже, симпатия Ивана Сергеевича к смешным, добродушным и часто трогательным персонажам. Жадное любопытство и интерес к людям были характерными чертами Паторжинского.

Кладовые памяти Ивана Сергеевича были неисчерпаемы. Он знал множество веселых и грустных историй и превосходно владел даром устного рассказа. Некоторые истории он услышал в детстве от старого пономаря Терентия Петровича, о котором вспоминал с нежностью.

Конечно, восстановить во всех подробностях услышанное тридцать лет назад невозможно. А главное — невозможно передать интонации и мимику Ивана Сергеевича, так обогащавшие его рассказы. То, что я могу предложить читателю, — не более как отдаленное эхо услышанного, но, думается, что и это не бесполезно. Иван Сергеевич был так талантлив, что даже осколки его повествований представляют интерес, хотя в переводе с украинского они много теряют.

Я глубоко уверен в том, что истории, поведенные мне Иваном Сергеевичем, расцвечены его собственной фантазией, а старый пономарь, потомок гоголевского рудого Панька, дал ему только скупую фабулу для них. «Терентий Петрович, — начинал свой рассказ Паторжинский, — ссылался на то, что слышал об этом случае от отца, а тому сообщил его дед. Стало быть — давно. Так давно, что не только железных дорог не было, но даже слов таких люди еще не придумали. Одним словом, давно. Крепко хотелось одному бедному хлопцу сыскать клад, который, говаривали старики, зарыт в тамошних местах, на Катеринославщине. Долго искал парубок, и все напрасно. А клад был нужен потому, что за него, бедняка, первый богатей на селе не хотел отдавать дочь, хоть она крепко любила казака. Худо пришлось Олексе — так звали парубка, — и он обратился за помощью к старому ковалю Петриченко. Люди говорили, что тот знается с нечистой силой. Коваль научил Олексу. «В месячную ночь, — сказал он, — выйди на лесную поляну, очерти коло, зажмурь глаза и произнеси заклятья. А как услышишь шаги или треск сучьев, значит, это сам сатана. Креститься нельзя — нечистый не любит. Выйди из круга и начинай разговор. Нечистый хитер и запросит за

свою послугу твою душу. Ты не соглашайся. Душа дороже клада, да он и обманет — отведет глаза, подсунет горсть сухих листьев, и они загорятся, как червонцы. Даром пропадет казацкая душа. А главное, не показывай сатане, что ты его боишься».

Хлебнул Олекса для храбрости горилки и отправился ночью в лес. Месяц высоко поднялся в небе, и все вокруг залил неживой свет. Тихо стояли деревья вокруг поляны, даже слабого ветерка не чувлось, а мороз пробирал парубка. Но вспомнил Олекса Марусю — так звали дивчину, и стыдно ему стало. Очертил он веткой круг, закрыл глаза и только собрался начать заклятье, как налетел ветер. Что-то загудело, заревело, будто ураган промчался. Озноб охватил парубка. Впору было убежать. Но он скрепил сердце и прошептал заклятье. Ветер смолк. Но вот послышалось ему, кто-то тяжело ступает невдалеке, сучья трещат.

«Верно, это он», — подумал парубок, вышел из круга и пошел навстречу страшному путнику. А дьявол принял обличье человека молодого, одетого просто. Ничего страшного в нем не было, если не считать глаз, горевших черным огнем. Олекса остановился, хотел заговорить, но дыхание прервалось. Остановился и бес. Олекса не знал, как обратиться к сатане. Он бывал с чумаками в городе и умел вести разговор. А как быть с чертом?

— Я к твоей милости, пан... — Олекса не решился сказать: «пан-сатана» — и остановился.

— А я тебе ждал, — ответил ему бес, и Олекса почувствовал, что сатана словно поперхнулся.

— Так я к твоей милости, — повторил он.

— А я к тебе... — ответил сатана.

— Только душу я...

— Нет, душу я не уступлю...

Разговор с сатаной не получался. Помолчали.

Олекса начал снова.

— Вот, добродию, имею до тебя покорную просьбу. Помоги клад отыскать, а я тебя отблагодарю. Но душу не отдам.

— А мне Оксану бы приворожить, — сказал бес, — а то она с Миколой женихается. Если ты мне поможешь, я тебе верный слуга.

Олекса подумал, что черт его дурачит, и рассердился:

— Как я Оксану приворожу: да я и чар не знаю. Мне *твоя* помощь нужна.

— А мне *твоя*.

— Да когда б я знал чары, не стал бы помогать. Не гоже девку с нечистой силой сводить.

— Это я — нечистая сила? Ты что, одурел? Ты ж — сатана.

— Я? — переспросил Олекса удивленно. — Я людина.

— И я людина.

— А ну, перекрестись.

Оба перекрестились.

— А чего тебя нелегкая принесла в лес ночью?

— Ворожить. Я из соседнего села.

— А ты чего пришел?

— Меня старый коваль послал.

— И меня он же.

— Видно, старый хрен, посмеяться над нами вздумал. Ну я же ему, черту, покажу.

Когда оба парубка пришли в кузницу, старый Сидор возился у горна. Он сказал:

— Дурни вы, а не хлопцы. Коли любишь дивчину и она тебя — увози, а что батьку спрашивать. Ну а коли не умел заслужить ее любви, ищи другую. А теперь уходите, а не то расскажу всем, как вы в лес ходили беса вызывать. Бабы вас засмеют».

Запомнил я и второй рассказ Терентия Петровича, поведанный мне Паторжинским.

«В церкви, в которой старик был пономарем, долгое время было «нечисто».

— А причина та, что поп, исповедуя умирающего, узнал, что тот зарыл казанок с золотом в леваде. Был он одинок, жену похоронил пять лет назад, а единственная дочь его, девочка лет двенадцати, была глухонемая. Вот и взял умирающий с попа слово, что тот позаботится о сиротке, а как подрастет, отдаст ей казанок с червонцами. Обещал поп выполнить завет умирающего, да когда увидел золото, жадность его обуяла, и спрятал он казанок у себя в огороде, ничего никому не сказав. Девочку-сиротку принял к себе кто-то из бедняков, но она вскоре померла. В ту же ночь поп проснулся оттого, что тяжесть сдавила ему грудь.



Открыл глаза, а на нем сидит бес, ехидно глядит, смеется. Обмер поп, а сатана и говорит:

— Гроши украл? Украл. Слово нарушил? Нарушил. Девочку убил? Убил. Ну, значит, душа твоя у нас. Продал ты ее сатане.

— Я покаюсь, — прохрипел поп.

— Кайся, не кайся, теперь не поможет. Бог от тебя отступился.

— Гроши отдам, только отпусти душу на покаяние.

— Поздно, — ухмыльнулся бес.

Но тут пропел петух, и сатана исчез. Огляделся поп — рядом попадья храпит. И подумал он: может, это ему только привиделось? Успокоился, повернулся на другой бок и опять заснул.

На следующую ночь, в тот же час, опять оседлал его бес, опять поп каялся, обещал вернуть деньги, а к утру все позабыл. Пришло воскресенье. Хотел поп начать службу и не мог слова выговорить. Горло сдавило. Наконец начал проповедь о грехе любостяжания и запнулся: встал перед ним умирающий и пальцем грозит, а рядом девочка в гробу, худенькая такая, личико ровно кулачок. Грохнулся поп оземь. Спрыснули его водой, вынесли из церкви. Ночью, не дожидаясь прихода сатаны, отправился он с заступом в огород отрыть проклятый клад. Долго копал и ничего не нашел. А помнил он твердо то место, где спрятал казанок. Начал в другом месте рыть и опять ничего...

— Копай, копай, — услышал он насмешливый голос.

Оглянулся поп, а сатана тут как тут, задние лапы широко расставил, верхними в мохнатые бока уперся, а хвост так по земле и пляшет. И захохотал бес, да так, что эхо покатилося по селу. Собаки подняли лай. С той поры поп не знал покоя. Везде чудились бесы. Трудно было ему поднять руку, будто чугуной она стала, и не мог он сотворить крестного знамения. А бесы почуяли свою силу и стали в церковь являться; маленькие бесенята дергали попа за ризу и только что погаными лапами не касались святой книги. А ночью поп со страхом ждал появления беса с козлиной бородой или копал ямы, чтоб отыскать проклятый казанок с червонцами. Прихожане стали замечать неладное и шептаться. При встрече с ним не здоровались, не подходили под благословение. Крепился поп, но не выдер-

жал и повесился у себя в саду. А под его ногами люди нашли неведомо откуда взявшийся казанок с червонцами. Похоронили попа в стороне от людей, и новый священник не отпевал его. Церковь пришлось освящать, чтобы очистить ее от скверны. Но только плохо освятили. Больших чертяк повыгнали — не выносит нечисть ладана, а малые чертянята спрятались на колокольне. Там бегают, скулят, как щенки малые, маму-чертовку и батюка-беса кличут, есть просят. Тоже ведь живая тварь, хоть и нечистая сила. И только когда колокол ударит, исчезнут они, скуля жалобно-жалобно. А потом, глядишь, опять появятся. Рассказывал старый пономарь — при нем это было, — когда он поднимался к себе, то должен был ступать осторожно, чтоб мохнатому на хвост не наступить.

— А большие они, чертянята?

— Не, куда там большие, малые, как мыши; серые, с рожками и когтями, а хвосты длинные.

— Ну и что пономарь делал?

— А что делал? Он чертянят не боялся, привык, да и когда пил в шинке, тоже они ему являлись. Так вот, взойдет он на звонницу, ухватится за веревку, чертянята обступят, морды поднимут, глядят во все глаза, он и скажет им:

— А вот я вас сейчас повыгоняю отсюда. Загудит колокол, и с воем и писком бесенята пропадут».

Рассказы Ивана Сергеевича касались не только отдаленного прошлого, но и современности. Среди героев этих историй попадались люди мужественные, сильные духом, шедшие на смерть, но не сдававшиеся врагу, — это были рассказы о красных командирах и бойцах. Жаль, что они не записаны.

Жадный интерес Ивана Сергеевича к людям не был обусловлен только желанием найти модель для будущей роли. Это был интерес бескорыстный, вызванный любовью к жизни. Конечно, став артистом, Иван Сергеевич невольно и незаметно для себя вглядывался в лицо нового собеседника, в его походку, вдумывался в его характер.

— Для меня человек интересен сам по себе, — как-то сказал Иван Сергеевич. Но, разумеется, это не

означало, что встречи с людьми не пошли на пользу его творчеству.

Искусство художника, будь то писатель, живописец или артист, питается соками жизни, ее впечатлениями. Конечно, и Паторжинский в своей сценической работе в какой-то степени отталкивался от реальных прообразов. Но натуралистическое копирование было чуждо его таланту. Работая над ролью, он суммировал, отбирал и обобщал свои наблюдения. Подлинный художник всегда преобразует реальную модель. Иван Сергеевич рассказывал о том, как много дало ему для воплощения образа Валько в «Молодой гвардии» то, что он жил в Донбассе и знал многих партийных работников; но, конечно, его Валько не был только копией.

Искусство укрупняет явления жизни — этого требует оптика театра. Но при этом важно не поставить героя на котурны, важно сохранить верность жизни. Этим драгоценным даром в высокой степени владел Иван Сергеевич.

Образ Ивана Сергеевича Паторжинского не изгладится в памяти. Кто-то сказал, что у выдающихся людей есть только дата рождения. Я думаю, что к таким людям относится и Иван Сергеевич Паторжинский — чудесный, замечательный человек и артист.

**И. Яунзем**

*народная артистка РСФСР*

## ПАМЯТИ ДРУГА

Иной раз проходит не один десяток лет, но люди, события отчетливо оживают в памяти, как будто все произошло совсем недавно...

Это было в Киеве, во время моих концертных гастролей в середине тридцатых годов. Однажды в антракте за кулисы зашел Александр Евдокимович Корнейчук и пригласил к себе в гости меня и моего аккомпаниатора В. Н. Флорова.

Этот вечер мне запомнился навсегда. У Александра Евдокимовича я встретила интереснейших людей; среди его гостей были: поэт Павел Григорьевич Тычина, писатель Натан Самойлович Рыбак, чтец Владимир Николаевич Яхонтов и народный артист УССР Иван Сергеевич Паторжинский. Яхонтов читал Есенина, Блока, Пушкина, Маяковского, читал свои стихи Тычина, пел Паторжинский и, конечно, я тоже.

Выше среднего роста, плотный, очень живой и подвижный, со смешинками в глазах, неистощимый на анекдоты, шутки, представляемые обычно «в лицах», Иван Сергеевич сразу стал душой нашего маленького общества.

Пел Иван Сергеевич в тот вечер много и увлеченно, щедро рассыпая перед нами жемчужины украинских песен и народного юмора... Перед глазами вставали то задорная дивчица с блестящими монистами на шее, поддразнивающая парубка, то веселый «дїду» с его сочным, народным говором... Песни широкие, распевные, мужественные, иногда грустные, а то весе-

лые, даже озорные... Летят они и завоевывают сердца всех, кто их хоть однажды услышит.

Сидели мы зачарованные. Удивлялись, с каким артистизмом и мастерством перевоплощался Иван Сергеевич в различные образы, как умел разгадать душу песни, настроение, четко донести слово. Грустные песни трогали до слез, шуточные заставляли расплываться лицо в улыбку. Бархатный голос, свободный, необъятного диапазона, пленял гибкостью и тончайшей нюансировкой.

С необыкновенной силой и страстью Иван Сергеевич спел «Реве та стогне Дніпр широкий» Лысенко, проникновенно и торжественно звучал «Заповіт», благородство и глубокая, затаенная тоска слышались в песне «Думи мої, думи»... Взволнован певец, взволнованы слушатели. И здесь же, не сходя с места, — другая песня, другое настроение. Хитрый прищур глаз, лукавая улыбка, и лихой казак запекает «Ой, видно село»... Едут через село «червоної стрільці» на цокающих копытах конях, красуются перед девушками, и звенит задорная песня, да с таким веселым припевом, что не одно девичье сердце дрогнет радостью и смутной надеждою...

Я была бесконечно благодарна гостеприимному хозяину за чудесный вечер, столь наполненный искусством. А с Иваном Сергеевичем с тех пор нас соединила крепкая взаимная симпатия, душевная дружба. И каждый раз как он приезжал в Москву, а я — в Киев, мы обязательно встречались. А иной раз случалось, что мы оказывались на одном и том же курорте, и тогда Иван Сергеевич не давал нам отдыха от смеха. Неистощимый на выдумки, озорной, как мальчишка, всегда готовый выкинуть что-нибудь смешное, он был простым, сердечным человеком, бесконечно далеким от какого бы то ни было чванства, желания подчеркнуть свое высокое звание, свою популярность в народе, — таким всегда стоит перед моим мысленным взором образ Паторжинского...

В год Победы случай опять свел нас с Иваном Сергеевичем в Кисловодске. Как-то мы маленькой тесной компанией сидели в парке и наслаждались теплом и прозрачностью вечернего воздуха. Обаяние природы настраивало на лирический лад, и, отвечая на наши

расспросы, Иван Сергеевич незаметно для самого себя рассказал о своем жизненном пути...

Родился он весной 1896 года в одном из сел Запорожья. Кругом все пели, включая и мать, у которой был высокий и сильный голос. Природа — широкий простор реки, бесконечная даль степей, зелень садов, в которых утопали белые мазанки, — так же воспитывала поэтическое чувство, как песня... Способности мальчика, его живой ум вселяли надежды, и после сельской школы его определили в духовное училище — это было тогда единственное доступное крестьянам образование. Помню, с каким юмором Иван Сергеевич рассказывал о своем пребывании в бурсе, хотя смешного, в сущности, было мало; в наказание ребятишек ставили коленями на рассыпанный горох, заставляли «отбивать» перед иконой сотни поклонов, не гнушались и розгами. Не в меру резвый мальчик хлебнул немало горя, но в интерпретации Ивана Сергеевича это выглядело настолько забавно, что мы покатывались от смеха...

На киевской сцене я увидела Ивана Сергеевича и в тяжелых монарших одеждах Бориса Годунова, и восточным хитрым царьком половцев — ханом Кончаком, и буйным князем Галицким, и бедным Мельником, отцом обманутой Наташи, и легким, веселым мопартовским Фигаро... Мне трудно сказать, что новое вносил Иван Сергеевич в эти роли, которые имели такие прочные традиции на русской сцене. Даже самый талантливый артист не всегда может дать абсолютно новую интерпретацию роли; особенно же это трудно сделать в популярном басовом репертуаре, уже воплощенном гением Шаляпина.

И тем не менее истинный талант всегда раскроется, ибо в любой роли, даже сотни раз спетой другими, он создаст живой образ. Так и у Паторжинского все его герои были живыми людьми со своими чувствами, со своими привычками. Он владел редкостным даром заражать зрителей этими чувствами, заставлять их плакать и смеяться. И уже одно появление его на сцене вызывало трепет в зале, предвкушение встречи с настоящим искусством. Голос певца, красивый, гибкий, звучный и вместе с тем мягкий, как-то всегда неразрывно сливался со сценическим персонажем, принимая

его интонации, особенности выражения. Я просто никак не могу вспомнить голос Ивана Сергеевича вне образа, даже в песне, даже в его знаменитой «Взяв бы я бандуру», знакомой, наверное, всем радиослушателям. Поэтому я не могу назвать Паторжинского вокалистом — он был художник, как говорят, художник милостью природы.

Я особенно тепло вспоминаю его старинные казачьи песни, песни о героях запорожской вольницы: «Балладу про Довбуша», «Про Куперьяна», «Про Байду», «Про Ревуху». В каждой из них есть герой, и он должен получить свой оригинальный образ. Это не так легко, и всякий раз, когда певец находит такой образ, он делает своего рода открытие, а его песня обретает крылья.

Да, действительно, самобытный талант Паторжинского с огромной впечатляющей силой раскрылся в народной песне! Как он ее чувствовал, как пел! В его искусстве слились в неразрывном единстве реалистические традиции корифеев украинского народного театра и русской оперной школы. Неповторимое, оригинальное явление советского театра, вскормленное родной песней и природой!

Природу Иван Сергеевич любил так же, как песню. Эта любовь проглядывала и в его рассказах, и в письмах: «Мечтаю опять все лето, взяв снасти, поехать на лодке, по какой реке, еще не решил, то ли из Мозыря по Припяти, то ли из Новгорода Северского по Десне, спуститься домой, отдыхая, занимаясь рыбным промыслом, там где приглянется... Перемена места, масса впечатлений! А какие утренние зори на реке! А вечерние закаты! Тишина... Костер, треног, уха... и песня. В такие вечера особенно сладко поется... И самому хочется «сложить» что-то особенно душевное, такое, чтобы сердце щемило...»

И в другой раз, поздравляя меня с Первомаем, Иван Сергеевич писал: «Скоро будет солнышко, цветы, травка... Хорошо! А я чувствую, что лично очень нуждаюсь в тишине, солнышке, воде и песне...» А однажды даже высказал все это в стихах (ими он нередко насыщал свои письма).

Да, подобный образ жизни был самой большой радостью для Ивана Сергеевича и самым лучшим отды-

хом. В одном из писем он мне рассказывал: «Отдохнул я летом очень хорошо, три недели провел на острове, на Днепре, в своем домике разборно-фанерном, площадью в шесть квадратных метров. Ловил рыбу, купался, охотился и варил всякого рода каши и жарил рыбу. Потерял в весе около 13 килограмм. Был там с товарищем по театру и собакой (спанель) Джоей...»

В приписке говорилось: «Распечатываю конверт и вкладываю укр[аинскую] песню, которая мне очень нравится, м[ожет] б[ыть], будете петь и вспомните обо мне».

Я нашла в конверте переписанную Иваном Сергеевичем песню (и текст, и музыку) «Ой да ви комарики мої»:

№  
Ловили, прощито / Укр. кап. ритм /  
Ой да ви комарики мої /  
си ми - го ра жи - за що про що, ой да ви ку-е-  
та мої мої  
Паторжинський  
2.11.47

Разве во всем этом не чувствуется душа художника, навсегда очарованная родной землей и ее песнями? Это и питало самородный талант Паторжинского, и давало ему такую власть над слушателем.

Иван Сергеевич пользовался огромным авторитетом и любовью и в профессиональной среде. В частности, это было особенно заметно во время Отечественной войны, когда Киевский театр оперы и балета работал в Иркутске. Всегда приветливый, не теряю-



щий чувство юмора, отзывчивый и чуткий к людям, Паторжинский умел подбодрить, вселить надежду добрым словом, улыбкой, веселой шуткой. Мне часто приходилось встречаться в то время с Иваном Сергеевичем в сибирских городах, выступая вместе с ним в концертах для воинских подразделений и госпиталей. И я сама видела, с какой любовью и восторгом встречали бойцы замечательного советского певца.

В эти годы Иван Сергеевич не упускал возможности исполнять произведения советских авторов, посвященные Великой Отечественной войне. Впрочем, он всегда интересовался новинками советской музыки и не раз спрашивал меня в письмах — не появилось ли что-нибудь интересное для него в этой области. «К нам пока дойдут новинки, — писал он, — то они являются уже порядком перезревшими».

К сожалению, ряд магнитофонных записей, запечатлевших исполнение Паторжинским этих произведений, затерялся. Уже после кончины Ивана Сергеевича, глубоко потрясшей всех его друзей и поклонников, его жена, Марфа Фоминична Снага-Паторжинская, в письме ко мне просила помочь найти одну из них: «А. В. Александров в дни войны написал для своего ансамбля и Ивана Сергеевича «Шепчу шевченковские строки» (соло баса с хором и оркестром). Запись эта чудесная, но, увы, ее нигде нет. Но думаю и уверена, что она есть в фонде библиотеки ансамбля... Эта запись много звучала в дни войны и после войны. А в последнее время стали давать ее все реже и реже... Очень прошу узнать о судьбе этой записи, замечательной по своему содержанию и звучанию. У меня сохранилась только партитура и роспись оркестровых голов...».

К сожалению, этой записи я не нашла...

Голос Паторжинского звучал в концертных залах, заводских и колхозных клубах, в частях Советской Армии, в эфире с первых дней организации радиовещания. Артист завоевал огромную популярность, большую любовь и признание народа. Мало найдется у нас людей, кто бы не улыбнулся радостно, когда радио доносит чарующие звуки знакомого голоса. Иван Сергеевич Паторжинский был одним из тех художников, чей дар не умирает никогда.

## Г. Паторжинская

### С ОТЦОМ У РОЯЛЯ

Вечер... Мы с сестрой уже в спальне. И вдруг — из дальней комнаты доносится такой родной, неповторимый по тембру голос. Этот голос мы знаем давно, еще с «колыбельных» времен — голос отца, «татуся», как все его дома называли.

Уймись, волнения страсти,  
Засни, безнадежное сердце,  
Я плачу, я стражду—  
Душа утомилась в разлуке...

Бас, хотя и низкий, по своей текучести, плавности линии, широте дыхания соперничает с пением виолончели; идет репетиция к очередному концерту. Слушая отца, а часто и мать, которая обладала меццо-сопрано редкой теплоты, мы с Лидой ощущали невыразимую радость от соприкосновения с таким, как я теперь бы сказала, человеческим искусством.

Нередко после домашних репетиций какая-то сила влекла меня к роялю, я пробиралась в гостиную, открывала крышку инструмента и что-то подбирала. Отец, конечно, тотчас бережно взяв меня на руки, отнесил обратно в детскую.

С этих минут, собственно, и началось мое музыкальное воспитание, более того, — стала быстро расти любовь к музыке, к пению. Нет, меня не прельщала мечта стать певицей, но мне очень хотелось, чтобы рояль пел так же, как поет татусь, так же мягко, тепло, так же непрерывно и выразительно... Пусть чита-

тель простит меня за нескромность, если скажу, что это мое стремление заметил когда-то и Б. В. Асафьев, друживший с отцом и слышавший, как я, еще девочкой, играла на рояле. Неразрывное слияние голоса и звука рояля навсегда осталось в моем сознании. И когда надо было добиться особенно выразительной кантилены в исполнении фортепианной пьесы, например в Пятом ноктюрне Шопена, мне всегда вспоминалось пение отца, его эмоционально окрашенная подача фразы, ее почти инструментальная широта. У него я и научилась мысленно представлять образ, вызвавший эту музыку, чтобы передать необходимое настроение.

Обо всем этом я упоминаю для того, чтобы читателю стала понятна роль отца в моем музыкальном образовании. (Конечно, огромное значение имело и то, что я буквально выросла в оперном театре, с детства бывая с матерью на репетициях и спектаклях, помнила музыку опер, бывших в репертуаре театра, а партии отца я знала наизусть.)

В 1934—1935 годах, когда я еще училась в первых классах школы, отец довольно часто и очень охотно бывал на наших праздничных вечерах. Он любил детвору, слушал школьный хор (тогда еще хоровое пение в школах считалось обязательным, и каждая школа гордилась своим хором), отдельные выступления малышей, и под конец пел сам арии из опер: куплеты Мефистофеля, песню Варяжского гостя, народные песни. Естественно, что в этих случаях мне выпадала честь быть его аккомпаниатором (этому предшествовали, конечно, наши совместные занятия). Вот так я сделала свои первые «концертмейстерские» шаги, которые затем определили мою профессиональную судьбу.

Моим педагогом в Киевской консерватории, куда я поступила уже после войны, по классу фортепиано был профессор К. Н. Михайлов, и я сохраняю глубокую благодарность к нему за то многое, что он мне дал. И все-таки подлинные «секреты» творчества, как потом я поняла, раскрыл мне отец. Чтобы не быть голословной, скажу, например, что только работая с ним и слушая его, я сумела овладеть на практике искусством *tubato*. У него же я научилась «слышать» паузы, как неотъемлемую и выразительную часть музы-

кальной речи. Занятия, проводимые с отцом у рояля, были для меня «наглядными» уроками.

Однако не следует думать, что он мне много объяснял, показывал, учил, как надо играть то или иное место. Вовсе нет. Говорил он мало, но все, что нужно было сыграть мне на рояле, существовало в его пении, и надо было только чутко вслушиваться и точно следовать за ним. Это, конечно, давалось совсем не легко. Отец, не владея роялем, не мог показать мне, как надо играть ту или иную фразу. Не очень он любил и пускаться в объяснения. Но если его не удовлетворяла моя игра (а он был весьма придирчив), он все повторял: «Нет, не так, не так!». А как — это должна была понять я сама. И не скрою, долгие и довольно трудные часы я нередко проводила в раздумье, что же надо сделать, как сыграть, чтобы удовлетворить требования отца — слить звучание рояля с его голосом в единое целое. И в конце концов почти всегда я находила нужное решение. Так отец научил меня думать в музыке, ощущать ее целостный образ.

Я только успела окончить музыкальную десятилетку, как началась война, и Киевская консерватория вскоре оказалась в Ташкенте. Наша же семья вместе с Киевским оперным театром поначалу осела в Уфе. Продолжать занятия по фортепиано было негде и не с кем. И вот тогда началось мое настоящее учение как будущего концертмейстера. Отец, очевидно, чтобы занять меня, стал репетировать со мной свой старый репертуар и готовить новый. А возможно, эту мысль ему подсказала наша с ним тесная дружба: для меня всю жизнь не было интереснее собеседника, чем отец. Он также любил проводить время со мной, и мы научились понимать друг друга буквально с полуслова, взгляда, улыбки...

Уфа, май 1942 года. Наш первый совместный концерт. То есть концерт, конечно, отца, я всего лишь — «у рояля». Но для меня, шестнадцатилетней девчонки, это был самый памятный день в моей жизни. Да еще уфимская филармония так постаралась, что моя фамилия на афише оказалась набранной почти столь же крупным шрифтом, что и фамилия отца. Было отчего волноваться.

Наряду с оперными ариями и романсами русских



вскрывать масштабность и глубину содержания даже лирических миниатюр, как, например, романса Кюи «Царскосельская статуя». Этот маленький шедевр Пушкина включает в себе всего четыре строфы. Но сколько в них красоты, мысли! Четыре строфы, написанные гекзаметром, приобретают объемную широту, как бы воскрешая образы древней Эллады и создавая поистине эпическую перспективу.

Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Тема вечности, непреходящей красоты искусства, взволновавшая душу поэта, — так можно прочесть подтекст этого стихотворения Пушкина. И не случайно романс Кюи исследователи ставят наравне с пушкинскими шедеврами Глинки и Даргомыжского. Композитор здесь достиг идеального слияния слова с мелодией, не погрешив ни против вокальной декламации, ни против целостности музыкальной формы. А главное — передав в романсе мысль поэта через определенную «статичность», величавую размеренность музыки, словно стремящейся воплотить образ вечности, «недвижности движения». Иван Сергеевич очень любил и эти стихи Пушкина, и этот романс, возможно, именно потому, что он так точно передавал дух пушкинского творения.

Как всегда, работа наша начиналась с анализа поэтического текста. Отец читал его вслух, любовно, чутко вслушиваясь в музыку стиха, проникаясь его настроениями и как актер ощущая драматургию образа. При этом он читал стихотворение не только для себя, но и для меня, чтобы и во мне поселить те же настроения, ассоциации, то же ощущение формы стихов и музыки. Отец никогда не отделял вокальной партии от фортепианной, для него они представляли единое и неделимое целое. Ему надо было, чтобы мы оба жили одним настроением, и он требовал от пианиста такого же перевоплощения в образ, какое переживал сам. Ибо лишь добившись единства с партнером, пианист может в самостоятельных фразах продолжить ту же эмоцию, ту же мысль, которая передается певцом, или, наоборот, предвосхитить, верно с точки зрения эмоционального содержания подвести к последующему вступлению вокалиста. И только после того, как в моем

воображении прочно поселялся поэтический образ, мне разрешалось прикасаться к клавишам. Учить музыкальный текст, конечно, отцу не приходилось: он с детства хорошо читал «с листа» любое произведение. Но вот искать нюансы, краски, необходимые для передачи его настроения-образа, приходилось подчас долго. И романс Кюи в трактовке отца мне запомнился на всю жизнь. Разложенные аккорды вступления, с выдержанной нисходящей линией баса, как бы имитируют мерные струи воды:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила...

В этом *до* первой октавы с фермой на слове «разбила» в голосе отца отчетливо слышались и растерянность, и удивление, и огорчение... Во второй строфе голос словно рисовал конкретный образ — печальная, убитая горем дева склонилась над «праздным черепком». При слове «Чудо!» менялись и окраска голоса, и выражение лица: тихое удивление, восторг, восхищение. И далее все пелось на едином порыве:

...не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;  
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

К концу фразы замедлялась, утверждая основной образ «застывшего» движения. А слова «вечно печальна» исполнялись слитно друг с другом, как одно целое. Все это приобретало торжественно-величавый характер, свойственный античным образам.

Благодаря огромной любви и уважению к слову, Иван Сергеевич умел так выпукло, рельефно строить фразу, что ни один нюанс, ни одна интонация не проходили мимо внимания слушателя. И поэтому понятно, что ему особенно были близки произведения русской классики — Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, поэтому он и любил романсы на тексты Пушкина, Лермонтова, Шевченко и других великих поэтов. «Мелодия, творимая говором», — мог бы, повторяя слова Мусоргского, определить отец свой идеал. Его пение действительно можно назвать музыкальной речью, так неразрывны были в его исполнении слово и музыка. Поэтому-то он и был мастером вокальной декламации. Его речитативные фразы казались словно отлитыми из металла. Каждое слово не только было слышно —

оно было весомо, ярко, имело свой смысл, свою интонацию. Отец всегда удивительно точно умел выделить ударный слог в слове — он словно его удлинял, а последующие слоги делал более подвижными, тем самым сохраняя ритмическое «время». В целом создавалось впечатление, будто отец не пел, а говорил. Не этого ли требовал от певцов Шаляпин, когда писал, что «надо петь, как говорить»!

Вот характерный пример — речитатив и ария Кончака. Прежде всего отец рассказывал мне о своем понимании образа, рисовал его и внешне, вплоть до крадущейся, кошачьей походки — словно вот-вот и схватит жертву... И мне становилось ясно, как надо было играть первые аккорды вступления к речитативу: они как бы рисовали хищные, вкрадчивые движения половецкого хана. Желая заманить Игоря, Кончак произносил наигранно добродушно: «Здоров ли князь?». Вторая фраза звучала еще более вкрадчиво и живо: «Что приуныл ты, гость мой?», а третья: «Что ты так призадумался?» — с ударением на первом слове и даже с легким смешком — дескать, брось печалиться, не сто́ит!

Далее ироническая краска остается: «Аль сети порвались, аль ястребы не злы, и с лету птицу не сбивают?». Ведь хан-то прекрасно понимает, почему Игорь подавлен, и до ястребов ли ему теперь, когда вся рать его разгромлена, он пленен, а половцы разграбили и сожгли его родную землю, полонили много русского люда! Как же должны звучать для Игоря эти слова Кончака, как не насмешкой? Но хан хитер, и он тотчас «перестраивается». После аккорда фортепиано — широко и распевно, очень веско звучат слова: «Возьми моих!». Вот, мол, все здесь к твоим услугам. Глаза хитро поблескивают, а рот раскрыт в самой добродушной улыбке. Я, сидя за роялем, словно живого видела этого Кончака, настолько выразительна была интонационная палитра отца. Эти фразы, построенные на ровных восьмых, он пропевал подвижно, где-то на мгновение замедляя, где-то ускоряя, но в строгих рамках ритма. А ведь часто приходится слышать, как «Кончаки» мерно отпевают эти восьмые, совсем не заботясь о смысле произносимых ими слов, о чем еще горевал Шаляпин.



Запомнился мне и речитатив Фарлафа. Прежде всего, голос звучал мощно и широко. Фарлаф хотя и был туповат и трусоват, но внешне казался богатырем. А тут еще такая радость! Наина пообещала, что именно ему достанется Людмила. Уже во вступлении фортепианной партии — цепь бурно нисходящих аккордовых секвенций на *ff* — выражается захлестнувшая внезапно витязя хмельная радость, вдруг родившаяся вера в то, что он достигнет столь желанной цели.

Слова «О радость!» пропевались широко, с богатейшей гаммой чувства — Фарлаф был в восторге и оттого, что Наина, которую он так боялся, оказалась его благодетельницей, и оттого, что он так легко добудет Людмилу и перехитрит Руслана. Здесь была и подлинная радость, и злорадство — трудно передать словами, сколь многоцветны были интонации певца даже в этих трех нотах. Но мне кажется, что все ощущали здесь не просто определенную длительность выписанных композитором нот, а подлинное, бьющее через край торжество.

А вот хитрющий авантюрист, ханжа и сводник Базилио... С первых же слов его: «А знаете ли вы, что такое клевета?» — слышится тон наставника, глубоко убежденного в эффективности своего «метода». Арию Иван Сергеевич начинал красивым, чарующим звуком, мягко, словно Базилио упивался своими разглагольствованиями. Легчайшим шепотом и строго ритмично он произносил: «Ветерочком чуть-чуть порхает и как будто бы украдкой слух людской едва ласкает». Вся эта фраза нисходила от мягкого *forte* до нежнейшего вкрадчивого *piano*. В слове «журчит» слышались три буквы *p*, что создавало впечатление «журчания». В слове «проползает» первый слог чуть удлинялся, и в голосе появлялась такая краска, словно виделся действительно какой-то ползучий гад. Ария звучит в моей памяти именно так, как пел ее отец. Слово «унижение» он словно бы смаковал — расширяя, выпевал каждый слог со сладчайшей улыбкой. Это был образ страшный. Базилио не только вымогатель и клеветник, он в интерпретации Паторжинского был подлинным садистом, получавшим наслаждение от страданий жертвы своей клеветы. Это подтверждало и торжественное *fortissimo* на словах «пораженный клеветой», и плав-

ный переход на четыре *ми*: первой октавы, малой, затем большой и снова на *riano* — малой, производивший большой эффект и как бы утверждавший полную гибель оклеветанного человека.

Любил отец рассказ Старого цыгана из «Алеко». Он его пел очень часто, и мне тоже навсегда запало в память его исполнение. Аккорды *arpeggiato* я начинала не с сильной доли, как написано, а с затакта, чуть позже второй восьмой в партии певца, добиваясь, чтобы последняя нота аккорда совпадала со вторым слогом «волшебной». Это помогало сохранить в начале арии настроение задумчивости, передать состояние человека, погруженного в воспоминания о далеких днях молодости. Широкая, красивая, очень выразительная кантилена. Словно сейчас слышу, как отец произносит слово «туманной», длинно пропевая букву *м*. Но вот воспоминания оживляют чувства, и голос звучит все горячее, на одном порыве — герой переживает все заново...

«Я мирно спал... Заря блеснула, проснулся я...». И вдруг с испугом, на одном дыхании: «подруги нет... ишу, зову...». Сильное *crescendo*, и звучание обрывается... Пауза, говорящая значительно больше любого *forte*, и почти шепотом, в полном отчаянии: «пропал и след». В аккомпанементе волнами нарастает *crescendo*. «Тоскуя плакала Земфира», — с огромной лаской в голосе пел эти слова отец; сухой, отрывистый аккорд на *riano* — «и я заплакал». Последний слог вырывался с трудом, почти беззвучно, словно горло сдавили слезы... Очень большая пауза. Старик пытается овладеть заговорившими в нем чувствами. И наконец успокоившись, он мягко и распевно продолжает: «С этих пор постылы мне все девы мира, для них навек угас мой взор». Я до сих пор уверена, что даже превосходнейший лирический баритон не мог бы спеть так нежно и задумчиво, как пел это отец своим басом...

Вспоминается и работа с ним над романсом Чайковского «Благословляю вас, леса». Сложилась нигде не писанная традиция исполнять этот романс от лица «старца». Отсюда чрезмерная сдержанность темпа, несколько абстрактное звучание и голоса, и фортепиано. Помню, как-то в консерватории мне пришлось услышать замечание, что я играю фортепианную пар-

тию «слишком эмоционально!» «Не забывай, — сказали мне, — что это поет старец, убеленный сединами». Я была потрясена подобной «трактовкой». Во-первых, почему «поет?» Это философский монолог, размышление, утверждение высокого гуманизма и безграничного преклонения перед природой. Кстати сказать, Иоанн Дамаскин — историческое лицо, философ и поэт, рано ушедший из мирской жизни и постригшийся в монахи. Но монашеская ряса не есть синоним старости.

И А. К. Толстой, посвятивший Иоанну Дамаскину свою одноименную поэму, откуда Чайковский взял фрагмент для романса, вовсе не трактует своего героя как старика. Ведь какая любовь, какое живое чувство, какая нежность к каждой былинке в поле, к каждой звезде в небе, к людям звучат в его словах! С какой страстью он выражает желание заключить в свои объятия врагов и друзей, всю природу, иначе говоря — объять всю вселенную! И в музыке Чайковского нет старческого смирения, спокойной созерцательности. *Andante sostenuto* по существу относится только к фортепианному вступлению и к первой фразе вокальной строчки. И то в конце ее стоит *piu f.* В начале же второй фразы: «благословляю я свободу» — уже начинается *crescendo*, которое еще более нарастает в третьей фразе, доходя до кульминации на *до-диез* первой октавы (отец пел этот романс в ре мажоре). После *ritardando* и *Tempo I* снова идет еще большее нарастание: *crescendo*, тесситурное повышение, и вторая кульминация на *до-бикар* первой октавы уже полностью связана с восторженным состоянием героя, до предела переполненного любовью к жизни, к красоте, к свободе и братству. Не случайно главная кульминация романса на *ре* первой октавы приходится на слово «братья», и стоят здесь три *forte!* И невзирая на то, что фортепианная постлюдия возвращается к *Tempo I*, указание автора: «*espressivo*» — дает пианисту право трактовать свою партию эмоционально, постепенно уходя от *forte* к двум *piano* последнего аккорда. Так примерно мы с отцом исполняли эту музыку.

Но я долго билась над вступлением. Если б это играл оркестр, то все было бы легко. Но рояль с его затухающим, мало протяженным звуком? Как его средствами создать иллюзию *crescendo* в аккордах —

там от *piano* через *sforzando* идет *forte*, а аккорды большей частью представляют половинные длительности, а то занимают и все четыре четверти! Как достичь в «стоячих» аккордах непрерывности звучания? И мы в конце концов все же нашли способ передачи в аккордах *crescendo* путем... ускорения фразы, вернее даже — ее внутренней динамики. Это воспринималось не как нарушение темпа, а словно эмоциональное движение души. Продолжительность фразы восстанавливалась успокоением темпа, и таким образом ритмическое равновесие сохранялось.

Два первых аккорда с разрешениями звучали, как вздохи, хотя во втором такте звук был даже более плотный; последующие два такта (*sf*) исполнялись одним движением и для иллюзии *crescendo* чуть заметно убыстрялись. Второе предложение с расширенной кодой и кульминацией подводило к вступлению голоса (если не считать одного подготовительного такта у фортепиано).

Пианисту очень трудно хорошо передать цельность всей мысли вступления, столь важной для дальнейшего развития настроения, которое должен воплотить певец. Но путеводной звездой и здесь была огромная музыкальность и тонкая интуиция отца. Он подсказывал мне нюансы голосом, а я искала эти краски в звучании рояля.

Пел Иван Сергеевич этот романс красивым, полным звуком бархатного теплого тембра. И от одного этого звучания, в котором рос и ширился и все более нагнетался восторг любви и благоговения перед всем сущим, на душе становилось тепло и возвышенно, к горлу подступали сладкие слезы...

Меняющиеся темпы, убыстрения, *crescendo*, *diminuendo* — все это требовало от пианиста превосходного владения *tubato*, не говоря уже о качестве звука (туше). Отец особое внимание обращал на прозрачность фортепианной партии, достигаемую точной педализацией. Его музыкальное ухо не терпело малейшей «грязи», и он безжалостно заставлял меня бесконечно работать над теми фразами, которые его не удовлетворяли.

Все это сейчас почти никому не известно. К сожалению, осталось крайне мало записей Паторжинского,

а те, которые есть, почему-то не выпускаются граммофонной фирмой.

Но зато широко известны в записях Паторжинского народные украинские песни, в исполнении которых вряд ли сейчас найдутся ему соперники. Вышел и сборник, составленный из народных песен его репертуара.

Диапазон песенного репертуара отца был необъятным. Ведь он песни знал с детства и затем «копил» всю жизнь. Он пел и героические, и шуточные, и любовные песни, бурлацкие и чумацкие и прочие и всегда умел точно передать в них разные грани народного характера. Он вообще никогда не любовался звучанием своего голоса, тем более это было ему несвойственно в народных песнях. И слушая его, мы видели на эстраде не певца, а бравого Довбуша, поднимающего народ против панов, или разгулявшегося богатыря Ревуху, или лихого молодого казака, переживающего какое-то горе, может быть потерю любимой, а то и ясно представляли себе целую компанию любителей горилки («Про Куперьяна»).

Работал отец над песней не менее требовательно, чем над классикой или произведениями современных композиторов. Даже можно сказать, что здесь он был еще более требователен, так как «вмешивался» и в поэтический и в музыкальный текст. Народная песня ведь обычно имеет много куплетов, и выносить все это в подлинном виде на эстраду невозможно. Монотония и скука возникнут неизбежно, как бы ни был хорош исполнитель.

Паторжинский не раз прочитывал текст вслух, и прежде всего отбирал наиболее интересные куплеты, на которых можно было построить яркую рельефную драматургию сюжета. Он заботился о ясности и целостности образа и всегда говорил: «Лучше короче, лаконичнее, но ярче и доступнее слушателям».

Поэтому во многих песнях, известных в исполнении Паторжинского, отсутствует ряд куплетов, которые есть в подлиннике. Пожалуй, единственная песня, которую он «пощадил», это «Коза не зарізання» в обработке К. Богуславского. В ней не изъяты ни один куплет. Эта песня чигиринских рабочих родственна «Дуби-

нушке», она исполнялась всегда во время труда и имеет очень четкую ритмическую организацию.

Вникнув в поэтический текст и отобрав куплеты, отец начинал работу над музыкой, нередко редактируя ее по-своему. Он позволял себе иногда что-то менять в обработке песни, исходя лишь из стремления теснее слить текст с музыкой. Так, например, в обработке Л. Ревуцкого «Про Ревуху» второй куплет песни предлагается петь на том же музыкальном материале, что и первый (стоит знак репризы). Но Иван Сергеевич считал, что второй куплет, как и четвертый, должен звучать мягко, задушевно, к чему обязывает текст. Если в начале песни рисуется энергичный, мужественный и задорный образ казака:

Гей, виїхав Ревуха  
На коні гуляти...—

то во втором куплете настроение меняется, поется он уже от первого лица: герой песни, «моторный» Ревуха, как он сам себя называет, обращается к своим коням, чтобы они его утешили. Просит своего любимого Гульду (четвертый куплет) носить его «по всіх місцях», чтобы заглушить в скачке свою грусть-тоску. Однако бесшабашный припев:

Грай, море,  
Чорне море,  
Біле море,  
Галакгіда, гей!  
Ла, ла, ла, ла,  
Ла, ла, ла, ла,  
Галакгіда, гу!—

создает основной образ песни — отважного казака, готового помериться силой даже с водной стихией.

Настроению второго и четвертого куплетов соответствовала аранжировка второй половины песни. Вот почему отец перенес репризу, указанную композитором после первого куплета, на конец произведения. Так эта песня и вошла в жизнь. Когда же я составляла и редактировала сборник украинских народных песен «Из репертуара Ивана Паторжинского», вышедший в 1968 году, то, естественно, не решилась самовольно зафиксировать на бумаге редакцию отца, не спросив разрешения композитора. Но Лев Николаевич был

так добр, что, подняв руки, сказал: «Исполнение Ивана Сергеевича для меня свято».

Претерпела изменения и песня «Нехай же нас бог ратуе...» («Про Куперьяна») в обработке Лысенко. По сравнению с академическим изданием текст песни в редакции отца стал на пять тактов больше. Учитывая шуточно-гротесковое содержание песни о том, как веселилась «невеличка» компания, «не простіі люди, все ремеснички...»:

то писарі,  
то малярі,  
то ковалі,  
то слюсарі,  
то музики,  
то звонарі,  
то крамарі,  
виновари й пивовари —

отец увеличивал количество имен участников этого веселья, разумеется, повторяя и соответственный музыкальный материал. Помню, что эта «вольность» несколько озадачила редактора издательства, но в конце концов он согласился. В редакции отца песня выигрывала в своем шуточном характере. Перечисление имен шло на постепенном динамическом и темповом нарастании и замедлялось в конце — рассказчик как бы подчеркивал важность последних в перечне «особ» — «Омелька ще й Терешка».

В. С. Косенко сделал для отца новую обработку песни «Грицю, Грицю, до роботи». Вступление фортепиано — пятитакт, начинающийся тоническим до-мажорным аккордом, — как бы взрывается стремительным каскадом искрящегося смеха, шутки. А между куплетами композитор дал каждый раз иные фортепианные интермедии, которые, по его мнению, должны обогащать красочные зарисовки характера ленивого Гриця. Но отец не согласился с этими интермедиями. Он считал, что народная песня прекрасна своей лаконичностью и простотой, и излишняя фантазия композитора может только «перегрузить» и затемнить ее несложный смысл. Кроме того, говорил он, интермедии в песне должны восприниматься лишь как «перебивки», как «занавес» между картинами, всегда служащий для «перегримировки» исполнителя. Поэтому все ин-



*Выступление в Нью-Йорке, сентябрь, 1946*





*Кецал*  
(«Проданная невеста» Сметаны)



*Дьяк Гаврила  
(«Богдан Хмельницкий» Данькевича)*



*Валько*  
*(«Молодая гвардия» Мейтуса)*



*После премьеры оперы Мейтуса «Молодая гвардия».*  
*В первом ряду (слева направо):*  
*Л. Руденко — Уля Громова, З. Гайдай — Люба Шевцова,*  
*Л. Шаврановская — Клава Земцова. Во втором ряду:*  
*А. А. Фадеев, К. Лаптев — Олег Кошевой, Е. Кошевая,*  
*А. Станиславова — в роли матери Олега Кошевого,*  
*И. Паторжинский — Валько, Ю. С. Мейтус*

*И. С. Паторжинский,  
1953*



*И. С. Паторжинский  
и А. В. Нежданова*





*В. Барсова, В. Савельева. И. Паторжинский.  
Финляндия, 1949*



*Гудал*  
(«Демон» Рубинштейна)



*Фрол Баев  
(«В бурю» Хренникова)*





*И. С. Паторжинский у себя дома*



*И. С. Паторжинский в классе. Поэт Д. Гнатюк*



*Встреча группы Большого театра.  
В центре народные артисты Ал. Иванов,  
И. Паторжинский, С. Лемешев. Киев, 1954*



*Последний концерт И. С. Паторжинского.  
У рояля Г. Паторжинская*



*Ученики И. С. Паторжинского:*

*В. Гончаренко — Валентин  
(«Фауст» Гуно)*

*А. Рихтер — Кончак  
(«Князь Игорь» Бородин)*

*Е. Федоров — Греммин  
(«Евгений Онегин» Чайковского)*



*Е. Червонюк — Филипп  
(«Дон Карлос» Верди)*

*А. Кикоть — Зорастро  
(«Волшебная флейта» Моцарта)*

*А. Левицкий — Лепорелло  
(«Дон-Жуан» Моцарта)*





*Н. Паторжинский в роли Карся*

термидии отец заменил повторением пятитакта вступления — задорного, ярко рисующего шуточный образ. И Косенко этому не препятствовал.

Вот несколько примеров «вмешательства» певца в музыкальный и поэтический материал песни, но мне кажется, что оно было разумно и уместно. Во всяком случае, песни всегда выигрывали от этих перестановок, и исполнение отца стало как бы «каноническим».

Закончить свой рассказ мне хочется эпизодом, который уже относится к 1969 году. Речь идет о моей поездке в Канаду в качестве аккомпаниатора Андрея Кикотя, в прошлом — ученика Паторжинского, а ныне — народного артиста УССР. (Когда Андрей еще учился в консерватории, я работала с ним, помогая отцу в его занятиях в классе.)

Конечно, мы оба страшно волновались. Ведь среди первых посланцев советской культуры в Канаде после войны был И. С. Паторжинский! Мы знали, как встречали в Канаде отца и Зою Гайдай, с каким триумфом прошли там их выступления, как много они сделали для пропаганды нашего искусства! Все это, разумеется, накладывало на нас огромную ответственность.

Но мы даже не могли себе представить, во что выльется наша поездка, сколько интереса, тепла, нежности будет отдано нам, — и потому, что мы приехали из великой Советской страны, и благодаря той памяти, которую отец оставил там по себе.

Сразу же на границе с США, в городе Виндзоре, куда мы прилетели поздним вечером, нас атаковали толпы американцев, просивших провести с ними оставшиеся часы. Они заявили, что приехали из Чикаго, проделав на автобусах 500 миль, чтобы хоть посмотреть на дочь и ученика Паторжинского. Все называли себя его друзьями, все стремились пожать нам руки, получить автографы, и я ощущала большой прилив гордости и за отца, и за всю нашу культуру, посланцем которой он явился в этой далекой стране. Все это нас так воодушевило, мы ощутили такой прилив сил, что смогли, несмотря на усталость, начать концерт в четыре часа утра по московскому времени.

И так было повсюду, но особенно запомнился случай в городе Сетбори. После концерта, как обычно, нам был устроен теплый прием, на котором многие



присутствовавшие рассказывали о пребывании в Канаде первой группы советских деятелей, в том числе и отца. На следующий день рано утром, подъезжая к аэродрому, мы увидели толпу людей. Это были слушатели вчерашнего концерта, которые приехали проводить нас. Одна из женщин подошла ко мне с просьбой расписаться в ее альбоме, где было множество автографов советских деятелей. Подает она мне пожелтевший от времени небольшой альбомчик, я открываю его машинально где-то на середине и вдруг вижу родной почерк татуса: его роспись и год — 1946-й! В первый момент я чуть не лишилась сознания — словно услышала здесь, на чужой земле, голос отца!

Журнал «Украина» (май, № 19, 1970 г.), рассказывая об этом случае, писал: «...мужчины и женщины, старые и молодые, плакали, не сдерживая слез. Может быть, то был целый мир чувств: и невозможность вернуть прошлое, и воспоминания о личных утратах, и счастье встреч».

Мысль о том, как чтят память отца даже за океаном, радует, волнует. Но подлинное счастье дает сознание того, что многочисленные ученики Паторжинского — сейчас заслуженные и народные артисты — продолжают его дело на советской сцене, что голос его живет на пластинках, звучит по радио, что память о нем с благодарностью сохраняет советский народ.

## **Д. Евтушенко**

*заслуженный деятель искусств УССР,  
профессор*

### **ПЕДАГОГ-НОВАТОР**

Учебный 1944/45 год Киевская консерватория начала в своем родном городе, разрушенном, израненном. С неописуемым энтузиазмом советские люди стали залечивать его раны. Были приложены все силы и к восстановлению здания консерватории.

В этот период ее педагогический состав пополняется такими крупнейшими мастерами вокально-сценического искусства, как М. И. Литвиненко-Вольгемут, З. М. Гайдай, Ю. С. Кипаренко-Доманский, А. П. Ропская, В. Н. Гужова, Н. Г. Зубарев и другие. В это же время в консерваторию приходит И. С. Паторжинский.

Артист яркого, самобытного таланта, широчайшей популярности, видный общественный деятель, Иван Сергеевич сразу внес в коллектив консерватории заметное оживление. Его присутствие особенно активизировало деятельность кафедр вокального факультета (сольного пения и оперной подготовки). В связи с напряженной общественной и творческой работой, частыми выездами за границу и с шефскими концертами-спектаклями он решил оставить себе только класс сольного пения. Во время отсутствия Ивана Сергеевича его класс и свой вела М. Ф. Снага-Паторжинская.

Мне думается, что педагогические способности — дар природы. Но обстановка, среда, в которой складывается облик будущего воспитателя, несомненно помогают развитию природного дарования. Об этом говорит путь Паторжинского.

Начальная пора Советской власти — годы, когда

Иван Сергеевич формировался как певец, художник — не могла не пробудить в нем свойства, которые необходимы не только исполнителю, но и педагогу. Я имею в виду активность интеллекта, самостоятельность творческого мышления, выявления волевого начала. Бурная обстановка идейно-эстетической борьбы, в которой происходило становление его личности как музыканта-художника, не могла не коснуться активной, я бы сказал, динамической природы Паторжинского. Он не мог не включиться в эту борьбу: его мысль никогда не была равнодушной. Много он должен был пережить, понять, передумать, чтобы занять определенные позиции в жизни и в искусстве.

Личность Паторжинского самобытна и многогранна. Изумительный мастер сцены, умный, глубоко эрудированный музыкант, отлично владевший пером, обладавший даром красноречия, он к тому же отличался веселым, подвижным и жизнерадостным характером. С его уст так и сыпались веселые шутки, острые словца, меткие, зачастую иронические замечания. Но одна черта, быть может, наиболее ярко характеризует его как гражданина. Это был подлинно советский человек — хозяин своей страны. Его все интересовало в нашей жизни. Какими-то нерасторжимыми узами был связан он с общественной средой. Иным его трудно и представить себе. Словно бы о Паторжинском поется в песне: «Человек проходит как хозяин необъятной Родины своей». Да, именно так «шел» по жизни и Паторжинский.

Путь воспитания певца чрезвычайно сложен и извилист. Педагогические приемы, будучи пригодными для воспитания одного певца, часто оказываются далеко не во всем полезными для воспитания другого. Очень и очень не легко бывает обнаружить в арсенале педагога то особое качество, которое позволяет ему устанавливать духовную связь и взаимопонимание с каждым учеником, направлять его психофизические усилия к овладению искусством пения.

Мне кажется, в вокальной педагогике нет большей трудности, нежели объяснить ученику, что в данном случае он должен выполнить. Видимо, в этом одна из главных причин того весьма часто наблюдаемого разрыва между провозглашаемыми педагогом теоретико-

методическими принципами и практическими результатами его работы. Это можно было наблюдать, разумеется, и на Всесоюзном совещании по вокальному образованию в 1954 году в Ленинграде, в котором участвовал и профессор Паторжинский.

Он выступал на этом совещании как сторонник, по его выражению, «комплексного воспитания вокалиста». Иван Сергеевич всегда стремился объединить идейно-художественное воспитание певца с развитием его вокальной техники. В своей повседневной работе он постоянно и последовательно высказывался против искусственной расчлененности этого процесса. Подчеркивая мысль, что процесс пения является целостным актом, он говорил об имевшихся еще тогда крупных недочетах в области подготовки вокалистов в консерваториях, о недостатке высококвалифицированных педагогов, которые смогли бы выполнить задачи, поставленные перед нами современностью. Критиковал он и постановку дела воспитания начинающих певцов в средних учебных заведениях.

«В наши консерватории часто приходят так называемые «вокалисты» или уже совершенно искалеченные, или с такими дурными навыками, что это крайне осложняет дело, если не сказать больше,—сказал Иван Сергеевич.—Такого певца приходится не учить, а отучивать, что значительно сложнее, и на это уходит гораздо больше времени, чем на занятия со студентом, который никогда не учился. Закладка правильного фундамента певческого обучения имеет колоссальное значение. Вот почему зачастую рядовой грамотный руководитель хорового кружка делает в смысле подготовки будущего певца больше полезного, чем неумелый педагог.

Встречаются преподаватели,—продолжал Паторжинский,—которые на словах блестяще излагают теорию своего метода, а результатов этой «блестящей» теории не видно, то есть они не могут назвать ни одного более или менее выдающегося исполнителя, который был бы воспитан ими. Конечно, такой педагог-краснобай не может быть авторитетным, не имея доказательств результатов своего труда, своей методики, своей школы».

Но это не значит, что Паторжинский ратовал за

эмпирический метод в педагогике, вообще отвергал теорию. Он всегда радовался появлению книг, авторами которых были настоящие мастера и ученые, книг, содержащих субстрат творческого опыта выдающихся певцов и педагогов. К таким работам Иван Сергеевич относился с особой серьезностью.

Помню, Музгиз предложил ему написать учебник «Методика обучения певца». Иван Сергеевич категорически отказался от этого предложения. Он заявил, что такую работу следовало бы поручить вокальным кафедрам лучших консерваторий нашей страны или же коллективу крупных педагогов.

Иван Сергеевич говорил: «У нас есть хорошие, знающие педагоги, с большим опытом, с большой эрудицией, и вот суммирование их опыта и дало бы возможность к составлению методики обучения певца. Эта книга послужила бы пособием к проведению в жизнь основных принципов преподавания. Научить же преподавать никакая книга не сможет, так как это зависит от индивидуальных способностей и педагога, и ученика. Вот я и думаю, что могу написать не методическую работу, а изложить как можно проще и понятнее те приемы, которые применяю, занимаясь со своими студентами, отнюдь не претендуя на то, что мой метод является единственно правильным и непогрешимым».

Как актер Паторжинский всегда шел от искренности и конкретности чувств, от внутренней правды. Этому принципу он был верен и в воспитании молодых певцов. Примером служил ему реализм русской музыкальной классики, искусства великих русских певцов. В этом он видел ключ и к выразительной вокальной технике.

Иван Сергеевич был убежденным приверженцем школьного хорового пения. Он доказывал, что это серьезнейшее средство музыкального воспитания будущих граждан нашей страны, что хоровое пение при разумном отборе репертуара сохраняет естественное, нефорсированное звучание голосов и очень помогает развитию музыкальности и правильного звуковедения. Он часто говаривал:

«Посмотрите-ка, ведь среди наших знаменитых певцов старших поколений почти не встретишь кого-нибудь, кто в детстве не пел бы в хоре».

Как удавалось Паторжинскому находить душев-

ные связи с учениками, — объяснить невозможно. Ведь он пользовался той же терминологией, учил тем же техническим приемам, как и другие педагоги. При этом иные из них «извергали» такие каскады ярких и цветистых слов, что в этом вполне превосходили Паторжинского. Однако у него желаемый результат получался чаще, чем у других. Может быть, это было потому, что педагога интересовало в ученике все: положительные и отрицательные черты его как человека, артистический темперамент, состояние речевого аппарата, любимый репертуар...

Педагогическая эстетика Ивана Сергеевича опиралась не на какую-то сурово-торжественную дисциплину в классе. Здесь господствовала атмосфера свободы, полной раскованности как педагога, так и студентов. Паторжинский понимал, что его авторитет способен «загипнотизировать» ученика, и это, видимо, подсказывало ему необходимость проводить свои занятия в обстановке непринужденности, какой-то особой простоты взаимоотношений с учащимися, взаимного доверия и уважения. Сосредоточенность, если она не давала нужных результатов, легко сменялась у него хорошей шуткой или веселым рассказом о каком-нибудь курьезе из своей артистической практики. Паторжинский вводил учеников в сферу искусства, в сферу понимания тех или иных приемов звуковедения образными сравнениями, собственным примером.

Особое внимание Иван Сергеевич уделял слову в пении. Он любил его какой-то особенной любовью. Только певец — истинный художник способен так глубоко понимать и буквально упиваться красотой звучания слова и его необозримым разнообразием эмоционально-смыслового содержания. Только такое отношение к слову, понимание всей важности его для пения, способно заставить крупнейшего мастера пения искать источников возможно более полного и разнопланового толкования поэтического слова в музыке. И, как мы знаем, здесь учителями-союзниками, высокими непрекаемыми авторитетами для него были прежде всего Глинка, Шаляпин и Станиславский.

Актеру-певцу, говорил Паторжинский, необходимо уметь «глаголом жечь сердца людей». Иначе говоря, певец должен выявить всю глубину содержания, дей-

ственную силу слова. На разные лады Иван Сергеевич произносил поэтический текст музыкальной фразы, вслушиваясь и как бы всматриваясь в него, любовался тем, как вследствие изменения интонации в нем появляются различные оттенки смыслового содержания, какими красками расцветивается само звучание голоса. Разумеется, Иван Сергеевич придерживался самых строгих требований в отношении дикции, не допуская ни малейших послаблений, особенно в произношении согласных. Многие певцы страдают дикционными погрешностями. Особенно это заметно тогда, когда в слове встречаются удвоенные согласные или же когда оно оканчивается на ту же согласную, с которой начинается следующее слово. Например, «муж жену учил», «встретились случайно», «поміж житом», «життя», «забуття» и т. п. В таких случаях часто происходит явное «оседание» одной из тождественных согласных. Паторжинский усиленно с этим боролся. Причем боролся не только у себя в классе. Он говорил об этом и на экзаменах, на различных прослушиваниях. Вспоминается, как не удержался он от замечаний, услышав выступления студентов разных консерваторий и музыкальных училищ и на упоминавшемся уже Всесоюзном совещании в Ленинграде.

Почему же, спрашивал он, как только мы начинаем петь, то забываем о слове? И он приводил пример подлинно творческого отношения к слову, отношения, основанного на глубоком уважении к культуре народа, к его языку такого прославленного корифея искусства, как Л. В. Собинов.

В середине двадцатых годов Собинов приехал на гастроли в Харьков в новоорганизованный украинский оперный театр. Здесь он исполнял партии Лоэнгрина и Ленского. Никто не ставил перед ним условия петь эти партии на украинском языке. Но спектакли шли по-украински, и, уважая национальные традиции, артист почувствовал обязанность выучить указанные партии на украинском языке. Исполнение было столь совершенным, что ему могли позавидовать многие украинцы. Так же относились к певческому слову,— подчеркивал Паторжинский,— Шаляпин и Нежданова. Затем он приводил примеры ряда дикционных погрешностей у выступавших вокалистов. Например, студент-

ка, исполнявшая ариозо Кумы, произносила не «свет души моей», а «све души моей»; певец, певший каватину Султана из оперы «Запорожец за Дунаем», вместо «серед убогих цих хаток», произносил «серед убогих цихаток», «житя» вместо «життя»; студенты, исполнявшие песню Петра из оперы «Наталка-Полтавка», уверенно произносили: «О, я несчастий», «О, як я прийдю», вместо необходимого в каждой из этих фраз «Ой». Он ничего не оставлял без внимания и всегда прямо, без обиняков выражал свое отношение как к достоинствам, так и к недостаткам студентов.

Помню, как один из учащихся, выступавший на упомянутом совещании, так волновался, что голос его временами прерывался, и аудитория, в основном состоявшая из преподавателей, реагировала на это неодобрительно, даже насмешливо. Паторжинский по этому поводу высказался примерно так: «Мы не обыкновенная аудитория, мы педагоги, и ваша реакция была неуместна и недопустима, так как психологически она вредно действовала на исполнителя. И студенчество в качестве протеста кричало «бис», желая подбодрить своего товарища». Но тут же Иван Сергеевич покритиковал этого молодого певца за небрежное отношение к слову, сказав ему: «когда будешь чувствовать букву, слог,— почувствуешь и слово, и фразу, и будешь петь мысль целиком».

Трудно передать ту изобретательность, тот полет фантазии, ту находчивость и какую-то особую интеллектуальную гибкость Паторжинского, которые помогали ему активизировать усилия и энергию учеников, повышать их интерес к занятиям. Он умел передать студенту ощущение связи с музыкой даже в самых маленьких, в самых простейших вокальных упражнениях. Эта связь, разумеется, неизмеримо возрастала и углублялась при работе над художественным репертуаром.

Особенности подхода Паторжинского к педагогическим задачам проявлялись и в его отношении к другим методическим принципам вокальной педагогики.

При выборе учебного репертуара Паторжинский, например, не всегда и не во всем придерживался известным образом канонизированных, так сказать, «сдерживающих» правил. Вначале это «своеволие» вызвало



некий шумок на кафедре; говорили, быть может, не всегда открыто, что такое, дескать, нарушение традиционных представлений о постепенном процессе развития голоса поведет к непомерной перегрузке певцов исполнительскими задачами; что это послужит плохим, дезорганизующим примером для студентов других классов и т. д. Но Паторжинский шел на такие «нарушения» сознательно и доказал, что в этом, как и в других методических вопросах, возможен путь более смелых, разумно проводимых решений.

При обучении студентов Иван Сергеевич с первых же шагов решительно брался за их общественно-гражданское воспитание. Начиналось это с подготовки силами студентов его класса специальных концертных программ.

Так, дважды в консерватории был проведен концерт-монтаж, посвященный 30-летию Советской власти, подготовленный студентами классов Иван Сергеевича и Марфы Фоминичны. Их же ученики выступили в концертах-отчетах, приуроченных к XIX и XX съездам КПСС. Специальная программа была посвящена революциям 1905 и 1917 годов. Концерты сопровождался конференсом, который вела Марфа Фоминична, а Иван Сергеевич пел в ансамблях вместе со своими студентами.

Тематические концерты классов Паторжинского охватывали довольно широкий круг явлений духовной жизни. В 1949 году состоялся концерт их учеников в честь отмечавшегося тогда 135-летия со дня рождения великого Кобзаря Украины Т. Г. Шевченко. В консерватории этому концерту предшествовал доклад профессора Ф. Е. Козицкого, а программа, повторенная в киевском университете, открывалась докладом действительного члена Академии наук УССР, поэта М. Т. Рыльского. В 1950 году, в следующую годовщину со дня рождения Шевченко, силами студентов Паторжинских была поставлена опера Н. Аркаса «Катерина». Отмечено было и 90-летие со дня первой постановки оперы С. Гулак-Артемовского «Запорожец за Дунаем».

«Полнометражные» программы составлялись Паторжинскими из произведений на слова А. Пушкина, М. Лермонтова, Т. Шевченко, из романсов и арий Я. Степового, Н. Лысенко, М. Мусоргского, П. Чайков-

ского, М. Глинки, А. Даргомыжского, В. Косенко. Многие из подобных концертов, особенно связанные с политическими событиями в жизни нашей страны, были осуществлены впервые в практике Киевской консерватории. Так Паторжинские подавали достойный пример другим классам.

Обычно эти концерты повторялись перед различной аудиторией. Их слушали рабочие заводов, воины Советской Армии, колхозники, школьники, студенты киевских вузов. И, надо признать, что подобные выступления, в которых не раз принимал участие и сам Иван Сергеевич, привлекали большой интерес слушателей. Кроме того, они активизировали работу других педагогов и студентов историко-теоретического факультета, которые вели концерты-лекции.

Общественный резонанс подобных мероприятий был широк, и в прессе они всегда находили добрый отклик. В итоге Паторжинский воспитывал в своих учениках необходимый профессионализм, навык публичных выступлений, а также потребность активного отклика на общественно-значительные явления.

Темы классных концертов Паторжинского ставили перед студентами более трудные задачи, нежели учебный репертуар, более соответствовавший их вокальной подготовке. Но Паторжинский так умело вводил студента в образную сферу музыки, что он успешно преодолевал и вокально-технические трудности произведения. Подобный метод представляется мне хотя и более сложным, но и более обязывающим студентов и педагогов к творческим поискам. Этот метод способствует повышению интереса студента к отбору репертуара, его оценке, пониманию, анализу, стимулирует его художественное чувство.

К тому же Иван Сергеевич зорко следил за развитием своих учеников, всегда умело «дозировал» их работу. Требуя от них осознанного исполнения, он не менее строго наблюдал за правильным звукоизвлечением, за всем техническим процессом. Он владел даром выработать у студентов профессиональное звучание голосов, выявлять в их тембре «металл», придавать всем регистрам голоса ровность и гибкость.

Творчество композиторов «Могучей кучки», особенно Мусоргского, так сложно по интерпретации, что

его мало поют в консерватории. Паторжинский преодолел боязливое отношение к подобной музыке, и уже на третий год преподавательской работы Ивана Сергеевича его класс дал концерт, посвященный произведениям «кучкистов». Эта программа была повторена несколько раз, и не только в консерватории.

Надо сказать, что на кафедре сольного пения это начинание Паторжинского вызвало определенную настороженность, как всякая новация. Но он вышел победителем, вполне доказав доступность студентам лучших творений русской музыки. Откуда же, можно задать вопрос, у учеников могла появиться если не творческая зрелость, то во всяком случае та степень подготовки, которая позволила решать столь трудные задачи?

Паторжинский обладал способностью, как бы без особых затруднений, творчески настраивать музыкально чутких людей. Это умение — поистине неоценимое качество в педагогическом искусстве. Поэтому-то его ученикам было свойственно как бы «скоростное» развитие, быстрое, но естественное созревание как в вокальном, так и в художественном отношении.

Не случайно один из студентов класса Паторжинского — Василий Гончаренко — вскоре стал лауреатом Всесоюзного конкурса певцов имени М. П. Мусоргского. Особый успех получило исполнение молодым певцом такого сложнейшего произведения, как «Раек». На том же конкурсе была удостоена премии и звания лауреата другая бывшая «подопечная» Ивана Сергеевича, Лариса Остапенко, тогда аспирантка вокальной кафедры, ученица М. Ф. Снаги-Паторжинской.

Педагогическая деятельность Паторжинского продолжалась пятнадцать лет. Но за этот сравнительно небольшой срок он успел очень много. Я не склонен измерять успехи педагога количеством его учеников, даже достигших широкого общественного признания. И все же нельзя игнорировать то, какую роль играют они, бывшие ученики, в музыкально-общественной жизни. А эта роль ощутима.

Во многих центрах нашей великой страны питомцы Паторжинского трудятся во славу советского искусства, и отовсюду идут о них добрые вести. Рассказом о судьбах некоторых из них и отзывами их о профессоре, который отдавал своим ученикам всю свою пыл-

кую неугомонную душу, весь неоценимый опыт мастера, глубокое знание жизни и искусства, я и закончу воспоминания об Иване Сергеевиче как о педагоге-новаторе.

В связи с 70-летием со дня рождения И. С. Паторжинского его ученик, художественный руководитель капеллы «Думка» М. Кречко писал Марфе Фоминичне: «...Сердечно обнимаем и целуем Вас, по-сыновьяму льнем к Вам, спутнице всей жизни, подруге Ивана Сергеевича Паторжинского, гордости украинского народа, его певучей славы, его волшебного музыкального искусства. Мы благодарны судьбе, что она свела нас с таким великаном советской сцены, каким был Иван Сергеевич... Богатство, приобретенное в общении с ним на протяжении учебы и дружбы, когда мы вошли в жизнь, нельзя измерить никакими весами...»

В другом, более раннем письме, обращенному к Ивану Сергеевичу, Кречко восторженно отзывался не только по поводу педагогического мастерства профессора. Он говорил о своем тяготении к нему как к человеку. «Меня временами больше интересовало Ваше отношение ко всем жизненным явлениям, в котором так остро выступал Ваш интеллект большого артиста, Ваш богатый опыт человека тонко впечатлительной души... Занятия с Вами для меня останутся на всю жизнь наилучшим моментом эстетического наслаждения... Но мне очень хотелось раскрыть для себя Ваш способ думать и делать выводы... В Вашем кабинете все говорит о большом творческом пути беспокойного и необычайно интересного человека».

В архиве Ивана Сергеевича много писем от других его учеников: от народного артиста СССР Е. Червонюка из Харькова, от заслуженного артиста РСФСР А. Левицкого из Новосибирска, заслуженного артиста РСФСР Г. Гринера из Москвы, В. Лутченко и Р. Белицкого из Киева и др. В каждом письме вопросы, касающиеся творческой работы, в каждом — выражение благодарности своему педагогу.

Интересна судьба ученика Паторжинского Дмитрия Гнатюка — ныне весьма популярного певца. Его знают не только в Советском Союзе. Он известен и за рубежом. Простой буковинский парень, он прошел огромный путь до народного артиста Советского Союза,

лауреата ряда премий. Конечно, все это стало возможным, потому что Северная Буковина была воссоединена со своей матерью — Советской Украиной.

Но ему, как говорится, повезло и в том, что он стал учеником Паторжинского. Не передать всего того, как стремился профессор раскрыть талант своего ученика, развить его голос, его эстетические вкусы, понимание назначения искусства и своей роли в жизни общества. Паторжинский шлифовал дарование Гнатюка, чтобы оно обрело профессионализм, прилагал все силы, чтобы разбудить его воображение, повысить исполнительскую культуру. Легко это не дается никому. Не легко оно давалось и Гнатюку. Но труд упорный, настойчивый все более и более продвигал его к цели.

Интересно, как оценивал это сам певец. В письме от 17 июля 1950 года, обращаясь к Ивану Сергеевичу и Марфе Фоминичне, как к самым дорогим для него людям, он писал: «Если логично рассуждать, то за двадцать один год, что я прожил со своими родителями до воссоединения, я не получил и десятой доли того, что получил от Вас и от Советской власти. Вы дали мне все то, что необходимо молодому советскому человеку [...] В Вашем отношении к нам мы видим не только профессора, но и настоящего человека. Ваши юмористические рассказы, Ваш умелый подход к студенту заставляют всей душой любить Вас. Но не только это влечет к Вам, Иван Сергеевич, но и Ваши огромные знания в пении, Ваше богатейшее мастерство. За последнее время я много с Вами работал и сейчас так привык к Вам, что, живя здесь, на Буковине, меня так и влечет к Вам. Мысли устремляются к Вам потому, что с Вами легко работать. Я представляю себе, если бы Вы были здесь, сколько можно было бы хорошего услышать от Вас». Называя Марфу Фоминичну «наше классное солнышко» и вспоминая, сколько она здоровья отдавала, работая иногда по 16 часов в сутки с ним, Белицким, Гринером и другими, он заключает словами: «Я сам не знаю, как мы можем Вас отблагодарить». Так Д. Гнатюк выразил общее мнение не только студентов классов Паторжинских о роли Марфы Фоминичны в их работе. Таково было мнение и кафедр сольного и оперного пения. Таково же было мнение и тех многих

«посторонних», кому была известна работа Паторжинских. Помимо той согревающей и цементирующей роли, которую играла Марфа Фоминична в работе с учениками обоих классов, она была и организатором многих мероприятий, следила за ходом их выполнения как настоящий музыкант-художник.

В заключение — короткий рассказ о двух учениках профессора Паторжинского, не совсем обычно попавших в консерваторию.

Анатолий Рихтер. Его привел в консерваторию один из руководителей хоровых самодеятельных коллективов Киева. Рихтера прослушивали некоторые члены вокальной кафедры, в том числе и профессор Паторжинский. Голос певца (бас) не «убедил» большинство педагогов в том, что ему целесообразно обучаться пению в консерватории. Голос его, казалось, ничем не привлекал. Но Паторжинский разглядел в нем «жемчужное зерно», и по настоянию профессора Рихтера зачислили на вокальный факультет. Освобожденный от недостатков голос певца вскоре приобрел чистоту и звонкость, красоту тембра, силу и гибкость. Да и сам молодой певец проявил ум, музыкальность и большую работоспособность. Окончил он консерваторию в числе лучших. Ныне заслуженный артист УССР А. Рихтер — один из ведущих артистов Одесского театра оперы и балета.

Среди абитуриентов вокального факультета 1953 года обратил на себя внимание молодой матрос, плотный, широколицый, крепкого телосложения. Когда он запел, мы были радостно изумлены — настолько сочным, красивого бархатистого тембра оказался его бас. Но образовательный «ценз» Андрея Кикотя составляли всего четыре класса сельской школы... Я решил, однако, что нам нельзя его потерять, тем более, что у молодого певца оказался и хороший музыкальный слух. В виде особого исключения мы приняли Кикотя в консерваторию с условием, чтобы он одновременно закончил и среднее образование. Разумеется, на обучение по специальности надо было его отдать в надежные руки. И Кикоть был определен в класс Паторжинского. Одолевать вокальную «премудрость» Кикотю было очень трудно. Трудно было с ним и профессору. И тем с большим интересом мы наблюдали, как

постепенно у молодого певца стали проявляться ростки культуры, вкуса, профессионализма. Прошло два-три года учебы, на протяжении которых мы были свидетелями его больших успехов. Как-то на гастроли в Киевский оперный театр прибыл один из ведущих певцов Афинской оперы. Он посетил консерваторию, ознакомился с подготовкой вокалистов. Греческому певцу было показано несколько студентов, в том числе и Андрей Кикоть. Его пение произвело на гостя ошеломляющее впечатление. Он не находил слов для выражения восторга. Несколько раз он повторял, что такой голос — исключительное явление! Оканчивал консерваторию Андрей Кикоть как один из самых ярких ее выпускников. Теперь Кикоть ведущий певец Киевского оперного театра, лауреат конкурсов, народный артист УССР.

Правда, не все ученики Паторжинского сохранили и развили то, что дал им их профессор. Но тут уж не его вина... Многие же его питомцы остались верными заветам своего профессора.

Школа Паторжинского, образно говоря, представляет дерево с такими глубокими и могучими корнями, которому предстоит еще долгая полнокровная жизнь. Его не свалят никакие модные поветрия, как, например, увлечение эстрадным жанром, пение «говорком», с микрофоном и т. д. Плоды, которые приносят традиции Паторжинского нашему искусству, — неопенимы и незаменимы.

Нам, современникам И. С. Паторжинского, и вокальной молодежи надлежит всячески поддерживать эти традиции, способствовать их развитию.

## А. Левицкий

*заслуженный артист РСФСР*

### ОН УЧИЛ ЧУВСТВОВАТЬ И МЫСЛИТЬ

Мне хочется начать свои воспоминания о дорогом учителе с описания первой же встречи с Иваном Сергеевичем Паторжинским. Она произошла в конце октября 1953 года. Я только-только демобилизовался из рядов Советской Армии и решил пойти в консерваторию учиться пению. Эта мысль зрела у меня все годы службы в армии, где я участвовал в самодеятельном хоре. Правда, у меня не было большой уверенности, что на данном избранном пути я добьюсь успехов,— я был застенчив, а главное, мало кто говорил мне, что я обладаю хорошими вокальными данными для профессиональной деятельности.

Тем не менее я все же решил испытать судьбу. Подал документы в Киевскую консерваторию и не чувствовал под собой ног от радости, когда оказался принятым на первый курс вокального факультета. Деканом факультета был Александр Алексеевич Колодуб, с которым как с режиссером оперной студии мне пришлось затем много работать на последних курсах консерватории. И вот до сих пор я сохраняю к нему благодарность за то, что он направил меня в класс профессора И. С. Паторжинского, перед которым я благоговел, как перед замечательным певцом и актером. Сколько раз с наслаждением слушал его по радио, смотрел кинофильмы с его участием, удавалось видеть его и на сцене! Но никогда не думал, что судьба приведет меня в его класс...

Иван Сергеевич занимался в консерватории три раза



в неделю — по понедельникам, средам и пятницам, с трех часов дня. В понедельник ровно в три часа с замиранием сердца стучусь в дверь его класса и слышу приглушенный бархатистый бас:

— Да, войдите.

Я вошел и представился, как это было положено у нас в армии.

— Что скажете, молодой человек? — последовал вопрос. Смущаясь, я объяснил причину своего появления. И вдруг не без огорчения услышал:

— Гм, гм... как же это направили вас ко мне, не спросив моего согласия? А у меня уже полный класс! Ну да ладно, становитесь у рояля, я вас послушаю.

Дело в том, что Иван Сергеевич не присутствовал на приемных экзаменах, меня совершенно не знал и, естественно, был недоволен моим столь внезапным вторжением. Все это еще более меня смутило. Но я собрал свою волю и спел все упражнения, которые предложил мне Иван Сергеевич, с тем чтобы проверить диапазон моего голоса. При этом я заметил, что с каждым новым арпеджио он становился все более серьезным и внимательным ко мне. Затем по его просьбе я спел балладу Столыпина «Два великана». На середине баллады Иван Сергеевич вдруг с каким-то непонятным раздражением остановил меня (впоследствии я понял, что это было не раздражение, а страстное его увлечение процессом работы, который приобретал у него всегда творческий характер):

— Что это вы, молодой человек, рта совсем не открываете, не поете, а словно cedите звук сквозь зубы, — сказал Иван Сергеевич. — Звуку нужно давать волю, он рвется на свободу, а вы его зажимаете. Побольше, но легко, без принуждения открывайте во время пения рот. Вот так, — и тут же сам продемонстрировал, как нужно это делать при исполнении.

После прослушивания я ждал сурового приговора, совершенно уже не надеясь быть принятым в класс строгого профессора. И вдруг, к глубочайшему своему удивлению, слышу его голос:

— Вы мне понравились, молодой человек, голос у вас есть, и хороший, только вот вам бы росточку немножко побольше... (Мне тогда исполнилось лишь 22 года, был я худощав, да еще затянут в военную форму.)

И еще неожиданный вопрос:

— А почему вы решили поступить в консерваторию?

Признаюсь, что этот вопрос меня очень удивил. Я сказал, что поступил в консерваторию, потому что хочу стать певцом.

— Вы это серьезно говорите?— спрашивает, прищурясь с хитринкой, Иван Сергеевич.

— Да,— отвечаю я.

— А вы знаете, что значит быть певцом? Какая это нелегкая профессия? Сколько она требует жертв и лишений, каких крепких нервов, духовных и физических сил? Ведь многие думают, что пение — это так себе, одно развлечение, а иные идут в искусство, главным образом чтобы похвалиться перед друзьями и знакомыми — вот я, мол, буду артистом, а вы что?!

Более получаса Иван Сергеевич разъяснял мне, как трудно стать настоящим певцом, как тернист его путь.

Все время, пока Паторжинский говорил, в классе присутствовали ученики, которые, не шелохнувшись, слушали своего профессора.

— А теперь садитесь,— сказал Иван Сергеевич.— Вы произвели на меня впечатление серьезного человека, и мне кажется, что из вас выйдет толк. Слушайте внимательно, что я буду требовать от них (он показал на учеников) и мотайте себе на ус. В свое время я стану требовать от вас то же самое, и если вы уже войдете в курс дела, вам будет легче.

Так вот начались мои занятия с профессором.

Первый год промелькнул как во сне, настолько я был поглощен и увлечен всем, что давала мне консерватория,— все было для меня совершенно неожиданным, еще не совсем понятным и потому таинственным, многообещающим, значительным... Мне представлялось, что я подхожу к какой-то волшебной тайне, разгадка которой откроет мне новый, чудесный мир...

Почти целый год я пел упражнения, вокализы, русские и украинские народные песни, затем романс Чайковского «Осень» (из детского цикла) и только к концу года мне были даны песня Варяжского гостя и «In questo tomba» Бетховена. Но все уроки с Иваном Сергеевичем каждый раз были для меня открытием чего-то увлекательного и вдохновляющего.

Правда, мне эти уроки давались нелегко. Наиболее

трудным оказалось овладеть своим техническим аппаратом, и прежде всего — дыханием. Во всю силу это я почувствовал на втором курсе, когда репертуар мой усложнился. Особенно не давался мне вдох. «Перебирая» дыхание, я не умел его удерживать и терял опору. Поэтому мне редко когда удавалось хорошо довести до конца большую музыкальную фразу. Дыхание было у меня коротким. Слабое владение дыханием, естественно, мешало и нормальному звучанию верхних нот. И мне, и еще больше моему профессору, как и Марфе Фоминичне, пришлось много потрудиться, прежде чем я твердо овладел мастерством певческого вдоха и выдоха.

Иван Сергеевич не пропускал ни одного неполноценного звука и поэтому с особым пристрастием следил, как я дышу, учил меня этой премудрости наглядным примером, то есть пел сам и заставлял меня держать руки у него на поясе, у диафрагмы, чтобы ощущать при этом работу его мышц. Он говорил, что как бы мало ни взять дыхания (а всегда лучше недобрать, чем перебрать, если не умеешь еще точно нормировать его), мышцы должны оставаться в состоянии вдоха.

Как потом я узнал, в своих записках — дневнике педагога Иван Сергеевич отмечал, что первоначальная жадность (подчеркнуто им) студента захватить как можно больше воздуха при дыхании происходит из желания спеть лучше и шире. Поэтому Паторжинский считал важнейшей задачей педагога неослабно наблюдать за нормальным дыханием ученика, которое должно быть, к тому же абсолютно бесшумным. Вдох и выдох должны быть эластичны и естественны, так же как и при обычном разговоре.

Наши «мучения» продолжались почти весь второй курс. Но зато на третьем и я и мои педагоги были вознаграждены за терпение и труд. Я настолько овладел вокальной техникой, что смог весной, на переходном экзамене, спеть такое трудное произведение, как знаменитая ария короля Филиппа из «Дона Карлоса» Верди. Трудна она не только в художественном отношении, но и в вокальном, так как требует владения широкой кантиленой, что достигается при помощи хорошего дыхания.

Работая со мной над овладением техникой пения, Иван Сергеевич все время следил, чтобы я «не выходил» из образа, то есть чтобы, думая о звуке, не

забывал при этом, что я пою, не отвлекаясь от эмоционально-смыслового содержания произведения. Он совершенно не переносил безучастного, равнодушного пения, и плохо приходилось тому студенту, который пел формально да еще фальшиво.

Не могу удержаться от соблазна привести хотя бы два примера из области работы Ивана Сергеевича со мной над интерпретацией произведений.

Разучив с концертмейстером стансы Нилакранты из оперы «Лакме» Делиба, которые мне поручил профессор, я на одном из уроков исполнил их Ивану Сергеевичу. Он меня, не останавливая, выслушал до конца и с огорчением в голосе сказал:

— Что же, Алеша, недоволен я, не нравится мне твое исполнение. Поешь ты красивым, ровным звуком на широком дыхании, правда, верхнее *фа* у тебя звучит несколько зажато, но это поправимо. Хуже то, что я не знаю, понял ли ты суть того, о чем поешь? Что волнует Нилакранту, какие чувства он высказывает в своей арии? Ведь она пронизана огромной любовью отца к своей дочери. А вот этого-то я и не слышу в твоём пении. Представь себе, что ты отец, глубоко любящий отец, а твой единственный ребенок, прелестная, очаровательная, совсем юная девушка, все время грустит, в глазах ее затаенное горе, неизгладимая печаль... Ведь ты хочешь знать, отчего она горюет и грустит, хочешь успокоить ее, утешить, вернуть ей радость, вновь увидеть ее улыбку, сияние дорогих тебе глаз... Поэтому в твоём голосе должны звучать необыкновенная теплота и ласка. Нилакранта — большая, значительная личность, и чувства его тоже должны быть таких же масштабов. Понял? Ну-ка давай все сначала.

Я пою всю арию снова. После слов: «В твоих глазах дай видеть мне сияние небес!» — Иван Сергеевич останавливает меня и говорит:

— Ну вот, видишь, и верхнее *фа* свободнее зазвучало, не так напряженно, как раньше.

Иван Сергеевич настойчиво внушал нам, что предельные ноты верхнего регистра, которые обычно приходятся на кульминацию музыкальной формы, прозвучат лишь в том случае с полной свободой, если певец будет думать об образе, а не о предстоящих вокальных трудностях.

При работе над арией Кончака Иван Сергеевич говорил:

— Пойми, Алеша, я знаю, что она у тебя хорошо прозвучит. Но это не главное. Конечно, если не прозвучит знаменитая фраза: «Ужас смерти сеет мой булат», нисходящая в нижнем регистре до *фа* большой октавы включительно, то нечего и мечтать об этой арии. Но если уж берешься за нее, то прежде всего надо показать характер музыки, ее ориентальный колорит, а следовательно, и характер хана Кончака, коварного и умного политика. Какова «сверхзадача» Кончака? Конечно, приобрести в лице князя Игоря союзника, во что бы то ни стало добиться его согласия соединить их силы для захватнических целей, то есть заставить его изменить своей родине. Вот он и старается всеми путями — лестью, всяческими обещаниями — вынудить согласие русского князя, перетянуть его на свою сторону.

А теперь давай посмотрим на форму и содержание арии. Видишь, она состоит из ряда разделов, взаимосвязанных и составляющих одно целое. Представь себе, что хан возвращается в хорошем настроении после удачной охоты или даже после нового удачного набега на русские села. Это снова внушает ему мысль расположить князя к себе. Он льстиво, хотя и с достоинством, спрашивается о здоровье Игоря, притворно удивляется его печали: «Ведь не пленник ты мой, а гость дорогой!». Все предлагает к его услугам.

Но князь никак не реагирует на уговоры хана. Тогда тот пытается задобрить его богатыми подарками — предлагает любого коня, любой шатер, даже «булат заветный»! Но и это не оказывает воздействия на Игоря. Тут хан начинает бахвалиться своими боевыми успехами, и ты должен ясно показать, что в этих словах Кончака скрывается тайная угроза — дескать, не пойдешь со мной, то будет тебе «секир башка». Однако и это не пугает князя.

Наконец, хану приходит блестящая, как ему кажется, мысль: женщина, и только женщина может сломить волю Игоря, заставить его забыть обо всем — о своей чести, о долге, о родине. Ты только вспомни музыку, на которую положены слова:

У меня есть красавицы чудные,  
Косы, как змен, на плечи спускаются...

Какая обворожительная, действительно «змеиная» мелодия! Она заставляет прямо-таки видеть, чувствовать, как красавица обвивается вокруг тебя, лишая тебя сил сопротивляться ее чарам, волшебству ее женского обаяния.

Представляешь себе эту картину? То-то! Ну, хорошо. Теперь будем отрабатывать каждый раздел арии отдельно, добиваясь полного раскрытия замысла Бородина.

Не потому ли, что Иван Сергеевич так блестяще внушил мне образ Кончака, его партия стала одной из самых моих любимых. Показательно, что именно роль Кончака дала мне право участвовать в международном конкурсе оперных певцов в Софии, жюри которого удостоило меня звания лауреата (на конкурсе я пел заглавную партию в спектакле «Иван Сусанин»).

Говоря об этом, я словно вижу веселые глаза Ивана Сергеевича, его одобрительную усмешку. Ведь еще когда я кончал консерваторию, то вдруг услышал:

— Жаль, Алеша, что уходишь. Ты меня понимал с полуслова, мне было легко и приятно с тобой заниматься.

Эти слова прозвучали для меня высшей похвалой, которой я горжусь до сих пор. Но так же я помню всегда, что в любой своей работе, в каждом выступлении должен оправдывать эту столь лестную оценку моего незабвенного профессора. Всей своей в целом счастливо сложившейся артистической судьбой я обязан Ивану Сергеевичу, который дал мне самое главное: не только научил петь, но и научил самостоятельно мыслить в своей творческой работе. Именно заветы моего учителя помогли мне в создании образа Лепорелло в моцартовском «Дон-Жуане». Эту партию я с огромным удовольствием спел более ста раз в прекрасном спектакле Новосибирского театра и очень сожалею, что чудесной оперы Моцарта сейчас уже нет в нашем репертуаре. Как бы я ни любил такие яркие и популярные партии, какими являются партии Бориса, Мефистофеля и другие, я никогда не забуду своего смешного и трусливого Лепорелло, работу над которым начинал еще с Иваном Сергеевичем.

**М. Кречко**

*народный артист УССР*

### **ХУДОЖНИК, НАСТАВНИК, ЧЕЛОВЕК**

Немало времени прошло с тех пор, как мы, студенты вокального факультета Киевской консерватории послевоенных годов, покинули класс И. С. Паторжинского. Но дружба наша, как и учение у Паторжинского, не прерывались до конца жизни незабвенного профессора. Все, что мы почерпнули в «творческой мастерской» учителя, стало тем наследием, которое питает нашу дальнейшую творческую работу.

И. С. Паторжинский был врожденным педагогом. Он всегда умел предвидеть конечный результат воспитания того или иного студента и мастерски подчинял занятия с каждым из нас основной цели. Это был очень не легкий труд, в процессе которого профессор уверенной рукой художника ваял «что-то из ничего» (как говорил в шутку Иван Сергеевич), отбрасывая лишнее и выделяя в даровании студента главное. Он формировал будущих артистов-певцов из простых, в основном сельских ребят.

Для Паторжинского учебный процесс не существовал абстрактно, оторванно от общего процесса художественного созревания ученика. Каждого студента он воспитывал как самостоятельно мыслящего музыканта. Будущий певец всегда должен был ответить в своем исполнении на вопросы: «что?», «как?», «для кого?», «где?». Он должен был убедить и себя, и профессора конкретностью своего ответа на поставленные вопросы, ибо только так, по его словам, «можно и нужно разговаривать со слушателем».

Запомнились слова нашего учителя:

— Друзья мои. Бойтесь жить по инерции. Осмысливайте все, что происходит вокруг вас, вдумывайтесь в образную суть произведений, которые будете выносить на сцену или на эстраду. Я знаю, что у студентов всегда не хватает времени. Но многое можно сделать по «дороге», идя в консерваторию или домой, гуляя по городу. Вы можете десятки раз вникать в художественный образ музыки, еще и еще раз пропеть ее внутренним слухом, вдуматься в каждое слово, в каждую интонацию. Подумайте, почему «мой» Сусанин, «мой» Тарас, «мой» Валько произносит именно эти слова? Если эти слова «мои», то как я бы их сказал? Какой рисунок поведения наиболее отвечает «моему» герою в тот или иной момент исполнения?

Не забывайте, что ария помогает правильно раскрыть характер героя и является одним из основных «рычагов» драматургии оперы. Я хочу почувствовать, как она в вашем исполнении с каждым уроком художественно углубляется. Вы должны десятки раз «пропустить» ее через свою индивидуальность, чтобы ваше исполнение стало самобытным, неповторимым, и не только потому, что у каждого из вас свой, только вам присущий тембр голоса, а потому, что каждый из вас привнесет в исполнение свою мысль, свои чувства...

Как известно, процесс воспитания певца-профессионала отчасти усложняется тем, что педагог не имеет возможности преподавать свой предмет по хорошо проверенным хрестоматиям и учебникам, по надежным классическим формулам или схемам. Но в несколько эмпирическом методе преподавания сольного пения наш профессор стоял на твердой почве, опираясь на свой богатейший творческий опыт, проверенный великими традициями отечественной вокальной школы, учением К. С. Станиславского, и достигал блестящих результатов. Из класса Паторжинского вышел не один десяток оперных певцов, получивших широкую известность и почетные звания. Мне, в частности, приятно вспоминать, «как становились на ноги» такие певцы, как Е. Червонюк, Д. Гнатюк, А. Левицкий, А. Кикоть, В. Матвеев, В. Загородний, Г. Гринер, В. Гончаренко, Р. Белицкий, В. Михайлович, В. Герасимчук, В. Лутченко. Этот список можно пополнить именами тех, кто учился во второй поло-



вине пятидесятих годов и в шестидесятые годы. Если к этому прибавить, что студенты класса доцента Киевской консерватории, заслуженного деятеля искусств М. Ф. Снаги-Паторжинской воспитывались, и сегодня воспитываются, исключительно по методу и принципам И. С. Паторжинского, то станет ясно, что зерна, посеянные выдающимся украинским певцом и педагогом, до сих пор приносят богатый урожай.

Максимальная собранность, высокое чувство ответственности отличали атмосферу каждого урока Ивана Сергеевича.

Краткие сведения о композиторе и авторе текста, определение тональности и метrorитмической структуры произведения, грамотное произношение итальянского темпового или агогического обозначения и его смысловое разъяснение, как правило, предшествовали непосредственной работе над исполнением музыки. Все, что приносилось на урок — вокализ, песня, романс, ария, сцена, — должно было быть хорошо выучено. Если выяснялось, что произведение плохо разучено, урок прекращался, а если подобная небрежность к заданию профессора повторялась не раз, то студент просто отчислялся из класса.

Никакой очередности, расписания занятий по часам с тем или иным студентом не существовало. Обычно профессор сам вызывал к роялю того или иного ученика, младших называя по имени, старших — по имени и отчеству. В годы, когда я учился, в классе Ивана Сергеевича было четыре студента по имени Василий. Скажет, бывало, наш профессор: «Василий, прошу на сцену», и сразу встают четверо. Остроумный, всегда готовый на забавную выдумку, Иван Сергеевич немедленно «перекрестил» всех по-своему. Один стал Василием «патлатым», второй «кудлатым», третий «законспирированным», а четвертый «просто» Василием. Все эти прозвища были выдуманы в одну секунду, и с такими именами наши коллеги остались для своих соучеников на всю жизнь.

Вспоминается еще несколько аналогичных импровизаций нашего профессора. Одна студентка никак не могла придать своему вокализу в размере на  $\frac{3}{4}$  присущий ему характер вальса. Иван Сергеевич, лукаво прищурился, остановил ее и спросил:

— На танцы ходите?

— Хожу.

— Вальс любите?

— Люблю.

— Давайте потанцуем.

И концертмейстер садится за рояль, а профессор молодецким жестом приглашает студентку к танцу. Студентка, танцуя, поет, а Иван Сергеевич, элегантно вальсируя, ведет свою даму по классу, а вернее — к музыкальной правде.

Другой студент, исполняя серенаду, одну руку держал на сердце, а другой усердно призывал кого-то, обращаясь к потолку класса. На вопрос профессора, почему он так странно себя ведет, студент поясняет:

— Ну, я ее люблю и прошу выйти на балкон. Кроме того, я видел, как это делается в одном кинофильме.

Профессор оглядел класс. В руках у него появилась трость.

— Вот тебе гитара в руки и пой.

Не сразу получилось у студента с «гитарой», но в конце концов, уже и без «гитары», он исполнял серенаду с должным настроением, обходясь без нелепых жестов. Иван Сергеевич терпеть не мог во время исполнения развязных, непродуманных движений рук или даже иногда всего тела. Он без конца твердил нам, что мы, певцы, должны уметь так ярко выражать все своим голосом, как это делает живописец красками. «Война» с нашими непослушными руками происходила на протяжении всех лет обучения. Профессор заставлял нас петь то скрестив руки на груди, то держа одну в другой, то заложив их за спину или вытянув по стойке «смирно». Можно было сидеть, двигаться, если требовалось, но все время следовало избегать ненужных движений руками. Только старшекурсникам разрешалось делать очень скупой, но максимально выразительный и оправданный, идущий от внутреннего музыкального порыва жест; но и у этих «почти артистов» (выражение Ивана Сергеевича) куда больше ценились разумно ограниченные движения и мимика.

Иван Сергеевич, естественно, придавал большое значение процессу правильного звукообразования. Дыхание вокалиста часто приравнивают по своему значению к роли смычка скрипача или виолончелиста. Этой

основе основ профессионального пения — правильному певческому дыханию — профессор учил нас долго.

Нам же удавалось постичь все премудрости вокального мастерства нелегко и не скоро. Зато легко было позже, когда мы в какой-то мере овладевали этим. Но думать, что овладение техникой уже давало право называться певцом-художником, было наивно.

Вся «грамматика» вокалиста по методике нашего профессора была направлена к достижению художественного образа. Это являлось «альфой и омегой» вокальной школы Паторжинского.

В моей слуховой памяти сохранились тембры голосов тех или иных учеников Ивана Сергеевича не сами по себе, а в звучании арий Сусанина, Кончака, Мельника, Ренато, Фигаро, Онегина и многих других. Дело в том, что профессор заставлял студентов десятки раз начинать эти арии и тут же останавливал словами:

— Не тот тембр, не то настроение и потому неверно.

Зато какая трепетная радость охватывала нас, когда кто-либо из певцов находил свой ключ! У некоторых из нас помимо воли выступали слезы на глазах от встречи с музыкальной правдой, а сам профессор до этого и подвижный и словоохотливый зял молчал, сосредоточенно слушал, добрел, и все мы вместе с ним благоговейно молчали. Несколько позже Иван Сергеевич серьезным голосом говорил:

— Это было хорошо, друг мой. Ты меня взволновал, спасибо.

Но если у студента не выходило, то Иван Сергеевич был неиссякаемым на выдумки. Вначале, как правило, профессор показывал студенту, как нужно. Если же все равно не получалось, он показывал, как ты поешь и почему у тебя не выходит хорошо. Ну, а если не получалось и на этот раз, на ученика сыпался целый каскад остроумных «вариаций» на тему, как не нужно исполнять злополучное произведение. Все мы до слез смеялись, а незадачливый студент краснел от смущения и часто даже плакал горькими слезами и все же ловил каждый миг профессорских импровизаций, чтобы, не дай бог, не повторить хоть одной из них, когда ему снова придется петь!

Вот так, очень часто в «муках творчества» находились драгоценные зернышки музыкальной истины.

Но еще более щедрым был наш профессор на показ положительных примеров. Это случалось тогда, когда у рояля стояли ярко одаренные студенты, да еще и старшекурсники; к ним он был особенно требовательным. Ему нужно было от них не внешне театральное, а внутреннее вживание в «душу» музыки, выявление ее содержания при помощи множества оттенков «наисовершеннейшего из инструментов» — человеческого голоса. Здесь личный пример нашего учителя всегда был для нас наивысшим образцом.

Я решаюсь утверждать, что даже те, кто знал Паторжинского как исполнителя обширного и разнообразного басового репертуара, — знал его лишь наполовину. Зато мы, студенты его класса, имели огромное счастье и наслаждение сотни раз видеть и слышать выдающегося артиста в самых различных басовых и баритоновых оперных ролях, в которые мгновенно «входил» наш учитель, показывая нам искусство перевоплощения.

Во время уроков профессор подробно обрисовывал нам сценическую ситуацию, которая связывалась со всей концепцией оперы. Затем демонстрировал, как исполняли на сцене ту или иную арию известные певцы прошлого. После этого студент рассказывал и показывал свое понимание трактовки арии и то сценическое действие, которое наиболее соответствует музыке и душевному состоянию его героя. Профессор «входил» в трактовку студента, углублял и расширял ее, связывал с действием остальных персонажей оперы, подчиняя исполнение данной арии или сцены «сверхзадаче» (К. С. Станиславский).

Обаяние артистической личности Ивана Сергеевича, его воздействие на наши умы и сердца было неотразимо. Очень важным оказалось не только то, что он нам говорил, но и то, как он себя вел. Разговорная речь Паторжинского в жизни была очень эмоциональной, пересыпанной каламбурами, по темпоритму ближе к скорой. Но как только профессор показывал какой-то оперный типаж, пред нами возникали как будто два Паторжинских: один — который показывает и второй — кого он показывает. Речь его в эти мгновения становилась остро характерной, принадлежащей уже не Паторжинскому, а изображаемому им персонажу, ме-

нялся тембр голоса. Одну фразу Иван Сергеевич произносит так, как должен говорить его персонаж, вторую — интонациями педагога. Один в двух лицах. Наблюдая со стороны, никак не решишь, кто же из них ярче, самобытнее: артист или человек? И где кончается в Иване Сергеевиче первый и начинается второй? Это двуединое начало изумительной артистической и яркой человеческой индивидуальности делало Паторжинского неповторимой личностью.

Как-то после спектакля «Запорожец за Дунаем» в классе возник разговор о том, что мы видели и слышали на сцене. Один студент спросил:

— Иван Сергеевич, в жизни вы разговариваете не так, как на сцене, и наоборот. И все же на сцене были вы, которого мы так хорошо знаем. Как это получается?

С этого, на первый взгляд невинного вопроса у нас с профессором начался далеко не стереотипный разговор о правде факта и о правде характера на сцене.

— Давайте, друзья, определим с вами основную всеохватывающую черту характера тех оперных персонажей, которых вы хорошо знаете. Начнем с Ивана Карася.

— Веселый, — сказал кто-то из нас.

— Не то. Мало, — ответил Иван Сергеевич.

— Любит выпить, — слышалось еще.

— А ну-ка еще поразмыслим, — предложил профессор. — На самом деле Карась возвращается домой навеселе, носит при себе свою «голубоньку чарку» не пустой. Это правда. Но это мелкая правда мелкого факта. Считаете ли вы, что наш герой пошел на хитрость, сумел узнать у султана его намерения в отношении украинцев за Дунаем, потому что он, Карась, любит выпить, или же он стремился добиться свободы для всех подневольных друзей из других, более глубоких побуждений? Чего больше в его характере: пристрастия к горилке или любви к родному краю и своему народу?

— Люби к народу, — ответили мы хором.

— Так вот, это и есть правда характера Ивана Карася — любовь к народу! Как же мы определим характер Карася одним словом? Народный! Вот как я понимаю Ивана Карася. Народный, ибо он живет интересами всех тех, кого судьба забросила за Дунай, и по-своему борется за их право возвратиться на Украину.

Мы навсегда запомнили эту беседу и часто возвращались к интересному «однословному» определению тех оперных персонажей, которых нам посчастливилось видеть в исполнении И. С. Паторжинского.

Мы, конечно, понимали, что дело не в краткости определения, а в умении отыскать квинтэссенцию правды характера сценического героя. Паторжинский любил, когда студенты в классе вели себя так, как могли бы ходить и говорить их персонажи. Найти правильный внешний рисунок поведения, вытекающий из психологии персонажа, было нелегко. Но рядом был профессор. Он мудро направлял поиски каждого ученика. Один из них попытался заставить своего Караса смеяться так, как смеется Карась Паторжинского, но получилось это у него неорганично, наигранно. Профессор сказал ему:

— То, что ищешь, — молодец, но ищи в жизни, а не на сцене.

И тут Иван Сергеевич рассказал нам, как он, работая над этой ролью, хотел найти в жизни прототип своего Караса; и вот где-то на ярмарке неожиданно услышал смех, который восхитил его своей неповторимостью. Паторжинский долго и незаметно преследовал своего «учителя с ярмарки», чтобы еще и еще раз услышать, как тот смеется, а потом уже создал знаменитый смех своего Караса.

У Паторжинского Карась часто начинает смеяться значительно раньше, чем мы улавливаем это своим слухом. Если присмотреться, то замечаешь, будто у его Караса вначале смеются ступни, затем колени, затем все туловище, голова, и только в самом уже конце с уст Караса срывается не то свист, не то сипота, но при всем этом рот чуть-чуть приоткрыт; один глаз прищурен от внутреннего хохота, а другой прикован к верной Одарке. Всем этим Карась — Паторжинский как бы говорил: «человек хочет посмеяться от души, но в любую минуту может и остановиться, если Одарке этот смех придется не по вкусу и она начнет говорить «руками».

Уже в стенах консерватории было ясно, что некоторые воспитанники профессора Паторжинского станут прекрасными исполнителями вышеупомянутых ролей. В каждой их интонации чувствовалась направляющая рука многоопытного учителя.

А как непревзойденно исполнял Иван Сергеевич украинские народные песни и с какой любовью учил нас благородности в их интерпретации! Не раз и не два были мы свидетелями таких уроков, когда граница обычного занятия незаметно стиралась и занятия превращались в импровизированные музыкально-литературные концерты, а мы от удовольствия то замирали в звонкой тишине, то разражались громкими аплодисментами. Вот в эти моменты наш профессор был истинно велик и неповторим. И можно только пожалеть, что никто не догадался записать эти занятия на магнитофонную ленту и сберечь их для потомков как яркий художественно-методический образец...

Особый интерес вносили в наши занятия тематические концерты. На первом занятии каждого полугодия Иван Сергеевич всегда напоминал о традициях класса и, в частности, говорил о тех выступлениях, которые предстояли нам в консерватории. Вместе с учебной программой каждый из студентов получал и свою концертную программу, с произведениями, наиболее близкими его индивидуальности. Обычно программа концерта строилась не только по принципам контрастности произведений и по хронологическому, но и по нарастающей эмоционального воздействия на слушателей.

Чем ближе концерт, тем больше мы волновались за честь класса и за свою собственную репутацию. Важнейшей для нас была всегда оценка нашего профессора, которая часто расходилась с «суммой» аплодисментов, выпадавших на нашу долю. За неделю до концерта просматривался сценический «гардероб» каждого, и все то, чего в нем не хватало, на диво находилось в профессорском чемодане, который почему-то именно в этот день появлялся в классе. Внутренне подтянутые, внешне принаряженные, мы выходили один за другим на сцену, и радости нашей не было конца: с нами вместе на концерте выступал наш профессор.

Автору этих строк больше всего врезался в память один из шевченковских концертов. Иван Сергеевич считал необходимым, чтобы в этом концерте прозвучали и хоровые произведения на слова гениального Кобзаря Украины. Он обратился к профессору консерватории, композитору М. И. Вериковскому с просьбой сде-

лать обработки нескольких знаменитых шевченковских песен, рассчитанные на состав голосов его класса. В нем преобладали басы, баритоны, меццо-сопрано и было совсем мало сопрано. Композитор мастерски выполнил заказ. Подготовка к выступлению подобного хора была поручена мне, поскольку я совмещал уроки сольного пения с занятиями по дирижерско-хоровому мастерству. Все было продумано: размещение хора на сцене, место в нем каждого певца. Каково же было удивление, когда на концерте в группу басов стал сам профессор и пел вместе с нами, как рядовой хорист. Дело не только в том, что Иван Сергеевич по-своему волновался за концерт. Он бесконечно любил петь и необыкновенно любил хоровое искусство.

Как правило, наши тематические концерты проходили с большим успехом, а затем мы объедались конфетами, пирожками, печеньем и фруктами, которые опять-таки на диво в обильном количестве оказывались в бездонной сумке Марфы Фоминичны.

Детальный анализ концерта происходил на ближайшем занятии в присутствии всех его участников. Это обсуждение, на котором разбирались и самые незначительные просчеты каждого из нас, велось по трем основным принципам: постижение стиля композитора, индивидуальная интерпретация произведения и благородность сценического поведения исполнителя. Профессор раскрывал нам законы построения подобных программ и наказывал неустанно, безжалостно бороться с безвкусицей как в выборе музыки, так и в ее трактовке.

К сожалению, не каждый из нас в самостоятельной работе проводит в жизнь мудрые советы учителя. Кое-кто соблазнился легким успехом, кое-кто попал в плен вкусов не всегда требовательного слушателя; но мы, ученики Паторжинского, хорошо знаем, что вины нашего учителя в этом нет ни малейшей...

Вспоминается, как мы всем классом, во главе с профессором, выехали в концертную поездку в город Фастов, где происходили встречи Паторжинского с рабочими и колхозниками, выбравшими его своим депутатом в Верховный Совет УССР.

Вначале Иван Сергеевич рассказал слушателям о работе Верховного Совета УССР, о внутренней и внеш-



ней политике КПСС и Советского правительства, затем перешел к ответам на вопросы. Это была сердечная и искренняя беседа близких людей, которая часто прерывалась громкими аплодисментами. Затем началась вторая часть встречи. Иван Сергеевич, уже стоя перед роялем, рассказывал о своей работе оперного певца и педагога и исполнил несколько арий, романсов и народных песен. Успех он имел ошеломляющий. Потом сцена была передана в наше распоряжение.

Кратко излагая биографию каждого из нас, Иван Сергеевич то подчеркивал социальное происхождение того или иного студента, то рассказывал о фронтовом прошлом некоторых учеников, пересыпая свой «конферанс» остроумными шутками и меткими характеристиками.

После концерта — опять беседы с избирателями, теперь уже без президиума, а так, прямо на сцене. Один молодой солдат, присутствовавший на этой встрече, подошел к профессору и сказал, что хочет учиться петь. Несколько слов Ивана Сергеевича, благодарное лицо солдата, и вот он уже у нас в классе. Пока еще на консультации в военной форме, но через некоторое время, после демобилизации, он стал студентом консерватории, учеником Ивана Сергеевича. Сейчас Василий Гончаренко (это был он) — заслуженный артист БССР, солист Минского оперного театра.

Нужно особенно подчеркнуть теплое отношение Паторжинского к тем студентам, которые приходили в консерваторию из села, с завода или прямо с военной службы. Он для каждого из них находил сердечное подбадривающее слово и всячески поддерживал на всех этапах обучения. Тут уместно сказать о том, что не меньшей была и другого рода помощь нашего профессора. Годы были послевоенные, тяжелые. Кто приходил в класс прямо в военной форме, кто хоть и в гражданской одежде, но далеко не в целой. Да и чего греха таить — не всегда мы были сыты. По всей вероятности, не было среди студентов класса ни одного, кого бы не согрел своим душевным теплом и вниманием наш профессор. Делалось это тонко, деликатно и, как правило, через материнские руки Марфы Фоминичны. Везде и во всем мы чувствовали заботливое сердце и щедрость нашего доброго «батяка». Он не оставлял

нас и после консерватории: теплые письма, добрые советы, знаки помощи и внимания...

Автору этих строк, как и другим студентам класса, случалось бывать много раз в гостях у Ивана Сергеевича и чувствовать себя в «плену» исключительной гостеприимности дома Паторжинских. И диво-дивное! В эти часы начисто исчезало какое-либо «ранговое» различие между профессором и его учениками. Хлебосольный хозяин, кроме вкуснейших яств, приготовленных добрыми руками Марфы Фоминичны, угощал нас такими историями, которые мы слушали с открытым ртом, смеясь до колик в животе. Это были рассказы о его жизни в искусстве, воспоминания о встречах со «знаменитостями» и т. п.

Я узнал после, что Иван Сергеевич, забавы ради, блестяще слагал шуточные стихи, иллюстрируя их собственными рисунками. Всю свою поездку по Канаде вместе с Зоей Гайдай, поэтом А. С. Малышко и С. В. Стефанником он описал в стихах так образно, смешно и лукаво, что невольно казалось, что перед нами один из запорожцев, который словно сошел со знаменитой картины И. Е. Репина.

На протяжении пяти лет обучения в консерватории, почти ежедневно встречаясь с И. С. Паторжинским, нас не оставляло радостное чувство, что мы общаемся с человеком выдающимся. Он и до сих пор живет в нашей памяти как подлинный певец нашей советской Отчизны, как верный сын своего народа, как художник-гражданин.

**Р. Белицкий**

## **МУЗЫКА В ОБРАЗЕ**

В январе 1946 года я был принят на организованный тогда для демобилизованных солдат-фронтовиков подготовительный курс вокального факультета Киевской консерватории и зачислен в класс профессора И. С. Паторжинского.

Когда первый раз Иван Сергеевич своим ласковым и в то же время иронически-испытующим взглядом «исследовал» меня, длинного, худощавого солдата, мне даже не верилось, что я стою перед знаменитым Паторжинским — артистом, любимым всем нашим народом. Не верилось, что этот немного сутулый, среднего роста, простой и веселый человек и есть тот Паторжинский, восторженным почитателем которого я стал с двенадцати лет. Более того, я был его учеником! У Ивана Сергеевича я проучился в Киевской консерватории пять с половиной лет.

Процесс учения в классе И. С. Паторжинского базировался на подлинной творческой основе и был всегда свободным от каких-либо штампов и догм.

Помню, как нелегко давался мне первый в моем репертуаре вокализ Конконе: он звучал вяло, неинтересно, мелодия получалась сухой, формальной. Все это отметил Иван Сергеевич, когда я пропел ему этот вокализ.

— Вложи в эту мелодию какую-нибудь живую мысль, какое-нибудь живое чувство, — сказал он.

— Какое же можно вложить чувство в вокализ, в название нот? — спросил я, ничего не понимая.

Иван Сергеевич оглядел меня с ног до головы и сказал:

— Ну, хотя бы чувство торжества победы. Ты мне рассказывал, как вы, фронтовики, встретили Победу! Вот и расскажи мне сейчас то же самое, только не словами, а мелодией. Вложи в мелодию Конконе — данный вокализ как раз дает возможность для этого — чувство торжества победы.

Ощутить всем своим существом (в который раз!) это чувство было нетрудно, и вот мелодия вокализа звучит в классе радостно, торжествующе-победно.

— Теперь другое дело! — говорит, улыбаясь своей широкой улыбкой, Иван Сергеевич. Да я и сам почувствовал, что «теперь другое дело».

Замечательным в методе Паторжинского было и то, что с первых же шагов он прививал студенту любовь к украинской народной мелодике. Более того, народная песня и являлась очень часто основным учебным материалом, основным «вокализом» студента на первых курсах.

Передо мной — два пожелтевших от времени листка нотной бумаги. На них переписанная и подтекстованная рукой Ивана Сергеевича замечательная песня в обработке Н. Лысенко «Та не жур мене, моя мати...». На титульной странице дарственная надпись: «Рудя! Співайте тихо, не кричіть і не жуйте слів. Співайте просто і чутливо. Паторжинський. Київ, 6. V. 46 р. Ноти належать майбутньому артисту Білицькому».

Сколько глубокого педагогического такта, поощрительной доброты в этой надписи! Ведь ноты были подарены студенту подготовительного курса!

Много раз пел я в классе эту песню, и каждый раз Иван Сергеевич требовал от меня новых интонаций, новых красок. В песне три куплета, и Иван Сергеевич помогал мне находить для каждого из них свое настроение, свой образ. В первом куплете он добивался выражения глубокой грусти, невысказанной душевной обиды; во втором — к этим горьким переживаниям уже присоединилось чувство мужского достоинства, которое как бы помогло герою подавить, преодолеть страдания. А в третьем куплете он, словно поделившись своим горем с природой, находит успокоение при виде бескрайних просторов родной земли. Народная песня становилась развернутой, богатой красками картиной.

За первой песней последовала вторая — «Ой, чоґо

ти, дубе...» (в обработке К. Стеценко), затем третья — «Взяв би я бандуру...» и другие. «Песню «Ой, чого ти, дубе...», очень полюбившуюся мне, я по совету Ивана Сергеевича часто пел в классе и на старших курсах «для настройки» перед исполнением сложных романсов и арий. И она мне всегда очень помогала, так как, помимо удобной тесситуры и исключительно удобного для распева чередования гласных, в ней раскрываются контрастные настроения: элегическая грусть, драматизм и патриотический пафос. Песня «настраивала» на исполнение произведений различных жанров.

В педагогическом методе Ивана Сергеевича значительное место занимало развитие у студентов артистизма. Сам замечательный артист, он хотел, чтобы мы тоже стали такими.

Помню, как много и тщательно он занимался со студентами, готовящими песню Тараса «Гей, літа орел» из известной оперы Лысенко «Тарас Бульба».

В этой песне гениально раскрыт мощный склад характера старого воина — и в радости, и на пиру он не забывает о запорожской вольнице, под стягами которой теперь вместе с сынами будет биться с польскими панами за свою поруганную родную землю. Вот все, что я должен был по требованию Ивана Сергеевича ясно представить в своем воображении и передать своим голосом.

Прямо надо сказать — задача многотрудная. И вряд ли кто из учеников мог ее выполнить так, как хотел этого Иван Сергеевич. Но если мы многое и не могли выполнить, то характер песни, как и самого Тараса, уже крепко врезался нам в память.

Никогда не забуду работу с Иваном Сергеевичем над арией Филиппа из «Дона Карлоса» Верди. Здесь, как и во многих других случаях, Иван Сергеевич был не только педагогом по специальности, но и вдумчивым режиссером. Консерваторский класс в нашем воображении превращался в мрачный кабинет Филиппа, маленький столик — в стол из черного дерева, инкрустированный золотом, а обычный стул — в готическое, с остроконечной высокой спинкой кресло, в котором сидел я, король Испании, измученный ревностью и неравной борьбой с властью святейшей инквизиции.

— Тебе, молодому человеку, трудно представить се-

бя старым королем, которого терзает чувство неразделенной любви. Трудно начать арию в состоянии полузабытья от душевных мук, лишаящих короля сна, спокойствия, приводящих его в бессильную ярость. Но это необходимо, если ты хочешь хорошо спеть эту замечательную арию, — говорил мне Иван Сергеевич.

Кропотливо и настойчиво добивался он интонаций отчаяния на словах «И так день за днем протекает...», горького сознания своего одиночества и обреченности во фразе «Скоро усну под мантией своей...» Сколько экспрессии требовал он вложить в страстную, но безнадежную мольбу Филиппа: «О, если бы венец дал мне силу и власть, чтоб я в сердцах людей все мысли тайные читал!».

И в следующей фразе нужно было от затаенного *pianissimo* постепенно перейти к грозному, но словно повисающему в пустоте *fortissimo* — сломленный душевно и физически, король уже не был страшен, а лишь жалок: неизбежность поражения, устрашающее, безграничное одиночество — ни любви, ни дружбы...

Иван Сергеевич требовал подчеркивать динамикой движений, конечно, соответствующих характеру, возрасту и положению Филиппа, его внутреннее состояние. Много раз я пел в классе арию Филиппа, с мизансценами, придуманными Иваном Сергеевичем. Это очень помогло мне понять и, по мере возможности, передать внутреннее состояние короля.

Неинтересно, «безадресно» поначалу звучала у меня серенада Дон-Кихота Массне. К тому же эта ария мне не очень нравилась. Однажды, когда я скучно пропел серенаду, Иван Сергеевич вышел из кабинета (занятия проходили у него дома, потому что в консерватории зимой подчас бывало очень холодно) и через минуту вернулся с венком в руках.

— Вот тебе «мандолина». Аккомпанируй себе на ней, и пусть Дульцинея услышит твою нежную серенаду, — сказал он. И, как ни странно, венок помог мне.

Много раз впоследствии, когда я пел уже в театре Мефистофеля в «Фаусте» Гуно, перед серенадой в четвертом акте я вспоминал эту «мандолину».

Очень помогла мне работа с Иваном Сергеевичем над арией Руслана и Рондо Фарлафа. Глинкинские герои мне полюбились еще в консерватории. Спустя

несколько лет в театре приступили к работе над «Русланом и Людмилой», и я был назначен на партию Фарлафа. Но в тот день, когда я должен был впервые петь Фарлафа, заболели оба исполнителя партии Руслана. Меня попросили спеть не Фарлафа, а Руслана. Я с радостью согласился. И много лет так я и пел поочередно в этом спектакле обе партии. Помогла в данном случае любовь к сцене и умение быстро ориентироваться в самых различных творческих задачах, привитые мне Иваном Сергеевичем.

В классе Паторжинского студенты пели много произведений шаяпинского репертуара и, конечно, много слушали записей великого певца. Иван Сергеевич считал это нужным для того, чтобы мы учились у Шаляпина исполнительскому анализу произведений, живым, человеческим интонациям. Но при этом категорически запрещалось подражание. От каждого студента Иван Сергеевич требовал своего, индивидуального отношения к произведению, самостоятельно найденных интонаций.

Помню работу над балладой А. Рубинштейна «Перед воеводой». В ней необходимо было нарисовать два резко противоположных характера. Фразы воеводы должны были дышать злобной язвительностью и в то же время удовлетворением: соперник в его руках и не уйдет от страшного мщения. А в ответ ему следовал полный достоинства и спокойной силы ответ молодца, не сдающегося перед страхом пыток и смерти. Из этого словесного поединка герой выходил победителем и в моральном отношении, поэтому мелодия его все больше приобретала характер разудалый, бесстрашный, даже торжествующий — он отомстил воеводе: «Целовался сладко да с твоей женой!».

В балладе Кенемана «Как король шел на войну» Иван Сергеевич требовал передачи резкой звуковой и речевой контрастности, как контрастности настроений опять же разных персонажей.

— Победным, но бездушным фразам короля и «вождей отважных», — советовал Иван Сергеевич, — нужно противопоставить грустные, задушевные интонации Стаха и «ратников сермяжных».

В замечательных романсах Римского-Корсакова «Анчар» и «Пророк» Иван Сергеевич прежде всего пы-

тался помочь нам как можно глубже проникнуть в пушкинский стих. в его образную сферу. Он тщательно, с огромной любовью показывал конкретные примеры того, как вдохновенно ощутил эти стихи Римский-Корсаков, как его музыка слилась воедино с пушкинскими строками.

— Певец, исполняющий «Анчара» или «Пророка», должен чувствовать себя соавтором этих произведений. В противном случае исполнение будет пустым и скучным, — говорил он.

Замечательно работал Иван Сергеевич со студентами и над лирическими произведениями, в которых он добивался мягких полутонов, теплоты звучания. Но в то же время он немедленно пресекал всякие попытки сентиментальности, слезливости.

— Грусть и задушевность — это вовсе не сентиментальность, — часто говаривал Иван Сергеевич.

В памяти сохранилась работа с Иваном Сергеевичем над замечательным романсом В. Косенко на слова Пушкина «Старинная песня» («Цветок засохший»). Помню, как он добивался от исполнителя этого романса легчайшего *pianissimo*, передачи настроения глубокой грусти и печали воспоминаний.

Иван Сергеевич всегда по-отечески следил за развитием своих учеников. Годы были тяжелые, послевоенные. И бытовая, материальная сторона жизни студентов тоже всегда его интересовала.

При открытии оперной студии консерватории в сентябре 1946 года он, например, разрешил нескольким ученикам, в том числе и мне, еще студенту первого курса, поступить на работу в студию в качестве солистов. Это дало нам, помимо значительной материальной поддержки, возможность под руководством опытных дирижеров и режиссеров постепенно, исподволь, приобретать сценический опыт.

Иван Сергеевич не находил ничего страшного в том, что некоторые его ученики с еще не совсем «оформленными» голосами регулярно работают на оперной сцене, исполняя, конечно, на первых порах не очень сложные партии. Наоборот, он подчеркивал, что кроме пользы такая практика принести ничего не сможет и будет самой лучшей сценической школой для студентов. Разумеется, вся наша работа в спектаклях студии находи-



лась под контролем Ивана Сергеевича. С его благословения мы к концу второго — началу третьего курса исполняли в спектаклях студии уже ведущие партии. Под руководством Ивана Сергеевича я приготовил и пел в студии партию Фигаро в опере Моцарта «Свадьба Фигаро». Иван Сергеевич сам пел когда-то эту партию и очень любил ее. Кроме того, он учил меня необходимому изяществу и тонким краскам вокальной палитры Моцарта. Паторжинский следил и за выразительными переходами от мстительных чувств Фигаро к радости, что он так ловко провел графа и убедился в любви и верности Сюзанны.

К четвертому курсу Иван Сергеевич разрешил мне принять приглашение и поступить солистом в труппу Киевского оперного театра. Так я оказался на сцене театра рядом со своим учителем в «Запорожце за Дунаем» в небольшой партии Имама и в «Богдане Хмельницком», где я пел десять партий большей частью поочередно, начиная с эпизодических и кончая ведущей ролью соратника Богдана Максима Кривоноса. Но в одном из спектаклей «Богдана Хмельницкого» мне пришлось петь сразу пять партий — Ниву, Ганжу, первого беглеца, второго беглеца и Посла Великой Руси. Интересно, что оба беглеца должны были выходить на сцену (в толпе артистов миманса) одновременно. Между репликами первого беглеца (патриота) и второго (маскирующегося шпиона) были считанные секунды. Но я успел за эти секунды незаметно уйти со сцены, нырнуть в толпу и вынырнуть из нее уже в роли шпиона. Даже работники театра, смотревшие спектакль, не заметили этого «обмана».

Под руководством Паторжинского я приготовил и роль Ивана Караса в «Запорожце за Дунаем».

Иван Сергеевич продолжал следить за творческим ростом своих учеников и после их выпуска из консерватории. Много раз по окончании того или иного спектакля в Киевском оперном театре дверь артистической уборной открывалась, и на пороге появлялся Иван Сергеевич, который, оказывается, слушал спектакль.

Много лет Ивана Сергеевича нет с нами. Но как часто при решении того или иного творческого вопроса видишь его перед собой и думаешь: «А что мне посоветовал бы мой дорогой учитель и друг?».

### 3. Зинюк

#### ДОРОГОЙ УЧИТЕЛЬ

В 1945 году, только что поступив на подготовительный курс вокального отделения Киевской консерватории, я встретила с тем, чье имя часто произносилось в нашей семье с любовью и уважением. Это был Иван Сергеевич Паторжинский. Мой отец, большой любитель театра, в молодости даже играл на рабочей самодеятельной сцене. Гражданская война заставила его вернуться к своей старой профессии переплетчика. Но страстную любовь к театру он пронес через всю жизнь, принимая участие в самодеятельности и работая статистом в Киевском оперном театре.

Возвращаясь из театра, он обычно рассказывал дома, как прошел спектакль, кто пел из артистов, как их принимала публика. Чаше и восторженнее других произносились имена Паторжинского, Литвиненко-Вольгемут, Оксаны Петрусенко.

Отец восторгался мягким, ласкающим голосом Ивана Сергеевича и всегда подчеркивал, что в пении Паторжинского каждое слово четко слышно и выразительно. Эта любовь отца к певцу передалась и мне, тогда еще и не помышлявшей о пении. Но я уже много раз слушала Паторжинского по радио и быстро научилась узнавать его голос по своеобразному бархатному тембру.

Когда я была принята в консерваторию и зачислена в класс Ивана Сергеевича и Марфы Фоминичны Снаги-Паторжинской, радости моей не было границ.

Начались занятия. Это было трудное время — первые послевоенные годы...

Занятия проходили в консерватории и на дому у Патржинского. Мы поочередно вызывались к роялю для распевания. Наш учитель говорил, что распевание — это как бы «разогрев», подготовка голоса к исполнению. Он начинал с небольших упражнений, следил за правильной позицией звука, помогал нам настраивать свой «инструмент», требовал глубокого дыхания, следил, чтобы мы, не поднимая плеч, хорошо ощущали брюшной пресс.

Огромное внимание он уделял выработке натуральных гласных. При этом он подбирал гласные для каждого ученика свои. Одни ученики начинали петь упражнения на *e*, *и*, другие — на *о*, *а*, *у*, и т. д., то есть на те гласные, которые лучше всего звучали у того или иного ученика. К гласным часто присоединялись согласные *н*, *м*, *л*, *д*. Согласная оформляла звук. Иван Сергеевич неоднократно нам напоминал, что ясность произношения — это результат внимания к согласным звукам. Он придавал большое значение развитию артикуляционного аппарата и считал, что для формирования звука нужно иметь хорошо развитую мускулатуру губ и всего лица.

На отдельные гласные и даже на целые фразы с текстом исполнялись всевозможные упражнения. Например, пропевая нисходящую гамму, надо было задержаться на первой ноте, зафиксировать опору дыхания, все время слушая себя. Потом пропеть всю мелодию, удерживая высокое звучание до самого конца. Мелодию надо было вести плавно, как бы нанизывая ноты на одну ниточку. В этом упражнении, как и потом в работе над всем произведением, Иван Сергеевич уделял большое внимание формированию нижних нот. Когда ученик подходил к нижнему регистру, педагог рекомендовал абсолютно снять всякий нажим и спокойно «сказать» слова. Пение в нижнем регистре Иван Сергеевич сопоставлял с разговорной речью.

Восходящие гаммы строились по тому же принципу: следовало ощутить положение исходного звука, потом, не меняя позиции, вести гамму, постепенно открывая рот и сохраняя равномерность дыхания вплоть до самых верхних нот.

У одного ученика долго не звучала гласная *e*. Иван Сергеевич настойчиво работал над ней, придумывая

всевозможные упражнения, но желаемых результатов это не давало. Наконец, ему помог случай. Кто-то рассказал смешную историю, ученик рассмеялся. Это вызвало непринужденное, свободное состояние певческого аппарата, и звук на е получился правильным и красивым. Вообще, эмоциональная сфера в педагогике Ивана Сергеевича играла большую роль.

Очень интересным было упражнение на фразу «уйди, уйди, не мучь меня», которую мы пели с различным психологическим подтекстом. В первый раз фраза должна была звучать мягко, как просьба, мольба; второй — уже с некоторым нажимом, раздражением; третий раз — это был уже приказ; четвертый — с полным бессилием: человек устал, потерял волю, измучился... Таких упражнений Иван Сергеевич придумывал множество.

У меня сохранились краткие записи нескольких уроков Ивана Сергеевича. Вот, например, как он работал над «Старым капралом» Даргомыжского. Пел его студент Федотов. Иван Сергеевич по ходу исполнения делал короткие замечания.

В ногу, ребята, идите.

(Иван Сергеевич: «Крепко говорить слова, это приказ».)

Трубка со мной... проводите  
В отпуск последний меня.

(Иван Сергеевич: «На ріапо, медленно, значительно».)

Был я отцом вам, ребята...  
Вся в седирах голова...  
Вот она — служба солдата...

(Иван Сергеевич: «Не давить, спокойно, последние слова произнести с горечью».)

В ногу, ребята!

(Иван Сергеевич: «Снова твердо произносить текст».)

Я оскорбил офицера...  
Дерзкие слышу слова,—

(Иван Сергеевич: «Хорошо открыть рот, ясно сказать».)

Тень императора встала...

(Иван Сергеевич: «Тихо. Вспомнил дорогой образ, пауза, дальше снова активно, твердо, как команда».)

В ногу, ребята!..  
Ты, землячок...

(Иван Сергеевич: «Рот почти не открывать, очень певуче, в слове «нивы» ясно пропеть букву *н*».)

Боже! Старуха жива...  
Не говори ей ни слова...

(Иван Сергеевич: «Затаив дыхание».)

В ногу, ребята!

(Иван Сергеевич: «Тихо, механически повторяя команду, потому что мысли заняты другим: что-то будет с женой?»)

Следующий куплет:

Кто там так громко рыдает?

(Иван Сергеевич: «Услышал плач, остановился на миг, узнал...»)

Вымолит мир...

(Иван Сергеевич: «Акцент на каждый слог»...)

**Раз! Два!**

(Иван Сергеевич: «Хорошо сказать букву *р*».)

Прочь! Не завязывать глаз!

(Иван Сергеевич: «Четко, с гневом, с большим волевым усилием, словно сквозь зубы».)

Целься вернее!..

(Иван Сергеевич: «Собрав все силы, подбадривает солдат».)

Дай бог домой...

(Иван Сергеевич: «Тихо, *риано*».)

В ногу, ребята!

(Иван Сергеевич: «Уже без сил...»)

Прежде чем спеть арию Фарлафа «О, радость! Я знал...», студент должен был ощутить огромную внутреннюю удовлетворенность, полное торжество, и Иван Сергеевич всеми средствами стремился вызвать у певца эти чувства. Он требовал четко произносить согласные и гласные, подчеркивать слова «радость» с выделением буквы *р* и «я знал». Дикция отрабатывалась филигранно, и все это позволяло исполнять труднейшую арию в очень быстром темпе, донося до слушате-

лей весь смысл хвастливо-туповатого восторга Фарлафа.

Очень тщательно Иван Сергеевич работал над народной песней. Он объяснял студенту смысл каждого куплета, все динамические и агогические нюансы, цельность всей ее формы.

Иван Сергеевич часто сам напевал песню или романс, создавая яркие образы, которые надолго запоминались. Тембральные краски голоса неразрывно связывались со скупой, но выразительной мимикой, точным жестом.

Когда Иван Сергеевич уезжал на гастроли, мы готовили программы под руководством Марфы Фоминичны. Ко времени моего поступления в консерваторию она была ассистентом-педагогом в классе Ивана Сергеевича. Когда же через два года Марфа Фоминична стала самостоятельно вести вокальный класс, это разделение носило формальный характер, так как все студенты работали и с Иваном Сергеевичем, и с Марфой Фоминичной. Их методические установки были едины.

Марфа Фоминична занималась очень кропотливо, добиваясь ровности звучания, тщательно искореняла звуковые недостатки. Она никогда не считалась со временем и, увлекаясь, могла заниматься часами; нередко назначала дополнительные уроки, вне расписания. Обширное знание вокального репертуара помогало ей составлять для нас интересные учебные программы. Тонкая музыкальность и безупречный вкус давали Марфе Фоминичне возможность всесторонне воспитывать студентов. Когда же Иван Сергеевич возвращался, устраивалось прослушивание классов. Это были своеобразные концерты, которые проходили торжественно, с большим подъемом. Мы стремились как можно лучше исполнить подготовленные произведения, и обычно эти программы принимались Иваном Сергеевичем вполне одобрительно. Иногда он делал замечания, связанные с интерпретацией музыки.

Мы часто выступали на предприятиях, в институтах, университете, в концертных залах города. Запомнилось мне мое первое выступление, в Доме офицеров. Вместе с Валентином Леонтьевым<sup>1</sup> я должна была петь дуэты: Косенко «Баламут» и Даргомыжского «Ванька —

<sup>1</sup> Ныне — солист Государственного ансамбля бандуристов.

Танька». Нужно ли говорить, как мы тщательно готовили эти дуэты, как стремились спеться, достигнуть ансамбля, слияния голосов. Выступление наше прошло удачно, и Иван Сергеевич нас хвалил, особенно за то, что хорошо держались и чувствовали друг друга.

Иван Сергеевич отечески любил своих учеников, хотя многие из нас доставляли ему немало хлопот. Только уже позже, когда, закончив консерваторию, я начинала педагогическую работу в театральном институте, мне стало понятно, сколько труда было вложено в наше воспитание дорогими педагогами, давшими нам путевку в жизнь, в мир искусства.

После консерватории я не порывала связей с Иваном Сергеевичем и Марфой Фоминичной. Наоборот, эти связи стали еще крепче. Я очень подружилась с семьей Паторжинских, часто бывала у них, и Иван Сергеевич шутя называл меня третьей дочкой. Я продолжала посещать уроки Ивана Сергеевича, и еще многое открылось мне, уже когда я сама стала педагогом.

Постановка голоса драматического актера имеет свою специфику, и Иван Сергеевич часто советами помогал мне осваивать эту специфику, соответственно с ней строить педагогический процесс.

Еще в консерватории Иван Сергеевич обращал наше внимание на учение К. С. Станиславского. Теперь же беседы о его системе приняли еще более углубленный характер, рассматривались отдельные ее положения как в области дикции, пения, так и в области творчества актера.

Частые посещения дома Паторжинских помогли мне еще лучше узнать Ивана Сергеевича как замечательного человека.

Однако сколько бы хороших и теплых слов ни было сказано о моем дорогом учителе, все равно они никогда не выразят полностью всю любовь и уважение, которыми он пользовался. Имя Ивана Сергеевича и его замечательные традиции живут и сейчас в нашем искусстве и вдохновляют его.

**СПРАВОЧНЫЕ  
МАТЕРИАЛЫ**



## ОПЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР И. С. ПАТОРЖИНСКОГО

№№ пп	Партия	Опера, композитор	Дата премьеры
1	2	3	4
<b>Харьковский театр оперы и балета</b>			
1	Цыган	«Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского	3 октября 1925 г.
2	Слепой	«Ожерелье Мадонны» Э. Вольф-Феррари	15 ноября 1925 г.
3	Мефистофель	«Фауст» Ш. Гуно	19 декабря 1925 г.
4	Скула	«Князь Игорь» А. Боро- дина	1 января 1926 г.
5	Маруччио	«В долине» Е. Д.'Аль- бера	Февраль 1926 г.
6	Салтан	«Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова	Март 1926 г.
7	Галицкий	«Князь Игорь» А. Боро- дина	8 сентября 1927 г.
8	Рамфис	«Аида» Дж. Верди	20 января 1927 г.
9	Греммин	«Евгений Онегин» П. Чайковского	6 февраля 1927 г.
10	Варяжский гость	«Садко» Н. Римского- Корсакова	26 апреля 1927 г.
11	Батько Хрущ	«Взрыв» Б. Яновского	6 ноября 1927 г.
12	Мороз	«Снегурочка» Н. Римско- го-Корсакова	8 января 1928 г.
13	Линдорф — Коп- пелиус — Дапер- тутто — Миракль	«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха	29 января 1928 г.
14	Тарас	«Тарас Бульба» Н. Лы- сенко	28 февраля 1928 г.
15	Тимур	«Турандот» Дж. Пуччини	22 октября 1928 г.
16	Дон Базилио	«Севильский цирюльник» Дж. Россини	16 декабря 1928 г.
17	Мельник	«Русалка» А. Даргомыж- ского	9 марта 1929 г.
18	Максим	«Купало» А. Вахнянина	5 декабря 1929 г.
19	Захар Беркут	«Золотой обруч» Б. Ля- тошинского	7 октября 1930 г.
20	Дед Артем	«Кармелюк» В. Костенко	23 мая 1931 г.
21	Фигаро	«Свадьба Фигаро» В. Моцарта	1 сентября 1931 г.
22	Берсенеv	«Разлом» В. Фемелиди	19 сентября 1931 г.
23	Артем	«В плену у яблонь» («Яблуневий полон») О. Чишко	15 октября 1932 г.

1 Составитель К. Милославский.

№№ пп	Партия	Опера, композитор	Дата премьеры
	2	3	4
24	Царь Борис	«Борис Годунов» М. Мусоргского	8 февраля 1933 г.
25	Генрих Птицелов	«Лознгрин» Вагнера	Май 1933 г.
26	Карась	«Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского (ред. В. Йориша)	6 февраля 1934 г.
27	Марсель	«Гугеноты» Дж. Мейербера	23 марта 1935 г.
28	Собакин	«Царская невеста» Н. Римского-Корсакова	4 июля 1935 г.

### Киевский театр оперы и балета

29	Карась	«Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского (ред. В. Йориша)	10 декабря 1934 г.
30	Выборный	«Наталка-Полтавка» Н. Лысенко	12 мая 1935 г.
31	Сват Кецал	«Проданная невеста» Б. Сметаны	9 января 1937 г.
32	Тарас	«Тарас Бульба» Н. Лысенко (редакция Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского и М. Рыльского)	27 апреля 1937 г.
33	Кочубей	«Мазепа» П. Чайковского	2 февраля 1938 г.
34	Дед Калинчук	«Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рыбальченко, М. Тица.	6 ноября 1938 г.
35	Гудал	«Демон» А. Рубинштейна	Сезон 1938/39 г.
36	Тарас	«Тарас Бульба» Н. Лысенко (вторая редакция Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского).	28 апреля 1939 г.
37	Кончак	«Князь Игорь» А. Бородина	13 сентября 1939 г.
38	Фрол Баев	«В бурю» Т. Хренникова	20 декабря 1939 г.
39	Андрей Дубровский	«Дубровский» Э. Направника	Сезон 1940/41 г.
40	Сусанин	«Иван Сусанин» М. Глинки	9 марта 1940 г.
41	Чуб	«Ночь перед Рождеством» Н. Римского-Корсакова	18 октября 1940 г.

Продолжение табл.

№№ пп	Партия	Опера, композитор	Дата премьеры
1	2	3	4
42	Отец	«Катерина» Н. Аркаса	10 марта 1943 г. (Иркутск)
43	Дед Трофим	«Наймичка» М. Вериковского	15 ноября 1943 г. (Иркутск)
44	Валько	«Молодая гвардия» Ю. Мейтуса	7 ноября 1947 г.
45	Дьяк Гаврила	«Богдан Хмельницкий» К. Данькевича (первая редакция)	17 января 1951 г.

## Ю. Котляров

### ЗВУКОЗАПИСИ И. С. ПАТОРЖИНСКОГО

Список граммофонных записей народного артиста СССР Ивана Сергеевича Паторжинского сравнительно невелик: такой выдающийся мастер украинского оперно-исполнительского искусства заслуживает, безусловно, более обширной дискографии. Но сейчас об этом остается только сожалеть...

Сведения о пластинках с записями Паторжинского собирались из самых разнообразных источников. Но ввиду того, что порой не было возможности прослушать некоторые записи и сличить их одна с другой, не удалось установить вариантность повторяющихся записей. Поэтому все записи одних и тех же произведений, но с разными исходными данными, приводятся в настоящей дискографии как самостоятельные (вариантные), хотя, очевидно, некоторые из них безусловно идентичны, в том числе записи на простых и на долгоиграющих пластинках. Граммофонные записи с одинаковыми матричными номерами, но с разными оборотами, даются в списке с буквенным индексом (например, № 25 а).

Поскольку у долгоиграющих пластинок на каждой стороне помещается обычно по несколько произведений, для удобства ориентации рядом с матричным номером ставится буквенный индекс а, б и т. д., указывающий порядковое расположение записи на стороне пластинки. Например, № 70: на стороне с матрицей Д 2062/3 — песня «Як ішов я з Дебречина» идет третьим номером; в № 17 на оборотной стороне той же пластинки с матрицей Д 2063/2а — ария Мельника из оперы «Русалка» идет первым номером.

В самостоятельный раздел дискографии выделена запись концерта И. С. Паторжинского и З. П. Гайдай, произведенная 5 октября 1946 года в Таун Холл в Нью-Йорке, во время гастролей советских артистов в Америке. Эта запись представляет собой комплект пластинок с белыми этикетками, на которых сделаны надписи на английском языке. К комплекту приложена программа. В некоторых случаях вместо названия произведения дается только надпись «Епсого», что означает «Бис». И только прослушав пластинку, можно определить, какое произведение исполняется артистом. Запись этого концерта представляет большой интерес для любителей и почитателей таланта Ивана Сергеевича Паторжинского. Помимо того, что певец исполняет в этом концерте много произведений, не напетых

им ранее на граммофонные пластинки, эта запись одна из немногих удачных в техническом отношении. Кроме того, она передает атмосферу концертного, а не студийного исполнения. А записи, подобные этой, сохраняют в какой-то степени впечатление «сиюминутного» творчества, которое обычно пропадает при записи в студии.

Фонографическое наследие И. С. Паторжинского не исчерпывается настоящим списком. К записям артиста следует отнести, конечно, и фонограмму кинофильмов «Запорожец за Дунаем» и «Наталка-Полтавка», снятых по одноименным операм С. Гулак-Артемовского и Н. Лысенко. Вероятно, существуют и другие записи, которые остались вне поля зрения составителя, так как они не зафиксированы ни в одном каталоге граммофонных пластинок.

## ОПЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ <sup>1</sup>

№№ пп.	Название произведения и фрагмента из него	Участники ансамбля и музыкальное сопровождение	Вид записи и дополнительные данные
1	2	3	4
1	«АЛЕКО» С. Рахманинова, рассказ Старика	Орк. УРК п/у М. Канерштейна	Ног. з-д Г. <sup>1</sup> 05274 об.: ариозо Лизы из оп. «Пиковая дама» Чайковского в исп. М. Литвиненко - Вольгемут
2	«АЛЕКО» С. Рахманинова, рассказ Старика		Апр. з-д гр. Д 6757/8 г
3	«ДОН КАРЛОС» Дж. Верди, Ария Филиппа		Апр. з-д гр. Д 6757/8 д
4	«ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ» С. Гулак-Артемовского. Опера в 3 действиях на укр. яз.	Карась—И. Паторжинский, Одарка—М. Литвиненко-Вольгемут, Оксана—З. Гайдай, Андрий—И. Козловский, Султан—М. Гришко, Селях-Ага—И. Кученко, Гасан—К. Бородиневский, Имам—В. Бабенко. Хор и оркестр Киевского гос. театра оперы и балета п/у В. Тольбы	Апр. з-д Г. Д 06781-6 комплект из 3-х пластинок
5	«ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ» С. Гулак-Артемовского на укр. яз.: песня Карася (1 д.) дуэт	В том же исполнении	Апр. з-д Г. Д 3398/9

<sup>1</sup> Условные сокращения:

Апр. з-д — Апрельский завод граммофонных пластинок.

Г. — «Гигант», пластинка диаметром в 30 см.

гр. — «гранд», пластинка диаметром в 25 см.

Ног. з-д — Ногинский завод граммофонных пластинок.

Орк. УРК — Оркестр Украинского радиокомитета.

1	2	3	4
	Одарки и Карася (1 д.), каватина Карася (2 д.), песня Оксаны (2 д.), дуэт Оксаны и Андрия (2 д.), песня Одарки (2 д.), финал оперы		
6	«ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ» С. Гулак-Артемовского, ариозо Карася (1 д.)		Апр. 3-д гр. Д 2063/2 г
7	«ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ» С. Гулак-Артемовского, дуэт Одарки и Карася	С М. Литвиненко-Вольгемут, орк. Киевского гос. театра оперы и балета п/у В. Иориса	Апр. 3-д гр. 4635/6 об.: окончание
8	«ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ» С. Гулак-Артемовского, дуэт Одарки и Карася (1 д.)	С М. Литвиненко-Вольгемут	Апр. 3-д гр. 8655/6 об.: окончание
9	«ЗАПОРОЖЕЦ ЗА ДУНАЕМ» С. Гулак-Артемовского, дуэт Одарки и Карася (3 д <sup>1</sup> .)	С М. Литвиненко-Вольгемут	Апр. 3-д гр. 8653/4 об.: окончание
10	«НАТАЛКА - ПОЛТАВКА» Н. Лысенко, опера в 3 действиях на укр. яз.	Наталка—З. Гайдай, Терпилиха—М. Литвиненко-Вольгемут, Петро—И. Козловский, Выборный—И. Паторжинский, Возный—С. Иващенко, Микола—М. Гришко. Хор и орк. Киевского гос. театра оперы и балета п/у Б. Чистякова	Апр. 3-д Г. Д 05698—703 комплект из 3-х пластинок
11	«НАТАЛКА - ПОЛТАВКА» Н. Лысенко, песня Выборного («Дід рудий»)		Апр. 3-д гр. Д 2063/2 б

<sup>1</sup> В каталоге указано 4 д. — Ю. К.

1	2	3	4
12	«НАТАЛКА - ПОЛТАВКА» Н. Лысенко, песня Выборного («Дід рудий»)	Орк. Киевского гос. театра оперы и балета п/у В. Иориша	Апр. 3-д гр. 5262 об.: песня Наталки из той же оп., в исп. М. Литвиненко-Вольгемут
13	«НАТАЛКА - ПОЛТАВКА» Н. Лысенко, песня Выборного («Ой, під вишнею»)	Орк. Киевского гос. театра оперы и балета п/у В. Иориша	Апр. 3-д гр. 8664 об.: песня Одарки из оп. «Запорожец за Дунаем» в исп. М. Литвиненко-Вольгемут
14	«НАТАЛКА - ПОЛТАВКА» Н. Лысенко, песня Выборного («Ой, під вишнею»)		Апр. 3-д гр. 680 об.: песня Одарки из оп. «Запорожец за Дунаем» в исп. М. Литвиненко-Вольгемут
15	«НАТАЛКА - ПОЛТАВКА» Н. Лысенко, песня Выборного («Ой, під вишнею»)		Апр. 3-д гр. Д 2063/2 в
16	«РУСАЛКА» А. Даргомыжского, ария Мельника	Орк. ГАБТ'а СССР п/у проф. А. Орлова	Апр. 3-д гр. 6301 об.: см. № 18
17	«РУСАЛКА» А. Даргомыжского, ария Мельника		Апр. 3-д гр. Д 2063/2 а
18	«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК» Д. Россини, ария дона Базилио	Орк. ГАБТ'а СССР п/у проф. А. Орлова	Апр. 3-д гр. Д 6757/8 е
19	«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК» Д. Россини, ария дона Базилио		Апр. 3-д гр. Д 6757/8 а
20	«ТАРАС БУЛЬБА» Н. Лысенко, монолог Тараса	Орк. Киевского гос. театра оперы и балета п/у В. Дранишниковой	Ног. 3-д 05269 Г об.: ария матери из той же оп. в исп. М. Литвиненко-Вольгемут



1	2	3	4
21	«ТАРАС БУЛЬБА» Н. Лысенко, песня Тараса		Апр. 3-д гр. 1485 об.: см. № 67

### КАМЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

№№ пп.	Название произведения и фрагмента из него	Участники ансамбля и музыкальное сопровождение	Вид записи и дополнительные данные
1	2	3	4
22	«Анчар» Н. Римского-Корсакова, сл. А. Пушкина		Апр. 3-д гр. Д 6757/8 в
23	«Бандура» <sup>1</sup> , укр. нар. песня, обработка В. Косенко	Укр. ансамбль ВРК п/у С. Сахарова	Апр. 3-д гр. 11673 об.: см. № 29
24	«Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого, сл. В. Гусева	С. М. Литвиненко-Вольгемут	Пробная <sup>2</sup> гр. 11681 об.: песня А. Хачатуряна, сл. Г. Славина, «Уралочка» в исп. Г. Виноградова
25	«Взяв бы я бандуру», укр. нар. песня	В сопровождении капеллы бандуристов п/у М. Михайлова	Апр. 3-д гр. 632 об.: см. № 27
25а	«Взяв бы я бандуру»	В сопровождении капеллы бандуристов п/у М. Михайлова	То же, об.: укр. нар. песня «Роз-прягайте, хлопці, коні» в исп. Краснознаменного ансамбля п/у А. Александрова

<sup>1</sup> Более распространенное название этой песни — «Взяв бы я бандуру».

<sup>2</sup> Выходные данные взяты с пробной пластинки, хранящейся в семье артиста. Была ли пластинка выпущена тиражом — не известно. — Ю. Қ.

1	2	3	4
26	«Взяв бы я бандуру»	В сопровождении гос. капеллы бандуристов УССР	Апр. 3-д гр. 5199 об.: см. № 28
27	«Гречаники», укр. нар. песня	В сопровождении капеллы бандуристов п/у М. Михайлова	Апр. 3-д гр. 688 об.: см. № 25
28	«Гречаники», укр. нар. песня	В сопровождении гос. капеллы бандуристов УССР	Апр. 3-д гр. 5215 об.: см. № 26
29	«Гречаники», укр. нар. песня	Укр. ансамбль ВРК п/у С. Сахарова	Апр. 3-д гр. 11674 об.: см. № 23
30	«Грицю, Грицю, до роботи», укр. нар. песня, обработка В. Косенко	Ф.-п. Т. Полищук	Апр. 3-д гр. 8619 об.: см. № 47
31	«Гуляв чумак на риночку», укр. нар. песня		Апр. 3-д гр. 687 об.: см. № 53
32	«Дзень-брязь» (веселый ма́рш) Богуславского		Апр. 3-д гр. 1486 об.: см. № 42
33	«Дума о Сталине» В. Косенко, сл. А. Исакова	Орк. ЩУКС НКВД п/у Ф. Николаевского	Апр. 3-д гр. 8408 об.: см. № 59
34	«Дума про Украину» М. Вериковского, сл. М. Рыльского	Ф.-п. Н. Вальтер	Пробная <sup>1</sup> 11665/4 об.: окончание
35	«Задумав діточок», укр. нар. песня, обработка Н. Лысенко — О. Зноско-Боровского	Симф. ансамбль студентов Киевской консерватории п/у О. Сандлера	Апр. 3-д гр. 5244 об.: укр. нар. песня «У сусіда хата біла» в исп. А. Иванова
36	«Заповіт», укр. нар. песня, сл. Т. Шевченко		Пробная <sup>1</sup> гр. 11688/9 об.: окончание
37	«Казав мені батько», укр. нар. песня,		Апр. 3-д гр. 1704 об.: см. № 69

<sup>1</sup> Выходные данные взяты с пробной пластинки, хранящейся в семье артиста. — Ю. К.

1	2	3	4
38	«Коза»		Пробная <sup>1</sup> 11655 об.: см. № 44
39	«Не пей, коню, воду», укр. нар. песня, обра- ботка И. Шемо	Ф-п. Г. Паторжин- ская	Апр. з-д гр. 28140 об.: см. № 51
40	«Ноченька», рус. нар. песня, обработка М. Слс- нова	Ансамбль нар. ин- струментов Киев- ской филармонии п/у Л. Мартинсена	Ног. з-д гр. 5261 об.: см. № 65
41	«Ночной смотр», муз. М. Глинки, сл. В. Жу- ковского		Апр. з-д гр. Д 6758/8 б)
42	«Ой, видно село» (галиц- кая военная песня) Бо- гуславского		Апр. з-д гр. 1487 об.: см. № 32
43	«Ой, видно село», укр. нар. песня		Пробная <sup>1</sup> гр. 11696 об.: см. № 66
44	«Ой, запив козак», укр. нар. песня		Пробная <sup>1</sup> гр. 11656 об.: см. № 38
45	«Ой зійди, зійди», укр. нар. песня, обработка Едличко	В сопровождении секстета домр ВРК п/у Н. Некрасова	Апр. з-д гр. 11649 об.: см. № 50
46	«Ой, і не стелися, хре- щатий барвінку», укр. нар. песня		Апр. з-д гр. Д 2062/3 б
47	«Ой, кум до куми», укр. нар. песня, обработка Я. Степового	Ф-п. Т. Полищук	Апр. з-д гр. 8620 об.: см. № 30
48	«Ой, кум до куми», укр. нар. песня, обработка Я. Степового.		Пробная <sup>1</sup> гр. 11678 об.: укр. нар. пес- ня «Стелися, бар- вінку» в исп. М. Литвиненко- Вольгемут.
49	«Ой по горі ромен цві- те», муз. Г. Майбороды, сл. Т. Шевченко	Ф-п. Т. Полищук	Апр. з-д гр. 8617 об.: № 63

<sup>1</sup> Выходные данные взяты с пробной пластинки, хранящейся в семье артиста. — Ю. К.

1	2	3	4
50	«Ой, ти місяцю зоре», укр. нар. песня, обработка Н. Лысенко	В сопровождении секстета домр ВРК п/у Н. Некрасова	Апр. з-д гр. 11630 об.: см. № 45
51	«Ой, у лісі під дубком», укр. нар. песня	С хором и ан- самблем бандури- стов УРК.	Апр. з-д гр. 28141 об.: см. № 39
52	«Ой, у лісі под дубком», укр. нар. песня		Апр. з-д гр. Д 2062/3 г
53	«Ой, у лузі», укр. нар. песня		Апр. з-д гр. 686 об.: см. № 31
54	«Ой, у полі озеречко», укр. нар. песня		Апр. з-д гр. Д 2063/2 а
54а	«Ой, у полі озеречко», укр. нар. песня		Апр. з-д гр. Д 3478/9 <sup>1</sup>
55	«Ой, хмелю», укр. нар. песня	С М. Литвиненко- Вольгемут. Ф-п. Н. Вальтер	Пробная <sup>2</sup> гр. 11661 об.: см. № 58
56	«Ой, чого ти, дубе», укр. нар. песня, обработка К. Стеценко		Пробная <sup>2</sup> гр. 11672 об.: песня Д. По- красса на сл. М. Рыльского «Ук- раїно, моя Украї- но» в исполн. М. Литвиненко- Вольгемут.
57	«Песня на линкоре» Бо- гуславского		Апр. з-д гр. 2699 об.: см. № 62
58	«По той бік гора», укр. нар. песня	С М. Литвиненко- Вольгемут. Ф-п. Н. Вальтер	Пробная <sup>2</sup> гр. 11662 об.: см. № 55
59	«Присяга» Ф. Козицкого, сл. О. Колычева	Орк. ГАБТ'а СССР п/у проф. А. Ор- лова	Апр. з-д гр. 8387 об.: см. № 33

<sup>1</sup> Концертная программа: «Украинские народные песни и танцы».

<sup>2</sup> Выходные данные взяты с пробной пластинки, хранящейся в семье артиста. — Ю. К.

1	2	3	4
60	«Про Богдана Хмеля» П. Гайдамаки, сл. народные		Апр. з-д гр. Д 2062/3 а
61	«Про пана Саливопа», укр. нар. песня, обработка Л. Ревуцкого	В сопровождении симф. ансамбля студентов Киев- ской гос. консерва- тории п/у О. Сэнд- лера	Апр. з-д гр. 5219 об.: см. № 68
62	«Реве та стогне Дніпр широкий», укр. нар. песня на сл. Т. Шевченко		Апр. з-д гр. 2698 об.: см. № 57
63	«Реве та стогне Дніпр широкий» Н. Лысенко	Ф-п. Т. Полищук	Апр. з-д гр. 8618 об.: см. № 49
63а	«Реве та стогне Дніпр широкий». Н. Лысенко	Ф-п. Т. Полищук	То же, об.: песня Одарки из оп. С. Гулак-Артемъв- ского «Запорожец за Дунаем» в исп. М. Литвиненко- Вольгемут
64	«Реве та стогне Дніпр широкий», укр. нар. пес- ня на сл. Т. Шевченко		Пробная <sup>1</sup> гр. 11686/7 об.: окончание
65	«Степан Разин», рус. нар. песня, обработка Трои- лина	В сопровождении ансамбля нар. ин- струментов Киев- ской гос. филармо- нии п/у А. Мар- тинсена	Ног. з-д гр. 5252 об. см. № 40
66	«Стоїть явір», укр. нар. песня		Пробная <sup>1</sup> гр. 11670 об.: см. № 43
67	«Та не жур мене, моя мати», укр. нар. песня		Апр. з-д гр. 1488 об. см. № 21
68	«Удовиця», укр. нар. песня, обработка В. Ко- сенко		Апр. з-д гр. 5220 об.: см. № 61

<sup>1</sup> Выходные данные взяты с пробной пластинки, хранящейся в семье артиста. — Ю. К.

1	2	3	4
69	«Через дорогу там кума моя», укр. нар. песня		Апр. з-д гр. 1705 об.: см. № 37
70	«Як ішов я з Дебречина», укр. нар. песня		Апр. з-д гр. Д 2062/3 в

## КОНЦЕРТ И. С. ПАТОРЖИНСКОГО И З. П. ГАЙДАЙ

записанный 5 октября 1946 года в нью-йоркском Таун-Холл'е и выпущенный в США комплектом пластинок ограниченного тиража<sup>1</sup>

### Программа.

1. Рассказ Старого цыгана из оп. «Алеко» С. Рахманинова
2. «Ночной смотр» М. Глинки
3. Ария Кончака из оп. «Князь Игорь» А. Бородина
4. «Ода Сафо» И. Брамса
5. «Бурный поток» («Приют») Ф. Шуберта
6. Ария дона Базилио из оп. «Севильский цирюльник» Д. Россини
7. Бис. [Ария Мельника из оп. «Русалка» А. Даргомыжского]
- 8—20. Концертные номера в исполнении З. П. Гайдай
21. Укр. нар. песня [«Ой, чого ти, дубе?»] в обр. К. Стеценко
22. Ария Тараса [«Ой, летал орел», сл. Т. Шевченко] из оп. «Тарас Бульба» Н. Лысенко
23. «Я пережил свои желанья...» В. Косенко
24. «Песня о Сталинграде» М. Фрадкина
25. Укр. нар. песня «Қазав мені батько» в обр. Н. Лысенко
26. Бис. [Укр. нар. песня «Ой, кум до куми»]
27. Бис. [Негритянская песня «О, Шенандоа»]

Партию ф-п. исп. Курт Адлер

В семье И. П. Паторжинского хранится также пленка с записью его последнего концерта, посвященного украинской народной песне.

Партию ф-п. исп. Галина Паторжинская.

<sup>1</sup> Экземпляр комплекта записи концерта хранится в семье артиста. — Ю. К.

## ЛИТЕРАТУРА ОБ И. С. ПАТОРЖИНСКОМ

1. Без подписи. Заметка в разделе «Культура и искусство». Госопера. — «Харьковский пролетарий», 1925, 26 сент.
2. Туркельтауб І. «Долина» в Державопері. — «Нове мистецтво». Харьков, 1926, № 2, с. 4.
3. Музика<sup>1</sup>. «Князь Ігор» в Державопері. — «Нове мистецтво». Харьков, 1927, № 2, с. 14.
4. Без подписи. До наступного сезону в ХДО. — «Вісті». Харьков, 1927, 6 авг.
5. Новосадский Б. «Фауст» в Госопере. — «Харьковский пролетарий», 1927, 16 марта.
6. Линицкий А. «Аида» (оперный театр). — «Пролетарий». Харьков, 1927, 17 окт.
7. Музика. «Аїда». — «Нове мистецтво». Харьков, 1927, с. 8—9.
8. Неверного. «Вибух». — «Нове мистецтво». Харьков, 1927, с. 5.
9. Без подписи. «Взрыв» в Госакадемии оперы. — «Пролетарий». Харьков, 1927, 4 ноября.
10. Линицкий А. «Взрыв». — «Харьковский пролетарий», 1927, 10 ноября.
11. Костенко В. «Вибух». — «Комуніст». Харьков, 1927, 11 ноября.
12. Каченко Ю. «Вибух». — «Вісті». Харьков, 1927, 15 ноября.
13. Козицкий П. «Вибух» в державопері. — «Нове мистецтво». Харьков, 1928, № 3, с. 2.
14. Романовский М. «Сказки Гофмана» (Госуд. опера). — «Харьковский пролетарий», 1928, 29 янв.
15. Морской В. «Сказки Гофмана». — «Пролетарий». Харьков, 1928, 3 февр.
16. Козицкий П. «Тарас Бульба» в столичній опері. — «Нове мистецтво». Харьков, 1928, № 8, с. 12—13.
17. Козицкий П. То же (продолжение). — «Нове мистецтво». Харьков, 1928, № 9, с. 8—9.
18. Морской В. «Тарас Бульба». — «Пролетарий». Харьков, 1928, 29 февр., с. 4.
19. Без подписи. «Тарас Бульба» (Державопера). — «Вісті». Харьков, 1928, 5 марта.
20. Новосадский Б. «Тарас Бульба» в Госопере. — «Харьковский пролетарий». Харьков, 1928, 6 марта.
21. Новосадский Б. «Тарас Бульба». — «Харьковский пролетарий», 1928, 30 сент.
22. Морской В. «Тарас Бульба» (Госопера). — «Пролетарий». Харьков, 1928, 2 окт.
23. Без подписи. «Фауст» (Госопера). — «Пролетарий». Харьков, 1928, 24 окт.

---

<sup>1</sup> Музика — по украински — музыкант (псевдоним).  
Составитель К. Милославский.

24. Без подписи. К постановке оперы Пуччини «Турандот» (В столичной опере). — «Пролетарий». Харьков 1928, 21 окт.
25. Романовский М. «Турандот». — «Харьковский пролетарий», 1928, 23 окт.
26. Морской В. Оперная новинка. «Прицесса Турандот» Пуччини. — «Пролетарий». Харьков, 1928, 24 октября, № 231, с. 4.
27. Костенко В. «Турандот». — «Комунист». Харьков, 1928, 31 окт.
28. Нейве А. «Севильский цирюльник» в Госопере. — «Пролетарий». Харьков, 1928, 15 ноября.
29. Романовский М. «Севильский цирюльник» Россини (Госопера). — «Харьковский пролетарий». 1928, 16 дек.
30. Морской В. «Русалка» (Госопера). — «Пролетарий». Харьков, 1929, 14 марта, № 60, с. 4.
31. Романовский М. «Русалка» (Госопера). — «Харьковский пролетарий», 1929, 26 марта.
32. Без подписи. Нова пром'єра в Державній опері. — «Вісті». Харьков, 1929, 8 марта.
33. Костенко В. «Русалка» (Держ. акад. опера). — «Комунист». Харьков, 1929, 11 марта.
34. Без подписи. Заметка в разделе «Искусство». «Долина». — «Пролетарий». Харьков, 1929, 24 апр.
35. Костенко В. «Князь Игорь» (В Харк. держ. опері). — «Радянський театр». Харьков, 1929, № 2—3, с. 77—78.
36. Морской В. «Князь Ігор» Бородина (Гос. опера). — «Пролетарий». Харьков, 1929, 10 окт.
37. Нейве А. Культурное единение двух Украин. «Купало». — «Пролетарий». Харьков, 1929, 7 дек. № 282, с. 5.
38. Ткаченко Ю. «Севильський цирюльник». — «Вісті». Харьков, 1930, 1 янв.
39. Ткаченко Ю. «Русалка». — «Вісті». Харьков, 1930, 22 янв.
40. Козицький П. До історії Української столичної державної опери. — «Радянський театр». Харьков, 1931, № 1—2, с. 72.
41. Ткаченко Ю. Огляд (Юбілей УДСО). — «Радянський театр». Харьков, 1931, № 1—2.
42. Без подписи. «Кармелюк». — «Вісті». Харьков, 1931, 28 мая.
43. Морской В. «Свадьба Фигаро» в Госопере. — «Пролетарий». Харьков, 1931, 12 сент.
44. Без подписи. Рецензия об опере «Гугеноты». — «Соціалістична Харківщина», 1935, 28 марта.
45. Без подписи. Резенция об опере «Гугеноты». — «Харківський ДАТОБ», 1935, 25 марта, № 2/7.
46. Е. Р-н а. «Гугеноты». — «Харьковский рабочий», 1935, 25 марта.
47. Ткаченко Ю. Закрытие сезона в театре оперы и балета. — «Харьковский рабочий», 1935, 4 июля, № 152.
48. Дейч А. У истоков украинской народной песни. «Journal de Moscou». М., 1936, № 11, с. 5.
49. О награждении Паторжинского орденом Трудового Красного Знамени. «Правда». М., 1936, 24 марта, № 83, с. 1.
50. То же. — «Известия». М., 1936, 24 марта, № 71, с. 1.
51. Субботин Р. Концерт Литвиненко-Вольгемут и Паторжинского. — «Уральский рабочий». Свердловск, 1937, 2 февр. № 26, с. 4.
52. Городинский В. «Наталка Полтавка» в Москве. — «Правда». М., 1936, 16 марта.



53. Без подписи. О спектакле Донецкого театра оперы и балета в Краснодаре. — «Музыка». М., 1937, № 9, с. 8.
54. Богданов-Березовский В. Жизненные спектакли «Запорожец за Дунаем» и «Наталка-Полтавка» в орденоносном театре оперы и балета УССР. — «Красная Звезда». Л., 1937, 25 мая.
55. Гозенпуд А. «Мазепа» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета. — «Советская Украина». Киев, 1938, 4 февр., № 28, с. 4.
56. Ягнятинский А. И. С. Паторжинский — кандидат в депутаты. — «Советское искусство». М., 1938, 18 июня, № 79, с. 1.
57. Любченко В. И. С. Паторжинский — кандидат в депутаты Верховного Совета УССР. — «Советское искусство». М., 1938, 26 июня, № 83, с. 3.
58. Без подписи. Концерты украинских артистов. — «Вечерняя Москва». М., 1938, 4 марта, № 48, с. 3.
59. Всенародная перепись населения (переписчики у И. С. Паторжинского). — «Советское искусство». М., 1939, 20 янв., № 10, с. 1.
60. Григорьев В. «Тарас Бульба» (Киевский гос. акад. театр имени Шевченко). — «Советская Украина». Киев, 1939, 5 мая, № 101, с. 4.
61. Бэлза И. «Князь Игорь» (Киевский государственный академический театр имени Шевченко). — «Советская Украина». Киев, 1939, 31 окт., № 202, с. 4.
62. Паторжинский И. С. — В кн.: БСЭ. М., 1939, т. 44, с. 354—355.
63. Бэлза И. Успехи мастеров оперного искусства. — «Советская Украина». Киев, 1941, 9 апр., № 83.
64. Фрумгарц Е. Содружество актера и зрителя. — «Советская Украина». Киев, 1941, 27 апр.
65. Постановление СНК СССР о присуждении И. С. Паторжинскому Государственной премии II степени за исполнение Тараса в спектакле «Тарас Бульба» в Киевском театре оперы и балета имени Шевченко. — «Правда». М., 1942, 12 апр., № 102.
66. Без подписи. «Искусство советской Украины». — «Советская Украина». Киев, 1942, 1 янв., № 1.
67. Карпов Н. Вечер украинского искусства. — «Советская Украина», 1942, 3 сент., № 197.
68. Без подписи. Новая опера [«Наймичка» в Иркутске]. — «Правда Украины». Киев, 1944, 11 марта, № 49.
69. О присвоении почетного звания народного артиста СССР. — «Правда». М., 1944, 5 янв., № 4, с. 2.
70. Данькевич К. «Наймичка». — «Правда Украины». Киев, 1944, 9 дек., № 40.
71. Пребывание советских артистов в Загребе. — «Правда Украины». Киев, 1945, 27 мая, № 104.
72. Смолич Н. Выдающийся мастер вокального искусства. — «Правда Украины». Киев, 1946, 6 марта, № 49, с. 4.
73. Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении н. а. СССР И. С. Паторжинского орденом Ленина. — «Правда». М., 1946, 6 марта.
74. То же. — «Правда Украины». Киев, 1946, 5 марта.
75. То же. — «Советское искусство». М., 1946, 8 марта, № 11.
76. Чаговец В. И. С. Паторжинский. Киев, 1946.

77. Канада (За рубежом).—«Советское искусство». М., 1946, 13 сент., № 38, с. 4.
78. США (За рубежом).—«Советское искусство». М., 1946, 18 окт., № 43, с. 4.
79. Выдвижение кандидатом в депутаты Верховного Совета УССР.—«Известия». М., 1947, 8 янв., № 7, с. 3.
80. Регистрация кандидатов в депутаты г. Ворошиловграда.—«Правда». Ворошиловград, 1947, 4 янв.
81. Сергеев П. «Запорожец за Дунаем» и «Наталка Полтавка». (Гастроли Станиславской украинской драмы имени Франко).—«Советская Молдавия». Кишинев, 1948, 8 июля.
82. Гозенпуд А. Мастера украинской оперной сцены. — «Советская музыка». М., 1951, № 6, с. 20—21.
83. Грошева Е. Мастера оперной сцены.—«Советское искусство». М., 1951, 3 июля, № 53, с. 3.
84. Гозенпуд А. Опера о молодогвардейцах. — «Комсомольская правда». М., 1948, 26 мая, № 123, с. 3.
85. Гончаренко В. Студенческая премьера «Майская ночь» в оперной студии при Киевской госконсерватории им. П. Чайковского. — «Правда Украины». Киев, 1950, 31 марта, № 77, с. 3.
86. Богданов-Березовский В. Спектакли театра имени Шевченко.—«Ленинградская правда», 1951, 25 июля, № 173, с. 2.
87. Нестьев И. За дальнейший рост украинского музыкального театра.—«Театр». М., 1951, № 8, с. 79—85.
88. Дмитерко Л. Опера К. Данькевича «Богдан Хмельницкий». Госакад. театр оперы и балета. — «Правда Украины». Киев, 1951, 22 марта, № 68, с. 3.
89. Масляненко Д. Опера на экране.—«Вечерний Ленинград», 1953, 29 июля, № 177, с. 3.
90. Попов Ин. «Запорожец за Дунаем» на экране.—«Советская культура». М., 1953, 28 июля, № 11, с. 4.
91. Мартынов И. «Запорожец за Дунаем».—«Известия». М., 1953, 22 авг., № 174, с. 2.
92. Сокольский М. Паторжинский — Иван Карась.—«Литературная газета». М., 1953, 22 авг.
93. Паторжинский И.—профессор, народный артист СССР.—«Советская культура», М., 1954, 7 янв.
94. Михайловская Н. Украинские певцы.—«Советская музыка». М., 1954, № 5, с. 57—64.
95. И. С. Паторжинский. — В кн.: БСЭ, изд. 2. М., 1955, т. 32, с. 233.
96. Штогаренко А. Народный артист.—«Правда Украины». Киев, 1956, 10 марта.
97. Без подписи. «Школа мастерства».—«Правда Украины». Киев, 1957, 15 дек.
98. Кириченко Т.—И. С. Паторжинский. (Життя й творчість). Київ, 1958.
99. Без подписи. «Кукольный Карась у прославленного певца». — «Правда Украины». Киев, 1958, 5 дек.
100. Стефанович М. И. С. Паторжинский— народный артист СРСР (1896—1960). Київ, 1960.
101. Козловский И. С. Паторжинский.—«Театральная жизнь». М., 1960, № 8, с. 25.

102. Карышева Т. И. С. Паторжинский (1896—1960).—«Музыкальная жизнь», М., 1960, № 14, с. 8—9.
103. Сообщение Министерства культуры УССР и Президиума УТО, Киевского театра оперы и балета и Киевской госконсерватории о смерти И. С. Паторжинского.—«Правда Украины». Киев, 1960, 24 февр.
104. От Совета Министров УССР. Извещение о преждевременной смерти И. С. Паторжинского.—«Правда Украины». Киев, 1960, 24 февр.
105. Кончина н. а. СССР И. С. Паторжинского.—«Московская правда», 1960, 24 февр.
106. Некролог о Паторжинском.—«Советская культура». М., 1960, 25 февр.
107. Василевская В., Корнейчук А. Памяти И. С. Паторжинского.—«Правда». М., 1960, 24 февр.
108. Сообщение РАТАУ «Похороны И. С. Паторжинского». Там же.
109. Только факты. Запорожье.—«Театр». М., 1961, № 2, с. 150.
110. Памяти большого артиста.—«Правда Украины». Киев, 1961, 16 марта.
111. Гозенпуд А.—В кн.: «Русский советский оперный театр» (1917—1941). Очерки истории. Л., 1963, с. 416, 417, 419, 421, 425, 426.
112. Памяти незабываемого певца.—«Рабочая газета», Киев, 1963, 7 апреля.
113. Архимович Л., Карышева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О.—В кн.: «Нариси з історії української музики». Частина друга. Киев, 1964, с. 66.
114. Розен Л., Шумакова Л.—В кн.: «Одесский театр оперы и балета», 1964, с. 49.
115. Гозенпуд А.—В кн.: «Оперный словарь». М.—Л., 1965, с. 158.
116. Бернандт Г. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736—1952). М., 1962, с. 40, 66, 114, 133, 186, 195, 249, 295, 359.
117. Милославський К., Івановський П., Штоль Г.—В кн.: «Харківський державний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка». Киев, 1965, с. 41, 43, 47—53, 56, 62, 68.
118. «Театральная энциклопедия». М., 1965, с. 289—290, т. 4.
119. Штейнпресс Б., Ямпольский И. Энциклопедический музыкальный словарь, изд. 2, М., 1966, с. 383.
120. Яунзем И. Памяти друга.—«Советская музыка». М., 1966, № 4, с. 71—77.
121. Надийко А. Народный артист РАТАУ.—«Знамя индустрии». Константиновка, 1966, 2 марта.
122. То же.—«Слава Севастополя», 1966, 2 марта.
123. То же.—«Кочегарка», 1966, 2 марта.
124. Стефанович М. Корифей украинской оперы. (К 70-летию со дня рождения И. С. Паторжинского).—«Южная правда», Николаев, 1966, 3 марта.
125. То же.—«Крымская правда». Симферополь. 1966, 3 марта.
126. То же.—«Соціалістична Харківщина», 1966, 4 марта.
127. Хоменко В. Паторжинский выступал в Полтавском и Ка-

менец-Подольском театрах.— «Правда Украины», Киев, 1966, 4 марта.

128. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Опера, балет, оперета на сучасній українській сцені. Київ, 1968, с. 55.
129. Станішевський Ю.— В кн.: «Український радянський музичний театр» (1917—1967). Нариси історії. Киев, 1970, с. 40, 57, 61, 68, 73, 80, 84, 85, 93, 94, 129, 157, 159, 163.
130. Гужова а — В кн.: «Спогади». 1971, с. 31, 45, 69.

## ВЫСТУПЛЕНИЯ И. С. ПАТОРЖИНСКОГО В ПЕЧАТИ

1. Неоценимая услуга.—«Харьковский рабочий» (вечерний выпуск), 1936, 27 дек., № 299, с. 3.
2. Слово мастеров искусств (высказывания по поводу открытия театра народного творчества).— «Вечерняя Москва», специальный выпуск. М., 1936, 18 марта, с. 2.
3. Совместно с М. Литвиненко-Вольгемут. Конституция вдохновит на новые подвиги.—«Правда». М., 1936, 26 июня, № 170, с. 2.
4. 10 лет Харьковской опере.—«Театр». Киев, 1937, № 2/4, с. 50.
5. Литвиненко-Вольгемут и Паторжинский в Минске (беседы с работниками Киевского театра оперы и балета). «Рабочий». Минск, 1937, 14 мая, № 109, с. 4.
6. О первых годах Харьковской оперы.—«Театр». Киев, 1938, № 9, с. 11.
7. Депутаты Верховного Совета УССР о себе.—«Театр». Киев, 1938, № 4, с. 3—4.
8. Паторжинский И. и другие. Работники Киевского ордена Ленина академического театра оперы и балета о ленинградских гастролях.—«Ленинградская правда», 1938, 28 июля, № 147, с. 3.
9. Прощай, любимый Константин Сергеевич.—«Советская Украина». Киев, 1938, 8 авг., № 181, с. 2.
10. Народ обрел свою правду.—«Советская Украина». Киев, 1938, 1938, 7 ноября, № 257, с. 3.
11. О наших ближайших задачах (к съезду советских композиторов Украины).—«Советская Украина». Киев, 1939, 24 февр.
12. Речь депутата Верховного Совета УССР.—«Советская Украина», Киев, 1939, 16 ноября, № 262, с. 2.
13. Наши встречи с ленинградцами.— «Известия», М., 1940, 6 мая, № 103, с. 3.
14. Всесоюзная оперная конференция. — «Советское искусство». М., 1940, 22 дек. № 64, с. 2.
15. Киевская опера в Уфе.—«Литература и искусство». М., 1942, 19 янв., № 3.
16. Исторический день (отклик на взятие Харькова).—«Вечерняя Москва», 1943, 24 авг., № 199, с. 2.
17. Рассказ о подготовке «Наймички» М. Вериковского. — «Литература и искусство». М., 1944, 8 дек.
18. Триумф советского украинского искусства в Югославии.— «Правда Украины». Киев, 1945, 9 июня, № 113.
19. Совместно с М. Литвиненко-Вельгемут. Певцы Украины.—«Советское искусство». М., 1945, 7 дек., № 49, с. 2.

20. Любимый образ (о творческих планах).—«Советское искусство». М., 1946, 4 января, № 1, с. 4.
21. Первый съезд УТО (избрание председателем общества).—«Правда Украины». Киев, 1947, 5 мая.
22. Неугасающее вдохновение (25-летний юбилей Харьковского драматического театра имени Шевченко).—«Красное знамя». Харьков, 1947, 24 мая.
23. Нужна хорошая советская опера.—«Известия». М., 1948, 15 февр., № 39, с. 3.
24. К первому съезду Украинского театрального общества.—«Правда Украины». Киев, 1948, 6 мая, № 106, с. 4.
25. Расчистить дорогу передовому искусству Украины (отчет о Втором пленуме Правления Союза советских композиторов Украины).—«Советское искусство». М., 1949, 12 марта, № 11, с. 2.
26. Центр культуры (о культурных учреждениях Киева).—«Правда Украины». Киев, 1951, 7 января, № 6, с. 3.
27. Искусство свободного народа (о второй Декаде украинского советского искусства и литературы в Москве).—«Комсомольская правда». М., 1951, 5 апр., № 138.
28. Совместно с М. И. Литвиненко-Вольгемут. Праздник советской культуры (приветственное слово ГАБТ в связи с 175-летием).—«Правда». М., 1951, 26 мая, № 146, с. 3.
29. Вдохновляющее искусство (приветствие ГАБТу). —«Известия». М., 1951, 27 мая, № 122, с. 2.
30. Искусство свободного народа (совместно с М. И. Литвиненко-Вольгемут. Воспоминания о первой Декаде украинского искусства и литературы в Москве). — «Московская правда», 1951, 15 июня, № 139, с. 3.
31. На всех языках.—«Советское искусство». М., 1953, 10 марта, № 21, с. 4.
32. Мечты, замыслы, планы.—«Советская культура». М., 1954, 1 янв., № 1, с. 1—4.
33. Второй съезд Украинского театрального общества.—«Советская культура». М., 1954, 4 марта, № 27, с. 1.

