ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ

СПОГАДИ.

МАТЕРІАЛИ.

ЛИСТУВАННЯ

КИЇВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 1980

ББК 85.451
792.4
А55

Предлагаемое издание воссоздает яркий и многогранный облик выдающегося мастера отечественного оперного искусства начала XX века — Ивана Алексеевича Алчевского. Книга содержит воспоминания современников Алчевского, рецензии зарубежной и отечественной прессы на спектакли и концерты, в которых он принимал участие, переписку великого артиста с родственниками и друзьями.

Вступна стаття,
упорядкування і примітки
Івана Лисенка
та *Кирила Милославського*

І $\frac{90101-224}{М208(04)-80}$ 236—80. 4905000000

ВЕЛЕТЕНЬ ОПЕРНОЇ СЦЕНИ

Минуло більше як півстоліття з того часу, коли назавжди замовк голос одного з найвидатніших представників вітчизняної музичної культури, оперного співака Івана Олексійовича Алчевського. З року в рік залишається все менше й менше його сучасників, тих, кому випало щастя бачити й слухати Алчевського на сцені, насолоджуватися його натхненним мистецтвом.

Струсимо пил часу з легенд, що дійшли до нас, версій, домислів і звернемося до фактів. Пильно придивимося до фотографій, портретів артиста в ролях і в житті. Яким же він був насправді? Образ співака доносять до нас відгуки преси, спогади його рідних, друзів, шанувальників. Тому надамо слово тим, хто був свідком блискучих успіхів Івана Олексійовича на кращих оперних сценах світу, на концертній естраді, хто особисто знав його, дружив з ним.

Іван Олексійович Алчевський народився 15 (27) грудня 1876 року в Харкові і був четвертою дитиною в сім'ї Олексія Кириловича Алчевського. Батько майбутнього співака походив з дрібної купецької сім'ї. Швидко розбагатівши, він став власником значного капіталу. У Харкові йому належали Торговий і Земельний банки, в Донбасі Алчевський фінансував великі підприємства, в тому числі Донецько-Юр'ївське металургійне товариство.

Олексій Кирилович відзначався енергією, настійливістю, був прогресивною і досить гуманною людиною. Найповнішу характеристику дав йому у своїх спогадах «Сторінки з життя» радянський державний і політичний діяч К. Є. Ворошилов, який у дитячі та юнацькі роки працював на Донбасі.

Мати Івана Олексійовича — Христина Данилівна Алчевська — була відомою просвітителькою народу[1]. В 1870 році вона відкрила в Харкові одну з перших у царській Росії недільних шкіл для дорослих. Цей безкоштовний навчальний заклад невдовзі завоював репутацію методичного центру з питань навчання дорослих. У своїй школі Христина Данилівна пропагувала твори класиків російської літератури, а також Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та ін. Коли царським урядом у 1876 році було заборонене навчання українською мовою, вона стала викладати російською. Водночас Алчевська таємно роздавала своїм ученицям примірники Шевченкового «Кобзаря», які вони, криючись, носили додому.

Популярність Алчевської-педагога поширилася не лише у Росії, але й за її межами. В 1889 році її було обрано віце-президентом Міжнародної Ліги освіти в Парижі.

Вся сім'я Алчевських залишила помітний слід в історії вітчизняної культури. Остап Миколайович Лисенко, син видатного українського композитора, з цього приводу писав: «Часто, коли серед тодішніх кіл заходила мова про Алчевських, обов'язково всі сходилися на одному: побувати у них в гостях — все одно що відвідати театр»[2].

Старший брат Івана Олексійовича — Григорій — був композитором і вокальним педагогом. Він закінчив фізико-математичний факультет Харківського університету і Московську консерваторію по класах вокалу та композиції. Перу Григорія Алчевського належить симфонічна поема «Альоша Попович», яка з успіхом була виконана в 1904 році в Харкові (диригент І. І. Слатін),

[1] Див.: О. Р. Мазуркевич. Визначні українські педагоги — народні просвітителі Х. Д. Алчевська та її сподвижники. К., 1963.
[2] «Вечірній Київ» від 17 травня 1966 року.

а в 1907 році — в Москві. Він же автор і ряду романсів, з яких шість написані на тексти Т. Шевченка, Лесі Українки, Х. Алчевської. Він створив цінні для співаків «Таблиці дихання», що здобули популярність і тричі перевидавались.

Молодша сестра Христина Олексіївна — українська поетеса і педагог. У 1905 році вона відгукнулась на події першої російської революції гімном «Гей, на бій». Поетичною свіжістю сповнені її збірники віршів «Туга за сонцем» (1907), «Пісня життя» (1910), «Моєму краю» (1914), «Пробудження» (1917). В останній збірці поетеса палко вітала народження нового суспільного ладу. За радянського часу вона друкувалася в журналах «Червоний шлях», «Всесвіт» та інших, перекладала ряд творів французьких письменників.

Другий брат Івана Олексійовича — Микола — присяжний повірений і педагог, автор першого українського радянського букваря 1919 року. Він стояв дуже близько до музичного життя Харкова і завжди піклувався про сценічні успіхи свого знаменитого брата, де б той не виступав — у Росії, Західній Європі чи Америці.

Закінчивши Третю чоловічу гімназію, Іван вступив до природничого відділу фізико-математичного факультету Харківського університету — одного з найстаріших вищих навчальних закладів країни. Передова професура й студенти університету відзначались вільнодумством: на студентських зібраннях палко дискутувалися пекучі проблеми сучасності — становище селянства і робітників. Політичні демонстрації і сходки загартовували дух молоді, виховували прогресивні традиції. В університетські роки майбутній співак теж бував на мітингах, виступав на студентських вечорах.

Алчевські любили музику, драматичне мистецтво. Близькими їх друзями були Євлалія Кадміна і драматичний тенор Павло Богатирьов. Яскраве оксамитне

контральто Кадміної Іван слухав дома ще хлопчиком (вона померла у 1881 році).

Таким чином, не позбавлений артистизму батько, який у молодості навіть писав вірші, обдаровані мати, старші брати і нарешті вся музична атмосфера, що панувала в родині Алчевських, сприяли формуванню музикальної особистості вразливого хлопця.

У 90-ті роки XIX ст., коли Іван закінчував гімназію, а потім навчався в університеті, рішуче активізувалося суспільне і культурне життя Харкова: розгорнулася концертно-театральна діяльність, розширився оперний репертуар (постійну оперну трупу було створено тут у 1874 році), значно підвищився музично-художній рівень вистав.

У Харківській опері було поставлено багато творів російських композиторів — М. Глінки, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, А. Рубінштейна, О. Даргомижського, М. Мусоргського, а з західноєвропейських — Дж. Верді, Р. Вагнера, Д. Мейєрбера.

У сезоні 1892/93 року відбулися харківські прем'єри «Пікової дами» і «Мазепи» П. Чайковського. В наступному сезоні побачили світло рампи «Бал-маскарад» Верді, «Пророк» Мейєрбера, опери композиторів-веристів: «Паяци» Леонкавалло, «Сільська честь» Масканьї. Кращими тодішніми диригентами були Є. Еспозіто (автор популярної опери «Каморра»), В. Сук, В. Всеволожський. З місцевих артистів вирізнялися співачки Є. Терьян-Корганова, М. Тамарова, М. Інсарова, співаки Є. Брикін, М. Медведєв (перший харківський виконавець ролі Германа), О. Антоновський, І. Виноградов, Є. Долинін. Тут починали свій творчий шлях широко відомий пізніше драматичний тенор І. Єршов і прекрасне ліричне сопрано Н. Забіла-Врубель, яка вперше втілила чудові жіночі образи в операх М. Римського-Корсакова. Гастролювали артисти світового класу — Ф. Шаляпін, Л. Собінов, М. Баттістіні, Тітта Руффо, а часом

і цілі оперні трупи — вітчизняні й зарубіжні, наприклад італійська трупа Ф. Кастеллано.

У другій половині 90-х років почала виїздити в інші міста й Харківська опера. Двічі вона побувала в Києві, причому з дуже поважним репертуаром: «Опричник» П. Чайковського, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Гамлет» Тома, «Купець Калашников» А. Рубінштейна та ін.

Пожвавлено проходило в місті й концертне життя. Крім місцевих музикантів (І. Слатін, Ф. Бугамеллі), приїздили й диригували в 1893 році П. Чайковський, а пізніше М. Іполитов-Іванов, А. Аренський, А. Спендіаров.

Велику роль відігравали приватні концерти. В саду Комерційного клубу під орудою Ф. Кучери розпочалися симфонічні літні концерти. Композитор П. Сокальський увів у практику домашнє музикування. Вечори проходили за участю піаністів І. Слатіна, Р. Геніки, диригента П. Щуровського, братів Григорія та Івана Алчевських (обидва співали). Такі вечори відбувались у Сокальських, Бич-Лубенських, бували вони і в Алчевських.

Але при всьому цьому розвитку музичного мистецтва у найрізноманітніших його формах не могло бути й мови про створення національної української опери — Емський указ від 18 травня 1876 року заборонив українське слово й театральні вистави рідною мовою.

Коли у 80-х роках репресії царизму дещо послабились, корифеї народного театру І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський, М. Заньковецька все ж познайомили глядачів з деякими українськими операми. У 1883 році Харківській опері вдалося показати «Різдвяну ніч» М. Лисенка (режисер Н. Пальчинський, диригент М. Емануель), в підготовці якої активну участь брав сам композитор. Це була велика подія в історії українського музичного мистецтва.

Вагому роль у поширенні музичної культури серед мас відіграли і так звані «українські вечори», де разом

з професіоналами виступали й артисти з народу, а часто й цілі колективи (хори, капели бандуристів) тощо. Відзначались шевченківські, гоголівські, а пізніше й лисенківські дні.

Але повернемося до Алчевського. В гімназії його міцний альт перейшов у звучний тенор. Володіючи чудовим слухом і витонченою музикальністю, Іван Олексійович в студентські роки був активним учасником концертів і музично-драматичних вечорів.

Весною 1901 року Іван Алчевський закінчив університет. Бажаючи за прикладом своєї матері присвятити себе педагогічній діяльності, він ще у 1897 році написав на фамільному папері Х. Д. Алчевської: «Я маю твердий намір по закінченні університету стати сільським учителем». Сімейна трагедія (самогубство батька) змусила молоду людину докорінно змінити свої плани. Зваживши на пораду брата Григорія, Алчевський від'їздить до Москви, де сподівається дебютувати на оперній сцені. Після закритої проби у Великому театрі [1] Алчевський виїздить до Петербурга і там після вдалого дебюту 1 жовтня 1901 року стає солістом Маріїнської опери.

Кращий оперний театр Росії на грані двох століть був міцно згуртованим високохудожнім колективом, якому під силу було вирішення найскладніших творчих завдань. Однак, будучи імператорським, він віддавав належне смакам царського двору, чиновників, генералів та великої буржуазії, повністю залежав від контори імператорських театрів, директором якої на той час був В. А. Теляковський. Труднощі вступу співака на столичну оперну сцену добре характеризує племінниця І. Алчевського В. Д. Щербакова: «І ось Іван Олексійович у Петербурзі. Там, одначе, він дізнається, що на сцену потрапити не зовсім просто, а треба шукати який-небудь хід». Таким

[1] Див.: «Новое время» від 19 вересня 1901 року.

«ходом» могли бути й справді стали рекомендації впливових осіб — вдови міністра Ю. Ф. Абази і всесильного В. А. Теляковського.

Оперна трупа театру була великою й славилась непересічними талантами. Головним диригентом Маріїнського театру був маститий музикант і композитор Е. Ф. Направник, головним режисером (учителем сцени) — О. О. Палечек. Жіночу частину трупи складали А. Больська, М. Черкаська, М. Фігнер, В. Куза (сопрано), М. Славіна, Н. Фріде (меццо-сопрано), з баритонів вирізнялися Л. Яковлєв, І. Тартаков, О. Смирнов, з басів — К. Серебряков та ін. Про тенорів скажемо словами відомого російського дослідника оперного мистецтва Е. Старка: «Теноровий репертуар в Маріїнському театрі несли четверо: Алчевський, Морський, Фігнер і Єршов».

Бажаними і частими гостями петербурзької оперної сцени були Ф. Шаляпін і Л. Собінов. Ці співаки-актори ніколи не гналися за красивим звуком. Як справжні представники вітчизняної вокально-сценічної школи, що вела свій початок від великого Глінки, вони прагнули передусім створити правдивий художній образ. З оперою 60—70-х років XIX століття, яку О. Сєров дуже влучно назвав «костюмованим концертом», на грані XIX і XX століть було назавжди покінчено.

Отже молодий Алчевський стає солістом одного з кращих оперних театрів Росії. До його дебюту в партії Індійського гостя в опері Римського-Корсакова «Садко» публіка і преса віднеслись доброзичливо. Минуло два місяці і талановитому початківцеві доручають відповідальну партію Фауста в однойменній опері Ш. Гуно. І знову критика схвально відгукнулася на фактично другий дебют (4. XII 1901) співака. Е. Старк, який був присутній на виставі, згадував: «Це була перемога матеріалу, перемога голосу, ще не озброєного мистецтвом, бо школи в той час Алчевський зовсім не мав, перемога

молодого щирого почуття, непідробного захоплення, великої безпосередності».

Після Фауста для Алчевського настали творчі будні, сповнені наполегливої праці в опануванні складним оперним мистецтвом. В одній із рецензій давалася розгорнута оцінка голосових даних і манери виконання Алчевського і пропонувалася програма його вокального виховання з тим, щоб «ця велика сила не пропала даремно для вітчизняного мистецтва»[1].

Дирекція театру взяла до уваги цю пораду: за чотири сезони співак виконав двадцять партій, добра половина з яких були провідними. Число нових ролей швидко зростало. До двох партій сезону 1901/02 року в наступному приєдналося шість, з них дві першого плану: Рауль в «Гугенотах» Мейєрбера і вагнерівський Лоенгрін. У третьому сезоні (1903/04 року) в репертуарі Алчевського з'явилося ще вісім нових партій. Хіба це не свідчення витонченої музикальності і великої працездатності співака! Не досить було мати лише природні здібності, потрібні були ще й настирливість та віра в свої сили.

Голос Алчевського, за визначенням Е. Старка, був «типовим mezza-caractere, найблагороднішим голосом, репертуарні можливості якого майже необмежені». Це дозволило співакові, почавши з ліричної партії Фауста, невдовзі перейти до драматичного Рауля і героїчного Собініна, а потім знову повернутися до ліричних партій Ромео і Джеральда.

У грудні 1902 року Алчевського запрошує на гастролі Великий театр у Москві. Для початкуючого співака це була велика честь і серйозне випробування. Він виконує Фауста й одержує позитивну оцінку преси. Пізніше, в інтерв'ю журналу «Театр» артист скаже: «Ви, звичайно, зрозумієте ту боязкість, яка опанувала мною при

[1] Див.: «Новое время» від 18 жовтня 1901 року.

першій появі перед розпещеною прем'єрами і бенефісами московською публікою»[1].

Серед виконаних ним ролей в Маріїнському театрі велике місце займала вітчизняна оперна класика. Крім партії Садко, яку він вперше співав у 1904 році, та Собініна, з її героїчним пафосом і високою теситурою, Алчевський чудово інтерпретував головну роль в «Фераморсі» Рубінштейна, співав партію Синодала в його ж «Демоні» і створив декілька характерних образів гордих патриціїв — Тразеї Пета в «Сервілії» Римського-Корсакова та Карла VII в «Сарацині» Кюї.

У січні 1904 року Алчевського запрошують взяти участь у благодійному концерті Літературного фонду разом з кращими силами Петербурга, корифеями Александринського (драматичного) театру, «зірками» імператорського балету, придворного оркестру Шереметєва. В одноактній опері П. Шенка «Останнє побачення» Іван Олексійович виконав роль британського моряка Жана-Марі. Цей концерт був початком тієї гуманістичної місії, яку артист з честю проніс через усе життя.

В останньому сезоні цього періоду (1904/05) Алчевський вперше виступив у німецькій романтичній опері «Вільний стрілець» Вебера, виконавши там партію Макса, а також в опері Верді «Травіата», де співав партію Альфреда. У «Травіаті» Алчевському вдалося влучно показати вишуканого денді. Граціозно, ніжно, але й мужньо передавав він емоції, втілені у цій партії. З російських опер слід назвати «Рогнеду» Сєрова, де Алчевський виліпив характерну фігуру легендарного лицаря Руальда.

Восени 1904 року на Маріїнській сцені в зв'язку з 100-літнім ювілеєм М. Глінки було поновлено «Руслана і Людмилу», причому опера вперше після тривалого періоду йшла без купюр. Тут молодий співак виконав епі-

[1] «Театр», Москва, 1907.

зодичну роль Баяна у такому блискучому ансамблі, як Ф. Шаляпін — Фарлаф, В. Касторський — Руслан, М. Михайлова — Людмила, І. Єршов — Фінн, М. Славіна — Ратмир, М. Черкаська — Горислава. Диригував Е. Направник. Це була не перша зустріч Івана Олексійовича з великим Шаляпіним. У 1903 році, коли на Маріїнській сцені йшла «Псковитянка» Римського-Корсакова, де Шаляпін талановито втілив зловісну фігуру Івана Грозного, Алчевський вдало виступив у ролі хороброго ватажка псковської вольниці Михайли Тучі. У 1904 році при поновленні «Бориса Годунова» М. Мусоргського Алчевський знову виступає з Шаляпіним. Ось як писав тоді про Алчевського Яковлєв: «...вокальний бік виконання був на достатній висоті, хоча, крім Шаляпіна, вирізнялися одиниці, найбільше від усіх Алчевський, який вже тоді в партії Шуйського виявив розум і надзвичайні сценічні можливості, що поставили його пізніше в ряди перших тенорів російської сцени» [1].

У цій оцінці — перший підсумок професіональної діяльності артиста. Ним була пророблена велетенська, справді сподвижницька праця. З аматора Алчевський перетворився на співака якщо не першого, то досить високого класу, з широким репертуаром, був визнаний пресою і публікою тодішньої Росії.

Але чи задовольнили Алчевського ці успіхи? Очевидно, що ні. Про це яскраво свідчить весь подальший його творчий шлях. З легкої руки диригента Маріїнського театру Д. Похитонова, який близько знав Івана Олексійовича, вважалося, що до осені 1905 року, коли, підписавши контракт, Алчевський поїхав до Брюсселя, він обмежувався заняттями в стінах театру. Справді, там молодий артист знайшов досвідчених наставників в особі режисера О. О. Палечека, що давав йому уроки сценіч-

[1] В. Яковлев. «Борис Годунов» в театре.— Мусоргский, т. 1. М., 1930, с. 203—204.

ного мистецтва і в багатьох постановках якого він брав участь, а також В. Г. Вальтера, концертмейстера театру, який взяв на себе обов'язок прищеплювати йому музичний смак, розширювати світогляд.

Однак почуття відповідальності змусили Алчевського вже по закінченні першого сезону шукати досвідчених вокальних педагогів навіть за межами Росії. Влітку 1902 року він їде до Парижа і бере уроки в Яна Решке, славетного оперного співака — тенора і педагога. Є документи [1] про те, що подібно до Л. Собінова, який щорічно після закінчення зимового сезону їздив до Італії, Алчевський поновлював заняття з Решке влітку 1903 і 1904 років. Тому його від'їзд восени 1905 року до Брюсселя в оперний театр «Де ла Монне» фактично не був несподіваним. У Бельгію він їхав не тільки співати, але й опановувати складну професію оперного артиста.

Другим його закордонним учителем була Фелія Литвин — драматичне сопрано, оперна артистка світового класу, яка на той час співала в Брюсселі.

Характеристику оперного театру «Де ла Монне» дав сам артист, повернувшись до Москви після дворічного перебування за кордоном: «Вистави в брюссельському театрі справили на мене вигідне враження сумлінністю постановок і серйозним ставленням до справи, яку виявляли директори «Монне» пп. Кюфрат і Дебер. Ставив нові опери і сам Дебер, племінник Мейєрбера» [2].

Театр славився сильною оперною трупою і різноманітним репертуаром. У Брюсселі Алчевський виступав тільки один сезон 1905/06 року, основним напрямом якого було вдосконалення попередньо вивчених партій. Особливий успіх в бельгійській столиці мав його Рауль в «Гугенотах» Мейєрбера. Виступаючи в цій виграшній ролі, яка пізніше стала для артиста коронною, Алчев-

[1] Центральный государственный исторический архив СССР.
[2] Театр (Москва), 1907, № 81, с. 14.

ський виконував її на такому рівні, що зміг прославити вітчизняне мистецтво за кордоном.

За Раулем ішли Ромео і Фауст, виконувані, як і Рауль, французькою мовою, а потім Лоенгрін — німецькою. Крім того, Ф. Литвин рекомендувала свого учня до участі в поновлених нею незаслужено забутих операх Х. Глюка «Арміда» і «Альцеста». В цих двох строгих за стилем класичних творах, де Литвин виступала в заголовних ролях, її незмінним партнером у партіях Рінальдо і Адмета був І. Алчевський. У своїх мемуарах про цю співдружність Ф. Литвин згадувала так: «Потім я співала «Альцесту» в Брюсселі. Моїм партнером був тенор Алчевський, якого запросили за моїм проханням після того, як я пройшла з ним всю його роль» [1].

У Брюсселі Алчевський створив новий для нього образ принца Тіальдо в тільки що написаній бельгійським композитором П. Жільсоном опері «Принцеса Промінь Сонця», заголовну партію в якій виконувала Л. Бреслер, яскрава і темпераментна співачка. В цілому треба сказати, що театр «Де ла Монне» був для Алчевського першим кроком до світового визнання.

На літо 1906 року Алчевський одержує досить принадний ангажемент в лондонський королівський оперний театр «Ковент-Гарден». Запрошення було великою честю, бо цей театр здавна славився як один з кращих у світі. Варто згадати, що рік тому на цій сцені виступав інший наш драматичний тенор Модест Менцинський і теж мав значний успіх. Голоси великих артистів звучали на сцені цього прославленого театру. За диригентським пультом стояли музиканти, діяльність яких стала епохою в розвитку світового музичного мистецтва,— Г. Малер, Ф. Мотль, Г. Ріхтер. Виступ на лондонській сцені іноземного артиста розцінювався як велика честь. До того ж Алчевський з'явився там під час тріумфальних

[1] Ф. Литвин. Моя жизнь и мое искусство. Л., 1967, с. 91.

гастролей таких майстрів італійської сцени, як Е. Карузо, Л. Тетраціні і М. Баттістіні. Перша роль — Ленський — в чудових ліричних сценах «Євгенія Онєгіна» принесла артисту визнання публіки та преси. Образ Ленського був дуже близький натурі Івана Алчевського, адже сам він, за визначенням сестри, був «співаком з душею геттінгенською». У цій виставі з ним співали артисти світового класу: «король баритонів» М. Баттістіні — Онєгін, чудова чеська співачка Е. Дестін — Тетяна. Італійські співаки-тенори А. Мазіні і Д. Ансельмі також виконували партію Ленського, але не їм, а саме Алчевському вдалося донести до глядача всю принадність пушкінського образу. Ось що писала лондонська газета «Musical Standart» 7 липня 1906 року: «Ленський співає патетичне аріозо «Куди, куди». Відтворив його з великою щирістю та зворушливою експресією п. Алчевський. Протягом перших двох дій він вклав у свою партію велику силу поетичної значимості».

Виступає Алчевський в Лондоні також в операх «Ромео і Джульєтта» і «Фауст» Гуно, «Арміда» Глюка і «Лоенгрін» Вагнера.

Ще до гастролей в Лондоні співак був запрошений на зимовий сезон до другого по значимості оперного театру Нью-Йорка — «Манхаттан Опера Хауз». Але в Америці Алчевському не пощастило. Здавалось, що він мав усі умови для творчого зростання — кваліфіковане керівництво в театрі, великий і різноманітний репертуар. А насправді протягом сезону 1906/07 року він майже бездіяв, виконавши лише кілька разів Фауста і зовсім нецікаві для нього партії в «Дінорі» Мейєрбера та «Наварянці» Массне.

Головною причиною невдач Алчевського в Нью-Йорку була, на наш погляд, «італоманія», що панувала в театрі. Вона особливо підтримувалась головним диригентом Клеофонто Кампаніні і його прибічниками серед італійських співаків — Бончі, Бассі, Арімонді. Францу-

зькі та російські опери йшли дуже рідко. Так, «Фауст», в якому Алчевський мав величезний успіх, пройшовши кілька разів французькою мовою, далі був переведений на італійську, а головну партію віддали Бассі.

Ясна річ, в той час Алчевський ще не був справжнім майстром вокалу. Його місце серед тенорів театру дуже вдало визначив критик газети «New-York Daily Tribune»: «Це молодий росіянин з справді-таки блискучими артистичними даними: приємною зовнішністю, чудової якості голосом, чистим, дзвінким, сильним з точною інтонацією. Крім того, у нього є інтелігентність і смак. Містеру Гаммерштейну пощастило з тенорами: Бончі, Дальморес і Алчевський, останні два не першого, але вище середнього класу».

Все ж американський сезон був для Алчевського суворою життєвою школою. Якщо він і не виступав, то вчився майстерності у артистів із світовими іменами. У кращому театрі Нью-Йорка — «Метрополітен-Опера» він слухав уславлених Ліну Кавальєрі, Марчеллу Зембріх, Енріко Карузо, в «Манхаттані» — Бончі і Арімонді, а також Неллі Мельбу, яка гастролювала в цьому театрі. Будучи невдоволеним своїм становищем, Алчевський намагався перейти до «Метрополітен-Опера», вів навіть переговори з дирекцією, але цей намір, на жаль, не був здійснений.

Своє дозвілля співак заповнював концертними виступами. Подружившись з представниками вітчизняної еміграції, він цікавився їхнім життям, а по неділях влаштовував святкові концерти. Співав Алчевський в концертах російської музики, організованих колишнім директором Московської консерваторії В. І. Сафоновим, а також в Російському симфонічному товаристві. В репертуарі були арії з «Князя Ігоря», «Садко», «Алеко», романси Глінки, Римського-Корсакова, Кюї. Особливо любив Алчевський залучати до програми своїх виступів еле-

гійне аріозо Ленського «Куди, куди...», українські народні пісні та романси М. Лисенка. Співак також мріяв почути в Російському симфонічному товаристві музичну картину свого брата Григорія Алчевського «Альоша Попович», але цьому задумові, через відсутність партитури, так і не довелося здійснитися.

Однак морально Алчевський був пригнічений «законом джунглів», що панував у США. Після похвальних відгуків про грандіозні масштаби Нью-Йорка він гірко нарікає на гнітюче враження від хмарочосів, жахливий клімат, а головне, на падіння моральності. В одному з листів до матері він писав: «Америка — це жахлива країна, де все влаштовано так, що чесні люди, які зрідка сюди попадають, знаходяться в руках у мерзотників; і весь устрій, всі закони, будь-які власті тільки сприяють цьому» [1].

Навесні 1907 року після невдалих спроб влаштуватися в паризькій «Гранд-Опера» і «Опера-Комік» артист повернувся на батьківщину і влітку цього ж року гастролював у Кисловодську, а на зиму підписав контракт з приватною оперою С. Зіміна в Москві.

Цей сезон для співака мав теж свої особливості: на відміну від американського, який можна назвати сезоном вимушеного спаду творчої активності Алчевського, він був смугою невдач, головним чином, в оцінках преси. Уже перший виступ його в «Самсоні і Далілі» Сен-Санса було різко засуджено на сторінках журналу «Театр». Московська критика негативно поставилась і до наступних виступів співака, зокрема в ролі Альфреда в «Травіаті» Верді, Хозе в «Кармен» Бізе, Каніо в «Паяцах» і Марселя в «Богемі» Леонкавалло. Тільки блискучим виконанням партії Рауля в «Гугенотах» артист зміг розвіяти упередженість преси, змусити визнати його пріоритет у мейєрберівському стилі. Коли Алчевський

[1] Лист І. Алчевського до матері.

повторив Самсона через два місяці із славетною іспанською співачкою Марією Гай в ролі Даліли, І. Кнорозовський доброзичливо відгукнувся про обох виконавців, а про Івана Олексійовича, зокрема, писав: «Самсона грав Алчевський. З того часу, як цей артист залишив Маріїнську сцену, в ньому відбулась значна переміна до кращого. Голос зміцнів, набув металу, сили, звучності і блиску, став більш витривалим. В даний час Алчевський — видатний тенор, який здатний прикрасити будь-яку сцену. Драматична передача у Алчевського, як і колись, осмислена і витончена» [1].

Не знайшовши визнання в цьому театрі, Алчевський на березень-квітень 1908 року підписав контракт з Великим театром, де чудово проспівав Рауля, Садко, Джеральда і вперше показав плоди своєї роботи над складною роллю Радамеса в «Аїді» Верді.

В кінці сезону Іван Олексійович одержує запрошення С. Дягілева, який пропагував російське музичне мистецтво за кордоном. Алчевському було доручено роль Шуйського в «Борисі Годунові» Мусоргського, якого ставила збірна трупа С. Дягілева на сцені «Гранд-Опера» в Парижі (травень-червень 1908 року). Алчевський співав у цій виставі з Ф. Шаляпіним — Борисом, Д. Смирновим — Самозванцем, Н. Єрмоленко-Южиною — Мариною Мнішек. Варлаама співав В. Шаронов, Юродивого — М. Чупринников, Федора — К. Тугаринова, мамку Ксенії — Є. Петренко. Це була перша постановка «Бориса» у Франції, яка йшла мовою оригіналу. Сім вистав опери одержали великий резонанс. «Успіх постановки «Бориса»,— писала газета «Radical»,— був справжнім тріумфом не тільки завдяки винятковій інтерпретації видатних артистів, але й завдяки красі музич-

[1] И. Кнорозовский. Музыкальные заметки.— «Театр и искусство», СПб, 1908, № 12, с. 150.

ного слова і величі розгорнутих картин, що піднімали цей твір до висоти епохи»[1].

Певна доля успіху належала і Алчевському, адже Шуйський був однією з кращих його ролей характерного плану. Успіхи Алчевського в Парижі дали змогу дирекції «Гранд-Опера» підписати з ним контракт. Цей славетний оперний театр нараховував уже 250 років свого існування і був центром музично-театрального життя Франції. В його репертуарі переважали постановки класичних і сучасних французьких опер та балетів. У 1908—1910 роках на його сцені йшли опери Берліоза, Доніцетті, Гуно, Мейєрбера, Обера, Верді. Прем'єри ж цього періоду були малоцікавими — «Іполит і Арсія» Рамо, «Монна Ванна» Феврьє.

Вступ Алчевського до прославленого колективу «Гранд-Опера» — важлива сторінка в його творчій біографії, а його дебют в «Гугенотах» — справжній тріумф. Ось що писала паризька газета «Gil Blas» 25 червня 1908 року: «Дебют п. Алчевського в партії Рауля став великою подією. Рідко випадає почути на сцені натхненного співака,— і це було справжнім сюрпризом. Голос вібруючий і пристрасний, часом надто металевий на форте, але співак володіє ним добре, і його тим більше приємно слухати. Алчевського викликали раз після першої дії й тричі після великого дуету в четвертій. Це був справжній тріумф співака. Отже, дебют чудовий і успішний для дирекції оперного театру, яка добре вчинила, запросивши цього актора, драматична гра якого також цілком непересічна».

З цього часу спостерігається значне і невпинне зростання професіональної діяльності співака. За Раулем ідуть Ромео, Фауст, а в листопаді того ж року дирекція піддає Алчевського важкому випробуванню: в гала-виставі він замінює раптово хворого Ван-Дейка і співає

[1] В. Яковлев. Мусоргский, т. 1. Муз. сектор Госиздата. М., 1930, с. 218.

партію Зігфріда в 4 акті «Загибелі богів» Вагнера, вивчивши значну її частину, як свідчить сам артист, за дві доби. Про цей ризикований експеримент тоді багато писали французькі та інші європейські газети. Невдовзі Алчевський стає одним з перших артистів театру.

У 1909 році репертуар співака поповнюється ролями Тангейзера в однойменній опері Вагнера та Радамеса в «Аїді». Він виконує також партію Іполита в прем'єрі опери «Іполит і Арсія», бере участь в новій опері «Монна Ванна».

Відмовившись від пропозиції антрепренера М. Литвинова гастролювати весною 1909 року в Росії, Алчевський домагається від дирекції «Гранд-Опера» короткої відпустки, яку одержує після досить тривалих переговорів, адже співак ніс весь теноровий репертуар. На запрошення театру «Монте-Карло» в Монако він бере участь в прем'єрі опери «Кобзар», написаної з життя румунського села французьким композитором Габріель Бенак-Феррарі спеціально для нього. Для цієї одноактної вистави була характерною яскраво експресивна музика і захоплюючий сюжет. Чудове сопрано Маргаріт Карре і баритон Дін Жіллі разом з Іваном Алчевським, який співав заголовну партію кобзаря Стана, забезпечили виставі одностайне визнання вимогливої публіки та преси. Цьому сприяли також і видатний диригент Ієхин, і продумана режисура директора Рауля Гюнсбурга. Виставу «Кобзаря» (про що відзначала преса) Іван Олексійович співав абсолютно хворим від перевантаження голосом, після чого кілька місяців лікувався в Парижі.

Влітку 1909 року Алчевський приїздить до Харкова разом із своїми колегами — подружжям французьких співаків — Севельяком і Дональдою. Вони втрьох дають низку концертів у Києві та Харкові. Крім російської та французької класики, Алчевський виконує в цих концертах також романси українських композиторів — «Огні горять» Лисенка і «Дивилося сонце» Степового

та ін. Восени цього ж року Алчевський гастролює в Москві, в театрі С. Зіміна, чаруючи публіку в операх «Кармен» і «Гугеноти». Довготривалий і насичений сезон 1909/10 року Алчевський знову проводить на сцені театру «Гранд-Опера». Влітку 1910 року ним захоплюється К. Сен-Санс, вражений надзвичайною інтерпретацією образу Самсона. У цьому ж сезоні Іван Алчевський полонив парижан досконалим виконанням партій Тангейзера, Радамеса, Фауста («Осуд Фауста» Берліоза). Виступає він і в новій для нього ролі Шарабарима в прем'єрі опери «Саламбо» Е. Рейєра.

Та, незважаючи на великий успіх у паризької публіки, Алчевський всією душею прагне на батьківщину. Перед самим від'їздом він бере участь в концерті російського вокального квартету (Чупринников, Сафонов, Кедров і Лівансин), що відбувся у великому залі «Трокадеро». У його програмі були популярні російські та українські пісні й романси. В цьому концерті виступили також Фелія Литвин та Лідія Липковська.

З другої половини 1910 року для артиста наступає новий період. Він стає солістом Великого театру. Тодішня Москва жила цікавим і напруженим художнім життям: в зеніті слави знаходилися Художній театр, один з найстаріших драматичних театрів — Малий, незнаного розквіту досяг Великий театр, що став твердинею реалізму на оперній сцені. Поруч з прославленою трійкою російської оперної сцени — Ф. Шаляпіним, Л. Собіновим і А. Неждановою, творчий арсенал театру складав першорядний ансамбль співаків: ліричні сопрано Є. Хренникова, М. Гукова, Н. Калиновська-Доктор, драматичне сопрано Л. Балановська, меццо-сопрано М. Збруєва, Є. Азерська. Одним з провідних тенорів був А. Боначич. З баритонів виділялися І. Гризунов і Г. Бакланов, з басів — В. Петров, Г. Пирогов, В. Осипов. Для Великого театру початок XX ст. ознаменувався зростанням музичної культури — оркестр і хор стали непере-

вершеними творчими колективами. За диригентським пультом стояв В. Сук. Вистави оформляли оригінальні і самобутні декоратори — В. Васнєцов та К. Коровін.

На сцені Великого театру на цей час були поставлені майже всі опери Римського-Корсакова, в репертуарі закріпилися новаторські і глибоко національні музичні драми Мусоргського, були поновлені опери Чайковського і Глінки. З нових творів побачили світло рампи «Наль і Дамаянті» і «Рафаель» Аренського, «Скупий лицар» та «Франческа да Риміні» Рахманінова, «Оле із Норланда» Іполитова-Іванова. На базі реалістичних принципів вітчизняного мистецтва ставилась й західноєвропейська оперна класика.

Перший московський сезон був для Алчевського дуже напруженим. Його авторитет і досвід виконання партій іноземними мовами, головним чином французькою, дали змогу дирекції після 26 вистав, проспіваних ним у Москві, відрядити його на початку 1911 року до Петербурга в зв'язку з гастролями французької співачки Рози Феар. Він з честю витримує це важке випробування в усіх тринадцяти виставах («Ромео і Джульєтта», «Фауст», «Гугеноти») і розділяє з гастролеркою заслужене визнання.

В сезоні 1911/12 року Алчевський виявляє ще одну грань свого різнобічного таланту: він значно розширює свій вагнерівський репертуар. 25 листопада 1911 року театр ставить оперу «Загибель богів» Вагнера, останню частину знаменитої тетралогії «Перстень Нібелунгів». Зігфріда Алчевський співав і в «Гранд-Опера», однак тоді він ще не зумів повністю проникнутися патетикою вагнерівського стилю. Тепер в оточенні кращих московських співаків Л. Балановської — Брунгільди, В. Петрова — Хагена, Г. Пирогова — Гунтера в цій російській вагнеріані він створив цільний і продуманий образ.

Через півроку, в квітні 1912 року, ставиться «Зігфрід» — ще одна частина з вагнерівського циклу опер.

Про виконання Алчевським головної партії Ю. Сахновський писав: «Гучний успіх мав Алчевський — Зігфрід, який дійсно блискуче проспівав свою партію. Не може бути двох думок про те, що в цій партії Вагнера в даний час серед співаків Росії для Алчевського суперників немає» [1].

Справді, його трактування відзначалося реалістичним підходом до образу Зігфріда, було вільним від зайвої символіки, характерним широтою «письма» і витонченим нюансуванням. Іван Олексійович був проникливим виконавцем цієї партії. Про місце Алчевського в опануванні спадщини великого реформатора оперної музики вітчизняними театрами писав С. Бронштейн: «Вагнерівський репертуар у Великому театрі ніс Іван Олексійович Алчевський, один з видатних співаків у Росії, з безмежним диханням, який володів феноменальним драматичним тенором... Богатирські груди, вільне дихання робили Алчевського чудовим виконавцем вагнерівських партій» [2].

Характеристика діяльності Алчевського у Москві була б далеко неповною, коли б ми обійшли його виступи в музично-драматичному товаристві «Кобзар». Назване в честь великого Т. Шевченка, воно складалося переважно з працівників театрального й музичного мистецтва — вихідців з України. У 1910 році головою товариства було обрано І. Алчевського. «Кобзар» ставив своїм завданням пропаганду музичного мистецтва та літератури шляхом організації концертних виступів і консолідації як професійних, так і аматорських творчих сил. Концерти «Кобзаря» привертали увагу всієї громадськості Москви. Зал Купецького зібрання, де переважно відбувались вечірки товариства, був завжди переповнений. Тут можна

[1] «Русское слово» від 25 квітня 1912 р.
[2] С. Бронштейн. Герои одного мгновения. М., 1964, с. 25.

було почути таких майстрів вокального мистецтва, як І. Алчевський, Н. Єрмоленко-Южина, А. Нежданова, Ф. Павловський, М. Донець, Л. Балановська, Н. Калиновська-Доктор та ін. Серед творів, виконаних Алчевським у «Кобзарі», назвемо: М. Лисенка — «Огні горять», «І широкую долину», «Б'ють пороги»; Я. Степового — «Не беріть із зеленого лугу верби», «Дивилося сонце», «В квітках була душа моя», «Три шляхи»; Г. Алчевського — «Гей, на бій», «Конвалія», «Чого мені тяжко», «Літньої ночі». З українських народних пісень він співав такі: «Закувала та сива зозуля» в обробці П. Ніщинського, «Ой не гаразд, запорожці» в обробці М. Лисенка, «Ходить сорока» та ін.

Популярність концертів «Кобзаря» спонукала Алчевського та його друзів подумати про постановки цілих опер. Першою стала «Наталка Полтавка» Лисенка, показана 18 березня 1912 року. Для цієї мети Алчевський використав гастролі у Москві М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського. Іван Олексійович у цій виставі блискуче виконав партію Петра.

У 1911 році, під час святкування 50-х роковин з дня смерті Т. Г. Шевченка, «Кобзар» влаштував грандіозний концерт в честь великого поета, який відбувся в залі Московської консерваторії. Слід відзначити, що товариство не обмежувалося лише концертною діяльністю. Так, відомо, що «Кобзар» пожертвував значну суму грошей на будівництво пам'ятника Т. Г. Шевченкові в Києві, а також матеріально допомагав хворому письменникові І. Я. Франку.

Атмосфера, що панувала в імператорських театрах у той час, була дуже важкою: виразної репертуарної політики не було, партії розподілялися часто без врахування творчих індивідуальностей співаків, не завжди бралось до уваги і їх положення в оперній трупі. Широко діяла система штрафів. Все це не могло не відбитись на нервовій натурі Алчевського. Приводом до розриву

Івана Олексійовича з Великим театром стало, очевидно, доручення артистам першого положення Г. Пирогову та І. Алчевському в «Снігуроньці» епізодичних ролей першого і другого бірюча, хоча вони, безумовно, могли претендувати на головні ролі опери — Мороза і Берендея. Як би там не було, але Г. Пирогов перейшов після цього в оперу С. Зіміна, Алчевський же поїхав до Парижа.

Сезон 1912/13 року Іван Олексійович знову присвятив зарубіжним виступам. Будучи солістом «Гранд-Опера», він багато гастролював у Марсельській опері, маючи і тут, і в Парижі справжній успіх. В кінці 1912 року співак побував у Африці, де в Алжірі дав кілька концертів.

Сезон 1913/14 року, проведений також у Франції, закінчується великою творчою перемогою артиста. «Гранд-Опера» ставить нову оперу Альфреда Башле «Шемо» («Потвора»). Яскраво експресіоністична музика й захоплюючий сюжет завоювали прем'єрі загальне визнання. Але головний вклад у справу вніс талант Івана Алчевського. Ось що писав про головного героя опери відомий французький музикознавець і композитор П'єр Лалло: «Нарешті п. Алчевський, який створив приголомшуючий по силі образ Лазарро, вразив нас і зачарував: правдивість його гри і пластики, глибина і образність співу, патетична яскравість переживань були чарівними, і здавалось, що перед вами не актор, а живий і страждаючий Шемо» [1].

Але, незважаючи на тріумфи, співак завжди пам'ятав про свій обов'язок актора-громадянина і постійно пропагував у Франції російське та українське музичне мистецтво. Ось що повідомляла французька газета «Comoedia» 1 грудня 1912 року: «Один з великих артистів нашого часу п. Алчевський виконав пісню Індійського гостя, арію Тучі з «Псковитянки» Римського-Корсакова,

[1] Lallo Pierre. La musique.— «Temps» від 29 травня 1914 року.

російську мелодію Рахманінова та народну українську мелодію. Його дивовижний голос, що звучав чудово і просто, зачарував захоплену аудиторію».

Влітку 1914 року Алчевський знову бере участь в черговому російському сезоні, який проходив у Лондоні на сцені театру «Дрюрі-Лейн». Він зайнятий у «Псковитянці» і «Золотому півнику» — операх Римського-Корсакова. Остання була сміливо перетворена постановниками М. Фокіним і О. Бенуа на оперу-балет. Це був ризикований крок: провідні оперні співаки разом з хором, стильно зодягнені, сиділи на лавах в глибині сцени і біля бокових куліс, артисти ж балету (їх дублери) танцювали синхронно із співом. Алчевському в цій незвичайній виставі була доручена дуже високої теситури партія Звіздаря, розрахована не на звичайного тенора, а швидше на альтіно. Безмежний діапазон голосу артиста дозволив йому вільно справитися з нею, подолати всі труднощі.

Перша світова війна застає Алчевського у Франції. Він тільки-но підписав новий 18-місячний контракт з «Гранд-Опера». Але в ці суворі дні співак не мислив себе поза батьківщиною, далеко від рідних. Він рішуче залишає Францію і небезпечним шляхом через Середземне і Чорне моря дістається до Росії, висадившись у вересні 1914 року в Одесі.

Після тріумфальних гастролей в Одесі, Харкові, Катеринославі він їде до Петербурга, де співає в трупі Аксарина і Артемьєва на сцені Народного дому. В приватних антрепризах панувала тоді гастрольна система. Ось що писав один з рецензентів про рівень таких вистав: «Специфічний провінціальний стиль був чудово витриманий; як-небудь, нашвидкоруч складений ансамбль, мізерна поверховість... і на першому плані видатний гастролер, заради якого пропонують примиритися з дуже багатьма, абсолютно неприйнятними речами»[1]. Саме таким га-

[1] «День» від 5 березня 1916 року.

стролером і став на довгий час Алчевський. Тут він виконує Фауста в «Мефістофелі» Бойто і наполегливо готує Германа в «Піковій дамі» Чайковського, роль, що невдовзі стане для нього етапною. 10 січня 1915 року артист нарешті виступає в цій ролі. «Враження, справлене його Германом,— згадує Х. О. Алчевська,— абсолютно виключне. З першої ж дії він захоплює публіку фатальною трагічністю цього образу. Це — самотній і зосереджений в думках про Лізу офіцер, людина, котра нічого не має, а коли й думає про багатство, то лише для того, щоб завоювати право кохати улюблену істоту і зробити її щасливою».

Хто ж міг служити для Алчевського зразком в ролі Германа? Його попередниками були М. Фігнер, М. Медведєв, перші виконавці цієї партії в Петербурзі і Києві, сучасниками — О. Давидов і А. Боначич. Однак Алчевський зробив помітний крок вперед в порівнянні зі своїми колегами, він глибше проник в психологію свого героя, його виконання відзначалося більшою яскравістю, виразністю, підкресленням ліричної стихії.

Сезон 1915/16 року починається для Алчевського блискучими успіхами на московській імператорській сцені. Герман і Рауль — кращі його ролі, були запорукою палких відгуків глядачів і критики: «В п. Алчевському,— пише рецензент,— котрий щасливо повернувся на нашу казенну сцену, слід визнати одного з найцікавіших Германів» [1]. Інший рецензент називає Івана Алчевського «чи не найкращим сучасним виконавцем цієї партії» [2]. Нарешті, відомий своєю вимогливістю музикознавець О. Коптяєв вважає, що «фігура засмученого хворого Германа була окреслена рукою справжнього таланту» [3]. А московський музичний критик Є. Гунст оцінює Ал-

[1] «Биржевые ведомости» від 4 жовтня 1915 року.
[2] «Биржевые ведомости» від 10 лютого 1917 року.
[3] «Биржевые ведомости» від 11 лютого 1917 року.

чевського в цій ролі так: «Не буде перебільшенням, коли скажемо, що Герман, справжній живий Герман, з'явився, завдяки великому таланту Алчевського, на сцені вперше» [1].

З такою ж оцінкою зустріла преса і Алчевського — Рауля: «Роль передається ним з дивовижною витонченістю. Дует останнього акту виконаний з яскравим темпераментом, з пристрастю. Високі ноти, якими так багатий цей дует, брались співаком на диво легко і красиво і були прийняті з гучними аплодисментами» [2].

На початку 1915 року, гастролюючи в Ростові, Алчевський зустрівся з дуже своєрідним, талановитим музикантом, учнем Римського-Корсакова — М. Гнесіним. Артист палко захопився новаторськими за формою і самобутніми за змістом романсами композитора. Саме участь у симфонічних концертах Кусевицького — Зілоті, а також виконання романсів Гнесіна створили неповторний образ Алчевського як камерного співака. З цього приводу відомий музикознавець Є. Браудо писав: «Два камерні вечори з творів Гнесіна були для нас великим дивом вокального мистецтва. Як Алчевський виконував ці дивні, екзальтовані, причетні до якихось високих таємниць духа вокальні поеми — навряд чи можна охарактеризувати словом» [3].

Справді, Алчевський був художником, який легко сприймав усе свіже й оригінальне в музичному мистецтві. Чудово володіючи фортепіано, він іноді виконував романси під власний акомпанемент і дивував сучасників винятковою музикальністю. Почувши його гру на фортепіано, В. Годовський якось вигукнув: «Я не знаю, захоплюватися Вами більше як співаком чи піаністом!». Іван Олексійович особливо цінував твори Скрябіна,

[1] «Рампа и жизнь», 1915, № 39.
[2] «Рампа и жизнь», 1915, № 48.
[3] Е. Браудо. Памяти Алчевского.— «Аполлон», 1917, № 5.

добре знав також творчість французьких композиторів — Равеля, Дебюссі та ін. Він розгадав приховані ще в ті роки таланти Прокоф'єва та Степового і охоче включав їх твори до програм своїх концертів.

Набагато раніше, в Парижі, у «Палаці мистецтв», Алчевський виконував цикл романсів «Сім пісень» молодого тоді Дж. Енеску, який пізніше став національною гордістю Румунії. В знак подяки за це Енеску присвятив один романс Алчевському.

Восени 1915 року Іван Алчевський разом з друзями, членами товариства «Кобзар», домігся дозволу поставити на сцені Великого театру оперу «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського. В прем'єрі, що відбулася 27 листопада, були зайняті кращі сили вітчизняної оперної сцени: П. Цесевич — Карась, К. Держинська — Одарка, Н. Калиновська-Доктор — Оксана, І. Алчевський — Андрій, Ф. Павловський — Султан. Вистава мала благодійну, гуманну мету: весь збір пішов на спорудження будинку для старих акторів. Демократична публіка прийняла виставу на «ура», однак у придворних колах панувало обурення — допуск на сцену імператорського театру опери з життя народу розцінювався як крамола, як порушення благопристойності і громадського порядку. І відразу ж після другої вистави опера була знята з репертуару. І все ж, незважаючи на заборону, Алчевський прагнув до постановки цієї опери. У 1916 році, під час своїх гастролей в Одесі, він поновлює «Запорожця» на сцені Одеської опери. Роль Карася виконував відомий діяч українського театру О. Суслов, Оксани — солістка опери С. Зіміна Є. Івоні, Алчевський співав партію Андрія. Сезон 1915/16 року закінчився для артиста вдалими гастролями в Катеринославі (Алчевський гастролював у складі трупи С. Зіміна). Сучасник співака Д. Петрівський розповідає про дуже цікавий факт, який відкриває ще одну грань в діяльності арти-

ста-громадянина. Після закінчення гастролей в місцевому театрі Іван Олексійович вирішив і в Катеринославі поставити «Запорожця за Дунаєм». Йому вдалося знайти артистів і організувати хор. Але з невідомих причин вистава не відбулася. І все ж, незважаючи на це, артист виплатив з власних коштів гроші всім учасникам репетицій.

Сезон 1916/17 року був останнім у недовгому житті видатного артиста. Алчевський до свого уже широкого репертуару приєднує ще дві ролі, що стали для нього етапними. Це були протилежні за музикою і стилем партії Іоанна Лейденського в «Пророці» Мейєрбера і Дон Жуана в «Кам'яному гостеві» Даргомижського. Чи не найкращу оцінку Алчевському — Дон Жуану дав очевидець Е. Старк: «Дон Жуан Даргомижського був у Алчевського винятковим творінням, особливо коли взяти до уваги всі труднощі стилю... Виконувати музику, настільки не схожу на інші оперні стилі, було справою вельми складною. Але Алчевський доводив, що для нього не становить труднощів перехід від Мейєрбера до Даргомижського». Саме в Дон Жуані Алчевський виявив таке багатство вокальних засобів, як ніколи: він повністю використав свої великі голосові можливості. В партії Іоанна Лейденського ще більш виразно виявилась здатність співака до вокального перевтілення, що безпосередньо виходила з його акторського таланту.

Після двох останніх блискучих концертів у Харкові в січні і березні 1917 року Алчевський їде гастролювати до Тбілісі і Баку. В першому місті, що славилось своїми давніми театральними традиціями, він має гучний успіх і невдовзі стає улюбленцем експансивної, але вимогливої грузинської публіки. Він знову чарує глядачів у ролях Хозе, Рауля, Германа, а в бенефісній виставі замінює хворого тенора в партії принца Леопольда («Дочка кардинала» Галеві).

Приїхавши до Баку, артист також вдало розпочинає гастролі, піднімаючи до аншлагів збори запустілого останнім часом театру. І ось 11 квітня, з великим напруженням закінчивши перший акт «Дочки кардинала», Алчевський навіть при його високорозвиненій професіональній совісті не зміг мобілізувати себе на продовження вистави. Він співав зовсім хворим: його нервова система не витримала тривалого перевантаження. Після тяжких двотижневих мук у лікарні він помирає. Сталося це 26 квітня 1917 року.

Резонанс трагічного фіналу Алчевського був дуже широким. Д. Похитонов про ці дні згадував: «Одержана у квітні 1917 року сумна звістка ніби блискавицею вразила всіх працівників театру: і не було, здається, людини, яка б не оплакувала життя талановитого артиста — йому було лише сорок років.

Тіло його було перевезено до Харкова і поховано на першому міському цвинтарі. За спогадами сучасників Алчевського відомо, що за труною йшла сила народу, який хотів віддати останню шану своєму улюбленцю.

Музично-сценічний талант Івана Олексійовича Алчевського, його вражаюче вміння перевтілюватися, тонко відчувати особливості музичної драматургії опер різних напрямів — все це риси справжнього майстра, що цілковито віддав себе улюбленій справі. Сценічні й музично-вокальні можливості артиста відзначалися рідкісною широтою діапазону. В репертуарі співака налічувалось більше 40 партій, серед яких були героїчні: Собінін, Садко, Михайла Туча, Зігфрід, Парсифаль, Радамес; драматичні — Рауль, Герман, Хозе; ліричні — Фауст, Індійський гість, Ромео, Вертер і навіть характерні — Шуйський та ін. Його голос був настільки універсальним, що дозволяв включати до репертуару найрізноплановіші партії. З відомих героїчних ролей співак не ви-

конував тільки Отелло. Довгий час вважали, що Алчевський не співав Парсифаля. Однак авторам цього нарису вдалося документально встановити, що весною 1914 року в Марселі він втілив на сцені цей складний вагнерівський образ[1]. Зберігся навіть фотопортрет артиста в цій ролі.

В ліричних партіях границь виконавських можливостей у Алчевського, здається, не було, тому дуже прикро, що при його здібностях у колоратурному співі артистові не довелося виконувати такі партії, як Альмавіва в «Севільському цирульнику» Россіні, Ернесто в «Дон Паскуале» Доніцетті та ін.

В останні роки життя його називали розумним актором. Однак цей розум, цей постійний самоконтроль ніколи не означали у нього пріоритету розуму над почуттям. Відзначаючись загостреним відчуттям форми, він ніколи не був прихильником чистого мистецтва. Його непересічний талант щасливо поєднував емоціональне начало з раціональним. Артист цілком проймався змістом ролі, жив думками і почуттями свого героя. Про це чудово писав Е. Старк: «Все виконання відзначалось великим запалом, яскравими барвами, що особливо захоплювало глядача, бо він бачив перед собою в кожній ролі Алчевського живу картину пристрасті, до дрібниць продуману і написану широкими гарячими мазками».

І нарешті про місце Алчевського серед оперних співаків початку XX ст. Воно дуже точно визначене відомим радянським оперним диригентом А. Пазовським. Говорячи про успіхи вітчизняної оперної школи на рубежі XIX і XX століть і називаючи імена великих оперних акторів Ф. І. Шаляпіна, І. В. Єршова, А. В. Нежданової, Л. В. Собінова та Ф. Г. Стравинського, він говорить: «Поряд з цією «могутньою п'ятіркою, аж ніяк не губля-

[1] Wolf Stephan. L'Opera au Palais Garnier. Paris, 1962, c. 32.

чись в блискові її визнаної світової слави, творили І. О. Алчевський, О. М. Давидов, І. Н. Гризунов, В. Р. Петров, Г. С. Пирогов, В. І. Касторський...»[1].

Цей вислів симптоматичний. Не кажучи вже про те, що Алчевський названий першим відразу після великих співаків, він свідчить, що за масштабами артист був близьким до їхнього мистецтва.

І, врешті, світлий і мужній громадянський образ артиста... Алчевський був справжнім артистом-громадянином, гуманною і чуйною людиною, демократично настроєним патріотом своєї батьківщини. Готуючи себе за прикладом матері до педагогічної діяльності сільського вчителя, він волею долі став оперним співаком і переніс всі вироблені життям і виховані в дитинстві демократичні принципи у нову діяльність.

В історії світового і українського музичного мистецтва Іван Алчевський залишив помітний слід. Поряд з О. Мишугою, С. Крушельницькою, М. Менцинським, він був блискучим пропагандистом мистецтва рідного народу, не забуваючи про нього ні в хвилини своїх тріумфів, ні в тяжкі часи невдач і розчарувань. Він скрізь, нехай це було в Росії, у Франції чи Америці, включав до своїх концертів твори українських композиторів та народні пісні, які виконував з великою майстерністю. Чимало енергії і таланту віддав Алчевський і музично-драматичному товариству «Кобзар», керівником і натхненником якого він був.

Алчевський — це справжній поет у музиці і співі, все його виконання відзначалось тонкою одухотвореністю, високою поетичністю. Мистецтво його було в багатьох відношеннях оригінальним, новаторським, витонченим і досконалим. Таким він був — «співак з душею геттінгенською», як влучно його охарактеризувала Х. О. Алчевська, «Ленський без гриму» — видатний оперний

[1] А. Пазовский. Записки дирижера. М., «Музыка», 1966, с. 460.

і камерний артист Іван Олексійович Алчевський. Як справжній актор за покликанням, як громадянин і художник він жив для щастя людей, і вони шанобливо зберегли пам'ять про нього в своїх серцях.

Лише кілька місяців лишилось дожити Алчевському до великого Жовтня, який відкрив би перед ним нові творчі перспективи, створив би справжні умови для розквіту цього непересічного таланту.

Іван Лисенко,
Кирило Милославський

СПОГАДИ

Христя Алчевська

СПІВАК З «ДУШЕЮ ГЕТТІНГЕНСЬКОЮ»

«Радість — страждання одне»,— співає Гаетан в «Троянді і хресті» Блока... Саме це найхарактерніше для чудового мистецтва того молодого співака, котрий зовсім несподівано з'явився на обрії перед російською публікою у 1901 році. В його житті сплелися між собою і страждання, і радість.

Страждання привело його до мистецтва, котре дало його душі стільки глибокого радісного задоволення, що весь він пройнявся його світлом. Скромний і нікому ще не відомий, він вперше співає пісню про «Птаха-фенікса» із «Садко» відразу на Маріїнській сцені, а потім Фауста і викликає у всіх шепіт здивування. Дуже яскрава стаття, що описувала враження, яке справив він на публіку — враження перше і тому, очевидно, найвірніше,— з'явилась 23 жовтня 1901 року в одній з кишинівських газет, де мова йшла про петербурзькі новини, під рубрикою «Загадковий співак. Новий Фігнер»[1]. Наводимо звідти цитату: «Ось, проминувши публіку, на естраду зійшов дещо сутулий, високий, широкоплечий брюнет... Довге чорне волосся, чорна вкладиста борідка, від якої молоде обличчя здається ще блідішим, чорні очі, що дивляться задумливо, оповиті серпанком смутку... В погляді його якийсь містичний загадковий туман, котрий дещо нагадує погляд Володимира Соловйова... Таке ж довге волосся, такий же довгастий овал обличчя. В характері його голови є щось таке, що дуже нагадує Надсона... Літа його важко визначити. Але, без сумніву, він виглядає старішим за свої роки... Він, очевидно, не звик ще до естради і публіки, але вона не бентежить його. Швидше — вона мов не існує для нього. Він її не бачить... Він спокійний, не велично спокійний, як люди,

котрі звикли володіти натовпом і відчувати своє панівне становище, а спокійний, як люди, котрі живуть в собі, *які цілком увійшли в свій внутрішній світ* (підкреслення — *Х. А.*). Його аж ніяк не бентежить, що він не в фраку і навіть не в смокінзі, а в звичайному чорному піджаку...

— Хто це? Хто це? — неугавно чується в натовпі.— Що він буде робити? Читати свій твір? Оповідання? Вірші? Можливо, грати на роялі? Все, що завгодно, але тільки не співати. І його сутулість, і кутастість манер, і «відсутній» вираз розумного задумливого блідого обличчя дають найменші підстави вбачати в ньому співака...

Але ні, дивіться, він збирається співати! Ось узяв ноти з рояля, зазвучав акомпанемент і він заспівав:

«Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни»

Публіка затихла... І незважаючи на те, що вона розбещена Фігнером, що арія Ленського набридла їй, співак майже відразу завойовує її увагу... Його молодий тенор, дивно високий, симпатичний, чистий і співучий ллється надзвичайно легко і вільно, з самої глибини душі, звучить якось особливо щиро.

Голос сильний і гнучкий. Жодної нотки, якою можна було б дорікнути співаку. Публіка зачарована, перемога повна, успіх великий. Але невідомий загадковий співак, очевидно, так же байдужий до нього, як і до всього оточуючого. Він ніби загіпнотизований. Публіка вимагає повторення. Він співає знову, потім ще...

«Боже мій, та хто ж це? Хто? — чується то там, то тут. І раптом в натовпі проноситься магічне слово, яке відразу освітлює цю фігуру якимось трагічним колоритом, що викликає одначе і приплив несвідомої симпатії до співака...

— Алчевський,— передає пошепки один одному публіка...

— Він нещодавно дебютував у Маріїнському театрі...
— І мав великий успіх...
— Йому лише 24 роки...
— Блискуче артистичне майбутнє...
— Якщо здоров'я витримає... Дивіться, він весь ніби не з цього світу...»

Заключні слова цього фейлетона, що писався в 1901 році, вражаюче збіглися з думкою, висловленою шістнадцятьма роками пізніше в «Южном крае» Сергієм Яблоновським. Ось що писалося про цього співака тоді, у 1917 році, коли вже тридцятидев'ятилітньою [2] людиною він закінчив свій земний, надзвичайно яскравий шлях: «Він наскрізь був сам собою, простий, природний і тому глибоко оригінальний. Його зовнішність мала набагато більше від Ленського, ніж багато загримованих для цієї ролі співаків. Цей образ повністю відповідав його душі — «прямо геттінгенській». Хто знав Івана Олексійовича, його підняту догори голову з виразним, надзвичайно натхненним обличчям, його відкинуте назад довге, спадаюче на плечі волосся, замріяний погляд розумних очей, тих завжди вражало в цій постаті оригінальне поєднання юнака і мудреця».

Юність його була печальною, якоюсь непристосованою до нашого практичного життя, великодушною і благородною. В ньому було щось таке, що витало над життям, щось від чудової казки про принца, котрий блукає з піснею в нашому брутальному світі. Але відкіля взявся цей «принц», цей співак? Звідкіля взялось в його душі стільки поезії і мудрості?

Сповнена ідеями гуманізму його мати, яка в юності захоплювала багатьох своїм темпераментним співом, батько, котрий залишив сім'ї на пам'ять скромний чорненький альбомчик своїх віршів, і, нарешті, Любов Іванівна Карпова, уже немолодих років поетеса і співачка (контральто), яка давала Іванові Олексійовичу уроки співу. Саме вони, очевидно, вплинули на його чутливу

натуру. Та й три покоління його предків по матері: і красуня-румунка Олена Гіко (прабабуся), і бабуся Анетта Вуїч, і мати — «Христенька Журавльова» — всі мали непогані голоси і неабияку музикальність.

Що ж до поетеси Любові Карпової, то після її передчасної смерті від чорної віспи її вірші лишили такий глибокий слід в душі юнака-учня, що він поклав частину їх на музику, хоча й не записав цієї композиції... Як зараз пригадую їхній мотив, але акордів підібрати не можу... За простотою, з якою не співав, а скоріше декламував ці слова під свої акорди Іван Олексійович, вони не схожі на жоден з існуючих романсів, а швидше є дуже оригінальною і глибоко шанобливою мелодекламацією під звуки рояля. І ні до, ні після цього він уже нічого не писав.

Півжартома, пригадую, розспівував він часто слова, що випадково прийшли йому в голову (це було років через дванадцять), і підбирав знову, але вже без серйозного почуття до них, дивні співзвуччя:

Целый день
Хохотала сирень
Фиолетово-розовым хохотом.

І лише тепер, коли на цвинтарі зацвітає персидський бузок, цей «фиолетово-розовый хохот» набуває для мене особливого смислу, контрастуючи зі смертю... І вже ця музика про бузок не здається мені жартом.

Повертаючись до юнацьких років Івана Олексійовича, скажемо: природа і три фактори, тобто вплив матері, батька і вчительки, як на мене, створили ту дивну гармонійно цілісну і музикальну особистість, якою був цей співак з душею «прямо геттінгенською». Не побувавши ні в консерваторії, ні в професіоналів у навчанні, він з гімназійної лави співав «Розбійника» в церковному тріо з винятковим почуттям, відгадуючи чуттям або внутрішньою художньою інтуїцією ті відтінки страждань, радостей і пристрастей, яких ще сам, можливо, не

переживав, але які вже інстинктивно виявлялися в його співі. Ця ж художня інтуїція, за допомогою якої він сприймав майже несвідомо для молодих своїх років всі враження навколишнього життя, очевидно, і зробила для нього можливим на перших кроках виступ у «Фаусті», бо саме вона надавала його голосу відтінку якогось надприродного ліризму, а часом і особливої виразності почуттів.

Він завжди жив у своєму особливому світі звуків, мрій і образів, який дозволяв йому «витати над життям», щоб ніякі життєві дрібниці, мотлох і моральний бруд не заносили мулом його чистої вразливої душі.

Стосовно цього процитую знову С. Яблоновського: «Було щось більше за звичайне мистецтво артиста, коли він співав будь-яку ліричну арію і особливо романс: либонь то була жива людська душа, яку він повністю вкладав у виконання. Важко було слухати без глибокого хвилювання, як ця людина з ніжною дитячою посмішкою йшла «своє бідне щастя шукати» [3]. Здавалося, багато того щастя мало бути в цієї великої людини, а ось уже вона й знайшла його, якщо є воно в тому, щоб піти зі світу...

Так... Не було щастя і на зорі його життя. Наслідуючи захоплення і приклад матері, він мріяв ще будучи юнаком про скромну діяльність учителя на селі, але життя знівечило його плани. Батько кінчив життя самогубством, і кохана мати уже в похилому віці залишилась без засобів до існування. Уже восени, в рік смерті батька, Іван Олексійович йде в світ із своєю піснею. Тамуючи в серці горе, він з'являється перед петербурзьким вищим світом на сцені імператорського театру.

Публіка і оркестр аплодують йому. Щоправда, визнають, що у жестах він виглядає на новачка, але голос полонить усіх. Та внутрішня душевна краса, яка світиться і в співі, й в усьому обрисі його, раптом поглинає всю увагу публіки, гіпнотизує, зачаровує її... Хто його

слухав і бачив, той ніколи не забуде цієї постаті того примирення і щастя, що зринали в душі кожного під час його співу. Він умів так впливати на кожного, що навіть найлютіші і, разом з тим, дуже примітивні натури, несподівано перероджувались, слухаючи його. Він не тільки сам був носієм краси, він заражав нею весь світ, полонив нею людей...

Часто він виказував глибоке задоволення з приводу можливості такого впливу і особливо радів, одержуючи тому докази. Якось він захопився листом юної селянської дівчини, яка особливо щиро передавала мені свої враження від концерту. Ця селянка, що, за її словами, ніколи не слухала співаків з естради, почувши його, раптом забула про весь світ. Їй здалося, що незвичайне щастя розлилось по всій землі і що перед нею співає її рідний степ. Щось близьке-близьке, знайоме і дитяче ллється з добрих променистих очей співака. «Якась дитиняча ласка в'ється в його пісні»,— додала вона...

Але чи лише селянка — натура безпосередня — так піддавалася чарівності його ліричного співу? Адже ним заслуховувалась Бельгія, Франція, Англія, Америка і навіть далека Африка (тобто Алжір). Не кажучи вже про квітучу Ніццу, де бліді, прозорі обличчя людей, яким лишилося недовго жити, жадібно убирали в себе чарівні звуки його пісні, ніби ті сонячні промені, що гріли їх востаннє.

Почувши його в своєму «Самсоні» на паризькій сцені, Каміл Сен-Санс надіслав своє фото з таким листом (28 серпня 1910 р.):

«Мій дорогий друже! Я скрізь бігав, щоб дістати для вас хоча б приблизно гарне своє фото і зміг віднайти лише ось це. Пробачте за нього. Я обожнюю Ваш талант, і за ту насолоду, що принесли мені Ви, хотілося б віддячити Вам краще. Я хотів би чути Вас у всіх моїх творах. Яким чудесним Ви були б, наприклад, Сабатіно в «Фіолеспоні». Але директори театрів з презирством

ставляться до моїх творів і не приймають їх до постановки на оперній сцені. «Єлена» за участю Вашою і Литвин [4] була б вражаючою... Бажаю Вам щастя і успіхів, хоча воно й зайве їх зичити: Вам їх ніколи не бракувало... Щасливі люди, що можуть аплодувати Вам. Відданий Вам К. Сен-Санс».

Це було на третьому році блискучих виступів на паризькій сцені, після гучного дебюту Алчевського в «Гугенотах» 1908 року. Валентину тоді співала чарівна Луїза Гранжен [5]. Відгуки були похвальні і понад усяку міру. І це лише через сім років після перших соромливих кроків на Маріїнській сцені. Потім, в цьому ж році він співає в Парижі «Ромео» з Мері Гарден в ролі Джульєтти і Дельмасом — Лоренцо. Особливо цікаво й сильно висловив йому тоді свої враження в маленькому дитячому листі якийсь дванадцятирічний хлопчик на ім'я Чарлей Верне-де-Тальї: «Дорогий, чудовий друже! Не можу повірити в своє щастя. Я такий юний і чув такого художника, як Ви. Ваш голос, Ваша гра викликали у мене таке хвилювання, яке я ніколи не зможу забути. Дякую, дорогий і великий друже. Ваш маленький Чарлей» (23 червня 1908 року).

Алчевському — Ромео в Парижі аплодував навіть оркестр. Далі він з таким же тріумфом виступає з Мері Гарден у «Фаусті». В цей час його посилено намагаються перетягти до Німеччини для участі у «Тангейзері» і «Мейстерзінгерах». Про це дуже клопотався Мотль [6], але Франція не відпустила тоді за кордон співака, якого стала вважати своїм. 24 листопада 1908 року він співає в паризькій опері третій акт «Загибелі богів» разом з Івон Галль. Перший же виступ у вагнерівському репертуарі — в «Лоенгріні» — відноситься ще до 1903 року в Великому театрі в Москві разом з Литвин — Ельзою. 1905 року Іван Олексійович виступає на сцені королівського театру «Де ла Монне» в Брюсселі, де співає, між іншим, в нових творах бельгійських композиторів, зокре-

ма в жільсонівській опері «Принцеса Промінь Сонця» в ролі Тіальдо. У 1906 році його запрошують у Лондонський королівський театр «Ковент-Гарден», де ставиться «Онєгін» італійською мовою. Він співає Ленського, Баттістіні — Онєгіна, а Татьяну — молода талановита румунка Дестін[7]. На виставі присутній Петро Кропоткін. Після спектаклю він іде до Івана Олексійовича висловити свій ентузіазм і розповісти, як він плакав, слухаючи арію Ленського, як глибоко схвилював і нагадав йому Росію цей спів...

Після ряду вистав у Лондоні Іван Олексійович їде співати до Нью-Йорка в «Манхаттан Опера Хауз», де також користується величезним успіхом.

Влітку і восени 1907 року він приїздить до Росії, концертує в Ялті і Харкові, а з жовтня співає в Москві в «Новій опері» Зіміна. Закінчивши в нього сезон 1908 року, Іван Олексійович їде до Парижа, щоб виступити з дягілевцями в ролі Шуйського в «Борисі Годунові» і після цього залишається там на кілька років. У лютому 1909 року паризький композитор мадам Габріель Феррарі пише для нього оперу «Кобзар» (за румунським сюжетом), і він їде виконувати цю оперу в Монте-Карло. В квітні цього ж року Іван Олексійович з двома своїми французькими товаришами Севельяком і Дональдою концертує в Харкові і Києві. У 1910 році, будучи в Парижі, він, як уже згадувала, полонив Сен-Санса і продовжував залишатися у Франції до війни 1914 року[8]. У 1911 році він здійснює чудову подорож автомобілем на південь Франції в місто Безьє, де знаходяться старо-римські руїни і амфітеатр, пристосований тепер до сучасних постановок. Під відкритим небом в цій історичній місцевості ставиться лірична трагедія Еме Кунга під назвою «Раби» («Les ésclaves»). В ній виступили Іван Олексійович і співачка паризької опери Жанна Компредон. Безьє відвідав і Сен-Санс, котрий ще до цього поставив там свою «Деяніру». Тут же колись виступав

трагік Муне-Сюллі. У 1912—1913 роках Алчевський частину сезону проводить у Марселі, звідки він у грудні 1912 року їде на декілька вистав до Алжіру. Там його чутливу художню натуру вражає своєю красою мавританське будівельне мистецтво, тим більше, що жити йому випадає на чудовій арабській віллі XII століття, котра належить нашому співвітчизнику Пельцеру, де гірлянди в'юнких троянд звисають з верхніх пласких терас над мармуровими фонтанами внутрішнього дворика. Він з захопленням розповідав потім про Африку.

У 1914 році (27 квітня і 5 травня) всі газети Парижа були повні схвальних відгуків на виконання Іваном Олексійовичем ролі Лазарро в новій опері Башле «Шемо». Ультрамодерністична і імпресіоністична музика цього твору, завдяки захоплюючому таланту Алчевського, полонила публіку. Та й драматичний талант Івана Олексійовича зіграв тут також велику роль. Містичний мрійник, безпосередній і великодушний корсіканський пастух вважається у марновірних односельців небезпечним чаклуном і переслідується всіма хлопчиками околиць. Непереможний він тільки однією властивістю — своїми чудовими і яскравими очима. Але саме його очі стали причиною того, що сільська влада хоче його спалити живцем як чаклуна, бо він ніби причарував ними місцеву сільську красуню Франческу, дружину багатого Джованні. Після сутички з пастухом вмирає батько Франчески, і цю смерть приписують прокляттям нещасного Лазарро. Лише Франческа розуміє його натуру і повну невинність. Перед стратою Лазарро власноручно виколює собі очі і лишається нещасним сліпцем. Та все ж його виганяють з села. Він перетворюється в нещасну істоту, що живе в печері. І коли до нього приходить розлючений Джованні, щоб вбити його, він не може боронити себе, а красуня Франческа ледве впізнає в цьому сліпцеві колишнього Лазарро. Лазарро просить Франческу повернутись до радощів життя і залишити його.

І Франческа, що вже розлюбила його, йде від нього. Тут предивна заключна музична фраза Алчевського: «Вона пішла...» зводила з розуму всю публіку. Ось що говорила про цю роль Івана Олексійовича газета «Comoedia»: «Лазарро знає дивні казки, яких грубі односельці не розуміють; йому навіяли їх зорі; він — самотній, і надзвичайна проникливість його розуму і погляду змушує темний натовп вважати його чаклуном.

Особливо ж бояться всі його гри на сопілці. Алчевський інтерпретує цей поетичний тип містика великодушно, рідкісно, щиро і з захватом. Відкинувши в бік всі правила трафаретного «тенорового кодексу», він вкладає в цю роль свою душу наївної і доброї людини. Легкий відтінок екзотики огортає постать його героя. Видно, що попрацювавши над цим образом декілька місяців, він насправді зжився і злився з ним повністю. Крім всього цього, він надихнув його своєю дивною надприродною музикальністю...».

Нещодавно, десять років по смерті Івана Олексійовича, дирекція Паризької опери знову поновила постановку «Шемо». В газетах зчинився страшенний галас: виявилося, що крім Алчевського ніхто цю роль не міг добре виконати і що від директорів вимагали зняти оперу з репертуару. Вона зазнала краху. З цього приводу знову замиготіло в пресі ім'я Івана Олексійовича.

Але ось починається війна 1914 року. Контракт на дальші сезони з Парижем лежить у кишені Івана Олексійовича, але думка, що він буде відрізаним від матері, змушує його сісти в автомобіль і їхати в Бордо, тоді як німці підступають до Парижа. Звідси він, ризикуючи життям, вирушає в дорогу на останньому французькому пароплаві «Португаль», який зміг ще пройти через Дарданелли. Цим же пароплавом повертався в Росію і Цезар Кюї. 15 вересня 1914 року Алчевський сходить на берег в Одесі. З цього дня розпочинається ряд тріумфів Івана Олексійовича. В Одесі він співає три сезони. 16 жовт-

ня — «Аїда» в Харкові, потім «Іван Сусанін», «Садко», «Ромео», «Кармен», «Гугеноти», «Фауст», «Самсон» і, нарешті, Синодал в ювілейній виставі «Демона». Тут 19 листопада 1914 року артисти і публіка влаштовують Алчевському ювілей 15-річної артистичної діяльності. Після 1-го акту «Гугенотів» на сцені читаються адреси, вся сцена всіяна квітами.

18 листопада 1914 року під час концерту для Бельгії і Польщі публіка Катеринослава влаштовує йому тріумф. І ось 23 листопада уже приймає його сцена Народного дому в Петрограді. З приводу «Гугенотів» у Народному домі «Петроградские ведомости» пишуть: «Гастроль Алчевського — Рауля — абсолютна краса. Публіка відразу зрозуміла, що п. Алчевський — велика художня величина і викликам не було кінця». А в газеті «День» В. Коломойцов говорить: «Такого Рауля, як Алчевський, ми не чули уже років десять. За той час, що Алчевський не співав у нас в Маріїнському театрі, він став прямо невпізнаним. Голос його розвинувся надзвичайно». У грудні 1914 року Іван Олексійович гастролює в Зіміна у Москві і в Харкові. Щодо харківських гастролей в міланській газеті «Revista teatrale me boodramatica» з'являється замітка, в якій говориться про них, як про явище визначне, і про бажаність приїзду І. О. Алчевського до Італії. Тут же його називають «di voce fenomenale con potenza timbro», тобто володарем голосу феноменального за силою і тембром. Але в Італії, як і в Німеччині так і не довелось йому співати.

10 січня 1915 року стало визначною датою в кар'єрі Івана Олексійовича: це його перший виступ в партії Германа в «Піковій дамі» знову ж таки на сцені петроградського Народного дому. Враження, справлене його Германом,— абсолютно виключне. З першої ж дії він захоплює публіку фатальною трагічністю цього образу. Це — самотній і зосереджений в думках про Лізу офіцер, людина, котра нічого не має, яка коли й думає про

багатство, то лише для того, щоб завоювати право кохати улюблену істоту і зробити її щасливою... І в усіх діях — напівбожевільний, нерухомий погляд, звернений до Лізи і фатальної таємниці...

«Чи ти помічала коли-небудь,— запитував мене брат,— що мотив Лізи у Чайковського проходить майже через всі акти «Пікової дами», починаючи від перших слів «Я імені її не знаю» і кінчаючи смертними хвилинами Германа. Розумієш, я навіть всю пристрасть його до карт пояснюю однією лише любов'ю до Лізи. І потім у Пушкіна йдеться про щось фатальне, що було в його Лізі [9]. Мені хочеться дати саме такий страшний, жахливий образ глядачеві».

Між іншим, його Германом надзвичайно захоплювалась Юлія Федорівна Абаза [10] — великий музикант, співачка в молодості, для якої Гуно написав «Ромео» і в якої зберігались листи від Ріхарда Вагнера.

В тому ж таки 1915 році в «Речи» з'являється коротке повідомлення, що днями закінчилися гастролі Алчевського в Народному домі і що дирекція імператорських театрів заключила з ним контракт 3 вересня на три роки. В січні ж і лютому 1915 року Іван Олексійович співає в Одесі і Києві. 13 лютого в Києві іде «Пікова дама» з ним і Черкаською, і враження в публіки те ж саме, що і в Петрограді. Київська критика висловлюється, що воно лишилось «велике, глибоке... А досягнуті результати виняткові за художністю».

Сам Іван Олексійович неодноразово говорив, що своєю «Піковою дамою» Чайковський настільки близький йому, що їхні душі ніби таємниче переплітаються в цьому творі... Йому здавалося, що Чайковський живе в ньому...

Потім в Одесі йде «Мефістофель» Бойто і «Дочка кардинала» Галеві. Кращого Єлеазара, за відгуками преси, важко було собі уявити. І в концертах своїх він теж уславився арією з цієї опери — «Рахиль, ты мне дана...».

Нарешті 25 березня в Ростові йдуть «Гугеноти», а 27-го — «Пікова дама». На обох виставах серед публіки знаходився Гнесін. З Гнесіним як композитором тісно пов'язана доля Івана Олексійовича. Жодного з авторів не співав він так проникливо, як його. Ніколи не забудеться у його виконанні, наприклад, гнесінська «Пісня Гаетана» — «Шумит ураган, ревет океан»[11]. Журнал «Музыкальный современник» вважав його гнесінські концерти видатним явищем. Про це писав Кашкін («Вечір в січні 1917 року»).

Алчевський вірив у силу мистецтва майже містично, здавалось, що він творить священнодійство, коли служить йому. І в цьому в його житті було щось аналогічне до поетичного образу посланця Грааля[12].

Таким же посланцем, тільки уже не Грааля, а феї є у поета Блока Гаетан, що приречений нею на блукання по світу і служіння ідеалам поезії [...] До втілення їх у музичній формі береться композитор, що по-особливому вміє охопити і стихійність океану, і фатальність душі героя блоківської поеми, і безмежність всесвіту.

І Блокові, і Гнесіну в доповнення з'являється такий співак, який і в житті подібний до справжнього Гаетана. Він справді фаталіст, він дійсно, як Гнесін і Блок — нестримний в пориві, як бурхливий океан. Тут поєдналися три творці з співзвучними душами: Гнесін — Блок — Алчевський. Всі три романтики...

Близьким був Гнесін Алчевському й іншими творами. Наприклад, смислом «Повітряної пташки» [...][13].

Слід сказати, що за рік до смерті Івана Олексійовича його мучили похмурі передчуття. Можливо, що на нього, нервового і вразливого, вплинуло гадання Паллади Богданової-Бєльської, яка мала необережність сказати йому, що він помре тоді, коли на вулицях будуть барикади... Тим часом революція наближалась. По дивній випадковості це гадання було фатальним, і він помер 26 квітня 1917 року.

Душа Івана Олексійовича була багатогранною і не могла б миритися з сірою буденністю й сумом. Ось чому так проникливо виходила у нього «Недотрога» [14]. «Недотыкомка серая все вокруг меня вертится»... Тут також злились в одне переживання Гнесіна і самого Івана Олексійовича.

Одначе чи не найвеличніше враження на мене в його виконанні гнесінських творів справила пісня про безмежну нікчемність під назвою «Червь-победитель» [15]. Панічний страх сковував мене, коли я слухала виразне глибокоправдиве виконання «Червя» Іваном Олексійовичем

Не можу не згадати також того твору Гнесіна, що завершується дивним, незабутнім за принадністю акордом примиренності з життям заради мети: «Чтоб в рай моих заморских песен открылись торные пути».

Це «Балаганчик»,— говорить поет. Ні сльота осіння, ні полинялість фарб, ні вся жорстока реальність оточуючих обставин не здатні зруйнувати зльоту душі композитора, котра поринула птахою-мрією в захмарну далину відкривати й іншим дорогу до насолоди красою... Важко висловити, настільки психологічно вірна тут музика Гнесіна, настільки красивий цей зліт його з юдолі сліз у височину. І чи варто говорити про те, яким дивним світлом сяяла душа Івана Олексійовича при виконанні твору його улюбленого автора.

Сезон 1915 року закінчується Харковом і Катеринославом. А восени починається блискучий сезон 1916/17 року, останній у житті артиста. У 1916 році, 26 листопада, в Маріїнському театрі для Алчевського ставлять «Іоанна Лейденського» («Пророка») Мейєрбера в бенефіс хору. Імпонуюча обстановка, величне коронування, вражаюча сцена зустрічі з матір'ю й відречення від неї в присутності народу справляли колосальне враження.

Друге улюблене творіння цього сезону — Дон Жуан

в «Кам'яному гостеві» Даргомижського пройшов уперше 27-го січня 1917 року на сцені Маріїнського театру. Образ, створений тут Іваном Олексійовичем, був далеким від звичайних тлумачень цієї ролі. За відгуком критика Коптяєва (в «Биржевых ведомостях») Алчевський прочитав Дон Жуана оригінально, з властивим йому талантом. В його тлумаченні він — наївне дитя природи. До створення цієї ролі артист перечитав усіх Дон Жуанів і пушкінський образ доповнився у нього можливо деякими рисами толстовського героя.. Він втілив його чудовим, чистим, щирим і разом з тим зробив це так просто і природно, що не всі відразу могли зрозуміти всю красу гармонійності його виконання. Це був чарівний, принадний, по-дитячому наївний юнак. Він приваблював до себе, викликав симпатію і співчуття, заражав своєю веселістю і запалом. Він, як дитина, страхався здійснити свої бажання, тільки про них і думав, і коли йому це вдавалось, радів і веселився, як дитина. Він щасливий і хоче, щоб весь світ співчував йому. Коли Анна призначає йому побачення, треба бачити його радісне лице. Він кличе Лепорелло і уривчастим від захоплення голосом говорить: «Любий Лепорелло... Я щасливий... Завтра ввечері... пізніше... Мій Лепорелло... Завтра приготуй». І коли Лепорелло йому говорить: «З Донною Анною Ви говорили, може, вона сказала Вам два ласкавих слова або її благословили Ви», він, захлинаючись від щастя, кидає йому ці слова: «Ні, Лепорелло, ні. Вона побачення, побачення призначила мені». Треба бути великим артистом, щоб так зіграти цю сцену, захопити глядача, примусити його повірити в свою щирість і радість. І артист показав себе великим художником. Партія Дон Жуана — епоха в його артистичному житті.

Сезон закінчився. Далі почалися гастролі 1917-го року в Тифлісі і в фатальному Баку. Там він чудово проспівав кілька вистав («Гугеноти», «Пікова дама», «Аїда»), але після першого акту «Дочки кардинала», у вівторок

11-го квітня, його вже везли з театру хворим, в маренні. 26 квітня 1917 року його не стало, саме тоді, як весна була в повному розквіті.

Коли в Харкові його тіло опускали в могилу, над ним весь час, не змовкаючи, співав соловейко, який бачив, як до його дерев'яного хреста прикріплювали хрест з фіалок від сім'ї фон Мекк, тієї самої, що дружила з Чайковським. І здавалося, що то співав не соловейко, а душа згаслого співака.

О, яким далеким і любим став здаватися той славний час, коли, було, юнак Ваня вдома без кінця співав з опери «Джаміле»[16] своє улюблене східне: «Будь рабыня черноокой иль светлой,— равнодушен я к женщинам всем,— лишь любовь пылко я воспеваю, да — любовь, да — любовь», а йому вдома всі говорили: «Ваня, перестань,— тітонька говіє, а ти їй співаєш про любов»[17].

Чудову статтю через рік після смерті Івана Олексійовича вмістив у ростовському журналі «Жизнь и искусство» М. Ф. Гнесін. В ній він проводить паралель між стриманим виконанням партій Шаляпіним і горінням духу у Алчевського. Одного (тобто Шаляпіна) він відносить до натур урівноважених чи «неодержимих», а другого, тобто І. О. Алчевського, до тих, які самі живуть своїм внутрішнім вогнем і переживають виконуване ними, називаючи їх натурами одержимими. Він вважає, що Алчевський ніколи не міг задовольнитися тим оперним репертуаром, який доводилось йому співати, що його завжди тягло до більш тонкої музики і до великих перспектив — до титанічних задумів. Так, наприклад, він мріяв виконати «Прометея» під відкритим небом, в горах Кавказу, на очах у численної публіки, про що і висловлювався Гнесіну...

18 Ще кілька слів про особисті якості Івана Олексійовича як людини. Його характерною рисою, між іншим, було те, що він надзвичайно чутливо ставився до всіх людей

і найчастіше звертав увагу на абсолютно непомітну особистість. Особливо яскраво це виявилося в одному випадку, що трапився в Петрограді після його смерті. На вулицях Петрограда ще не стихли революційні пристрасті. В одній з квартир скромно продовжувала своє існування одна з жінок, котра надзвичайно цінувала талант і душу Івана Олексійовича,— Дар'я Василівна Рюдман. Якось за її дверима прозвучав різкий енергійний дзвінок, на який Дар'я Василівна негайно встала і вийшла відчинити. На порозі стояла загадкова незнайома жінка у великій чорній хустині з якимось похмурим темним обличчям.

— Де Іван Олексійович Алчевський,— запитала вона відразу.

— Як... Ви не знаєте, він помер..,— сумно промовила Дар'я Василівна.

Жінка, очевидно, була вражена.

— А я приготувала..,— знічено промовила вона і витягла з-під хустки щось загорнуте в папір.— В такому випадку відішліть це для його матері.

В пакеті виявилося сто карбованців.

Рюдман все ще не розуміла, в чому справа. Тоді жінка пояснила.

— Бачите, мій чоловік був робітником в Маріїнському театрі. І якось, за лаштунками, Іван Олексійович помітив, що його немає.

— Чому немає такого-то,— запитав він про мого чоловіка. Іванові Олексійовичу відповіли, що цей робітник помер і що його ні на що навіть поховати. Наступного дня біля мого скромного підвалу зупинилась карета. З неї вийшов Іван Олексійович і попрямував до мене. Підійшовши до столу, він поклав 100 карбованців і сказав: це вам на похорони чоловіка... Як я не запевняла, що мені не буде чим сплатити потім цей борг,— він нічого й слухати не хотів, сів у карету й поїхав. Я сама поденниця. Два роки складала я гроші в далекому краї,

щоб віддати їх Іванові Олексійовичу, а ось тепер, коли з'явилась,— його немає живого...

Жінка змовкла.

Так творив «у світі туманному», в світі гіркому свою місію, не тільки як служителя краси, але як людини, цей мрійливий і чистий душею Гаетан — Іван Олексійович Алчевський.

Ми не можемо оминути також громадянських поглядів Івана Алчевського і його ставлення до народних мас. Історії вкраїнської культури цікаво буде довідатись, про що мріяв для себе й інших Іван Олексійович, заки не зробився артистом.

Ідеалом для нього було стати вчителем народної школи в українському селі і переважно з дорослих виховувати духовно й національно розвинені кращі одиниці. Тобто, він цілковито перейняв од матері любов до селянських мас і до того куточка Донбасу, де раніше вчителював Борис Грінченко (село Олексіївка Слов'яносербського повіту на Катеринославщині).

Несподіване самогубство батька Івана Олексійовича та ті скрутні матеріальні обставини, в які потрапила його мати — діячка народної освіти Христина Данилівна Алчевська,— змусили його занехаяти свій намір і шукати виходу з того становища. Тому, що він свою матір і її діяльність надзвичайно шанував і любив, пізніше він все своє життя присвятив виключно їй, використавши для того свій надзвичайний природний хист і голос.

Але ця кар'єра аніскільки не змінила основного його погляду й відношення до рідного народу, до його музики, поезії, творчості. В Москві, в цьому серці Росії, засновує він українське музичне товариство «Кобзар», куди раз по раз затягає співати своїх товаришів з імператорського Великого театру, іноді — Марію Костянтинівну

Заньковецьку, композитора Якова Степового (Якименка) й інших, і де він виконує цілі програми української музики сам. Мало того, округ себе купчить він студентську молодь і одного разу влаштовує грандіозний вечір в ювілейну дату Шевченка за участю спеціально запрошеної референтки-письменниці Любові Яновської з Києва, колоратурного сопрано імператорського театру Нежданової, Миколи Віталійовича Лисенка, меццо-сопрано [18] Великого театру Балановської, поета О. Олеся й інших. Виписав також на цей день він до себе і мене. Відбулося це в велетенському залі з колонами, так званого тоді «Дворянського зібрання». Своїм розміром і кількістю публіки зала ця зробила на мене велике враження.

Іншим разом за тих дореволюційних часів, коли ще й гадки про українську оперу в столиці Росії чи на Україні ні в кого не було, Іван Олексійович, будучи співаком імператорських театрів, подбав про те, щоб за його участю в бенефіс хору Великого театру поставили на імператорській сцені вкраїнською мовою «Запорожця за Дунаєм». Програма цього спектаклю й досі зберігається в мене [19].

Так само дбав він за часів свого ангажементу в Парижі, щоб концерти за його участю відбувались не інакше, як з виконанням кількох його номерів по-вкраїнському. Особливо часто співав він перед французами романса свого брата Григорія Алчевського «Душа — се конвалія ніжна».

Його виконання речей Степового в Харкові я ніколи не забуду. Особливо одного концерту Івана Олексійовича в залі Харківської громадської книгозбірні. Найбільше враження зробили на мене три речі. Перша — на слова О. Олеся «В огні горить душа моя» [20]. Останні слова цієї поезії звучали так героїчно і стихійно, що здавалося, ніби в залі проноситься грім з вихором:

Не жаль мені, не жаль душі—

і цей душевний крик мовби нісся кудись далеко-далеко людськими юрбами та безмежними степами...

Інша геніально виконана річ — це було Олесеве:

Не беріть із зеленого лугу верби
Ні на жовті піски, ні на скелі.

Пісня ця закінчується строфою:

І сосни не несіть на зелені луги,
Бо вона засумує в долині
І засохне в воді від палкої жаги
І нудьги по далекій вершині.

Музика Степового на останньому слові «вершині» звучала у виконавця ніжним, начебто віддаленим піаніссімо.., якого, мабуть, не знайти ні в якого співака Європи, а то й світу. Адже в драматичних тенорів вагнерівського репертуару,— така рідкість це глибоке, ліричне піаніссімо. Слухачам здавалось у цей мент, що десь там, у хмарах, справді ховається чудове, недосяжне верхів'я, за яким сумує сосна, одірвана од рідного грунту...

Ледве чи не найбільшим дивом чулості й душі у виконанні Івана Олексійовича були Шевченкові «Три шляхи». Епічний, спокійний початок, а далі підхід до слів «А дівчину заручену кладуть в домовину» — опанували настроєм публіки так, що чи то в залі, чи в театрі при тих словах робилося зовсім тихо. Коли ж він кінчав цей рядок:

І три шляхи широкії
Терном заростають,

в дуже повільному темпі, на сумовито затриманім й роздільно виконанім слові «заростають» присутні буквально завмирали, мов у гіпнозі, можна було почути, як муха пролітає!..

Одного разу селянська дівчина з Катеринославщини, з села Михайлівки (Ганна Шепелєва), що була присутньою на виконанні «Трьох шляхів», прислала мені цілого листа про І. Алчевського і про цю його річ (композицію Степового). Іван Олексійович надзвичайно щасливим себе відчув, прочитавши цю оцінку. «Кращого,— сказав він,— я для себе не міг сподіватись...»

Не менш артистично й оригінально тлумачив співак характер і зміст народної пісні «Ходить сорока». Спочатку він, як лірник, «говірком» зазначав у співі про потік і сороку. А далі мужнім, але повним кохання голосом співав про парубка Андрійка, що просить дівчину вийти за нього. Вслід за цим Вам здавалося, що ледве чутно з хати доноситься ніжна, майже пошепки промовлена відповідь дівчини:

Свічечка згасне,
Батенько засне,
То й вийду, то й вийду...

Досконалішої речі зроду не довелось мені згодом почути!..

Перлом здушевлення був у нього завжди й мій марш 1905 року «Гей, на бій! За нами встануть». Музику цю він знав лише з пам'яті і сам собі акомпанував, бо інший мій брат Григорій Алчевський зложив її, але так і не записав. До його смерті вона лишалась ненаписаною. Одного разу, нещодавно, я проспівала з пам'яті цю річ композиторові Козицькому. Він, щоб зробити мені приємність, моментально гармонізував мені її на папері, і я цьому вельми зраділа, бо акорди вийшли зовсім ті, що я їх чула від двох своїх братів... Але підписати своїм ім'ям цю річ Козицький не схотів.

Безмежно жаль, що втратила Україна передчасно свого надзвичайного сина — Івана Олексійовича Алчевського!

Недаремно ж на його похороні якийсь студент прочитав голосно над труною цього мого вірша:

Тебе нема — і світло дня зникає,
Згасає сонце золоте,
Журба гнітить, розради дух шукає,
І смуток в серцеві росте.
Нема тебе — і плаче ніч ласкава,
І з нею тихо плачу я,
І перли сліз горять у хвилях ставу,
І тихих верб задумалась сім'я.
Ти геть пішов, і по вишневім цвіті
Літає тихая журба,
А вколо трави шепчуть розмаїті,
Що мрія білая вмира.

Харків,
1929 рік.

Віра Алчевська-Щербакова

СПІВАК ЛЮБОВІ, СПІВАК ПЕЧАЛІ

Перон Харківського вокзалу. Повільно підходить довгий поїзд, в кінці якого товарний вагон, прикрашений ялиновим віттям. Двері відчиняються і на руках виносять оцинковану труну, на якій лежать похоронні вінки. Цей жалобний кортеж з Петербурга супроводжував мій дядько Григорій Олексійович. Останки його батька, котрий кинувся під поїзд на Царськосільському вокзалі, зустрічає багато людей — вбита горем дружина Христина Данилівна, сини, дочки і онуки Олексія Кириловича, серед них і я — мені вісім років. Це моє перше відчуття великого горя, коли глава сім'ї залишає своїх близьких, почуття якоїсь пустоти, чогось страшного, непоправного.

Однак життя бере своє. Після похоронів доводиться думати про спадщину, а спадщина — це нічим не забезпечені акції, які треба погасити. На це йде все нерухоме майно, і сім'я стоїть перед необхідністю шукати засобів до існування.

І тут молодший дядько мій Іван Олексійович, студент природничого факультету Харківського університету, робить відчайдушний крок — вступає солістом до опери. До університету він навчався в Третій гімназії, що містилася на Кокошкінській вулиці (тепер вулиця Гоголя), і дуже любив співати. Його товаришами і однодумцями були Микола Олексійович Гелтзель, котрий пізніше став юристом, і Всеволод Михайлович Келдиш, батько президента Академії наук СРСР, відомий академік-архітектор. Іван Олексійович і в гімназії, на студентських зібраннях, так званих земляцтвах [1], співав найчастіше українські пісні. Старші його брати були також музично обдарованими. Батько мій Дмитро Олексійович в юні

роки добре володів віолончеллю; мені, на жаль, так і не довелося його слухати. Пізніше він любив грати на гітарі, акомпануючи собі під час співу. Закінчив він, як і Іван Олексійович, природничий факультет університету, потім став кандидатом природничих наук. Другий брат — Григорій Олексійович — композитор, вокальний педагог. Він закінчив Московську консерваторію по класу С. І. Танєєва, був приятелем Гольденвейзера і Скрябіна, писав симфонії і романси. Третій брат — Микола Олексійович — присяжний повірений, чудово знав музичну літературу. Ніжно люблячи і шануючи свого знаменитого брата, він втручався в усі перипетії театрального життя Івана Олексійовича, а в тяжкі хвилини завжди приходив йому на допомогу. Пізніше Микола Олексійович займався педагогікою; він відомий як автор першого українського радянського букваря, виданого у 1919 році.

В сім'ї Алчевських всі любили музику, практикувалося домашнє музикування, організовувались ансамблі балалаєчників. Тут Іван Олексійович зустрічався навіть з молодим Шаляпіним [2]. Гості збиралися вечорами і сиділи майже до ранку. Часом за вечерею лунала заздоровна пісня, тоді улюбленою розвагою Івана Олексійовича було взяти ноту в тон звучання кришталевого келиха, тримаючи його перед собою. В нього був абсолютний слух і фокус незмінно вдавався: келих розлітався вщент [3].

І ось Іван Олексійович в Петербурзі. Там, одначе, він дізнається, що на сцену потрапити зовсім не просто, а треба шукати який-небудь «хід». Молодого співака знайомлять з вдовою міністра, великою меценаткою Абазою. Вона запрошує його до свого салону і перед гістьми, котрі зібралися там, він співає пісню Індійського гостя з опери «Садко» Римського-Корсакова. Успіх був надзвичайний. Юлія Федорівна Абаза обіцяє влаштувати Алчевському дебют, а якась чарівна дівчина,

котра прийшла на цей вечір з своїм нареченим — морським офіцером, тут же відмовляє йому, говорячи, що Іван Олексійович безмежно полонив її. Вона багато років залишається його вірною і відданою шанувальницею.

Про нового тенора відразу заговорили в Петербурзі, і це забезпечило йому виступ на сцені Маріїнського театру. Настав знаменитий день 4 грудня 1901 року, коли Алчевський вперше виконав відповідальну партію Фауста в однойменній опері Гуно. Але петербурзька публіка розбещена. Вона звикла слухати кращих вітчизняних та італійських співаків з їх блискучою школою бельканто, і неопрацьований тенор Алчевського залишає її холодною. «Так, голос гарний, але бракує школи»,— говорили меломани. Столична музична преса, що спочатку схвально зустріла молодого співака, стала потім до нього суворою, може, навіть занадто прискіпливою і нещадною [4]. Але найбільш вимогливим суддею своїх вад був сам артист. Чотири роки виступає він на сцені Маріїнського театру і виносить собі вирок: для великої оперної сцени він непридатний. Одначе молодий запал і віра в свої сили не залишають його, він виїздить шукати щастя до Західної Європи. Шукати щастя... А це значило — учитися, учитися і ще раз учитися!

В Парижі він бере уроки співу у знаменитої Фелії Литвин, потім одержує ангажемент спочатку в Брюсселі, а потім — в лондонському театрі «Ковент-Гарден». Глибокої осені 1906 року він перепливає Атлантику і співає в Нью-Йорку, де має незвичайний успіх.

У 1907 році Алчевський знову в Росії. Він співає на сцені приватної опери Зіміна в Москві. Потім — Париж. Організатор російських оперних сезонів у Франції С. Дягілев запрошує його разом з Шаляпіним, Єрмоленко-Южиною та іншими визначними співаками для участі у першій російській постановці «Бориса Годунова» в Парижі [5]. І тут вимогливий до себе співак стикається чи не вперше так тісно з індивідуальністю Шаляпіна.

Шаляпін — Борис і Алчевський — Шуйський розходяться в думках: перший вимагає, щоб Шуйський падав перед розгніваним монархом на коліна, Алчевський же заперечує — «гордий боярин Шуйський ніколи б так не принизився перед вискочкою Годуновим». Суперечка залишається не розв'язаною до першої вистави. І ось, коли час настав, розлютований Шаляпін — Годунов кидається на Алчевського — Шуйського, той падає і змушений свою репліку співати на колінах. Кажуть, що після цього ображений Алчевський відмовився співати у виставах російського сезону з Шаляпіним [6].

Відтоді Алчевський стає постійним солістом прославленого театру «Гранд-Опера». В Парижі до нього звертається відомий співак і педагог Ян Решке, у якого він раніше удосконалював вокальну техніку [7] і пропонує підготувати Івана Олексійовича до відповідального дебюту в партії Рауля в «Гугенотах». Виступ українського артиста в цій значній ролі, яку він заново детально пройшов і відшліфував, мав заслужений успіх.

Довго проживаючи за кордоном, Іван Олексійович все ж не поривав зв'язків з батьківщиною. Влітку 1909 року, коли майже всі його друзі покинули місто, він приїздить до Петербурга. Погостювавши кілька днів у своєї давньої шанувальниці Абази, він прямує в Крим, в Кекенеїз, де в нас була дача. Одначе з своїм живим характером він довго тут не затримується і переїздить до сестри в Алушту в «Професорський куточок» (дача під такою назвою збереглась і понині). Там проводить літо і його старший брат Григорій. Прогулянки в гори, поїздки на яхті, тенісні партії і наприкінці кожної з них, щоб провітрити легені, яка-небудь арія тут же, на тенісному майданчику (почувши яку з балконів сусідніх дач звішуються слухачі і шалено аплодують) та безперервні дискусії на музичні теми — ось чим заповнений день Івана Олексійовича. Після відпочинку — праця: розучування нових партій, котрих чекають нові тріумфи.

Остаточно на батьківщину Алчевський повертається лише восени 1914 року, коли спалахнула перша світова війна, що загрожувала йому бути відрізаним від рідних, особливо від улюбленої матері.

У сезоні 1914/15 року Алчевський виступає в петроградському Народному домі. І тут мені вперше довелося йому акомпанувати. Крім старанного повторення колишніх партій — Садко, Радамес, Рауль, Ромео — почалась робота над партією Фауста в «Мефістофелі» Бойто. Іван Олексійович жив тоді в готелі «Асторія». Заняття наші розпочинались, як зараз пригадую, з десяти годин ранку. Прийдеш, було, до нього, а він ще ніжиться в ліжку. Номер був розділений на дві половини: перша — вітальня, друга — спальня. Не чекаючи, коли Іван Олексійович встане, я сідала за фортепіано і вибирала з клавіру місця з його аріями. Він, продовжуючи лежати, наспівував півголосом і, раптово зіскакуючи, швидко накидав на себе халат і нападав на мене з докорами: «Що ж ти мене не поправляєш? Адже тут не шістнадцята, а тридцять друга! Давай пройдемо цей уривок ще раз». Працював він дуже довго, з десяти до двох годин щоденно. В ролі Фауста тоді виступав разом з відомим басом Платоном Цесевичем.

А що відбувалось іноді дома після вистави. Іван Олексійович довго не міг заспокоїтись. Він переймався кожним жестом, кожною реплікою чи нотою. А якщо висока нота не вдавалась або не звучала так, як він того хотів, його відчаю не було меж. Даремними були і переконування, що ніхто не помітив цієї вади, що це перебільшена вимогливість до себе,— він погрожував покінчити з собою, а наступного дня доводилось безліч разів повторювати це нещасливе місце.

Але повернемося до 1914 року. Тепер, коли пройшло стільки років, вже ніхто не сумнівається в тому, що Іван Олексійович був першокласним вокалістом і актором. Великий зал Народного дому завжди був

переповнений, і старі артисти були в захваті від Алчевського.

Справді, Алчевський повернувся в Росію в період свого сценічного розквіту, коли зоря його таланту знаходилась в зеніті, коли він сформувався в блискучого співака-художника, котрий завжди був у пошуках і дерзаннях. Працюючи над удосконаленням уже виконаних ним партій, він часто говорив, що трактування образів багатьох героїв не задовольняє його і що ця незадоволеність для нього болісна.

Перед виступом в ролі Хозе на цій же сцені він говорив мені, що заново відшліфував багато місць в опері «Кармен» і з новою інтерпретацією образу постане перед публікою вперше. Перед цим виступом він особливо хвилювався.

Після свого блискучого тріумфу в «Кармен» Алчевський був визнаний кращим Хозе ветеранами оперної сцени, в тому числі Медеєю Фігнер, партнеркою неперевершеного Хозе — Миколи Фігнера. У «Кармен» і «Аїді» з Алчевським співала відома артистка Є. Ф. Петренко. Однак Медея Фігнер визнала, що для Івана Олексійовича Петренко не досить сильна партнерка. Підкорившись великому творчому пориву та емоціональності співака, вона вирішила сама проспівати Кармен з Алчевським. І це майже в шістдесятирічному віці! За відгуками очевидців, актриса перемогла роки своїм темпераментом, а в таверні навіть пішла в танок, скочивши на стіл.

Меломани і критики, котрі чули Алчевського в цей період, відзначали нове оригінальне трактування образу Хозе, підкреслюючи два важливі моменти: дует з Мікаелою в першому акті і фінальну сцену з Кармен. Звичайно, дует Хозе і Мікаели публіка розцінювала як «прохідний», очікуючи подальші сцени. Від Хозе чекали арії з квіткою в другому акті і гарячих пристрастей в кублі контрабандистів та в заключній сцені четвертого акту.

Алчевський трактував дует з Мікаелою по-новому. Він

не просто гарно співав його, він підкреслював суть образу свого героя. Хозе поставав перед глядачами простим селянським хлопцем, котрий особливо цікавиться подіями в рідному селі. В ці хвилини він ніби скидає солдатський мундир, щиро і скромно висловлюючи відданість своїй нареченій і велику любов до матері. Треба було бачити, як просвітліло обличчя Хозе після слів Мікаели «Тобі я принесла від матері послання» і чути, якою гарячою синівською любов'ю сповнена його фраза «Повідай про рідну, повідай про рідну».

Ці риси характеру Хозе ще повніше розкривалися в третьому акті, коли він, шматуючи себе ревністю після поєдинку на навахах з Ескамільо, залишає Кармен, знаючи, що вона відразу ж піде до красеня-тореадора. Досить було Мікаелі сказати «Хозе, рідна вмирає!», як він вигукнув з відчаєм: «Що чую, рідна вмирає... Швидше до неї, швидше». І з якою біллю і погрозою звучала в нього фраза, звернена до Кармен: «Будь задоволена, прощай! Та ми зустрінемося знову».

Нову інтерпретацію дістала і фінальна сцена опери. За традицією Хозе в останньому акті з'являється на майдані перед цирком недбало одягнений в плащ, неголений, змарнілий і глибоко нещасний. Під час дуету він скидає плащ і залишається в одній сорочці з голими грудьми. Алчевський порушував цю традицію. Він стверджував, що побачення Хозе з Кармен — остання ставка його героя. Адже Хозе з'являється не з метою вбити кохану, а, навпаки, повернути її, нагадати про щасливі дні, заволодіти її серцем. Хозе приходить на бій биків, а для іспанця це — урочисте свято. Тому він намагається бути, як і всі тут, парадним, привабливим, бадьорим. Він гарно поголений, пишно зодягнений, перші його фрази привітні, доброзичливі і дихають впевненістю, що в них з Кармен все ще налагодиться. Пережиті муки видають лише темні кола під очима та неприродна блідість. В словах Хозе «Так, ми тепер з тобою друге життя

почати мусим» невимовно тонко поєднуються награна впевненість, настороженість і біль. Лише тремтіння руки виказує його, коли він, показуючи кудись в далечінь, тихо додає: «Далеко там, в чужім краю». Вперше він схиляє голову в безнадії, промовляючи: «Розлюбила мене?». Адже це крах всіх його сподівань і думок. І з цієї хвилини, переконавшись, що всьому кінець, його герой виявляє всю свою пристрасть, свій відчай і поступово зростаючу лють, які й приводять його до фатального кроку — вбивства коханої жінки.

Таким чином, після цілого ряду блискучих вистав в Народному домі дирекції імператорських театрів нічого не лишалося, як запросити Алчевського до складу солістів опери, на що він і погодився, щоправда, не відразу. Він довго роздумував, боячись рутини, що панувала на імператорських сценах.

Невдовзі, восени 1915 року, він виступає на сцені Великого театру в новій для нього ролі Германа з «Пікової дами» Чайковського[8]. Це була ще одна видатна творча перемога талановитого артиста. В цій партії Алчевський не знав суперників. Серед тогочасної публіки і критики ім'я Алчевського порівнювалось з такими корифеями, як Фігнер, Медведєв, Єршов, Давидов. Однак визнавалося, що Алчевському вдалося повніше злитися з своїм героєм, ніж Єршову, якому, окрім всього, ще й заважав горловий тембр його голосу (Іван Олексійович в той час за рахунок впертої роботи уже ліквідував цей дефект), а Медведєв і Давидов при всіх їх великих можливостях і як співаків, і як акторів, поступалися Алчевському темпераментом, барвами й опуклістю музичної фрази, особливо в речитативах Германа.

І справді, Іван Олексійович настільки входив в образ, що неодноразово говорив мені: «Я боюсь зійти з розуму, побачивши примару графині». Про його копітку роботу над роллю можна судити хоча б з того, як Алчевський розучував деякі фрази Германа. Так, наприклад, в знаме-

нитім аріозо «Прости, небесное созданье, что я нарушил твой покой, прости, но страстного не отвергай признанья» слово «страстного» він намагався втілювати то більш ніжно, то поривчастіше, весь час домагаючись відповідного колориту. Емоціонально переживав він і сцену в казармі, жахливу, зловісну за своєю музичною забарвленістю.

А що таке Садко Алчевського? Спочатку ніким не визнаний співак, котрий насмілився виступити у ворожому для нього, високопоставленому товаристві, омріяно співає про зелену діброву, синє море, роздолля, простір — все це наспівно й захоплююче звучить в його першій арії. Запальна суперечка Садко з купцями, несподіваний виграш і можливість полинути в нові краї, осягнути небачені країни — все це яскраво висловлено в переможній пісні «Высота ль, высота ль поднебесная». Скільки захоплення, скільки пристрасті вкладав у неї Алчевський! І слухач мимоволі бачив і блакитне небо, і хвилююче море, яке невдовзі перетворилося в грізну стихію. Нарешті, підводне царство. Морський цар, захоплений музикою Садко, йде в танок. А в останньому акті — повернення Садко до реальності, радісна зустріч з вірною дружиною Любавою Буслаєвною. Вся ця гама почуттів яскраво показана Іваном Олексійовичем в «Садко». Тут, як і в інших партіях, для того, щоб картина виходила цільною, все мусить бути детально продуманим, всі нюанси зважені й відчуті. Це, безперечно, вдалось Івану Алчевському, і його Садко надовго запам'ятовувався енергійним, добрим молодцем, вольовим і разом з тим ніжним. Це було широке полотно різноманітних барв, накреслене рукою великого майстра.

У виконанні Івана Олексійовича партії Радамеса можна було простежити всі градації почуттів і переживань. В дуетах з Аїдою, в сценах з Амнеріс, у хвилини найсильнішого піднесення Алчевський досягав великої експресії, кожна фраза була в нього живою, природною.

Остання дія проводилась артистом з незвичайною силою. Безвихідність ситуації згладжується чудовим ліричним дуетом з Аїдою. Скільки душевної теплоти звучало в його звертанні «Тебя бог создал для любви и счастья». Нездійсненна мрія звучить в останніх тактах «Аїди», і під таким враженням глядач залишає оперний театр.

У кінці 1915 року Іван Олексійович з готелю переїхав до нас. Кімнату ми відвели йому окрему, поруч з вітальнею, де стояв концертний рояль м'якого тону. До цього періоду відноситься захоплення Алчевського сучасною музикою, переважно романсами Гнесіна. Я брала участь в їх розучуванні, а потім мусила бути присутньою на репетиціях і критикувати виконання. Навчалася я тоді в консерваторії, отже, роботи в мене було багато. Одначе я намагалася не пропустити жодного випадку.

Наступний сезон 1916/17 року розпочався для мене пізно. Наприкінці літа я їздила з чоловіком на Урал і повернулася до Петрограда тільки глибокої осені. Треба сказати, що в кінці минулого сезону наші заняття з Іваном Олексійовичем несподівано перервались: я захопилася студентом-політехніком і проти волі матері вийшла за нього заміж. Поки продовжуються болісні переговори вдома, Іван Олексійович незвичайно хвилюється з цього приводу і звинувачує мене в порушенні сімейної рівноваги: «Це все наробив мій Ромео», що я, зрештою, й не заперечую. До цього часу в мені звучить чудовий дует «Нет, это не рассвет, то не жаворонка пение, то поет соловей песню вечной любви» і голос Алчевського, повний розкоші й пристрасті. Хіба можна було байдуже слухати його спів і, захопившись, не «втілити» цей дует у життя!

Відношення мої з Іваном Олексійовичем змінюються. Живемо ми на різних квартирах, вдома я майже не буваю. Моє навчання в консерваторії продовжується: однак я постійно відвідую і оперу, де буваю в ложі «для трьох політехнічних пар», за визначенням Івана Олексійовича,

тобто я з чоловіком і дві двоюрідні сестри теж зі своїми чоловіками. Іноді в ложі з'являється моя свекруха, і тоді співак незмінно допитується, як вела себе сьогодні його «італійська шанувальниця». Закінчивши колись Римську консерваторію, вона була великим знавцем музики.

У цьому сезоні Іван Олексійович блискуче виконує на Маріїнській сцені партію Іоанна Лейденського і готується до ролі Дон Жуана в «Кам'яному гостеві». Прем'єра відбулася в кінці січня 1917 року. Усіх вразила надзвичайна гнучкість і виразність музичної декламації артиста.

До лютого наше життя протікає, як і завжди, а потім починаються події, що попереджують великі зміни — убивство Распутіна, Лютнева революція, мітинги на майданах, повернення Леніна з-за кордону. Ці події не могли залишити Алчевського байдужим. Він постійно буває на мітингах, слухає промовців. Але цим не обмежувалась його зацікавленість революційним рухом. Він був не тільки звичайним споглядачем цих подій [9]. Ось випадок, який трапився у Харкові. Ще задовго до революційних подій, відразу ж після повернення з-за кордону (кінець 1914 року), співак виступає в Харківській опері в партії Собініна. В антракті він виходить на авансцену і співає Марсельєзу.

Після закінчення сезону 1916/17 року — Алчевський на гастролях. Спочатку Харків, потім Тифліс і, нарешті, фатальне Баку. І тут нервове напруження, пережите Іваном Олексійовичем в останні місяці, дає про себе знати. В Баку Алчевський раптово занедужує і через два тижні помирає після приступу хвороби, що застає його на сцені в костюмі старого Єлеазара в «Дочці кардинала».

Не стало видатного співака, котрий спалахнув на оперній сцені як яскрава комета, не стало в той час, коли його невичерпні творчі сили досягли апогея.

Москва,
1952 рік.

Христина Юрковська

СПОГАДИ ПРО МОГО ДЯДЬКА

Іван Олексійович Алчевський був нашим найулюбленішим дядьком. Ми, діти сім'ї Бекетових, його просто обожнювали. Перші спогади про нього, ще зовсім дитячі, відносяться до 1895 року. Мої батьки винаймали тоді маленький одноповерховий будинок з мезоніном на Чорноглазівській вулиці, проти Садової. Цей будинок належав якимсь Щелковим, його оточував невеликий сад з тінистими алеями й віковими дубами, які тепер знаходяться під охороною держави.

Іван Олексійович, ще будучи гімназистом, часто приїздив до нас велосипедом. Мені подобалося спостерігати, як, катаючись у саду, він робив химерні петлі, хвацько повертаючи з однієї стежки саду на іншу.

1901 рік для численої сім'ї Алчевських і Бекетових став фатальним. Несподівано трагічно закінчився життєвий шлях глави сім'ї — Олексія Кириловича Алчевського. На його похорон зібралося багато людей. Адже він був дуже популярним і любленим людьми за свою чуйність і прогресивні погляди. Досі на Донбасі в містечку Алчевськ, що назване його іменем, з уст в уста, від старших поколінь до молодших, передаються розповіді про добрі справи, які він чинив. Під час найжорстокішої економічної кризи 1898—1903 рр. він, єдиний серед промисловців, не звільняв робітників і службовців Донецько-Юр'ївського металургійного об'єднання, яким управляв. Це і стало, очевидно, однією з причин його розорення.

На харківському міському цвинтарі незадовго до смерті Олексія Кириловича мій батько, архітектор Олексій Миколайович Бекетов, спорудив на ділянці Алчевських підземний цегляний склеп [1]. В ньому поряд зі своїм

батьком через 16 років після його смерті знайшов свій останній притулок Іван Олексійович, який помер на три роки раніше від своєї матері.

Спогади переносять мене на дев'ять років уперед... 1910 рік. Москва. Тут, у Богословському провулку, між Великою Дмитровкою [2] і Петровкою, живе мій старший дядько Григорій Олексійович Алчевський, композитор, вокальний педагог, з дружиною Марією Миколаївною. Пригадую, посеред великого двору, як близнюки, стояли шість однакових чотириповерхових будинків, в яких мешкали пожильці. На першому поверсі одного з них і жив дядько Гриць. Невдовзі на третьому поверсі того ж будинку поселився і Іван Олексійович, який тільки-но приїхав з Парижа. Йому дала притулок одна літня дама, що кохалася в музиці, дозволивши будь-коли користуватися роялем.

Я тоді жила в дядька Гриця, бо навчалася в Строганівському училищі прикладних мистецтв. З багатьох спеціальностей, які можна було вибрати в училищі, я віддала перевагу спеціальності художника-графіка.

Іван Олексійович служив у Великому театрі. Після вистав він часто заходив до нас вечеряти, найчастіше бував у піднесеному настрої і не відразу міг «відійти» від перипетій минулого виступу. Ще до вечері він сідав за фортепіано і, акомпануючи собі, співав яку-небудь арію.

Я багато разів слухала дядька в «Ромео і Джульєтті», «Фаусті», «Гугенотах». Особливо він любив партію Рауля, вважаючи її своєю коронною. В квітні 1912 року Великий театр поставив вагнерівського «Зігфріда». Виступ у головній ролі Івана Олексійовича став справжнім тріумфом. Після прем'єри у нас зібралася компанія на чолі з композитором О. Б. Гольденвейзером. Він був великим приятелем Григорія Олексійовича і часто його відвідував.

Іван Олексійович в цей вечір прийшов дещо пізніше

і відразу став розпитувати про враження від його виступу. Особливо цікавила його одна обставина. У першому акті «Зігфріда» є місце, коли розлючений карлик Міме намагається дізнатися від юного героя, чи знайомий він із страхом. Його запитання викликане тим, що всесильний бог Вотан поклявся віддати голову Міме людині, яка не знає страху. Дізнавшись, що це почуття невідоме Зігфріду, Міме швидко пояснює йому симптоми страху, але заради спокуси описує замість страху ознаки любові. Тоді по обличчю Зігфріда розливається блаженна посмішка, і він відповідає, що хоче пізнати страх негайно. Так ось дядько запитував нас, чи помітна була ця раптова зміна на обличчі його героя Я відповіла ствердно, чим Іван Олексійович залишився дуже задоволений.

Запам'ятався мені ще один епізод з цих же років, пов'язаний з його патріотичною діяльністю. З 1910 року Алчевський очолював московське музично-драматичне товариство «Кобзар», що ставило перед собою мету пропагувати українську літературу й мистецтво і об'єднувати українців, які проживали в Москві.

Одного разу я стала учасницею чергового зібрання «Кобзаря», що відбувалося на приватній квартирі по Тверській вулиці. Простора вітальня була повна людей, аматори й професіонали співали українські пісні, читали вірші. Виступав і дядько. Людей було так багато, що глядачі не тільки сиділи, але й стояли на проходах і біля дверей.

У травні 1913 року я вийшла заміж за студента-політехніка. Святкування нашого весілля відбувалося в Харкові в будинку моїх батьків. На той час батько побудував уже власний будинок в кінці Садово-Куликовської вулиці (нині вул. Дарвіна). На святковому обіді був присутній і Іван Олексійович. Невдовзі я поїхала в Москву ще на рік — закінчувати Строганівське училище, а в 1914 році переїхала до чоловіка в Петроград.

Літо 1911 року дядько проводив в дачній місцевості

біля Парижа. Ми ж найняли дачу під Харковом, в Дергачах. Щоб заспокоїти свою нудьгу за рідними, дядько запросив до себе Григорія Олексійовича з дружиною. Вони довго гостювали в нього, слухали його в «Гранд-Опера», а коли від'їздили, Іван Олексійович передав для своєї матері чергову велику суму грошей. Щоправда, з його ж дозволу на частину цієї суми вони здійснили чудову подорож по Швейцарії, а потім приїхали до нас в Дергачі.

Під час перебування дядька Гриця в Парижі відбувся ось який комічний випадок. Іван Олексійович жив тоді у дуже милої літньої француженки Маргарити, яка не розуміла українською мовою жодного слова. Якось після вистави подружжя Алчевських, приготувавши вечерю, довго не могло дочекатися дядька. Тоді, не знаючи, де подіти час, Григорій Олексійович навчив Маргариту вимовляти одну українську фразу, якою вона повинна була зустріти Івана Олексійовича. Коли пролунав дзвінок, Маргарита відкрила вхідні двері і з великим акцентом вигукнула: «Де ти тинявся, чортова кукло?», на що Іван Олексійович тим же тоном відповів: «А хто тебе цього навчив?», після чого всі довго сміялися.

Дядько Іван був у великій дружбі із своїм старшим братом, а коли Григорій Олексійович одружувався, він на його весіллі співав соло у церковному хорі.

Влітку 1916 року ми, як завжди, відпочивали в Криму на нашій дачі «Професорський куточок» на околиці Алушти. Поруч з нами знаходився широковідомий пансіонат Магденко, дружини мистецтвознавця Смирнова, куди з'їжджалися на літо артисти, письменники, журналісти, художники. На великій території знаходилось кілька дач, так що компанія збиралася дружна й різноманітна. Того літа в нас гостювала сестра моєї матері Христина Олексіївна, поетеса й педагог, володарка хорошого голосу (низьке контральто). Приїхав до нас відпочивати й Іван Олексійович.

Гуляючи з ними, ми часто співали; Христина Олексіївна виконувала жартома чоловічі арії, а Іван Олексійович жіночі. Вона особливо любила арію Жермона з «Травіати» — «Ти забув краї любий свій». Іноді в дуеті з Христиною Олексіївною співала одна співачка з Петербурга, яка володіла чудовим колоратурним сопрано. Прізвища її моя пам'ять, на жаль, не зберегла. Її чоловік, якийсь Смирнов, восени цього ж року, коли Іван Олексійович переїхав до Петрограда, поступився йому своєю спустілою квартирою на Васильєвському острові.

У Івана Алчевського, на відміну від його сестри, був дуже високий голос. Крім того, рідкісне явище,— після мутації у нього зберігся дискант повного діапазону. Тому в Алушті, крім арії Каварадоссі з «Тоски» і дуетів з сестрою (все це виконувалось без акомпанементу), він співав в діапазоні сопрано арію Маргарити з «Фауста» Гуно й вальс Дінори з однойменної опери Мейєрбера.

На рубежі 1916—1917 років обставини звели нас з Іваном Олексійовичем в Петрограді. Мені випало щастя бачити і слухати його в двох останніх ролях, що являли собою надзвичайно яскраві творіння його генія. Мова йде про такі полярно протилежні образи, як Дон Жуан в «Кам'яному гостеві» Даргомижського і Іоанн Лейденський в «Пророці» Мейєрбера. «Кам'яного гостя» я слухала двічі: під час генеральної репетиції і на прем'єрі.

В домашніх обставинах ми неодноразово бачилися з дядьком у мого діда по батьківській лінії — видатного хіміка Миколи Миколайовича Бекетова, родича Олександра Блока. Він теж жив на Васильєвському острові в будинку Російської Академії наук. Дід займав велику казенну квартиру на другому поверсі (на першому поверсі знаходилась його знаменита хімічна лабораторія). Прийшовши до Миколи Миколайовича, Іван Олексійович відразу ж сідав за рояль і починав грати. Стіни дідо-

вої квартири спонукали його чомусь не до співу, а до фортепіанної музики. Опус за опусом він виконував твори композиторів-романтиків — Шопена, Шумана, Ліста.

Остання наша зустріч з Іваном Олексійовичем, дуже коротка, відбулася в березні 1917 року на харківському вокзалі [3]. Це сталося за таких обставин. В тривожні дні Лютневої революції ми з сестрою Марією жили в Петрограді. Батьки кликали нас до Харкова, але квитки на поїзд дістати було дуже важко. Тоді Іван Олексійович, котрий бував в сім'ї Д. В. Рюдман, що мала відношення до Міністерства шляхів сполучення, запропонував нам таке. Він саме збирався на гастролі до Тифліса й Баку, плануючи виїхати на кілька днів раніше за нас, з зупинкою в Харкові. Він дістає нам квитки до Тифліса через Дар'ю Василівну, а в Харкові сідає на наші місця і їде далі на південь. Так ми й зробили. Все пройшло гладко, не беручи до уваги маленької заминки на харківському вокзалі, коли надто запопадливий провідник не відразу впустив у вагон нового пасажира, не розуміючи, як на один і той же квиток можуть претендувати різні пасажири.

Більше Івана Олексійовича живим мені вже не судилося бачити. Коли в квітні з Баку прийшло повідомлення про його хворобу, туди один за одним виїхали моя мама, Ганна Олексіївна, а слідом за нею Микола Олексійович. На всьому протязі хвороби вони зворушливо піклувались про тяжко хворого, сподіваючись на його одужання і зовсім не передбачаючи такої швидкої і фатальної розв'язки.

Печальна подія відбулась 26 квітня 1917 року (за старим стилем) і всіх нас відразу приголомшила. Просто не вірилося, що Івана Олексійовича, такого бадьорого, такого життєрадісного, більше ніколи не буде з нами.

Харків,
1971 рік.

Едуард Старк

ІВАН ОЛЕКСІЙОВИЧ АЛЧЕВСЬКИЙ

Випадок відіграє велику роль у житті людини. Часом він визначає всю його кар'єру. Так було і з Алчевським. Він вчився в університеті і про театр не мріяв. Раптово сталася сімейна трагедія. Його батько був головою правління Харківського поземельного банку, в справах якого несподівано викрилися великі зловживання. Все правління на чолі з головою було віддано до суду [1]. Не чекаючи процесу, батько Алчевського покінчив з собою, і юнак Алчевський був полишений на самого себе. Тоді й виникла думка: а чи не піти на сцену?

І ось настало 4 грудня 1901 року. Маріїнський театр ..

Піднімається завіса. За темінню фаустівського кабінету, за традиційним старечим гримом неможливо розібрати, кого доля посилає татру в особі цього несподіваного дебютанта. Природне хвилювання першого виходу та ще в такій відповідальній партії давалося взнаки. І все ж чути, що голос незвичайний, хоча й горлового характеру. Але ось переміна — летить геть сива перука з прив'язаною бородою, і перед нами омолоджений Фауст... ну не зовсім і омолоджений. Якраз проти Гете: «однако с длинной бородою не сладить с жизнью молодою» [2],— постав перед нами Фауст з бородою доволі довгою і дуже чорною, вигляду аж ніяк не молодого. Нарешті зустріч з Маргаритою: «позвольте предложить, прелестное созданье, вам под руку пройтись со мной» — голос звучить чарівно, м'яко, свіжо. Маргарита зникла... Чудово передаючи схвильованість героя у фразі «ангел небес, люблю я, мой ангел, тебя», Алчевський посилає у зал таке розкішне верхнє *сі*, взяте вільно, легко, чисто, що у відповідь чується грім аплодисментів. Успіх забезпечений великий, впев-

нений, і росте він від акту до акту. Це була перемога матеріалу, перемога голосу, ще не озброєного мистецтвом, бо школи в той час Алчевський зовсім не мав, перемога молодого щирого почуття, непідробного захоплення, великої безпосередності. Пластично ж Алчевський був зовсім безпорадний. Сцена, очевидно, його гнітила.

Природно, що при повній акторській недосвідченості справа не відразу йшла на лад. І в першому сезоні до Фауста, декілька разів повтореного, приєднався лише Індійський гість в «Садко», роль дуже зручна для тих, хто не вміє ходити по сцені, бо вона сидяча. Але вже в наступному сезоні репертуар Алчевського збагатився сімома ролями, серед яких були Рауль і Лоенгрін. У сезоні 1903/04 року до них додалося ще шість нових, і між ними такі різнопланові, як Садко, Ромео, Джеральд в «Лакме» і Собінін.

Якщо пластична майстерність співака залишала бажати кращого, то вокальна завоювала перемогу, чому помітно сприяв верхній регістр голосу Алчевського. Це був типовий tenore-caractere, найблагородніший голос, репертуарні можливості якого майже необмежені. У звучанні цього голосу було багато металу; чудовий м'який тембр був би дуже красивим, якби його не псувала горлова манера подачі звуку, що особливо різко відчувалася на верхніх нотах при форте. Чисто вокальна передача при блискучій музикальності завжди відзначалася великою схвильованістю.

Алчевський являв собою чудовий приклад безперервного зростання артистичної індивідуальності, впертої роботи над собою, постійного наполегливого прагнення до гармонійної досконалості. Він зростав не тільки як співак, але і як актор, поки не досяг в своєму мистецтві великих художніх успіхів.

Служив Алчевський поперемінно то в Петербурзі, то в Москві [3], періодично перериваючи службу досить три-

валими виїздами за кордон, під час яких він не тільки виступав в багатьох великих містах, але й удосконалював свою вокальну майстерність. Остаточну шліфовку він одержав у знаменитої Фелії Литвин. І коли, майже після трирічного перебування за кордоном [4], головним чином, у Парижі, Алчевський повернувся восени 1915 року до Петербурга і виступив у Маріїнському театрі, всі, котрі знали його як артиста, буквально ахнули від здивування. Алчевський не те, щоб виріс, а ніби переродився. Звук голосу абсолютно втратив свій колишній горловий характер, набув ще більшої повноти, округленості й рівності. Верхи, і без того вільні від природи, стали ще вільнішими, упевненішими і більш металевими. Гнучкість голосу досягла граничності. Техніка з'явилася така, що для Алчевського перестали існувати будь-які труднощі в партіях, і він став їх співати, не тільки нічого в них не полегшуючи, а навіть відновлюючи те, що давно зникло з традиції виконання. Шліфовка партії ставала ювелірною. Ніщо не могло вислизнути з-під впливу Алчевського, причому ставлення до справи виказувало в ньому справжнього художника.

Алчевський любив різні головоломні пасажі і пишався тим, що може їх робити з легкістю колоратурного сопрано. Але він аж ніяк не захоплювався ними як самоціллю. Блискуча техніка поєднувалась у ньому з великою виразністю співу, з яскравою подачею фрази, завдяки чому виявлявся настрій виконуваного твору. А майстерно взяті верхні ноти лише підвищували емоційність вислову. Все виконання відзначалося великим запалом, яскравими барвами, що особливо захоплювало глядача, бо він бачив перед собою в кожній ролі Алчевського живу картину пристрасті, до дрібниць продуману і написану широкими, гарячими мазками. При цьому він забував про зовнішність. Бо саме нею природа дещо обділила артиста. Він був ледь вище середнього зросту, непропорційно збудований, мав занадто широкі плечі

і випуклі груди, поставу аж ніяк не струнку, крім цього ще й доволі сутулу. І все це не помічалося навіть в Ромео, настільки Алчевський турбувався про старанну гру, про відповідність пластичного образу його музичному змістові, про виразне втілення кожного драматичного жесту, причому від напруженості моменту залежала сила його передачі. Чим більш патетичним, більш пристрасним був драматичний момент, тим барви виконання Алчевського ставали палкішими, яскравішими, захопленішими. Глядач, затамувавши подих, слідкував за найменшими нюансами цієї схвильованої музично-драматичної гри і вибухав під кінець бурхливими оплесками.

Повна мистецька віддача Алчевського діяла навіть на холодну, манірну публіку абонемента, і я сам був очевидцем того сплеску, який стався в один з вечорів, коли Алчевський несподівано з'явився в «Гугенотах». Публіка була невпізнанною. Розпалившись, вона безперервно викликала Алчевського на сцену. І справді, було від чого втратити душевну рівновагу. Рауль — мейєрберівський персонаж, в драматичному відношенні не дуже цікавий герой, що по ходу дії опери приречений на акторську статичність. У цій ролі є такі моменти, коли співаки-новачки, знаходячись на сцені, не знають, де їм подіти руки, поки не здогадаються, що правою можна спертися в бік, а ліву покласти на ефес шпаги. Рауль — не стільки образ, скільки партія. Вона сповнена величезних вокальних труднощів і вимагає від співака не тільки бездоганного голосу, але й першокласної школи. Артистові, навіть сценічно обдарованому, котрий звик обдумувати кожний крок і всілякий жест, здатному створювати чіткі образи, але який не володіє ні голосовим матеріалом, ні школою, нема чого й мріяти про Рауля: його виконання не справить жодного враження. Хоч музика Мейєрбера і не відзначається особливою глибиною думки, зате вона вищою мірою декоративна, театральна і вимагає для належного свого втілення яскравих барв, виразної

динаміки, насиченої експресії. Всім цим найвищою мірою проникнута партія Рауля, вимагаючи, таким чином, від виконавця особливої майстерності. Якщо артист на ці вимоги відповісти не зможе,— живий інтерес до «Гугенотів» зникає, особливо в другій половині 4-ої дії, де міститься знаменитий любовний дует.

Зрозуміло, що Алчевський, досягнувши вершин майстерності, перетворив свого Рауля в щось справді гідне мейєрберівського стилю, і не дивно, що у Франції ця роль артиста мала величезний успіх. Партію Рауля Іван Олексійович виконував передусім захоплююче, переборюючи високу теситуру з разючою свободою і легкістю, втілюючи саме ту яскраву барвистість, якої вимагає мейєрберівський стиль. У розповідь (перший акт) про зустріч з чарівною незнайомкою, що так вразила полум'яну уяву Рауля, Алчевський вкладав найтонші відтінки виразності, закінчуючи її каденцією незвичайного блиску і чистоти. І пізніше звучало щось надприроднє для чоловічого голосу: дуже чиста і ефектна трель на верхньому *сі-бемоль*. Алчевський сам розповідав, що цю трель ніколи ніхто не виконує, хоч в партитурі Мейєрбера вона є, і, можливо, що перший виконавець Рауля в Паризькій Великій опері, знаменитий Нуррі[5] з нею справлявся без зусиль. З часом ця трель зникла, і Алчевський знайшов у собі відвагу її відновити, причому дуже радів, що йому вдалося підняти на такий рівень своє чисто вокальне мистецтво. Трель приголомшувала публіку, лунав грім оплесків, але справа не вичерпувалась лише демонстрацією вокальної майстерності співака [...] Динаміка пристрасті зростала від акту до акту, не спадаючи на жодну мить, аж поки не завершувалась незрівнянним дуетом 4-ої дії, гаряча патетика якого втілювалася Алчевським з винятковою музично-драматичною виразністю. До того ж і пластично все було вирішене досконало: кожен жест і рух були спрямовані на створення чіткого, ясного і життєвого образу.

Чудово співав Алчевський і Радамеса в «Аїді». Сміливо можна сказати, що в ті роки ніхто в Росії не міг так виконувати цю партію. Для Радамеса мало мати хороший голос — а в них нестачі не було,— треба ще й віртуозно володіти всіма секретами вокалізації, тому що тільки через них повністю розкриваються всі наміри Верді і набуває вагомості те мистецтво бельканто, якого Верді був останнім палким апологетом. Великий темперамент цього майстра вимагає і від виконавця його творів передусім темпераменту. І саме таким було вокальне прочитання Алчевським Радамеса. Не кажучи вже про бездоганну техніку, що нівелювала всі труднощі партії, артист співав з таким захопленням, вкладав у своє виконання стільки теплоти, щирості і вогню, що дивитися і слухати його було великою насолодою. Заспівана і заграна роль Радамеса з'явилась у несподівано новому світлі. Різні окремі моменти, в котрих інші виконавці залишали слухачів байдужими, у Алчевського набували великої змістовності, і таким чином, досягалося повне враження завершеності і граничної виразності. Важливо, що тут справа полягала не лише в кантилені, а й у старанній музичній передачі тексту партії, від першої ноти до останньої.

З особливою теплотою згадуються дві ролі Алчевського в російських операх: Герман в «Піковій дамі» Чайковського і Дон Жуан в «Кам'яному гостеві» Даргомижського. Я вище згадував, що Давидов як Герман стояв посередині між Фігнером і Алчевським. Справді, для доби кінця XIX і початку XX століть Алчевський був останнім справжнім Германом у розумінні повноти розкриття образу [6]. Вокальна сторона була бездоганною. Деякі місця на зразок «Даю я клятву» з 1-ої картини звучали чудово, з великою виразністю. Чисто ліричні моменти, як, наприклад, «Прости, небесное созданье» у 2-й картині, були сповнені задушевності, тепла і того прекрасного особливого ліризму, який вирізняє Чайков-

ського. Знамениту арію «Что наша жизнь?» Алчевський виконував так, як вона написана у Чайковського, тобто на півтону вище, ніж тоді було прийнято. Ця традиція виконання пішла від Фігнера, котрий, опрацьовуючи Германа під керівництвом автора, вважав теситуру «Что наша жизнь?» надто високою і просив Чайковського транспонувати на півтону нижче, на що той і погодився. З легкої руки Фігнера таке виконання і вкоренилося на всіх сценах, транспонування ввійшло в усі клавіри. В одному з останніх юргенсонівських видань клавіру з арією «Что наша жизнь?» в оригінальному тоні вона була доповнена окремою вкладкою. Алчевський, користуючись природністю і простотою звучання всіх нот свого верхнього регістру, став виконувати арію в цьому натуральному тоні і треба сказати, що від цього арія тільки виграла; цей півтон посилив відчуття фатальної неминучості, арія стала звучати з більш яскравою експресивністю і справляла на глядачів надзвичайне враження. Весь речитативний бік партії Германа набув у виконанні Алчевського особливої опуклості. Ось коли виявилася в найбільш привабливому світлі його бездоганна музикальність і здатність проникатися стилем виконуваного твору. Не диво було б почути віртуозно виконані: «Я имени ее не знаю», «Прости, небесное созданье», «Что наша жизнь?». Набагато важчим завданням було опанувати речитативи Германа, бо саме за ними криються особливо вибагливі нюанси композитора: «Три карты знать, и я — богат...»; «А вот она Венерою Московской...»; «Гляжу я на тебя и ненавижу...»; «Бежать хотел бы прочь, но нету силы...»; «Если когда-нибудь Вы знали...»; «Я смерти не хотел ее...»; «Там груды золота лежат и мне одному принадлежат». Всі ці музичні фрази передають складний психологічний процес, що відбувається в Германі, його зростаючу маніакальну одержимість, що призводить врешті до фатальної розв'язки. Щоб виліпити ці речитативи, треба було відчу-

ти в їх музиці щось більше, ніж те, що передано чорними нотними знаками [...] За ними стоїть ще якесь «ледь-ледь», від якого, одначе, залежить сама повнота в передачі переживання, можливість схопити основну її глибину. Здатність опанувати цим «ледь-ледь», цим останнім штрихом, що завершує картину,— є вище мірило таланту виконавця. Це та грань, де його творча інтуїція зливається з інтуїцією композитора і розкриває в повній виразності те, що останній відчував, прагнучи одягти свої переживання в яскраві шати музичних барв. Ця здатність є талантом тільки небагатьох вибраних обдарувань. Її мав Собінов, і тому йому вдалося так переконливо створити образ Ленського. Нею такою ж мірою володів Алчевський, і звідси проникливе виконання ним партії Германа. Все, що можна було відчути за щільною завісою нот, Алчевським було усвідомлено до кінця і повністю донесено до глядача. Його надзвичайно емоційна передача, насичена найвиразнішими барвами, створювала яскраву картину схвильованих переживань Германа. Деякий дисонанс вносила пластика. Спостерігалася надмірна кількість жестів, внаслідок чого Герман виходив надто розмашистим, метушливим, неспокійним. Це здрібнювало обрис. Хотілось більшої зосередженості, більшого внутрішнього кипіння, на котре б пластика давала лише натяки [...]

Дон Жуан Даргомижського був у Алчевського винятковим художнім творінням, особливо коли взяти до уваги всі труднощі стилю. Даргомижський, прагнучи досягти найповнішого злиття музики і слова, створив у своєму «Кам'яному гостеві» ідеальну музичну мову, причому всі нюанси пушкінського вірша знайшли найповнішу співзвучність з музикою. Музика чутлива до всіх переживань і настроїв, втілених у віршах, і дає їм новий вичерпний вираз при найповнішій індивідуалізації мови кожної дійової особи, при виразно окресленій характеристиці кожного героя драми. Виконувати її,

настільки не схожу на інші оперні стилі, було справою вельми складною. Але Алчевський доводив, що для нього не становить труднощів перехід від Мейєрбера до Даргомижського, що для нього дрібниця забути всі вокальні кунсштюки Рауля. Тут не доводилося красуватися своїм дивовижним по блискові і свободі верхнім регістром, бо партія Дон Жуана майже суціль на центрі, але зате артист мав повну можливість виявити інші достоїнства свого виконання: вишукану музикальність, дивовижне фразування, витончену здатність передавати найпотаємніші, найінтимніші нюанси кожної фрази, надаючи їй вичерпної виразності. Темперамент артиста робив його виконання вельми барвистим і захоплюючим. Чудово звучала у нього вся сцена з Донною Анною [7] біля пам'ятника і особливо із слів:

О, пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят.

Це була втілена пристрасть, всепереможна енергія, що не визнає перешкод і не знає поразок. Тут, в Дон Жуані Алчевський з найкращого боку виявляв свій талант музичного декламатора, свою здатність глибоко проникати в стиль виконуваного твору. Ця його здатність блискуче проявилася не тільки в оперному плані, а і в зовсім іншій галузі, з успіхом переходити в яку вдається далеко не кожному. Закарбувався в пам'яті один вечір, влаштований Алчевським в Малому залі консерваторії, на якому він виступив з програмою, повністю присвяченою творам Гнесіна, одного з тодішніх яскравих музичних новаторів. Все було проспіване Алчевським з надзвичайно тонким розумінням своєрідного стилю цього автора, але особливо запам'яталися дві пісні до блоківської драми «Троянда і хрест»: пажа Аліскана і Гаетана [8]. Остання з них чудова тим, що музична її стихія пройняла вірші Блока, які самі по собі уже настільки музичні, що не потребують наспівної декламації. В устах Алчевського

ці вірші, сповнені особливого світла музики, звучали чудово.

Алчевський являв собою тип висококультурного, з голови до ніг інтелігентного артиста. В особистому житті тримався просто, але в його психічному обрисі була якась глибока тріщина, що виявлялася в підвищеній нервовості. Ті, хто спостерігав Алчевського в останні роки його життя, помічали в ньому якусь ненормальну нервовість, і все ж були далеко від думки, що вона може привести до трагічного кінця і причому так швидко.

1917 рік застав Алчевського на гастролях у Харкові. З Харкова артист поїхав до Баку. І ось тут вражена психіка далася взнаки [...] Призначену виставу з його участю довелося відмінити вже при переповненому залі через особливо збуджений стан артиста. Потім психічний розлад прийняв настільки виразну і різку форму, що його помістили в психіатричну лікарню, де, промучившись недовго, Іван Олексійович Алчевський помер. Це трапилось 26 квітня 1917 року. Смерть перетнула життя артиста саме в той час, коли він, ледве досягнувши 40 років, знаходився в повному розквіті свого таланту.

Ленінград,
1940 рік.

Данило Похитонов

СПОГАДИ ДИРИГЕНТА

Сезон 1904/05 року. Невелика квартира на Лермонтовськім проспекті. Заняття по вивченню партії Альфреда з «Травіати». Звідси — початок нашого близького знайомства і простих дружніх стосунків. При великому за діапазоном голосі Алчевський звертав на себе увагу однак швидше своєю музикальністю; досить сильно відчувався горловий відтінок, хоча володів він голосом легко.

Другий епізод, що добре зберігся в пам'яті, відноситься до весни 1905 року. Приходить засмучений Алчевський, важко сідає на канапу і трагічно заявляє: «У мене немає голосу!». Можна було подумати, що з Алчевським щось трапилось. Після виступів у таких партіях, як Фауст, Ромео, Рауль, Лоенгрін, Садко — раптом «немає голосу»? Пропоную перевірити його наявність на партії Садко. Алчевський співає чудово, голос є, але прискіплива музикальність артиста не задоволена його звучанням. Треба щось робити, якось переродитися. І ось під час дебюту О. М. Пасхалової в «Лакме» Алчевський на деякий час прощається з Маріїнським театром і зникає з обрію. З ким працює Алчевський, достовірно невідомо. Але одне ім'я згадується виразно — це ім'я Фелії Литвин. Саме їй, остаточному вокальному керівникові Алчевського, приписують його переродження. І справді, коли Алчевський повернувся [1], із сцени зазвучав перетворений голос! Зник горловий відтінок, завжди вільне володіння верхніми звуками стало ще вільнішим. В партіях Іоанна Лейденського («Пророк»), Радамеса («Аїда»), Рауля («Гугеноти») Алчевський відчував себе буквально, як риба у воді. Застольна пісня у «Піковій дамі» («Что наша жизнь?») виконується в оригінальному

тоні. Найважчі по теситурі арія Радамеса і романс Рауля починають звучати в справжніх авторських тональностях [2]. Подібний ріст спостерігався і в акторському донесенні ролей (як показав виступ Алчевського в «Кам'яному гостеві» Даргомижського (Дон Жуан). Тут артист виявив талант музичного декламатора, який досконало володіє мелодійним речитативом [3].

Мені запам'яталися наші виступи з Алчевським в операх «Пікова дама» і «Аїда». З особливим відчуттям диригував я виставами з його участю. Його абсолютна музикальність, старанність, точність виконання партії вселяли диригенту впевненість, що ніяких помилок, ніяких неприємних несподіванок у виставі бути не може. Щоправда, одного разу під час «Пікової дами» Алчевський, захопившись роллю, допустив помилку в сцені звернення до Лізи. Я продовжував спокійно вести оркестр. В антракті Алчевський прибіг до мене: «Вражаюче! Я згрішив, а Ви хоча б оком моргнули!». «Дорогий Іване Олексійовичу,— відповів я.— Алчевського не треба виправляти. Алчевський якщо й згрішить, то сам же й виправиться».

Досягши граничних висот артистизму, Алчевський несподівано помер. Одержана в квітні 1917 року сумна звістка ніби блискавицею вразила всіх працівників театру; і не було, здається, людини, котра б не оплакувала життя талановитого артиста — йому було лише 40 років.

Ленінград,
1936 рік.

Фелія Литвин

УРИВКИ З СПОГАДІВ

Раулю Гюнсбургу[1] в Кармонтені, де він виконував обов'язки мера, належав старовинний замок. На моє велике задоволення, він запросив мене провести там кілька днів, а його чарівна дружина влаштувала теплий прийом В замку я, Алчевський і Дін Жіллі[2] дали імпровізовану виставу «Самсона і Даліли». У мене було чудове вечірнє біле плаття, Алчевський привіз з собою стрій Самсона, тільки Жіллі залишив свій костюм жерця у Монте-Карло. Тому Елізі[3] довелося задрапірувати його скатертю з довгими китицями. Ця розкішна туніка так щільно обтягувала тіло головного жерця, що він ледве дійшов до зеленого театру, де мала відбутися вистава. Він дріботів поруч зі мною, чіпляючись за мою руку, і кілька разів мало не звалився в річку, берегом якої ми йшли. На виставу зібралися всі мешканці селища, вони захоплювалися кожною нашою фразою. Ось головний жрець виходить на сцену, і я ледве стримуюсь від сміху, від його скованих рухів і нещасного обличчя: «По горах, в твою оселю іздалеку я йшов!» — промовляє він, піднявши вказівний палець, єдиний жест, який дозволяв зробити йому тісний стрій. Я мало не вмерла від сміху, коли в кінці п'єси директор, сховавшись за деревом, гукнув до нього: «Убий Самсона!» і передав йому в'язку ключів. Самсон упав; я, як і будь-яка поважаюча себе оперна героїня, вчинила те ж саме, в той час, як Жіллі, скований скатертю, лишався стояти із в'язкою ключів у руці! Директор і його гості довго сміялися з цієї історії, але публіка нічого не помітила і була в захопленні від вистави.

Потім Рауль Гюнсбург, якому міг позаздрити сам Лу-

кулл, почастував нас макаронами, які заставили нас забути про всі щойно пережиті хвилювання.

Пізніше я співала «Альцесту» [4] в Брюсселі. Моїм партнером був тенор І. Алчевський, якого запросили на моє прохання після того, як я пройшла з ним всю його роль. Партію великого жерця виконував баритон Жан Бурбон.

Але повернемося до 1907 року. Цей рік був позначений у моєму житті двома подіями: одна з них — щасливе повернення в «Опера» [5], друга — болісна, що трапилась в той час, коли я співала в Лондоні в «Трістані» і «Дон Жуані». З Лондона я визначеного дня мала повернутися в Париж, щоб зустріти там брата Віллі, який повертався з Америки разом з нашим другом тенором Іваном Алчевським. Гастролі закінчилися, і я повернулася до Парижа в той день, коли пароплав з Америки мав прибути в Шербург. Я замовила святковий обід і до приїзду Віллі вирішила відпочити. Мій неспокій був недаремний. Бідний брат лежав у цей час на смертному ложі [...]

Париж,
1933 рік.

Віра Люце

СПОГАДИ ПРО МОГО ПАРТНЕРА

Вперше я познайомилася з Іваном Олексійовичем Алчевським влітку 1907 року. Це було під час його гастролей на Кавказьких Мінеральних Водах. Говорили, що артист тільки що повернувся з-за океану і в Сполучених Штатах Америки мав великий успіх.

Перша наша зустріч не була для мене надто приємною, бо Алчевський через хворобу зірвав у Кисловодську мій виступ в опері «Лакме», де я виконувала головну партію, він — дуже важку, високу по теситурі партію англійського офіцера Джеральда. Відмова артиста співати з хворим горлом в принципі була вірною. Це говорило про його високу вимогливість до себе, про надзвичайно розвинену професіональну совість. Одначе мені від того було не легше. Я дуже переживала заміну вистави, яка обіцяла мені лаври в партії Лакме, однієї з кращих в моєму репертуарі. Я кілька разів радила Івану Олексійовичу піти до чудового місцевого отоларинголога, давала йому полоскання, яке могло б йому допомогти, але він настирливо відмовлявся.

У Кисловодську він, очевидно, не був у добрій вокальній формі і, незважаючи на свій феноменальний голос і блискучу школу, чимось відштовхував мене, можливо, саме своєю підвищеною нервовістю.

Одначе в цілому його гастролі пройшли успішно. Найкраще йому вдалася складна віртуозна партія Рауля в мейєрберівських «Гугенотах». Стиль великої французької опери якось особливо відповідав характерові обдарування Івана Олексійовича: в Раулі він виглядав справжнім французом і запам'ятався мені надовго.

В цьому ж році, восени, я знову зустрілася з Алчевським, тільки уже в Москві, куди була ангажована так само, як і він, в приватну оперу С. І. Зіміна. Я співала

з ним в «Травіаті» й «Гугенотах»; в першій я виконувала головну партію, в другій — роль королеви Маргарити Валуа.

Саме тоді Алчевський вразив мене своїми голосовими даними, яких у Кисловодську він не виявив. Без перебільшення можу сказати, що ні до, ні після цього такого феноменального голосу я не чула. Мене здивувала широта його діапазону, особливо високі звуки, які він брав дуже легко і вільно, а ними так багата партія Рауля. Роль королеви закінчувалася значно раніше розв'язки драми, але я, як завжди, залишалася чекати на свою матір, яка приходила за мною до театру. Одначе, коли став виступати Алчевський, ми, звичайно, уже вдвох, слухали 4-й акт — знаменитий любовний дует Рауля й Валентини. Так віртуозно, як його виконував Алчевський, більше не вдавалося нікому. І ось поки Іван Олексійович не закінчить чудового дуету і не візьме високе *до,* я й не збиралася іти додому, незважаючи на докори матері. Кажуть, що ноту цю для всіх інших тенорів, сучасників Алчевського, звичайно позначали пунктиром, і лише колись, в давнину, її брав знаменитий тенор Станьо [1], якого я, звичайно, не чула.

Після московського сезону Алчевський поїхав до Франції і на одній з кращих сцен світу, в «Гранд-Опера», мав надзвичайний успіх. Більше на своєму творчому шляху Іван Олексійович Алчевський мені не зустрічався. Тільки в 1917 році я випадково дізналася про його трагічну смерть. Згадуючи свого партнера, я можу сказати, що бачила в ньому культурну, освічену людину і хорошого вокаліста. Одначе його нервовість, про яку я вже говорила, ускладнювала взаємовідносини з ним, а в деяких своїх проявах і вчинках він здавався мені дуже дивним, аж чудакуватим. Але такого універсального голосу, повторюю, я більше ніколи не зустрічала.

Москва,
1971 рік.

Марія Кясаманська

У НЕДІЛЬНІЙ ШКОЛІ

На початку XX ст. в мої молоді роки я працювала в Харківській громадській бібліотеці — хотілося хоча б таким шляхом призвичаїтися до освіти, культури. Одначе робота бібліотекаря мене не задовольняла. У 1908 році я познайомилася з Антоніною Іванівною Омелюстою, яка була особистим секретарем відомого педагога, народної просвітительки Христини Данилівни Алчевської, і за її рекомендацією стала вчителькою недільної школи. Раніше я закінчила жіночу Маріїнську гімназію і зустрілася там з пропагандою революційних ідей. Серед учителів гімназії був талановитий педагог, прогресивний діяч Микола Падарін. Коли його приналежність до революційної справи була викрита, його вислали на Вятку. Почуваючи до нього велику повагу, я почала з ним листуватися.

Була я також пов'язана спільністю ідей і дій з реалістом Альфредом Юшкевичем, який збирався через Фінляндію емігрувати за кордон. Однак напередодні його заарештували. При обшуку в будинку мого батька околодочний наглядач забрав усе моє листування для передачі в Третій відділ, та ще й погрожував заарештувати мене.

Все це призвело до того, що п'ять років, які я віддала недільній школі Алчевської, я була змушена викладати нелегально: на моє прохання, звернене до попечителя богоугодного закладу м. Харкова, ствердити мою політичну благонадійність, він відповів відмовою. А без цього я офіційно не могла стати педагогом.

У школі Христини Данилівни я познайомилася з багатьма членами сім'ї Алчевських, пізнала молодшого сина, знаменитого тенора Івана Алчевського. Він жив

поперемінно то в Росії, то у Франції, а під час приїздів до рідного міста завжди виступав на шкільних вечорах. Вони влаштовувалися з найрізноманітних нагод — в свята, в ювілейні дати з життя письменників, бували й українські вечори. Особливо пожвавлено проходили новорічні ялинки. На святах були присутні не тільки учениці, але й учителі. Іван Олексійович охоче й багато співав, найчастіше під власний акомпанемент. Іноді його спів супроводжувала вчителька французької мови, яка добре володіла фортепіано. З Іваном Олексійовичем змагалася молодша сестра Бекетових — Марія, чудова балерина. Вчительки читали напам'ять уривки з творів російських і українських письменників.

Іван Олексійович тримався дуже просто, одягався, як завжди, в піджак, а не у фрак, а то і в українську сорочку.

Свята проходили в красивому шкільному залі: найсолідніші вчителі займали почесні місця, групуючись довкола засновниці недільної школи. Програму вечора складав старший брат Івана Олексійовича — Микола, а Христина Данилівна затверджувала її. Микола Олексійович був душею товариства, великим затійником і хлібосолом. При підготовці вечорів він запалювався бажанням зробити все якнайкраще, до дрібниць розробляючи церемоніал.

Христина Данилівна диктувала Івану Олексійовичу репертуар, а він — уже дорослий, прославлений артист, улюбленець публіки, якось скромно, навіть наївно запитував у матері: «Мамо, а що тобі заспівати?».

Іван Олексійович виступав у нас в школі за період з 1909 по 1912 рік декілька разів, а потім знову поїхав до Парижа.

Після цього я вже більше не працювала в школі, але спогади про неї у мене лишилися найсвітліші.

Харків,
1971 рік.

Олександр Хессин

З МОЇХ СПОГАДІВ

Заключний період моєї музичної діяльності в Петербурзі пройшов на оперній сцені, про яку я так багато мріяв... Мені трапився випадок підписати договір з дирекцією Аксарина влітку 1915 року [1]. Сезон запропонували відкрити у вересні «Аїдою», що вже стояла на афіші з минулого року. З властивими мені захопленням і запальністю я віддався довго очікуваній роботі.

Однак після першої ж репетиції я став відчувати розчарування, яке з кожним днем зростало... І не дивно. Оркестр залишав бажати кращого... Довелось докласти неймовірних зусиль, щоб показати «Аїду» хоча б з боку музики більш-менш пристойно. Режисер Гецевич намагався з свого боку зробити все можливе в рамках тієї малої кількості сценічних репетицій, які відводились на цю, на думку дирекції, непотрібну справу.

Народний дім являв собою не художній заклад, а комерційну лавочку, що гналася за кількістю, а не за якістю вистав... Ось в яких важких обставинах мені доводилося дебютувати в оперній справі, до якої я прагнув всією душею...

У вельми скрутних умовах виконав я найближчим часом «Кармен» за участю Медеї Фігнер і Івана Алчевського, які прикрашували виставу, і де відзначився навіть оркестр, повторивши на біс обидва антракти опери.

До речі, кілька слів про видатного співака І. О. Алчевського. Я знав його задовго до гастролей в Народному домі по виставах Маріїнського театру в Петербурзі, потім в 1910 році він брав участь в російському симфонічному концерті в Парижі, що відбувся 10 червня 1910 року і носив характер благодійного вечора. Його стро-

ката програма включала «Франческу» Чайковського, «Свадебное шествие» з опери «Золотий півник» Римського-Корсакова, дві казки — «Баба Яга» і «Кикимора» Лядова, ряд вокальних номерів у виконанні знаменитих співачок Литвин і Липковської і співака Алчевського, чоловічого вокального квартету в складі Чуприникова, Сафонова, Кедрова і Касторського, художнього читання драматичної актриси Л. Яворської і, нарешті, балетних номерів у виконанні артистів Маріїнського театру Сєдової, Федорової, Легат і Лопухова.

Пречудові якості оркестру Лямуре, дерев'яна група якого заслуговувала особливої похвали, виявилися в блискучо виконаній «Франчесці», особливо в середній частині поеми, а також у відтворенні фантастичних елементів у творах Лядова і Римського-Корсакова. Найбільший успіх в концерті випав на долю цих чарівних казок: вони відповідали художнім смакам французів і їх схильності до звукоспоглядання більше, ніж твори Чайковського, до якого вони відносилися досить стримано. Прекрасні вокальні дані і велика культура, продемонстровані у виконанні дуету з опери «Борис Годунов» Фелією Литвин і Алчевським, справили на мене чудове враження. Не менше враження залишила і Липковська, яка співала арію Марфи з опери «Царева наречена», однак я помітив, що її чарівний по тембру голос тоді вже втратив легкість і колоратуру в порівнянні з виконанням нею арії Лакме в моєму концерті в Києві в 1902 році.

Чудову злагодженість ансамблів і якість художньої обробки показав російський вокальний квартет, особливо в пісні «Как по ельничку». Великі лаври пожинали представники балету.

Після концерту я зміг пробути в Парижі лише кілька днів, поспішаючи до Москви, за якою дуже скучив. Напередодні від'їзду я був запрошений Фелією Литвин, яка влаштувала в своєму великому особняку прощальний прийом для російських артистів. На цей прийом були

запрошені представники вищого світу: вся музична знать і шанувальники російської музики.

Своєрідна, дещо дивна обстановка прийому заслуговує на описання. В глибині великого залу проти вхідних дверей, що вели з довгої галереї кімнат, було влаштовано щось на зразок напівкруглої естради, до якої вели три сходинки. На естраді, що потопала в квітах, у глибокому з високою спинкою кріслі, сиділа господарка дому, оточена близькими друзями. Решта публіки розміщувалася в залі за кількома столами, прикрашеними квітами і заставленими фруктами. Офіціанти в білих панчохах і шовкових чорних коротких штанах розносили на невеличких тацях чай, печиво і різні солодощі. Прізвище кожного прибулого гостя оголошував спеціальний розпорядник.

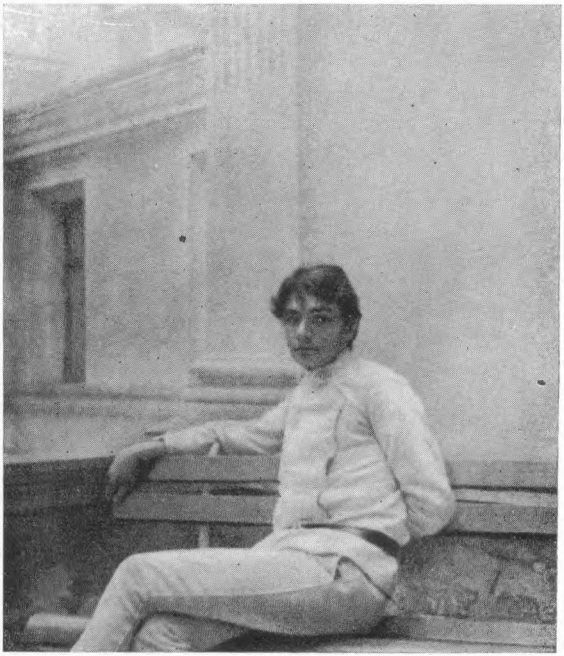
Гість проходив до естради, щоб поцілувати руку «величної» Литвин. Коли назвали моє прізвище і я опинився біля Литвин, мені здалося, що я знаходжуся на сцені «Гранд-Опера» в ролі дійової особи в одній з помпезних опер Мейєрбера.

О п'ятій годині розпочався концерт. Співала Липковська, потім гідний подиву чоловічий квартет, а під кінець Алчевський. [...] Кожна нова зустріч з Алчевським дивувала мене великими зрушеннями як в смислі розвитку голосових можливостей, так і у відношенні технічної досконалості артиста. Незважаючи на рівну, блискучу звучність голосу по всьому діапазону, він умів користуватися ніжними ліричними барвами. Однак, на мій погляд, йому б не слід було захоплюватися драматичними партіями, а краще б задовольнитися ролями лірико-драматичного репертуару, тим більше, що в сценічному відношенні його успіхи значно уступали музичним...[2].

Москва,
[1]953 рік.

Будинок у Харкові, де народився Іван Алчевський.

Іван у віці 4-х років.



Іван Алчевський — гімназист.

Іван Алчевський — студент. 1896 р.

Іван Алчевський у своєму кабінеті. 1901 р.

Іван Алчевський зі своєю сестрою Христею. 1899 р.

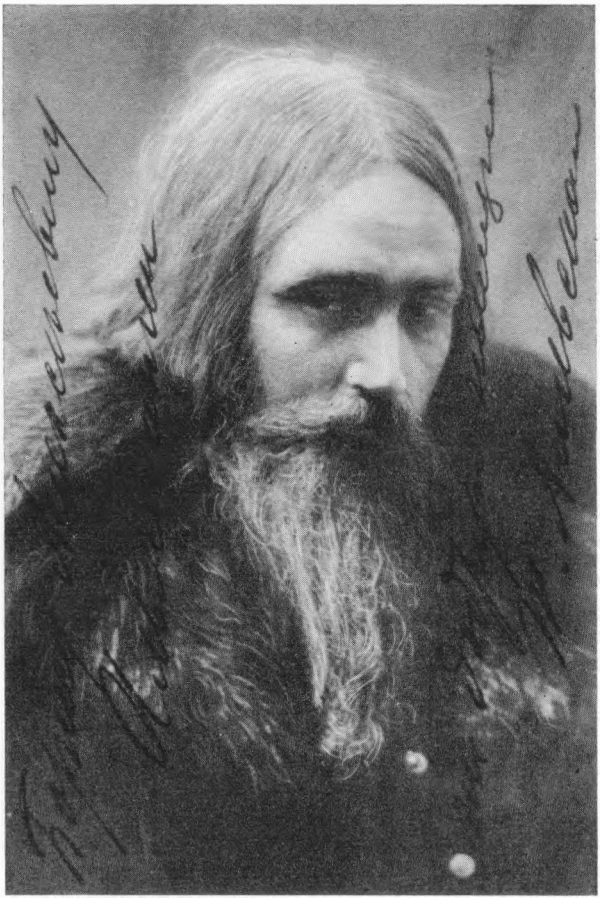
Іван Алчевський — Фауст. «Фауст» Гуно.

Григорій Алчевський — брат співака.

Іван Алчевський. 1902 р.

Іван Алчевський — Лоенгрін. «Лоенгрін» Вагнера.

Іван Алчевський — Ромео. «Ромео і Джульєтта» Гуно.



Іван Алчевський — Шуйський.
«Борис Годунов» Мусоргського.
Париж, 1908 р.

Театр «Де ла Монне» в Брюсселі.

Театр «Гранд-Опера» в Парижі.

Іван Алчевський — Тіальдо.
«Принцеса Промінь Сонця» Жільсона.

MANHATTAN OPERA HOUSE

West Thirty-Fourth Street, near Eighth Avenue.

MANHATTAN GRAND OPERA COMPANY

Under the Direction of MR. OSCAR HAMMERSTEIN

SUNDAY EVENING, APRIL 7, AT 8.30 O'CLOCK

FIFTH GRAND SPECIAL

CLEOFONTE CAMPANINI CONCERT

AT POPULAR PRICES, 50c. to $1.50

SOLOISTS

Mme. Giannina Russ	Mlle. Alice Zeppilli
M. Sammarco	M. Altchevsky
M. Bassi	M. Seveilhac

1 SYMPHONY—"Mignon" — Thomas
M. CLEOFONTE CAMPANINI.

2 PROLOGUE FROM "PAGLIACCI" — Leoncavallo
M. MARIO SAMMARCO.

3 CAVATINA FROM "SEMIRAMIDE"—"Bel raggio lusinghier" — Rossini
MME. RUSS.

4 ARIA FROM "AFRICANA"—"Oh! paradiso" — Meyerbeer
M. BASSI.

5 ARIA—Act I. from "TRAVIATA" — Verdi
MLLE. ZEPPILLI.

6 SCHERZO FROM "EIN SOMMERNACHTSTRAUM" — Mendelssohn
M. CLEOFONTE CAMPANINI.

INTERMISSION.

8 SUITE—"Algerienne" (Prelude—"Reverie de soir"; Rapsodie—"Morocaine") — Saint-Saëns

9 OVERTURE FROM "DER FLIEGENDE HOLLANDER" — Wagner
M. CLEOFONTE CAMPANINI.

10 ARIA OF LENSKY FROM "ONEGHIN" — Tschaikowsky
M. ALTCHEVSKY.

11 ARIA FROM "ROI DE LAHORE" — Massenet
M. SEVEILHAC.

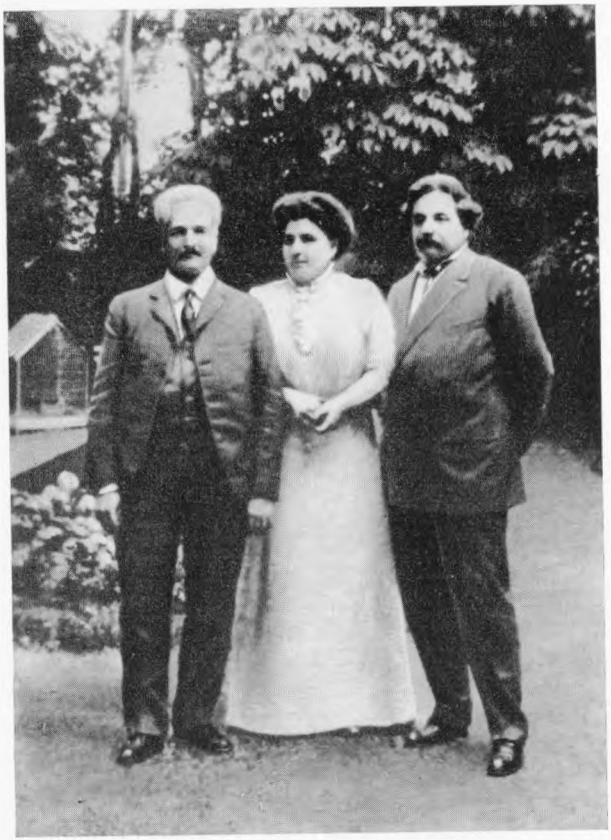
12 DUET AND TRIO FROM THIRD ACT, "AIDA" — Verdi
MME. RUSS, MM. BASSI, SAMMARCO.

SUBSCRIPTION SALE OF SEATS FOR NEXT SEASON'S GRAND OPERA IS NOW OPEN AT THE BOX OFFICE OF THE MANHATTAN OPERA HOUSE, ALL HOTELS AND THEATRE TICKET AGENCIES.

Афіша концерту, в якому брав участь
І. Алчевський. Нью-Йорк.
Театр «Манхаттан Опера Хауз», 7 квітня 1907 р.

Іван Алчевський. 1911 р.

Іван Алчевський — Зігфрід. «Загибель богів» Вагнера.



Іван Алчевський з подружжям Г. О. та М. М. Алчевськими. Москва, 1912 р.

Антоніна Нежданова

СПОГАД

З Алчевським мені доводилося співати в опері «Садко» (Петербурзька опера). Це був артист з великим, широкого діапазону голосом. Цілком вільно він брав високі *до* і навіть *ре, мі-бемоль*. Щодо тембру його голосу, то він був у нього ніби «різнокольоровим», близьким до того, що високі звуки були схожі на сопранові, а середні — на баритональні.

Але співав Алчевський дуже виразно, музикально, володів блискучою технікою. Виконання його відрізнялося великим темпераментом, багатими барвами. Для Алчевського в співі не існувало ніяких труднощів. Він міг вільно співати як драматичні, так і легкі ліричні партії. Вершин майстерності він досяг виконанням партії Рауля в опері «Гугеноти». В цій опері я співала з Алчевським, виконуючи партію королеви Маргарити. Якось на репетиції «Гугенотів» Алчевський став жартома змагатися зі мною в партії дуже важкої колоратурної арії королеви. Долаючи вільно і легко всі труднощі колоратурних пасажів, гам, трелей, він проспівав цілком вірно і точно всю мою арію.

Надзвичайно співав Алчевський також і партію Радамеса в опері «Аїда», Ромео і Фауста в операх Гуно. В російському репертуарі найбільш вдалими його партіями були Герман в «Піковій дамі», Дон Жуан в «Кам'яному гостеві» і Садко в однойменній опері Римського-Корсакова.

Москва,
1949 рік.

Євдоким Циньов

АЛЧЕВСЬКИЙ У КАТЕРИНОСЛАВІ

У 1915 році в Катеринославі мені довелося слухати Івана Олексійовича Алчевського в операх «Фауст», «Гугеноти», «Пікова дама» й «Дочка кардинала», тобто в кращих його ролях — Фауста, Рауля, Германа й старого Єлеазара. Він виступав тоді в антрепризі Ейхенвальда разом з відомим українським басом Платоном Цесевичем і сильним драматичним сопрано Є. Івоні.

Співав він справді чудово і часто виконував на біс арії і дуети — слухачі достоту не давали йому продовжувати спектакль. Одначе в Алчевського відчувалася підвищена нервовість великого майстра, натури майже геніальної. Іноді він, як кажуть вокалісти, «ловив півнів» на високих нотах, щоправда, відразу ж виправлявся. Свої зриви Іван Олексійович переживав дуже болісно.

Якось в антракті я побіг у його артистичну, щоб особисто познайомитися з ним, про що давно мріяв, і застав його в сльозах... Очевидно, це був початок трагедії видатного артиста, яка так швидко привела його до фатального фіналу.

Тоді я був ще початкуючим співаком і відвідував вокальний клас Катеринославського музичного училища. Ним керував досвідчений педагог, в минулому італійський співак Маріо Антонеллі. Він особливо високо цінував талант і майстерність Алчевського, даючи нам поради відвідувати всі вистави, що проходили за участю такого маститого гастролера.

В Катеринославі Іван Олексійович зупинився у своїх знайомих, що жили поруч з нами. Пригадую, як майже кожного дня він посилав сина господаря, гімназиста, за квітами, які дуже любив.

Алчевський відзначався інтелігентністю, широким світоглядом у всьому і особливо в музичному відношенні. Він не тільки чудово співав, але й досконало володів фортепіано, грав на скрипці. Зовнішність Івана Олексійовича не можна було назвати ідеальною, а в останні роки життя він був схильний до повноти. Тому він уважно стежив за своєю фігурою. Говорили, що вдома в спальні у нього висіло кілька дзеркал, в які він спостерігав за всіма змінами своєї фігури. На сцені ж він виглядав дуже імпозантно, майже красенем.

У 1936 році мені випала честь бути учасником першої декади української літератури й мистецтва в Москві. І ось тут про Алчевського мені багато розповідав відомий оперний антрепренер Сергій Іванович Зімін, у якого неодноразово виступав Іван Олексійович. Він говорив мені, що Алчевський згоджувався виступати тільки у власних костюмах, абсолютно відмовляючись від казенних. За цю свавільність Зімін неодноразово накладав на Алчевського штрафи. Однак, зважаючи на високу майстерність артиста, антрепренер змушений був зробити виняток після того, як почув Івана Олексійовича в партії Рауля в «Гугенотах» Мейєрбера. Він був так зачарований блискучою вокальною технікою і досконалістю створеного ним образу французького дворянина, що скасував всі свої штрафи.

Почув я й про те, що Алчевський був дуже простим у відносинах з людьми, добрим і чуйним. Пригадую, як з групою хлопців ми вирішили піти до Івана Олексійовича в тому ж Катеринославі і прохати його послухати наші голоси та дати кілька уроків співу. Він був дуже люб'язним, уважним, до всіх підійшов індивідуально і дав цілий ряд корисних порад. Однак його надзвичайна вимогливість перелякала багатьох із нас, і частина підлітків до нього більше не пішла. Справді, він довго кожного з нас тримав біля фортепіано, змушуючи повторю-

вати важкі вправи: арпеджіо, тризвуччя, гами. Він вів нас уверх по діапазону аж до гранично високих нот.

Сам він дуже любив брати високі звуки, вставляючи їх у виконувані ним партії, що в провінційних оперних театрах тоді не заборонялося, а, навпаки, схвалювалось. В наші дні, як відомо, це вважається абсолютно неприйнятним.

Київ,
1970 рік.

Сергій Левік

ІЗ ЗАПИСОК ОПЕРНОГО СПІВАКА

[...]Іван Алчевський був видатним вокалістом! Адже саме він мав мужність, проспівавши кілька років на сцені Маріїнського театру, заявити: «А співати-то я не вмію!». Саме він кілька разів кардинально переучувався, головним чином, у Фелії Литвин, і перебудував повністю свою манеру подавати звук. І саме він після приблизно п'ятирічної перерви полонив Петербург майже досконалим виконанням найважчих тенорових партій, зокрема в мейєрберівських операх. На задане якось запитання: що найбільше допомогло йому в подоланні його колишніх вокальних дефектів, він відповів одним словом: «Екзерсиси!».

У 1915 році мені довелося якось побувати у Алчевського за годину до його виїзду на виставу. І ось він протягом тридцяти п'яти — сорока хвилин, сам собі акомпануючи, то стоячи, то сидячи, то повним голосом, то в чверть, співав вокалізи. Співак мусить їх співати все життя.

[...]Дехто гадає, що якщо в людини великий, могутній голос, вона взагалі не повинна братися за камерну літературу. Сама стихія великого звука, його темпераментна хвиля можуть, мовляв, «розчавити» будь-який камерний твір. При цьому обов'язково посилаються на те, що навіть видатний співак, як Алчевський, пересаджував виконувані ним камерні твори — пастелі чи акварелі — в іншу художню площину, в полотна, написані хоча й добре, але великими мазками, олією. Алчевський, ясна річ, справляв величезне враження, але «камерний» характер твору у нього часто ніби втрачався. [...]Піаніссімо Шаляпіна, Собінова, Нежданової, Алчевського прони-

кало до найвіддаленіших куточків Петроградської філармонії, Колонного залу в Москві.

[...]Фігнера не слід вважати ні бездоганним Германом взагалі, ні кращим з російських Германів. Так, наприклад, створений Алчевським Герман — образ майже патологічний і в той же час багато в чому ліричний — більше задовольняв, ніж Герман, створений Фігнером.

[...]Якесь враження залишилося у мене і від мейєрхольдівського «Кам'яного гостя». В той час, як Даргомижський прагнув у своїй музиці простими інтонаціями показати геніально прості і ясні вірші Пушкіна, Мейєрхольд шукав у них химерний матеріал. Але де він міг його знайти: в ясній декламації співаків, в кришталевочистій оркестровці? Не знаю. Найменше в цій постановці відчувалася музикальність Мейєрхольда. Про це багато писали, як і про те, що «похмурі могильні тони» декорацій О. Я. Головіна, усипальниця на просценіумі, всі ірреальні оформлення і поведінка Кам'яного гостя створили на сцені суто містичний настрій. Що з цього арсеналу засобів могло відповідати музиці? Цей розрив впадав у очі, особливо, коли талановитий артист Алчевський, виконавець Дон Жуана, виривався з-під влади постановника і давав волю своєму великому музичному темпераменту. Він розпочинав чудово рече-наспівно декламувати і відразу ж різко підіймався над всім своїм оточенням, що створювало в музичній партитурі злам, нібито вичитаний Мейєрхольдом. За сумою своїх природних даних жоден тенор в Росії не йшов у порівняння з Алчевським в партії Дон Жуана.

Ленінград,
1955 рік.

Ієремія Айзеншток

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ

«На світанку туманної юності», серед багатьох інших зустрічей і вражень, які назавжди зберегла вдячна пам'ять, доля подарувала мені щасливу можливість декілька разів почути Івана Олексійовича Алчевського. Якщо бути точним, я двічі слухав його в сольних концертах і ще двічі — в оперних виставах: «Піковій дамі» і «Гугенотах» в 1914—1916 рр. в Харкові.

Майже шістдесят років пройшло з тих пір, однак враження від виступів Алчевського настільки свіжі, що я виразно відроджую в слуховій пам'яті голос співака, його інтонації, фразування, виконання окремих сцен... Добре розумію, що чіткість цих уявлень якоюсь мірою ілюзійна, що окремі деталі, які нібито міцно вкарбувалися в пам'яті, насправді видозмінені часом, дещо, можливо, домислилось. І все ж наважуюсь поділитися найбільш безперечними для мене самого згадками — в надії, що їх вже потьмяніла протягом шести десятків літ виразність сама собою може становити деякий інтерес.

Вперше я почув Алчевського на оперній сцені в «Піковій дамі», де він співав Германа. Виразно запам'яталося, що перше враження було майже розчаруванням. Гастролі Алчевського попереджувалися схвальними статтями в харківських газетах: в них розповідалося про успіхи співака на паризькій сцені, в московському Великому і петербурзькому Маріїнському театрах. У статтях багато говорилося не лише про видатний голос співака, але й про сценічний талант.

Однак Герман — Алчевський, який з'явився серед гучної компанії офіцерів в алеї Літнього саду,— оперно умовного і убого, по-провінційному оформленого з якимись «грибками» і альтанками, виглядав досить повним

і навіть трохи важким. Повнота актора відверто випирала назовні з традиційно кокетливого гусарського костюма з фатівським ментиком (у Пушкіна Герман — військовий інженер).

Розчарувала і перша арія Германа («Я имени ее не знаю»). Голос співака спочатку здався напружено різким, з якимось «металевим» тембром. Але в чудовому ансамблі «Мне страшно» ці властивості голосу Алчевського вже не здавалися неприємними. (Як уже не впадала у вічі надмірна для Германа повнота артиста.) А заключна фраза Германа в першій картині опери («Гром, буря, ветер») — на фоні оркестрового грому і бутафорних блискавок — звучала не просто пристрасно, а могутньо і на повну силу. Голос співака перекривав бурю оркестру, а не потопав у ньому, як це часто трапляється. Помітною була також велика економність, можна навіть сказати, скупість жестів актора. Алчевський не метався по сцені, не шаленів: його рухи і жести були дуже стримані і разом з тим гранично виразні. Фінал першої картини примирив з артистом тих, хто на початку відчув щось схоже на розчарування.

Слід ще додати, що вже у заключній фразі першої картини у виконанні Алчевського вперше проявився «демонізм» Германа, людини, яка вступає в єдиноборство з могутніми потойбічними, інфернальними силами. Наростаючи потім від картини до картини, цей «демонізм» досягав кульмінації в сценах «Спальня Графині» і, особливо, «Казарма», потім ішов на спад і зовсім зникав у передсмертних словах Германа, звернених до Лізи.

Дивно якось, що зовсім не запам'яталася друга картина опери. Навіть знаменита арія Германа («Прости, небесное созданье») пов'язується у моїй пам'яті не з виставою, а з виступом Алчевського в одному з концертів. Зате в спектаклі звернуло на себе увагу незвичайне фразування перших слів Германа в кімнаті Лізи: «Кра-

савица! Богиня! Ангел!». Більшість виконавців виражає в них пристрасне захоплення Германа коханою дівчиною. У виконанні Алчевського ці слова звучали з підкресленою афектацією і разом з тим — «без душі». За ними виразно відчувались приховані почуття надломленості й фальші.

Цей підтекст ніби показував, що Германом уже володіє інша пристрасть — до карт, виграшу, багатства. Завоювати любов Лізи йому треба лише для того, щоб одержати можливість проникнути до володарки секрету збагачення, старої Графині. Тільки на початку першої картини (арія «Я имени ее не знаю») і в передсмертному звертанні до образу Лізи Герман справді любить її. Після розповіді Томського про таємницю трьох карт і аж до того, як Герман заколюється кинжалом, він цілком захоплений іншою пристрастю. Створюваний Алчевським образ відводив убік від задуму лібреттиста і композитора і, всупереч музичному матеріалу опери, прагнув наблизити слухача-глядача до задуму пушкінської повісті.

Більш традиційно втілював Алчевський іншу рису образу Германа, про яку Пушкін побіжно згадав у заключних рядках «Пікової дами»: «Герман сошел с ума». Лібреттист і композитор, як відомо, знайшли інше вирішення трагічної колізії Германа — його смерть; однак більшість виконавців, починаючи з М. Ф. Фігнера, намагалися «виправити» Чайковського Пушкіним і настійливо підкреслювали душевну неврівноваженість (іноді — істеричність) Германа. Не був позбавлений цієї риси характеру Герман і у виконанні Алчевського, тільки ця риса проявлялась з більшим тактом і продуманістю, ніж в інших виконавців.

Вище вже згадувалося те, як поєднував Алчевський трактування цього образу у Чайковського і Пушкіна в двох перших картинах «Пікової дами». Третя картина давала порівняно мало матеріалу для дальшого розвитку

образу: Герман, щоправда, з підкресленою нервовістю відгукується на маскарадну інтригу своїх приятелів, але його роздирають суперечливі почуття,— любов до Лізи змінює непереборне бажання оволодіти таємницею трьох карт. Зате в четвертій і, особливо, в п'ятій картинах ця пристрасть Германа у трактовці Алчевського відчувалася глядачами повною мірою. Вона звучала уже в страшному оркестровому вступі до четвертої картини, який переходив у схвильований монолог Германа. Поки що саме схвильований, без психологічного натиску і надриву, як у інших виконавців. Вона звучала і в його звертанні-благанні до Графині (виразно відчувалося саме благання), і потім в роздратованих погрозах, у націленому пістолеті... Нарешті, розкривалася вона в освідченні Германа Лізі, що закінчувало сцену.

Якщо звернутися до повісті Пушкіна, неважко переконатися, що Алчевський прагнув відтворити не лише лібретто, але і пушкінський текст.

Чайковський збагатив Германа любов'ю до Лізи, хоча любов ця робила його суперечливим, насамперед у відношенні до свого прототипу, героя пушкінської повісті. Осмислюючи свої давні враження, знову думаю, що Алчевський хотів, незважаючи на очевидний опір музичного матеріалу, повернути Герману риси, яких йому надав Пушкін.

Герман Алчевського любив Лізу лише в першій картині (до балади Томського) і в передсмертному звертанні до неї (картина сьома). Протягом всієї опери він повністю захоплений іншою пристрастю — розбагатіти завдяки трьом картам. Про свою любов він говорив Лізі або лицемірно, або ж співчутливо.

Особливо виразно це звучало в дуеті з шостої картини. «Я снова с тобой, мой друг»,— слідом за Лізою співав Герман — Алчевський, співав з якоюсь автоматичною відчуженістю, можливо, навіть — байдужістю, лише повторюючи розпачливі признання Лізи. На фоні цієї від-

чуженості і байдужості особливо трагічно звучав заклик поспішати в ігорний дім. Він ніби пророкує фатальне завершення музичної драми: Герман тікав від Лізи, від кохання в ім'я пристрасті до грошей, до збагачення, але ця втеча була передвістям неминучого краху його надій,— адже він не виконав наказу Графині — одружитися з Лізою.

Хочу зупинитися ще на попередньому епізоді — сцені в казармі. Здається, з перших за часом вистав «Пікової дами» з легкої руки М. Фігнера твердо вкоренився трафарет поведінки Германа в п'ятій картині опери. Слідом за Фігнером всі виконавці особливо підкреслювали почуття безмежного страху, що опанувало Германом, яке в кінці картини змінювалося воістину дикою, божевільною радістю від повіданої йому примарою Графині таємниці трьох карт. Виразом радості служив регіт — спочатку беззвучний, від якого стрясалася вся істота Германа, потім — торжествуюче гучний, сатанинський.

Згадую про це тому, що гра Алчевського не повторювала «фігнерівського» трафарету. І він виконував дану сцену з відтінком божевілля,— підвищена нервовість диктувалася музичним матеріалом. Його Герман також був охоплений жахом, спочатку при згадці про похоронну церемонію, потім — при появі примари. Однак, як вказано вище, Алчевський пробував перевіряти Чайковського Пушкіним. Він добре пам'ятав, що Герман збожеволів не при появі примари Графині, а пізніше,— під час картярської гри,— коли виявилось, що всі його плани, вся сплетена ним інтрига зазнали нищівного краху.

Можливо, тому Герман — Алчевський не заливався божевільним реготом, переборовши в собі тільки-но пережитий страх від появи примари Графині. Він тримався по-іншому: здавався гранично зібраним, хоча й сповненим захвату від свідомості здійснення заповітної мрії. Він готувався до вирішального бою з долею: не кидався

прожогом з кімнати, а з поспішною заклопотаністю одягався, збирав гроші, квапливо (але знову ж таки діловито) загортав їх в якусь тканину, нервово здерту зі столу... Він не буркотів назв карт, а повторював їх про себе, легко диригуючи пальцем. Всі рухи його були пронизані цілеспрямованою зібраністю.

Закінчивши поспішні збори, він окидав поглядом кімнату, гасив свічку і йшов, урочисто прямуючи назустріч своєму щастю, що здавалося тепер гранично близьким.

Ось безпосередні враження від баченого мною спектаклю за участю Алчевського (хоча, звичайно, й мені самому важко повірити в абсолютну «безпосередність» вражень майже шістдесятирічної давності). Вони поєдналися з пізнішими роздумами і намаганнями осмислити роль Германа — так, як вона була зіграна і проспівана Іваном Алчевським. Через деякі обставини я з дитинства досить добре був знайомий з «Піковою дамою» по клавіру, неодноразово слухав оперу і на виставах, і на репетиціях. Пригадую, дуже зрадів, визначивши, що арію Германа з сьомої картини («Что наша жизнь?») Алчевський співав в оригінальній редакції Чайковського, а не в так званій «фігнерівській». Все це дозволяє мені думати, що тодішні враження передані мною більш-менш точно.

Не можу цього сказати про іншу оперу, яку я тоді прослухав за участю Алчевського,— про «Гугенотів». Мені, щоправда, довелося тричі до того слухати «Гугенотів» у виконанні італійських артистів, які кілька разів тоді гастролювали в Харкові.

На загальному, досить сумному фоні, природно, виділявся Алчевський — Рауль. Звичайно, зовнішній вигляд виконавця,— маю на увазі його повноту,— і в цьому випадку не зовсім відповідав образу Рауля в романі Меріме і оперному лібретто. І знову ж таки, як і в «Піковій дамі», перше враження від повноти артиста швидко розвіялося,— буквально після перших проспіваних фраз. Вра-

ження це змінилося почуттям якогось захопленого милування віртуозною майстерністю співака.

Знайома арія примхливо мережилась надзвичайними фіоритурами. І долались ці фіоритури з особливою легкістю, з воістину чарівною свободою. Здавалося, що вони не складали для співака жодних труднощів. На фоні інших виконавців — тугоголосих Марселя, Сен-Брі, Валентини, яка натужно боролася з вокальними труднощами своєї партії, артистки, що виконувала партію Пажа і була схожа на кубик через передчасну повноту, на фоні звичного в тодішній провінції для гастрольних, нерепертуарних оперних вистав нетвердого знання партії хором і оркестром — відшліфована витонченість і майстерність вокальної техніки Рауля — Алчевського виділялися особливо чітко.

Вдячний і захоплений глядач охоче пробачав співаку і розчарування першого свого враження, і загальний, дещо повільний ритм вистави. Все це перестало звертати на себе увагу. Залишалося лише почуття подиву чудовими вокальними можливостями співака,— вони здавалися безмежними, й саме вони запам'ятовувались надовго, на декілька наступних десятиліть.

Як уже згадувалося на початку, тоді ж я двічі відвідав концерти Алчевського, якщо не помиляюсь, в залі громадської бібліотеки (тепер бібліотека ім. В. Г. Короленка). На концертній естраді співак з самого початку справляв імпозантне враження. Фрак, що його він носив з вишуканістю, невимушено, без властивої деяким концертантам скованості, приховував повноту артиста. Сприяли також масштаби концертного залу: Алчевський здавався на естраді вищим і стрункішим, ніж на сцені. У його співі не було й тіні навмисної манірності, яка часто спостерігалася серед співаків тих років (наприклад, у Д. Смирнова і П. Цесевича). Він співав вільно і легко. Здавалося, що спів йому самому приносив велику насолоду. Охоче співав на біс.

Значне місце в програмах обох концертів зайняли арії з широкого репертуару співака. Запам'яталися дві арії Германа з «Пікової дами» («Прости, небесное созданье» і «Что наша жизнь?»), арія Хозе із другого акту «Кармен» («Цветок, что ты мне подарила»), арії Рауля («Гугеноти») і Фауста з однойменної опери Гуно («Какое чувствую волненье»), арія Єлеазара («Дочка кардинала»),— всіх уже й не пригадаю. Пам'ять нагадує, що арії з опер (наскільки можна було порівняти почуте уже мною в «Піковій дамі» і «Гугенотах») звучали в концерті дещо інакше: Алчевський «співав», але не грав, співав у дуже стриманій манері, майже не перевтілюючись, без міміки, але разом з тим не на шкоду виразності виконання, яка була в нього винятковою. Арії з «Гугенотів», «Фауста», «Дочки кардинала» були виконані ним французькою мовою.

Значне місце в обох концертах зайняли українські народні пісні. Артист співав їх з великим теплом, надзвичайно задушевно. І досі не перестаю шкодувати, що не записав і не запам'ятав хоча б назви цих пісень, багато з яких я до того часу не знав. Українські пісні Алчевський співав також і на біс.

Серед романсів особливо запам'ятався один — «Недотыкомка», молодого і на той час ще мало відомого за межами вузького кола фахівців і аматорів М. Гнесіна, на слова Ф. Сологуба. Це був важкий у вокальному відношенні і дуже «лівацький» твір [1], основу якого складала речитативна декламація, що звучала одночасно заворожуюче і страшнувато... Виконував її Алчевський з великим захопленням, свідченням чого була присутність цієї речі в програмах обох концертів. Не можу не згадати при цьому, що почута тоді «Недотыкомка» вплинула на мій музичний розвиток. На декілька наступних років я став відданим шанувальником і, в якійсь мірі, пропагандистом музики М. Ф. Гнесіна. І коли 1922 року в Харкові було влаштовано вечір пам'яті І. О. Алчевського

(з нагоди п'ятиріччя його смерті), мені вдалося схилити товаришів до виконання на ньому фортепіанного квінтету «Реквієм» Гнесіна. Але про це, очевидно, слід розповісти детально.

Навесні 1920 року група молодих аматорів музики і музикантів-професіоналів заснувала в Харкові товариство «Молода філармонія». Товариство проіснувало близько трьох років. Його членами були, поряд з юним тоді Ісааком Дунаєвським, також професори консерваторії (П. К. Луценко, М. Д. Лендесман, І. М. Шіллінгер та ін.), але до нього входило й чимало рядових аматорів музики, подібних до автора цих спогадів.

Один з щотижневих вечорів «Молодої філармонії» у квітні чи травні 1922 року (точної дати не пригадую) був, як уже сказано, присвячений пам'яті Алчевського. Він зібрав численну публіку. В ньому взяли участь родичі співака — його сестра Христина Олексіївна і брат, адвокат, імені якого моя пам'ять не зберегла. Обоє вони поділилися спогадами про видатного співака. Вони ж принесли з собою великий фотографічний портрет Івана Олексійовича, який до смерті його матері Христини Данилівни завжди висів у її кімнаті. Принесли вони також декілька наспіваних Алчевським грамофонних платівок. На превеликий жаль, платівки виявилися невисокої якості і до того ж були дуже заграні: вони давали дуже невиразне уявлення про голос Алчевського.

Організатори вечора, природно, намагалися, щоб концертна програма якомога повніше відбивала репертуар видатного співака, його творчі інтереси і захоплення. На жаль, їх мету вдалося здійснити лише частково. Виступило декілька співаків і співачок з аріями і романсами, які свого часу виконував Алчевський. Христина Олексіївна Алчевська, яка володіла чудовим голосом майже чоловічого, баритонального тембру, проспівала кілька українських народних пісень, особливо популярних в сім'ї Алчевських. Однак не вдалося, незважаючи

на довгі наполегливі пошуки, знайти виконавця для «Недотыкомки». Зате вечір був розпочатий «Реквієм» М. Гнесіна, композитора, який був близький Алчевському.

Розповіддю про цей вечір, очевидно, слід і закінчити спогади вдячного слухача, який спробував через багато років відродити в пам'яті колишню радість прилучення до Мистецтва.

Ленінград,
1974 рік.

Олесь Чишко

СПОГАДИ ПРО ІВАНА АЛЧЕВСЬКОГО

Українське літературне товариство імені Квітки-Основ'яненка, де я вперше почув про Івана Олексійовича Алчевського, про популярну недільну школу його матері Христини Данилівни, фундатором якої була вона сама і де навчала бідних підлітків і дорослих, знаходилося в Харкові. Близько до цього товариства стояла молодша сестра Івана Олексійовича, поетеса й педагог Христина Олексіївна та старший брат Григорій Олексійович, композитор. Здається, що всі троє мали відношення до недільної школи їх матері.

Тоді я закінчив Третю гімназію, вступив до університету й музичного училища, яке пізніше стало консерваторією. Свою службу я розпочав статистом в оперному театрі, де й познайомився з Іваном Олексійовичем.

У 1915—1917 роках Алчевський досить часто гастролював у Харківській опері. Красивий, високого зросту, широкоплечий, з невеликим ніби «горбиком» біля шиї — на сцені зовсім непомітним — він відзначався високою культурою. Його голос — драматичний тенор — надзвичайної могутності і разом з тим легкого, високого звучання, в ліричних партіях був явищем унікальним. Більше такого голосу чути не довелося. Яке захоплення виражали його перші слова в партії Собініна: «Радость безмерная!» Здавалося, що «радість безмірна» заповнювала весь театр і глибиною, і силою захвату; зате як широко і ніжно, філіруючи звук, вимовляв він слова «красна дівчино». Відразу відчувався і сильний воїн, і чутлива, ніжна людина. А як ласкаво й переконливо виходило у нього: «Не утомляй, родной, не жури меня!». Його колоратура успішно конкурувала з пасажами Антоніди без сповільнювання й важкості, притаманної міц-

ним драматичним тенорам. А як натхненно, особливо в фінальній каденції з Ванею, звучало все тріо четвертого акту. Іван Олексійович дуже любив співати партію Рауля в «Гугенотах» Мейєрбера. Вихідну арію він виконував в оригіналі, дотримуючись виразно і точно всіх вокальних фіоритур. Але це були не просто пасажі, а потреба артистичної душі виявити почуття, що хвилюють. До сліз доводив він глядачів у фінальній сцені з Валентиною, якою звичайно закінчують виставу; голос його, могутній в інших партіях, в цій сцені був радше ніжним, м'яким і переконливим.

Зате в повному об'ємі він звучав, навіть гримів могутністю і юнацькою відвагою в опері «Садко». Коли артист виконував вихідну арію «Когда б была у меня золотая казна», глядачеві вірилось, що Садко цю казну уже має. Надзвичайно захоплююче співав він «Высота ль, высота ль поднебесная». А як натхненно й бадьоро проводив він сцену з хороводною піснею «Заиграйте, мои гусельки». І грим у нього був відмінний: пишне, довге, кучеряве волосся, відкритий широкий лоб, могутня постать.

І ось «Пікова дама» — опера, в якій співак, навіть коли володіє високим голосом, але не вміє виразно виконати речитативів, не матиме належного впливу на своїх слухачів. Алчевський, завдяки широкому діапазону свого голосу й досконалій вокальній техніці, досягав сильних і виразних ефектів — від найтоншого піано до сильного форте, і в кожному випадку це було позначено відповідними емоційними барвами. У сцені з Лізою він закінчував арію «Прости, небесное созданье» на *до* третьої октави, замість *соль* другої. І воно було надзвичайно красивим. Іван Олексійович ніби доводив, що Чайковський так би й зробив, коли б був упевнений, що в драматичних тенорів є це верхнє *до*. Сцена в спальні Графині проходила у Алчевського на підтексті, який вражав своєю виразною проникливістю. А як піднесено звучали

останні фрази Германа у фіналі: «Как я люблю тебя, мой ангел! Красавица, богиня, ангел...», співставляючись у пам'яті слухачів з аналогічною фразою в сцені з Лізою з другої картини.

Алчевський виступав і на концертних вечорах. В одному з них він і піаніст М. Біхтер виконували у двох відділеннях романси М. Гнесіна — це було в Харкові, здається, в 1916 році, на вечорі Харківського філармонічного товариства. Особливо сильне враження залишили романси «Троянда і хрест» на слова О. Блока, його ж «Балаганчик», «В дикому танці», «Безсоння» на слова О. Пушкіна, «Недотикомка» на слова Ф. Сологуба. Це були одночасно і спів, і музична оповідь. Якось на репетиції романсів Гнесіна, що помітно вирізнялися своєю новітньою формою та внутрішнім змістом, було порушено питання, як виконує їх Алчевський: співає чи говорить? В італійській школі такі прийоми не існують. Тут, за словами Івана Олексійовича, має місце явний вплив мес Й.-С. Баха, зокрема його речитативів, які виголошує Євангеліст. Ось що відбилося і в романсах Гнесіна, і в операх «Садко» та «Пікова дама».

Співав Алчевський і Фауста. Пам'ятаю винятково красивий його дует з басом Платоном Цесевичем, який пізніше став першим виконавцем партії Тараса Бульби в однойменній опері М. Лисенка в Харкові. Іван Олексійович Алчевський був великим співаком і людиною високої артистичної і загальної культури.

Ленінград,
1970 рік.

Олексій Омбелєв

НАТХНЕННИЙ СПІВАК

Майже шістдесят років я ходжу до театру і з великою цікавістю дивлюся і слухаю оперні вистави. За все своє життя не пропустив у Харкові майже жодної, більш-менш значної. З великим задоволенням я відвідую оперу, коли приїжджаю до Москви чи Ленінграда. Я вдячний за ті години радості й насолоди від музики й співу, які збереглися в моїй душі, назавжди лишаючи в ній свій відбиток. І якщо мене запитають, яка з цих вистав мені найбільше запам'яталася, я відповім: «Пікова дама» Чайковського з Іваном Олексійовичем Алчевським в ролі Германа.

Я бачив і чув багатьох співаків, які грали Германа й демонстрували високу вокальну майстерність. Одначе спів і гра їх мене так не вражали, бо в них не було того вогню, того незвичайного акторського темпераменту, яким на все життя полонив мене Алчевський. Здавалося, чари магічної й захоплюючої сили випромінювалися з його голосу. Він був артистом, котрий зумів протягом усієї вистави мислити і творити тут же, на сцені. Це була високоосвічена людина з виразними, розумними очима, з високим чолом, з м'якими гарними манерами інтелігента, яка немало пережила й передумала про життя і долю свого народу.

Освіта й виховання в сім'ї дали широкий світогляд і наклали відбиток на всю його діяльність. Іван Олексійович вільно володів французькою, знав німецьку, італійську та англійську мови. Як часто він по-товариському доброзичливо допомагав у «Піковій дамі» своїм партнеркам-Графиням виправляти французьку вимову! У «Гранд-Опера» він протягом п'яти років співав французькою мовою.

Якщо врахувати, що кращі свої партії актор готував і виконував під керівництвом видатних вітчизняних диригентів — Направника, Сука, Похитонова, Блюменфельда, Малька та інших,— то стане зрозумілим, що Іван Олексійович не міг не стати високоерудованим актором музичного театру. Це дозволило йому вписати своє ім'я в число оперних артистів з європейським іменем.

Алчевський володів рідкісним за красою і соковитістю драматичним тенором широкого діапазону і до того ж був винятково музикальний. Це давало йому можливість вільно співати такі драматичні партії, як Рауль в «Гугенотах» Мейєрбера, Герман у «Піковій дамі» Чайковського, Радамес в «Аїді» Верді, Хозе в «Кармен» Бізе, Дон-Жуан в «Кам'яному гостеві» Даргомижського, Собінін в «Івані Сусаніні» Глінки, а також і ліричні партії: головну в опері «Фауст» Гуно, Князя в «Русалці» Даргомижського, Лоенгріна в однойменній опері Вагнера, Петра в «Наталці Полтавці» Лисенка тощо.

Крім того, він завжди був вдумливим актором, детально проробляв кожну музичну фразу не тільки з боку чистоти її звучання, але й з сторони її психологічної переконливості. Голос у співака лився рівно і завдяки вмілому філіруванню або поступово завмирав до м'якого піано, або зростав до повного форте чи навіть фортіссімо. Артист весь час контролював себе в емісії звука, поєднуючи його силу з емоціональним напруженням ролі, послаблюючи чи збільшуючи її залежно від розвитку дії.

Спів Алчевського ніколи не був відокремлений від почуттів та індивідуальних рис натури його героя. У «Піковій дамі» я пережив велику рідкісну радість від спілкування з чудовим мистецтвом артиста.

Свої враження я підтвердив у подальших виставах: «Кармен», «Аїда», «Гугеноти». І знову відчув те ж захоплення від виконання Алчевським партій Хозе, Радамеса і Рауля. Майстерне володіння голосом, блискуча вокаль-

на техніка для багатьох драматичних тенорів, котрих я чув в цих партіях раніше, були вищою метою, межею їх творчих можливостей. Для Алчевського ж елементи дихання й емісії звука були лише основною, але не єдиною передумовою для створення образу людини із своїм власним світоглядом, внутрішнім змістом, пристрастями й особливими почуттями, причому неповторними у кожному наступному випадку. Здавалося, що саме такими й повинні б бути Хозе, Радамес і Рауль.

Алчевському були властиві рідкісні якості вдумливого артиста, змістовність і задушевність співу. Він досягав цього детальним шліфуванням кожної музичної фрази, що завжди серйозно продумувалася, вірно й влучно подавалася. Саме цим і зачаровував він глядача, котрий і не підозрював, яка велетенська праця була вкладена в кожну фразу та інтонацію.

Співові й грі був підпорядкований пластичний малюнок тієї чи іншої ролі Алчевського, всі його жести на сцені. Вони були гранично виразними і в той же час стриманими, плавними й граціозними.

Чудова гра, знання специфіки оперної сцени, чітка дикція, а головне — витонченість, що виявлялася в кожному звукові, в кожній мізансцені, захоплювали й хвилювали слухача. Цей високий артистизм Алчевського особливо запам'ятався мені у виконанні ним партії Германа. Тут, як відомо, для передачі всіх нюансів наростаючого драматизму ролі потрібна велика акторська майстерність. Саме вона робила його гру правдивою. Ось чому здавалося, що на сцені був не актор, а справжній Герман, за долею якого пильно стежив захоплений глядач.

Появу Германа в кімнаті Лізи і арію «Прости, небесное созданье» актор трактував як останню, лебедину пісню, звернену до коханої дівчини, бо його любов невдовзі знищить пристрасть до трьох карт. Слова «Не пугайтесь, ради бога», звернені до Графині, символізу-

вали зойк людини, котра вже не тямить себе. Ось чому природно й трагічно звучала в актора й кінцівка цієї сцени: «Она мертва, а тайны не узнал я». Це був повний крах його надій і сподівань.

Своєрідним було у Алчевського й трактування образу Собініна. На перший план він висував героїзм патріота рідної країни, а вже потім — його закоханість в Антоніду. Цьому підпорядковувалася і вокальна партія Собініна: актор співав її по-російськи широко, вільно, наспівно. Маючи надзвичайно широкий діапазон і володіючи винятковою рухливістю голосу, Алчевський чи не єдиний з тенорів Росії виконував арію Собініна «Братцы, в метель!», яку, як правило, випускали.

Будучи першокласним співаком-актором, Іван Олексійович добре розумів, що в самій природі синтетичного оперного мистецтва закладена взаємодія двох якісно різних, але однаково важливих компонентів: музики і драми. Усвідомлював також, що справжнього впливу на глядача можна досягти за найбільш повного розкриття драматургії і вокалу, шляхом злагоджених зусиль всіх учасників оперної вистави.

Ось чому під час своїх гастролей у Харкові, та й в інших містах, він вимагав зайвих мізансценних і оркестрових репетицій, щоб вистави за його участю позначалися динамічністю і осмисленістю дій всіх акторів. Більшість співаків, а тим більше гастролерів, не звертали на це належної уваги. Наведу яскравий приклад. Щоб уникнути шаблону в постановці «Аїди» [1] в Харкові, Алчевський довго радився з своїми майбутніми партнерами щодо можливого новаторства у грі. На щастя, в цей час у Харківській опері працював освічений режисер Микола Миколайович Боголюбов. У їх співдружності й була запропонована глядачеві в новому вигляді опера «Аїда» Верді. У цій виставі раптом зникли штампи в мізансценах, опера зазвучала по-новому, переконливо й була прийнята з захватом. Особливо ефектною була сцена

повернення Радамеса з перемогою. Найчастіше вона трактувалася статично: хор майже не включався в дію. В даній постановці всі солісти, хористи й навіть статисти виражали тріумф єгипетського народу з нагоди блискучої перемоги.

Ця вистава довго й з великою цікавістю відвідувалася харків'янами навіть після гастролей Алчевського. Своєю участю він значно підняв престиж місцевих співаків-солістів і хору.

Мета, яку поставив перед собою Алчевський, вимагала від нього повної самовіддачі улюбленому мистецтву. Саме це глибоко вражало слухача, і він був вдячний акторові за перенесення у світ прекрасного, яке відбувалося протягом кількох годин, проведених в театрі.

Почуття межі своїх вокальних можливостей сприяло тому, що актор на все життя зберіг чудове звучання голосу. Саме це й дивувало знавців співу, зокрема відомих харківських музикантів Бугамеллі [2] і Слатіна [3]. Пересічні слухачі сприймали його голос як надзвичайно вільний, природний, що дає справжню естетичну насолоду. Часто здавалося, що актор не грає, а заново й натхненно творить мелодію і сюжет як справжній художник.

У співі Алчевського по-новому розкривалися блискуча віртуозність співу, досконале голосоведення, драматичний талант і ліричні почуття,— все це у Івана Олексійовича поєднувалося у єдине ціле...

Алчевський, ніби чародій, умів навіть недосвідченого диригента й слабкий оркестр захопити так, що вони починали створювати справжній ансамбль. Оркестр не тільки підтримував співака, але й вникав у кожний його намір. Завдяки такому ансамблеві навіть маловідомі оперні твори ставали близькими і зрозумілими для слухача.

Як справжній актор-співак Алчевський віддано й навіть фанатично виконував заповіти Даргомижського,

який писав: «Хочу, щоб звук прямо виражав слово». Не тільки голосом чарував він слухача в партіях Дон Жуана, Германа, Радамеса, Рауля, але й найтоншими думками й почуттями цих складних ролей.

Він ніколи не хизувався красою і силою незвичайного голосу. Алчевський багато працював над виробленням чіткої, можна сказати, кованої, блискучої дикції, де звучала кожна приголосна.

Співак надавав великої ваги гранично виразній міміці, рухам і жестам. Останні по ходу дії посилювали задум актора, який жив образом свого героя і творив на сцені.

Не меншу увагу він приділяв і гримові, але треба зазначити, що ним Алчевський ніколи не зловживав.

Яскраве й незабутнє враження у слухачів залишилось від камерних концертів, які зрідка давав Іван Олексійович у Харкові. У них він проникливо, дохідливо й задушевно виконував романси, а особливо українські народні пісні. Глибоко тлумачив він і старовинні романси, а також твори російських та західноєвропейських класиків: Глінки, Римського-Корсакова, Чайковського, Шумана, Шуберта.

Особливе місце в його репертуарі посідали твори українських композиторів М. Лисенка, Я. Степового, Г. Алчевського на слова Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка та Х. Алчевської. В українському романсі і особливо в піснях артист виражав різноманітні настрої — невимовне горе пригнобленого українського народу, його задушевність. Як м'яко й наспівно змальовував він рідну українську природу з її вишневими садками й білими хатинами, де поруч з горем поселився здоровий непереможний гумор.

Чи співав Іван Олексійович баладу, чи романс, чи пісню — в його виконанні відчувалося, що він чудово знає життя свого народу не лише з книжок, а й від щоденного спілкування з ним. Алчевський примушував слухача мислити й проникатись до нього високими й бла-

городними почуттями. Українська пісня у його виконанні жила своїм внутрішнім життям і цим глибоко хвилювала кожного. Багато пісень і романсів він виконував під власний акомпанемент.

Захоплений революційним піднесенням у країні, Алчевський навесні 1917 року виступає в Харкові, а після цього продовжує свої гастролі в Тифлісі й Баку. На превеликий жаль, вони були останніми в житті видатного співака. Там, в далекому Баку, він і помер у розквіті своїх творчих сил і в зеніті заслуженої слави.

Після урочистого прощання з покійним, коли труну опускали в могилу, десь поряд почулися рулади солов'я. Присутні були вражені, підняли голови й звернули погляди до крилатого співака. А він продовжував свої трелі, ніби віддаючи останній знак пошани натхненному актору-співаку.

Харків,
1970 рік.

Євгенія Колосовська

АЛЧЕВСЬКИЙ У ХАРКОВІ

У нашій сім'ї усі любили театр, музику, відвідували вистави харківської драматичної трупи М. М. Синельникова, симфонічні концерти.

Нашим улюбленим гастролером був тенор-харків'янин, співак з світовим іменем — Іван Олексійович Алчевський. У 1916 році він брав участь у ряді гастрольних вистав: «Пікова дама», «Аїда», «Русалка».

Алчевський був співаком універсальним — він легко й вільно співав ліричні, але особливо виразним був у драматичних партіях.

Крім нас, дівчаток, великим меломаном і шанувальником таланту Івана Олексійовича був наш батько, викладач жіночого Маріїнського інституту, — Яків Михайлович Колосовський. Одначе в той вечір, коли йшла «Пікова дама» з Алчевським в ролі Германа і відомим українським басом Платоном Цесевичем — Томським, батько був дещо розчарований — знаменитий tenore di forca був не в голосі.

Повернувшись додому, батько декілька разів повторював одну й ту ж фразу, що добре запам'яталася мені: «Йшли на Алчевського, а потрапили на Цесевича!»

Треба сказати, що Іван Олексійович як співак був не зовсім рівним. Володіючи чудовим голосом і маючи витончену вокальну школу, він все ж таки іноді допускав зриви. Коли ж він був «у голосі», то гіпнотизував весь зал, підкоряв його своєму магічному впливу, заражав глядачів, заворожував їх...

Але іноді, тоді, коли був не «в ударі», виконання було в'ялим, він втрачав свою звичну рухливість, динамічність, а в голосоведенні вдавався до фальцету навіть в недозволених місцях. Про це, пригадую, писали в пресі, пояс-

нюючи цей факт особливостями вокальної школи та емісією звука.

Мені пощастило більше, ніж батькові. Навіть у «Піковій дамі», що йшла наступного разу, Алчевський співав вже надзвичайно емоціонально і яскраво змалював образ Германа. Його партнерами у виставі були: П. Цесевич — Томський, Л. Савранський — Єлецький, М. Валицька — Ліза. Ця вистава запам'яталася мені надовго.

Але особливого успіху він досяг в «Аїді». Алчевський був у чудовій вокальній формі, вільно розпоряджався своїм багатим голосом, впевнено брав і довго тримав верхні ноти,— а їх в партії Радамеса так багато! Зовнішньо він був дуже красивим, а в сцені переможного повернення Радамеса на батьківщину — навіть величним.

Запам'яталась стилізація поз і жестів під єгипетські фрески, якою захоплювалися тоді режисери при постановці «Аїди». Вони дуже добре вдавалися Алчевському — пластиці він приділяв багато уваги.

Великою перевагою нашого улюбленця над багатьма його колегами була його причетність до камерного співу. Цим він виділявся серед тих, що замикалися в традиційному оперному репертуарі і не хотіли, а вірніше, не вміли виконувати романси, особливо вокальні мініатюри, що вимагали витонченої, пастельної забарвленості звука.

Я мала щастя бути присутньою на останньому концерті Івана Олексійовича в рідному місті навесні 1917 року, перед його від'їздом на Кавказ [2]. Враження від цього концерту було незабутнє. Щоправда, тоді нікому і в голову не приходило, що цей чудовий артист назавжди прощається зі своїми близькими, друзями і численними шанувальниками. Співав він напрочуд прекрасно, як ніколи до цього, багатобарвно, часом поривчасто, витончено й ніжно, з особливою експресією й натхненням. Він охоче й багато творів виконав на біс. З проспіваного ним у цей вечір особливо запам'яталися мені «Корольки»

Чайковського й «Безмежнеє поле» Лисенка. Всі ті, хто слухав його в цей вечір, говорили, що з таким піднесенням і емоціональністю Алчевський ще не співав.

А ось деталь, що характеризує вимогливість співака. В день згаданого концерту в домі Алчевських святкували іменини його сестри Христини Олексіївни. Відомий бас Григорій Пирогов, який гостював і виступав тоді в Харкові, розповідав нам, як, ідучи на концерт в зал громадської бібліотеки, Іван Олексійович по-дитячому журився, що позбавлений приємної можливості з'їсти кілька своїх улюблених пирогів або покуштувати торта.

Так, він співав у цей вечір особливо. Сприяв цьому, очевидно, й віртуозний з витонченим нюансуванням акомпанемент диригента петроградської «Музичної драми» й піаніста — Михайла Олексійовича Біхтера. Програма вийшла дуже широкою, і, всупереч неписаним законам, концерт відбувся в трьох, а не в двох традиційних відділеннях. Затягнувся він далеко за північ. Публіка довго й голосно аплодувала і ніяк не хотіла розлучитися зі своїм улюбленцем.

Харків,
1971 рік.

Петро Долгін

«У ВИХОРІ БАЛУ»

Іван Олексійович Алчевський... Давно вже немає його серед живих, а в глибинах пам'яті зберігся, ні — не зберігся, а живе чудовий, неповторний образ співака, артиста і людини...

Ще юнаком-гімназистом милувався я його голосом. У Харкові Іван Олексійович часто брав участь у концертах з «благодійною метою». Пригадую концерт на користь бідних студентів. Він стояв, близький, схвильований і захоплений прийомом публіки, серед якої було багато студентської молоді [1]. Збудження залу наростало. Всі чекали оголошення романсу «У вихорі балу». Без цього романсу Чайковського не відбувався жоден з концертних виступів Алчевського. І ось із залу несеться все голосніше, все настійливіше: «У вихорі балу!».

І він заспівав. Цей романс Іван Олексійович виконував натхненно. Про красу його голосу мені не доводиться говорити. Але крім чисто вокального боку, у виконанні цього романсу виявився його внутрішній світ актора і людини у його найкращих якостях — щирості, благородності, у великому художньому чутті і такті. В цьому відношенні Алчевський мені нагадував В. І. Качалова.

Пройшло стільки років. І скількох видатних співаків нашого часу я не чув, ніхто не міг виконати «У вихорі балу» так, як Алчевський. Можливо, враження юності були настільки сильними, що вони лишились живими і по цей день? Але якщо співак зумів їх створити, то це, очевидно, був великий співак. Коли він закінчив, в залі піднялася буря захоплення. Його викликали ще і ще. Публіка вимагала повторення. І Алчевський знову виконав «У вихорі балу».

Харків,
1971 рік.

Микола Боголюбов

СПОГАДИ ОПЕРНОГО РЕЖИСЕРА

Маріїнський театр повинен був якось перебудовувати свій репертуар [1]. Опери, в яких співав Шаляпін,— «Борис Годунов», «Юдіф», «Хованщина», «Сказання про невидимий град Китеж», де так чудово виступав у ролі Гришки Кутерьми І. В. Єршов,— були в центрі уваги театру. З Парижа повернувся тенор Алчевський, котрий протягом останніх років співав там у «Гранд-Опера». Саме для нього мені й було доручено відновити оперу Мейєрбера «Пророк», котра давно не ставилася і була зовсім забута. З цим твором я познайомився у провінції, та й досвідчений диригент Асланов теж добре знав його. Це дуже полегшило труднощі постановки.

В опері «Пророк» було щось від революції. Селянство і ремісники Німеччини XVI століття, доведені до відчаю тиранією поміщиків і економічною кабалою багатих міст, стогнали від свого безправ'я і голоду. Тоді в Саксонії народився рух, котрий зовні носив релігійний характер, а по суті ставив завдання економічної і соціальної перебудови життя. Проводирем його був «пророк», ремісник Іоанн Лейденський. Але цей рух успіху не мав і був потоплений у крові.

Цікава, темпераментна музика «Пророка» давала великий простір фантазії режисера. Все це я використав. Алчевський, визнаний драматичний тенор, виконував роль Іоанна. Це була людина високого зросту, з великим і чудовим голосом, що вільно йшов до високого *до-діез*. Але голос Алчевського був ніби двоїстим — до середнього *фа* мав характер баритона, а починаючи з верхнього *соль*, Алчевський вражав слухачів тембром і легкістю першокласного ліричного тенора. Не випадково йому дуже вдавалася роль Ромео.

Алчевський був дуже музикальним; всі таємниці гармонії, ритму, мистецтво форте, піано, техніку філірування звука — все це він демонстрував у кожній своїй виставі.

Одеса,
1951 рік.

Ксенія Держинська

СПОГАДИ ПРО МОГО ПАРТНЕРА

...Ще більшої зібраності вимагає від виконавця партія Германа. Співати на публіку, на рампу, що часом трапляється в італійських операх, тут не можна. Виконавець Германа мусить бути воістину одержимий своєю роллю. В цьому відношенні недосяжним був Алчевський, винятково обдарований і своєрідний співак і актор. Більш драматичного, більш цільного по експресії партнера в «Піковій дамі» я не мала. Алчевський не тільки сам входив всією душею, всім серцем в роль, але й захоплював, заражав своєю експресією інших виконавців. Співати без особливого піднесення, поверхово з ним було неможливо, і кожен виступ з Алчевським був справжнім творчим святом, хоча і вимагав більшої напруги, величезної концентрації сил. Особливо вражав Алчевський в останньому акті «Пікової дами»: шалений погляд, безладна зачіска, глибоке нервове тремтіння — все в ньому виявляло божевільного, все створювало ілюзію реальності.

Москва,
1940 рік.

Георгій Тартаков

МОЇ СПОГАДИ ПРО АЛЧЕВСЬКОГО

Івана Олексійовича Алчевського я бачив і слухав кілька разів в колишньому Маріїнському театрі. Вперше це було, якщо я не помиляюся, в сезоні 1915—1916 року. Він приїхав з Парижа, очевидно, через Швецію й Норвегію, бо йшла війна [1]. На першу його виставу — «Гугеноти» Д. Мейєрбера — мене повела моя мати. З того часу минуло немало років, і, як завжди літні люди, я виразніше і детальніше пригадую яскраві епізоди періоду свого дитинства і юності, ніж події більш пізнього, уже «дорослого» життя. Пригадую навіть склад солістів у «Гугенотах»: Алчевський — Рауль, Черкаська — Валентина, Боссе — Сен-Брі, Каракаш — Невер, Бронська — Маргарита Валуа, Сибіряков — Марсель. Тільки прізвище виконавиці ролі Пажа я забув. Пізніше Алчевського я бачив у ролі Іоанна Лейденського в «Пророці» Мейєрбера, Хозе в «Кармен» Бізе, Радамеса в «Аїді» Верді й Дон Жуана в «Кам'яному гостеві» Даргомижського. Мені довелося бути присутнім на прем'єрі цієї останньої постановки Мейєрхольда в Маріїнському театрі. Концертів Алчевського я, на превеликий жаль, ніколи не слухав.

Відомо, що на початку своєї артистичної кар'єри в Маріїнському театрі (це було в 1901—05 роках) він не справляв великого враження: його верхи, як мені говорили, були недостатніми. Потім Литвин зуміла розвинути в нього верхній регістр, яким він згодом красувався. Ось тоді я його й слухав. Пригадую, наприклад, в «Аїді», в фіналі сцени біля Нілу, він вставляв верхнє *ре* у фразі «О жрець великий, я бранець твій!».

В його голосі (першокласний драматичний тенор) був винятково компактний медіум, верхній регістр звучний

і вільний, але все-таки не позбавлений якогось іншого тембру. Як мені згодом розповідали, Литвин розвинула верхній регістр шляхом роботи над його чудовим природним мікстом, довівши звучність і свободу володіння верхніми нотами до такої міри, що він не поступався його надзвичайному медіуму, але, звичайно, ці верхні ноти були в нього все ж таки дещо іншими.

Наводжу потішний факт, що його мені розповів хтось із старих акторів: на сцені йде репетиція «Євгенія Онєгіна». В антракті перед «балом в Петербурзі» Алчевський, привітавшись з В. І. Касторським, який репетирував Греміна, попрохав концертмейстера проакомпанувати йому арію Греміна і несподівано проспівав її так, що вразив усіх учасників: нижнє *фа-діез* у фіналі арії («і щастя») звучало аж ніяк не гірше, ніж у видатного баса Касторського! Акторський талант і фразування Алчевського були також на високому рівні. Говорили, що в партії Германа в «Піковій дамі» він затьмарив навіть чудового виконавця цієї ролі О. М. Давидова.

Щодо його передчасної смерті, то я можу сказати лише одне: у цьому видатному артистові таки спостерігалася якась «наднервовість», щось навіть істеричне. В Петербурзі говорили, що в дні Лютневої революції він поводився дещо дивно, і все ж ніщо виразно не вказувало на можливість його близького кінця.

Баку,
1971 рік.

Євген Ольховський

ФЕНОМЕНАЛЬНИЙ ТЕНОР

Я багато разів зустрічався з Іваном Олексійовичем Алчевським у спільних концертних виступах і неодноразово слухав його у виставах колишнього Маріїнського театру. Артист імператорських театрів Алчевський був одним із найвизначніших співаків свого часу. У нього, за сучасною номенклатурою, був лірико-драматичний або драматичний тенор м'якого, красивого тембру, яскравої звучності і винятково широкого діапазону, який поширювався нотами не тільки до *до*, але й до *ре;* в нижньому регістрі у нього звучали ноти не лише баритона, але й баса. Я був свідком, як Алчевський на одному з благодійних концертів, ніби жартома, проспівав в артистичній кімнаті арію Греміна з опери «Євгеній Онєгін» з *соль-бемоль* унизу, чим здивував інших учасників концерту, в тому числі й басів. Своєрідним було звучання голосу Алчевського. У нього було ніби три регістри: густий вільний низ, майже баритонального забарвлення, компактний, типово теноровий центр і звужений, хоча і яскравий, верх. Звичайно, відсутність рівності звучання у всіх регістрах не є достоїнством співака, але винятково вільне звучання голосу на гранично високих нотах, точність інтонації та незвичайна виразність фразування скрашували цей недолік. Силою своєї виняткової музикальності і виконавського темпераменту він захоплював слухачів, примушував вірити створеному ним образу.

Я бачив його в ролях Германа, Рауля, Дон Жуана. Текст пушкінського вірша, витонченість, вишуканість вокальної мови і скрізь — правда слова, правда інтонаційної виразності повністю здійснювали заповіти Даргомижського. Як жаль, що не збереглося грамзапису цієї опери у виконанні Алчевського.

Ленінград,
1969 рік.

Віра Гужова

АЛЧЕВСЬКИЙ У КИЄВІ

У молоді роки мені доводилось чути в Києві видатного оперного співака Івана Олексійовича Алчевського на гастролях в опері «Пікова дама», де він виконував партію Германа.

На мене він справив тоді велике враження. Голос у нього був звучний, рівний, широкого діапазону. Верхні ноти він брав дуже легко і здавалося, що тут у нього немає меж. Що ж до сценічного образу, то він створював його правдиво, переконливо й дуже виразно. З моменту появи його Германа на сцені я відчула в ньому людину, одержиму якоюсь фатальною ідеєю. Це був саме той образ, який я собі уявляла і за Пушкіним, і за лібретто М. І. Чайковського. Образ-характер Германа, створений Алчевським, залишився в моїй пам'яті на все життя.

На жаль, я більше не бачила на сцені цього чудового співака, але мені довелося чути відгуки людей, що працювали з ним. Багато цікавого розповів мені видатний композитор Яків Степовий. У певний період свого життя Яків Степанович працював концертмейстером. Чудовий піаніст і акомпаніатор, він співробітничав з видатними співаками, навіть з такими, як Шаляпін і Нежданова. Багато концертів він акомпанував і Іванові Алчевському. Іван Олексійович неодноразово брав його в свої концертні поїздки. А в 1912 році, будучи головою українського музично-драматичного товариства «Кобзар» у Москві, Алчевський навіть влаштував авторський концерт Степового, виконавши більшу половину його романсів, переважно на слова Т. Шевченка та О. Олеся. З розповідей Якова Степановича я дізналася, що Алчевський володів унікальним тенором великого діа-

пазону, був дуже музикальним, працездатним і витривалим. Він співав майже всі партії тенорового репертуару (ліричні, драматичні, епічні і навіть героїчні). Якщо сьогодні він, наприклад, виконує драматичну партію Радамеса в «Аїді», то через день абсолютно легко і вільно переходить до ліричної партії Герцога в «Ріголетто», причому співає її без будь-якого напруження. А якою цікавою була розповідь Якова Степановича про тріумфи Алчевського на сцені паризької «Гранд-Опера», де він мав щастя його слухати влітку 1912 року. За свідченням Степового, Алчевський був улюбленцем і паризької публіки.

Про свою сценічну співпрацю з Іваном Олексійовичем не один раз говорив мені і відомий український бас Платон Іванович Цесевич. Вони виступали разом в гастрольних виставах, з якими об'їздили всю стару Росію. З Цесевичем Алчевський співав в операх «Фауст», «Дочка кардинала», «Русалка» і «Гугеноти». Вистави за участю цих першокласних співаків і акторів проходили з великим успіхом і завжди при переповнених залах.

Київ,
1971 рік.

Михайло Казневський

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ В ОДЕСІ

Моє знайомство з видатним співаком Іваном Алчевським відбулося в не зовсім звичайних умовах. Це було в 1915 році, коли знаменитий співак приїхав на гастролі до Одеси. Пригадую, що я прийшов до театру десь о третій годині дня для чергової зустрічі з В. О. Селявіним, у якого працював як концертмейстер. Іду коридорами театру і чую, що з залу доносяться звуки. Я поцікавився, відчинив двері однієї з лож і побачив, що по пустій сцені ходить немолода вже людина, яка зовні нагадує художника, в толстовці, з довгим, уже посивілим волоссям. Помітивши мене, він сказав через зал: «Хоча я співаю в Одесі не вперше, проте завжди перевіряю акустику цього залу». Я відразу здогадався, що це був Алчевський, якого з величезним нетерпінням чекали одеські меломани. Тому я став з цікавістю слідкувати за тим, що він робить. Виявилося, що він готується до завтрашньої вистави «Пікова дама», в якій співає свою улюблену партію Германа. Тому з різних точок сцени в зал летіли окремі фрази: «я имени ее не знаю», «она моею быть должна... Моей, или умру!». Особливу увагу він приділяв сцені в казармі і фразі «Тройка! Семерка! Туз!». Він кілька разів на різній динаміці проспівав цю фразу, а в кінці — пошепки. Іван Олексійович звернувся до мене і запитав: «Ви добре чуєте кожне слово?» Я відповів ствердно і повторив: «Тройка! Семерка! Туз!» (я знаходився в одній із крайніх лож бенуара). «Дякую,— сказав Алчевський,— сцена в казармі — одна з найважчих для мене».

Потім він знову почав ходити, перевіряючи відомі йому мізансцени, щось наспівуючи. Судячи по його же-

стикуляції, це була, очевидно, фінальна сцена. Я вирішив непомітно зникнути з ложі, твердо постановивши наступного дня прийти на першу виставу Алчевського.

Історія виконання цієї партії знає цілий ряд яскравих артистичних талантів. Як відомо, першими виконавцями її були М. Медведєв, О. Давидов, М. Фігнер, але, за свідченням багатьох критиків, такої довершеності, якої досяг Алчевський, жоден з них не досягав.

Незважаючи на те, що я ще був підлітком (в моє життя досить рано увійшла музика, чим я завдячую своїй матері-піаністці), я вже тоді добре розумівся на оперному мистецтві. Згадуючи зараз цей незабутній вечір, я можу сказати, що тоді Алчевський буквально приголомшив щасливих відвідувачів театру виконанням партії Германа.

Я не пригадую, скільки разів по закінченні вистави опускали завісу, але не менше десяти. На сцену летіли квіти, вигуки «браво!», «спасибі» та ін.

В чому ж полягав секрет такого емоційного і естетичного впливу на глядача? Очевидно, в надзвичайному синтезі вокальної майстерності і блискучих артистичних даних. Я не боюся тут сказати, що Алчевський був великим артистом-трагіком. Існують різні варіанти трактування партії Германа. У одних співаків превалює лірична лінія, лінія кохання до Лізи, яка поступово переходить у хворобливу пристрасть до карт, в прагнення будь-якою ціною розбагатіти. Інші співаки з перших же фраз підкреслюють «одержимість» Германа, роблять акцент на те, що основною метою його життя є багатство, а любов до Лізи — це уже вторинне почуття. Як же було у Алчевського? Було зворушливе кохання до Лізи, щире, пронесене через усе його недовге життя, була і містична віра у всевладну силу трьох карт, які знає стара Графиня. Алчевський блискуче проводив зустрічі з Лізою, чудово співав аріозо «Прости, небесное созданье», а потім хвилююче, цікаво і незвично

виконував сцену з Графинею: глядачі бачили, в якому напруженні знаходиться артист в момент звертання до неї.

У сцені в казармі музика Чайковського надзвичайна за своєю виразністю, за втіленням почуттів, думок Германа. Він втрачає душевну рівновагу. В казармі напівморок, за вікном — буря, вітер, якісь таємничі шуми. Хвороблива уява Германа не витримує, і йому здається, що з'являється привид Графині, яка повідомляє йому три карти і зобов'язує одружитися з Лізою. Герман заціпеніло дивиться на те місце, де виник привид, і повторює в напівбожевільному стані: «Тройка, семерка, туз».

Важко описати в деталях гру Алчевського в цій сцені, яка у вокальному відношенні не була показовою, але в артистичному плані давала можливість розкрити справжнього великого драматичного актора.

Фінальна сцена — ігровий дім. Тут мені хочеться сказати про ту грань образу Германа, яку підкреслює Алчевський в цій фінальній картині. Якщо до цього він почував себе нижчим від своїх блискучих друзів-однополчан, то тепер він увійшов в ігровий дім з виглядом людини, яка тут же розправиться з ними за всі свої образи і приниження. Алчевський, в противагу іншим виконавцям, які показували Германа напівбожевільним, наближався до ігрового дому підтягнутим, чітким кроком, твердо впевненим у силі трьох карт. Він робить велику ставку і оголошує свою карту: «Трійка». Виграє. Герман Алчевського ніби виростає і дивиться на противників зверхньо, викликаючи їх ще на один бій. Ставить, не рахуючи, всі гроші: і свої, і виграні. Герман виграє вдруге. Всі присутні з якимось страхом дивляться на нього, вони вражені. Алчевський з викликом дивиться на всіх, з особливою афектацією співає знамениту арію «Что наша жизнь? — Игра!». І, нарешті, випробовує долю втретє. Але «туз» виявляється «піковою дамою».

Вдивляючись у цю карту, Герман бачить в ній помсту старої Графині.

Актор протягом кількох останніх хвилин був надзвичайно багатогранним: ось він зупинився біля столу, ось він витяг пачку грошей. Перша ставка — перший виграш. Алчевський вдивляється в обличчя тих, які програли, на обличчі його — торжество. Ось друга ставка — другий виграш. Учасники гри знищені — програли дотла. Герман ніби виріс, повчає: «Пусть неудачник плачет». І, нарешті, в руках у нього фатальна карта — «пікова дама». Він кидає її, виймає кинжал і падає, вражений ним, на підлогу. Він просить пробачення і з якимось особливим звучанням свого красивого голосу промовляє останні фрази, звернені до Лізи.

Незважаючи на оплески, завісу довго не опускали. І коли вона, нарешті, опустилася і на авансцені під громом оплесків стояв Алчевський, то відчувалося, що він справді пережив велику трагедію маленької людини. Інші учасники цієї вистави говорили, що такої віддачі своїх сил, вокальної майстерності, темпераменту, емоцій ще не бачили ні в кого. Очевидно, музична критика, яка вбачала в Алчевському найкращого Германа в Росії, мала рацію.

«Гугеноти» Мейєрбера належать до монументальних оперних творів за масштабом сюжету та тими вимогами, які ставить композитор до виконавців головних партій. Не кожному театрові було під силу здійснити цю постановку. Крім прекрасного оркестру, хору, треба було мати такого вокаліста, котрий зміг би виконати карколомну партію Рауля. І коли пригадати своє враження від цієї вистави, то саме Алчевський був незрівнянним виконавцем Рауля. І ось чому. Теситура партії не лякала Алчевського, тому що верхнє тенорове *до* не становило для нього жодних труднощів. Адже він свого часу в Лондоні співав навіть Звіздаря, партію, що вимагає від співака ще більшої свободи верхнього регістру.

Зі своєї першої появи красою звуку, чудовою вокальною технікою, бездоганним виконанням вокальних фіоритур Алчевський відразу завойовував увагу і симпатії слухачів. Треба також відзначити, що чудовою його партнеркою в ролі Валентини була артистка Є. Івоні. Їхні дуетні сцени були зразком прекрасного ансамблю та творчого взаєморозуміння. Крім вокальної завершеності, яку можна порівняти з майстерністю найкращих італійських співаків (Карузо, Таманьо та ін.), актор володів таким темпераментом та емоціональністю, що запалював усіх, хто з ним співав; він показував себе прекрасним драматичним актором у цій партії.

І нарешті хотілося мені згадати про причетність Івана Алчевського до українського оперного мистецтва. Влітку 1916 року Алчевський знову гастролював у Одесі. Після цілого ряду вистав в російській і зарубіжній класиці мені пощастило почути його у славнозвісній опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Ця вистава мала випадковий характер. Поставлена вона була в оперному театрі на прохання відомого українського актора і антрепренера Онисима Суслова в його бенефіс. Як відомо, збори від вистави йшли на користь бенефіціанта. Для того, щоб зацікавити глядачів і одержати більший прибуток, Суслов попросив Алчевського взяти участь в цій опері у ролі Андрія. Алчевський, будучи людиною доброго серця, звичайно, не відмовив. І в цій невеличкій партії показав себе з найкращого боку: славнозвісний дует з Є. Івоні — Оксаною прозвучав вільно, невимушено, соковитим звуком. Тримався він на сцені чудово, просто, щиро підкреслюючи сміливість Андрія, його вірне кохання до дівчини. Сам бенефіціант не був на належній висоті як співак. Голос його залишився в минулому, але він створював на сцені переконливий образ вільнолюбного козака, показав хороше фразування і почуття гумору.

Більше як півстоліття відділяє нас від того часу, коли я чув знаменитого українського співака Івана Олексійовича Алчевського. І цей спогад ніколи не згасне, тому що я був очевидцем великого і неповторного мистецтва співака-актора, слава про якого гриміла по всій нашій батьківщині, а також у цілому світі.

Київ,
1976 рік.

Інна Баратова

МОЇ СПОГАДИ ПРО АЛЧЕВСЬКОГО

Наші зустрічі з Іваном Олексійовичем відносяться до літа 1916 року. Багато років підряд ми з мамою і сестрою проводили кінець літа в Криму, відпочиваючи в «Професорському куточку» (тепер «Робітничий куточок» біля Алушти) в пансіонаті Магденко.

Садиба була великою. Господарка утримувала пансіонат, куди з'їжджалися гості, переважно з Петрограда,— вчені, письменники, артисти. Якось, коли ми грали в крокет і на майданчику зібрались гравці і глядачі, раптом пронісся шепіт: «Алчевський, Алчевський іде! — Де? — Ось він!».

Справді, повз нас, оточений друзями, йшов Алчевський. Сам він жив поруч з нашою дачею у своїх родичів Бекетових. Я побачила високого, кремезного, дещо сутулого молодого ще чоловіка, темноволосого, з приємним виразом обличчя. А через кілька днів мені довелося почути, як він божественно співає.

Того літа на нашій дачі гостювала оперна артистка Воронець-Монтвід, чудове лірико-драматичне сопрано, улюблениця київської публіки. І ось увечері, коли зовсім стемніло, господарка запросила нас з сестрою до своєї вітальні. Там Воронець і Алчевський уже виконували уривки з «Пікової дами». Щоб не заважати артистам, ми вийшли на балкон, який служив продовженням вітальні. І чудова кримська ніч, з її сяючими зорями і темними силуетами кипарисів, і чарівний спів,— все це гармонійно зливалося воєдино.

Як зачаровані, слухали й стежили ми за грою артистів. Всі сцени й дуети, а особливо сцену біля Зимової канавки, вони проводили з великим піднесенням і натхненням.

Івану Олексійовичу роздобули плащ, Воронець накинула на плечі шарф... Вечір цей справив на мене незабутнє враження.

Голос Алчевського — справжній драматичний тенор — звучав чудово. У ньому було багато металу, а також і м'якості. Акомпанувала їм Марія Василівна Самойлова, великий знавець своєї справи, витончений музикант. Незабаром Воронець і Самойлова поїхали, а ми з сестрою продовжували своє навчання у тій же вітальні. Марія була старшою за мене [1] і готувалася до Київської опери. У неї було тепле і сильне ліричне сопрано. Я вже тоді навчалась в музичній школі по класу рояля професора Тутковського; пізніше в нього ж закінчила й консерваторію. Незважаючи на юні роки, я вільно читала з листа і мені часто доводилося розучувати музичні твори з співаками.

Іван Олексійович, постійно буваючи на нашій дачі, прислухався до наших занять з сестрою і присилав друзів з проханням попрацювати з ним. Йому необхідно було вивчити партію Дон Жуана з «Кам'яного гостя» Даргомижського, яку він в новому сезоні збирався співати в Маріїнському театрі.

Чимало днів пішло на переговори: він наполягав на оплаті уроків, я ж категорично відмовлялася. Нарешті Іванові Олексійовичу довелося поступитись, і ми розпочали уроки — кожного дня у визначений час [2]. Заняття з ним були для мене великою насолодою. Мій «учень» ніколи не нервував, співав рівно, спокійно, навіть тоді, коли голос йому не завжди підкорявся. А це іноді траплялось, особливо після гри в теніс.

В перші дні занять ми, на прохання Івана Олексійовича, проходили партію в цілому, майже не затримуючись на окремих сценах. Якось я сказала йому, що такий метод мені не до вподоби.

— А як же ви хочете? — запитав він.

— Давайте вчити спочатку перший акт, шліфуючи

кожну фразу, потім перейдемо до другого і т. д.,— відповіла я.

І славетний артист відразу ж погодився зі мною, хоч я тоді робила лише перші свої кроки на музичній ниві.

Співав Іван Олексійович не завжди повним голосом, уміло користуючись mezza-voce і piano; лише деякі ноти він брав forte. І як радісно тоді було почути могутнє, красиве звучання його голосу, що розносився по всій нашій садибі.

В поводженні Алчевський був простим і природним, любив і розумів жарт. Називав він мене з ласкавим гумором: «моя учителька», хоча мені тоді не було навіть вісімнадцяти років, а він знаходився в зеніті слави, в розквіті вокальних і акторських можливостей!

Ми з сестрою в цей час проходили партію Татьяни, в якій вона з успіхом дебютувала на київській оперній сцені. І ось я задумала тут же, в Криму, поставити «Євгенія Онєгіна» «навиворіт»: Ларіну і Няню співали два солідних професори, Онєгіна — я, щоправда, мені доводилося бути ще оркестром і режисером; партію Ленського ми доручили одній молодій дамі. Тільки Марія виконувала свою пряму роль Татьяни. Строї для Ларіної і Няні знайшлися легко, а от ми з Ленським були схожі швидше на пастушків, ніж на денді 30-х років минулого століття. Ну, звичайно, сміху було дуже багато!

Наступного дня Іван Олексійович, зустрівши мене, ремствував на те, що я не запросила його взяти участь в цьому імпровізованому видовищі. Він сказав, що охоче б виконав будь-яку партію, наприклад, Греміна.

Алчевський був хорошим спортсменом. Крім тенісу, любив гребний спорт і плавання. Ми часто спостерігали, як він запливав далеко в море: нам довго було видно його голову, яка, нарешті, зникала з виду. Плавав він чудово, а задумавши плисти, готувався, як в далеку подорож.

Наші заняття над Дон Жуаном продовжувались три тижні підряд, не пропускаючи жодного дня. Але ось прийшов час від'їзду Івана Олексійовича. Перед цим він влаштував у себе прощальний прийом-вечерю з чаєм, запросивши нас з сестрою. Наступного дня він поїхав.

Ми ще залишалися на дачі. Днів через десять на моє ім'я надійшов конверт з цупкого білого паперу. Розкривши його, я прочитала рядки подяки за велике пожертвування якомусь благодійному товариству... Це Іван Олексійович, не бажаючи залишатися в боргу, вніс цю суму від мого імені.

Я була дуже вражена такою увагою: чуйний і ввічливий, Алчевський знайшов спосіб подякувати мені за виявлену послугу.

Київ,
1971 рік.

Борис Альмедінген

ДОН ЖУАН

У 1916 році до репертуару Маріїнського театру була внесена напівзабута опера Даргомижського «Кам'яний гість». Здійснити постановку дирекція запропонувала провідній групі творчих працівників театру: Мальку (диригент), Мейєрхольду (режисер) і Головіну[1] (художник). Що ж до артиста на роль Дон Жуана[2], то всі зійшлися на одному: ним повинен бути Алчевський і ніхто інший. На партії Дон Жуана тримається вся трагедія, тому артист, що її виконує, повинен вести за собою всіх учасників вистави. Без Дон Жуана немає ні Пушкіна, ні Даргомижського, а отже, немає і вистави.

Є всі підстави вважати, що якби на той час серед артистів Маріїнського театру не було Алчевського, навряд чи постановники зважилися б на здійснення свого задуму. Ось чому ніхто й не здивувався, коли Дон Жуан якось відразу визначився в особі ентузіаста Івана Олексійовича Алчевського. З перших розмов з ним стало зрозуміло, що тільки він один зможе бути творцем цього легендарного образу. Решта артистів була з молоді, як найбільш сприйнятливої й ще не зараженої традиційними оперними прийомами. Адже перед усіма учасниками вистави, як авторами, так і акторами, постав ряд важких завдань. Необхідно було віднайти ту вокальну й пластичну форму, яка відповідала б і Пушкіну, і Даргомижському. Текст повинен був донести до глядача з усією емоційною наснагою і блиском цей «найрозкішніший алмаз у вінку Пушкіна» (Бєлінський). Робота передбачалася величезна.

І тут Головін і Мейєрхольд вирішили випробувати прийом, що до цього часу в театрі не зустрічався: всі репетиції повинні були проходити в декораційній май-

стерні Головіна. Це диктувалося потребою копіткої роботи з акторами над словом і максимального втілення задуму художника.

І з практичного боку це було доцільно, бо репетиції могли призначатися на будь-який час. Розвантаження репетиційного залу було зручним і для режисерського управління — одним претендентом на приміщення менше.

Композиція сценічного майданчика «Кам'яного гостя» розділяла планшет сцени на просценіум та ігровий майданчик, піднятий на три східці. Такий майданчик можна було спорудити в декораційній майстерні. Величезна головінська майстерня, що знаходилася над залом для глядачів, повторювала його півкруглу форму і давала можливість, не заважаючи живописній роботі у цьому півколі, помістити в справжніх розмірах майбутній сценічний станок із східцями. Таким чином, актори з перших репетицій працювали в умовах майбутньої вистави.

У майстерні було піаніно, і диригент там же проводив роботу над партіями. Наша робота теж не припинялась. Актори, які переважно не знали процесу писання декорацій, з цікавістю слідкували за нами і часто прохали в нас дозволу покрити фарбою той чи інший шматок полотна. Вони пишалися цим і радісно жартували, що в наших декораціях буде і їх частка роботи.

З переходом на сцену актори знали всі подробиці створення декорацій і любили їх, усвідомлюючи ту велику допомогу, яку вони одержують від художника.

21 січня 1917 року відбулася перша вистава «Кам'яного гостя»[3]. Цей спектакль випередив на місяць «Маскарад» Лермонтова (25 лютого 1917 р.) і став у декораційному відношенні попередником принципу портальної вистави, який в «Маскараді» одержав найбільш яскраве вираження.

Для оперного ж театру «Кам'яний гість» став новим

словом як у режисерському, так і в декораційному вирішенні. Скупими засобами, при постійному порталі, з невеликими живописними декораціями, Головін відгукнувся на пушкінський задум лаконічністю і витонченістю художнього смаку. Всі костюми артистів відповідали образам дійових осіб і гармонійно поєднувались з фоновими декораціями.

Цією передреволюційною виставою Маріїнський театр закінчив главу своєї історії, щоб перейти до нових шукань і нових досягнень в соціалістичну епоху.

У даний час, коли згадується постановка «Кам'яного гостя», її автори і учасники, то перше, що постає в пам'яті, це ім'я й особистість Алчевського, виконавця ролі Дон Жуана.

Його біографія певною мірою пов'язана з особистістю Головіна, і тут можна відзначити, як театральний художник може впливати на долю майбутнього актора і навіть якоюсь мірою на його становлення.

Крім того, я вважаю за необхідне донести до читача деякі сторони життя Алчевського з юних років, щоб образ його зробився яснішим і зрозумілішим.

Зараз уже лишилося мало свідків його блискучої артистичної кар'єри, його надзвичайного таланту. В літературі можна лише де-не-де знайти окремі спогади й характеристики його майстерності. Але нас цікавить процес формування видатного співака і артиста. І ось тут мені хочеться поділитися всім тим, що лишилося в пам'яті дитинства.

Ім'я Івана Олексійовича Алчевського мені було відоме з перших років його роботи в театрі. Для нашої сім'ї воно було тісно пов'язане із славною діяльністю його матері Христини Данилівни, з її передовими поглядами та методами поширення освіти серед народу.

Христина Данилівна була в дружньому листуванні з моєю бабусею Є. О. Сисоєвою і моїми батьками. Під час її приїздів до Петербурга дружбу скріпляли особисті

зустрічі. Я з раннього дитинства чув про неї і її сина-студента, майбутнього співака.

Саме тут і починається майже казкова сторінка біографії майбутньої знаменитості. «Ванічка», як називала його в листах до моїх батьків мати, з дитинства любив співати, та ніхто не надавав цьому значення. Але в якийсь момент аматорський спів студента перевернув усе його життя. Випадкове знайомство Алчевського з О. Я. Головіним при зустрічі у спільних знайомих вчинило поворот у житті молодої людини. Цю розповідь я веду із слів Головіна і частково самого Івана Олексійовича. Якось Олександр Якович почув, як студент наспівував романси і пісні. Головін, який сам колись учився співу в Парижі, відразу звернув увагу на природні дані голосу, необхідні для оперного співака. Художника вразила наявність цих якостей у аматора. Головін вирішив показати його завідуючому Конторою імператорських театрів у Москві В. А. Теляковському. Він знав Теляковського по своїх перших постановках у Великому театрі. Тому Олександр Якович попрохав його прослухати Алчевського, надіючись, що це може відіграти в житті співака вирішальну роль. Так воно й сталося. Прослухавши Алчевського, Теляковський відразу вирішив зарахувати його до оперної трупи Великого театру [4]. Так, дякуючи випадку, став формуватися новий співак, який завоював собі світове ім'я. І мені було зрозуміле те батьківське тепло, яке відчувалося у відношеннях Головіна до Алчевського [5].

З деякого часу я особливо стежив за сином Христини Данилівни. В нашій сім'ї були листи його матері до моїх сестер. У кожному з них відчувалася щира материнська любов. Іван Олексійович теж зберіг синівські почуття до останніх днів свого життя. Він посилав матері в Харків телеграми після кожної вистави про її результати. Думається, що телеграми ці були не дуже різноманітні за змістом: «Величезний успіх», а частіше — «Трі-

умф». І ця прихильність сина суперечливо поєднувалась у Івана Олексійовича з афоризмом, який він якось мені вимовив: «Артист не повинен мати ніяких прив'язаностей». Щоправда, в особистому житті він і справді їх не мав, проводячи самотнє кочівне життя. Під час гастролей в Петербурзі він жив у скромних мебльованих кімнатах. У тих, що знали його, створилося враження, що він прагнув втілити в життя свою парадоксальну думку про «свободу» артиста: ніяких звичок, ніяких матеріальних пут — ні квартири, ні обстановки, ні навіть бібліотеки.

Як цікаву і характерну подробицю згадую його прохання позичити йому «Кам'яного гостя» Пушкіна, коли він готувався до виступу в опері Даргомижського. Якось під час його відвідин нашого дому я охоче дав йому томик творів великого поета з статтею Льва Поливанова.

Артистичне життя Алчевського ділиться на два періоди: перший, характерний вадами, що позбавляли його прихильності спеціалістів, і другий, що був насичений таким тріумфом, про який не міг і мріяти скромний студент, що готувався стати народним учителем.

Ім'я Алчевського стало тоді майже символічним: це — людина, яка все може, і все, що вона творить, буде чудовим.

Коротка кар'єра Івана Олексійовича промайнула перед нашими очима, як якесь диво, слава його росла, але до «Кам'яного гостя» він ще не випробував своїх творчих сил у створенні нового нерепертуарного, оригінального за стилем спектаклю [6].

У період роботи помічником у Головіна, коли ми писали декорації до «Кам'яного гостя», мені вдалося спостерігати за творчим процесом Алчевського. В роботі над «Кам'яним гостем» Головін, мені здається, вперше в історії театру встановив органічний зв'язок художника з режисером і акторами. Під час репетицій ми, помічники,

продовжували працювати над виконанням декорацій. При такій організації всі репетиції, від чорнових до загальних, проходили під постійним наглядом і за участю художника. Спостереження за поступовим народженням твору зріднили колектив. Декорації були для співака не примхою художника чи перешкодою для актора, а необхідним оточенням.

У свою чергу репетиції надихали Головіна — навіть в манері руху пензлів по полотну відчувався ритм музики: то спокійний, то раптом нервовий і рішучий. Душею всієї роботи, крім постановників, був І. О. Алчевський. Можна було тільки подивляти його кипучій енергії, коли він підбігав до нас на полотна і уважно слідкував за роботою. Він, як і інші партнери по виставі, вносив пропозиції, і Всеволод Емільович Мейєрхольд і Олександр Якович Головін уважно вислуховували їх і пропонували випробувати в дії. Якщо та чи інша пропозиція була переконливою, вона тут же фіксувалася режисером. Часто ми чули голос Мейєрхольда: «Спробуйте, як Вам зручніше»,— і автор пропозиції здійснював придумане ним, а режисер спостерігав лише за тим, щоб не була втрачена основна думка і образ дійової особи одержав більш яскраве забарвлення. Ця копітка робота захоплювала акторів: Павлинова — Лаура, Попова — Донна Анна, Курзнер — Лепорелло, Тартаков і Каракаш — Дон Карлос та інші,— всі намагалися внести частку своєї фантазії, бо їх бурхливо й натхненно запалював творчий порив невтомного Алчевського — Дон Жуана.

Згадується перша поява артиста в майстерні. Знайомий уже з загальним задумом, Іван Олексійович з нетерпінням чекав початку репетицій, і тут я вперше зіткнувся з ним у творчій обстановці.

Швидкий у рухах, з блискавичною реакцією під час розмови, Алчевський справляв велике враження своєю внутрішньою силою. Зовнішність Івана Олексійовича відповідала його темпераменту: левина голова з чорним

кучерявим волоссям, рухливість, незважаючи на деяку повноту, не відвертали уваги від найістотнішого — величезної грудної клітки. Нам, художникам, що мислять образами, насамперед впадає в око зовнішній вигляд людини, і тільки при дальшому знайомстві бачиш її внутрішні риси, і якщо ці два враження збігаються, то тут же відчувається цільність характеру людини. Алчевський відразу, з перших хвилин став зрозумілим своєю нестримною енергією, могутнім здоров'ям, в ньому відчувався ентузіаст справи, в успіх якої він вірить. Так і сталося. Він весь віддався створенню образу Дон Жуана і хотів усіх заразити своїм натхненням. І можна було тільки пожалкувати, що умови його театрального життя ставили його до цього часу в положення тільки гастролера. Для створення повноцінних образів героїв опер йому необхідно було постійно працювати в одному театральному колективі.

І в день першого спілкування з ним в театрі я багато дечого зрозумів у його долі.

Дізнавшись від Головіна про моє прізвище, він щиро поставився до мене і завжди виявляв особливу увагу в якійсь ледве відчутній м'якості звертання. Згодом Іван Олексійович познайомився з моєю сім'єю і якось цілий вечір проговорив у нас про «Кам'яного гостя»; здавалось, що ніщо інше тоді його не цікавило.

В період репетицій «Кам'яного гостя» Алчевський паралельно брав участь в інших виставах Маріїнського театру. Пригадується одна з них, де він виявив свій нестримний характер. Іван Олексійович, як завжди, чудово співав партію Радамеса, і глядачі не чекали жодних сюрпризів. Але раптом у фіналі 3-ї дії Алчевський підійшов до рампи і взяв неймовірно високу ноту [7]. Грім оплесків сколихнув зал. Я побіг на сцену і побачив несподівану картину: диригент Коутс з піднятими кулаками кинувся на Алчевського, а той, сміючись, піднявши до колін свою робу, тікав за лаштунки. Я підійшов до

Коутса: «Альберте Карловичу, чому ви так розгнівалися на Алчевського?» — «Я заборонив йому вставляти цю ноту,— відповів мені Коутс,— а він не слухає. Нота ж не по Верді. Так він може зірвати голос».

Очевидно, по ходу дії Алчевський захопився і забув про свою обіцянку. Я розповів про цей епізод не ради сміху, а відзначив одну з типових рис характеру Алчевського. Віра в свої вокальні можливості, впевненість в голосовому апараті часто штовхали його на такі ризиковані вчинки.

Тут варто згадати і ще один випадок, що характеризує Алчевського з іншого боку. Якось я дізнався, що один з моїх товаришів по Тенішевському училищу співає в концертах. Я зайшов до нього в артистичну й запитав, чому він не йде на пробу в Маріїнський театр. Він відповів, що нікого там не знає. Мені дуже сподобався його тенор, і я попрохав Головіна прослухати молодого співака і, якщо це варто, направити його до головного режисера театру І. В. Тартакова... Бажаючи допомогти дебютанту, я попрохав Івана Олексійовича теж прослухати й проконсультувати молодого співака. Алчевський охоче погодився, призначивши йому на другий день о 12 годині зустріч у себе в мебльованих кімнатах. Ми всі були заклопотані цією подією і попросили майбутнього дебютанта сповістити нас про результати відразу після уроку.

У призначений день ми чекаємо на Поземковського; проходить три, чотири, п'ять годин, а його все немає. Ми хвилюємося — що трапилось?! Раптом о шостій вечора повертається живий Жорж, падає на стілець і сміється дивним реготом. Виявилось, що Іван Олексійович так захопився, що весь час тримав Поземковського біля рояля, змушуючи повторити партію кілька разів. Він давав незліченні поради, вказівки, сам співав і пояснював йому сценічні положення. У цьому п'ятигодинному уроці теж виявилась нестримність характеру Алчевсько-

го. Будучи неймовірно витривалим співаком, досконало володіючи технікою вокального мистецтва, він не припускав думки, що Поземковський може втомитися, а сам він за один урок хотів максимально допомогти початківцеві. Через два дні був дебют Поземковського. Алчевський приїхав до театру в смокінгу, підкресливши цим урочистість дебютної вистави, і слухав її аж до 3-го акту. В антрактах він заходив до дебютанта, підбадьорював, хвалив, і ми побоювались, що Іван Олексійович тут же примусить його повторювати важкі місця партії. Така увага до молодого співака, випадкового знайомого, вражала своєю щирістю, доброзичливістю, що так рідко зустрічалися в ті часи серед акторського середовища. Треба додати, що дебют вдався і Поземковський був зарахований до трупи Маріїнського театру [8].

Ця подія відбулася в період майже щоденних репетицій «Кам'яного гостя». Головін уже приступив до композиції костюмів. Знаючи тепер кожного актора в русі, він вибирав зручні фасони і найбільш вигідні основні кольори, які повинні були якнайкраще вирізнити актора на фоні декорацій і мізансцен. Ця одностайна робота художника з режисером і акторами дала свої позитивні результати. Продумуючи до останніх дрібниць, постійно спостерігаючи за акторами в дії, весь час знаходячись в музиці й співі, Головін, природно, талановито втілив цей геніальний оперний твір. Постановка ця, так само, як «Орфей» і маленька «Арагонська хота», була одним з улюблених його творінь.

Репетиції «Кам'яного гостя» наближалися до кінця. Майже всі декорації були вже написані, шилися костюми, і Іван Олексійович турбувався про свої строї. Знаючи свої фізичні вади, він в перший же день роботи над роллю звернувся до Головіна з проханням зробити його красенем [...]

Головін запропонував у костюмі Алчевського закрити шию щільним коміром, високі чоботи приховали тонкі

ноги. Такі чоботи вживалися в Іспанії, особливо при верховій їзді, а Дон Жуан міг приїхати в Мадрід верхи. Адже декількома рядками вище Лепорелло згадує про минулий приїзд Дон Жуана в цей монастир: «Ми їхали сюди, а коней я тримав у цьому гаю».

Пропозиції художника були вмотивовані, і Алчевський, який прийняв їх, справді став красенем. Зовнішність спокусника була створена.

Тісна спільна робота художника з режисером, диригентом і акторами становила одну з новаторських ідей, якою ми зобов'язані Головіну і яка й зараз не спростована життям. Алчевський же був головним ентузіастом цього нововведення.

Мейєрхольд і Головін на практиці здійснювали принцип колективної творчості у створенні вистави. Актори відчували себе рівноправними учасниками постановки і тому прагнули бути в курсі всіх задумів, всіх деталей композиції спектаклю. Здавалося, що кожний знав увесь виконуваний твір напам'ять і в усіх подробицях.

Після закінчення репетицій актори рідко поспішали додому і довго ще залишалися в майстерні, спостерігаючи за нашою роботою. Це був час гарячих розмов з режисером і диригентом, і Головін завжди енергійно брав у них участь. Алчевський був палким співбесідником, і здавалося, що час для нього не існує. Згадується випадок, коли після репетиції і довгих розмов втомлені актори потроху почали розходитись. Залишались Мейєрхольд, Похитонов, Головін. Ми зійшли з полотен, зацікавившись палким монологом Алчевського. Він говорив про спів, про діапазон голосів, про тембри. Для підтвердження своїх положень про широкі темброві можливості Іван Олексійович сів за піаніно і почав співати «Чуют правду» — басову арію Сусаніна. І проспівав він не одну-дві фрази, а майже всю арію. Звичайно, всіх нас вразило те, як майстерно володів він тембровими барвами, не кажучи вже про великий діапазон. Огля-

даючись на нас, побачивши потрібну реакцію, Алчевський засміявся і відразу ж заспівав вальс з опери «Дінора» Мейєрбера. Ця колоратурна арія, доступна небагатьом співачкам, прозвучала в майстерні з усіма каденціями. Його голос був насичений сопрановим звучанням, а спів відзначався легкістю і точною інтонацією. І на всю цю дискусію в нього вистачало енергії, незважаючи на відспівану репетицію, на якій він завжди давав повний звук. Це був зайвий доказ того, що артист не визнавав ніяких половинчатих дій і в усіх обставинах повністю віддавав свої сили, весь темперамент мистецтву.

Як завжди, ми, художники, збиралися в майстерні об 11 годині ранку і, заходячи до театру, відразу дізнавалися, що Іван Олексійович уже тут — на всіх коридорах і сходах гримів його голос. Це він розспівувався до репетиції, яка розпочиналася о 12 годині, але Алчевський приїздив на 11. А потім слідували репетиції, розмови, палкі спалахи темпераменту. Усі бесіди були насичені думками про майбутню виставу. Опера Даргомижського заповнила життя всього колективу.

І нарешті 21 січня 1917 року відбулася прем'єра [9]. Вистава полонила весь зал. Музиканти, широкі кола глядачів, всі яруси були захоплені музикою, драмою, акторами, задумом спектаклю.

На цій виставі закінчується блискуча діяльність цього видатного співака. Залишається додати лише кілька слів про його дальшу долю і трагічний кінець.

Назріваючі революційні події, настрої на фронті, природно, відбилися на житті країни. Створювалися й нові форми діяльності театрів. Вони стали не тільки місцем сценічної дії, але й трибуною вияву настроїв і вимог народних мас. Майже кожна вистава перетворювалася в народну демонстрацію. Після перших спектаклів «Кам'яного гостя» Алчевський захопився новою ідеєю: везти «Кам'яного гостя» по всій Росії. Для цього він умовляв Головіна виконати полегшені декорації, пере-

конуючи нас усіх, що він дістане залізничні вагони, що у нього є домовленість з міністром шляхів сполучення. В захопленні втратив відчуття реальності, тим більше, що доля цього міністра була вже вирішена.

Звичайно, після від'їзду Алчевського на гастролі, враховуючи обстановку і революцію, що насувалася, ні Головін, ні Мейєрхольд жодних кроків до здійснення цього фантастичного плану не зробили. Пройшов деякий час, і раптом нагрянув Алчевський. В майстерні я був сам, працював над своєю першою постановкою. Іван Олексійович поспішно підійшов до мене і запитав: «Ну що? Все готове?» — «Що готове?» — запитую я. «Як що? Декорації до «Кам'яного гостя». Адже вже треба їхати. Ми ж домовились з Головіним!» Я йому несміливо почав говорити, що Головін до декорацій не приступав. Загальне положення на фронті і в країні таке, що й думати немає чого про поїздку. Алчевський страшенно обурився і схвильовано говорив, що поїздка повинна відбутися.

Тут я зрозумів, що виявлене настирливе нерозуміння історичного моменту в житті країни є нічим іншим, як ознаками нервового розладу.

Я пожалів його, не хотілося залишати цю людину сам на сам із своїми думками. Ми пішли по Морській вулиці [10], я намагався пояснити суть історичної хвилини, те, що кожний з нас повинен знайти своє місце в загальній боротьбі народу з умираючим царським режимом. Ми попрощалися на Невському, і більше я його не бачив. По чутках і уривчастих відомостях з преси мені стало відомо, що Алчевський поїхав на гастролі у Баку.

Там і закінчилось неспокійне життя артиста, який прокладав нові шляхи в розвитку оперного мистецтва, в які він вірив усією артистичною душею і якими жив до останньої години свого кочівного життя.

Ленінград,
1958 рік.

Сергій Євлахов

СПОГАДИ АРТИСТА

Я мав честь протягом тридцяти років керувати Тифліською оперною антрепризою. Серед тифліських оперних сезонів були й такі, що відзначалися чимось особливим. Відомий на той час оперний режисер М. М. Боголюбов називав ряд вистав у цих сезонах справжніми перлинами вітчизняного мистецтва. Про один з них, а саме, 1916/17 року, мені й хотілося б розповісти. Саме тоді з великим успіхом у нас виступав видатний співак — Іван Олексійович Алчевський. Про винятковий успіх артиста у нашої вимогливої публіки, яка переслухала буквально всіх вітчизняних і зарубіжних, переважно італійських, знаменитостей, говорить уже те, що після першої гастролі, коли Алчевський з'являвся в громадських місцях, публіка зустрічала його оплесками.

До приїзду Алчевського в Тифліс я знав його лише по чутках. До мене доходили найсуперечливіші розмови про нього. Говорили, наприклад, що його перші кроки на сцені були невдалими, але він з притаманною йому настійливістю продовжував працювати над собою за кордоном. Залишаючись там тривалий час, він з успіхом виступав у Парижі, Лондоні, Нью-Йорку і лише зрідка приїздив до Росії. Остаточно він повернувся до Петрограда в 1914 році, коли спалахнула перша світова війна. Того року петроградці, котрі пам'ятали його перші не зовсім вдалі виступи, були вражені успіхами, які зробив співак, і влаштували йому бурхливу овацію.

А деякі меломани стверджували, ніби чутки про Алчевського перебільшені, що він дуже нерівний співак і виступає вдало лише тоді, коли знаходиться в «ударі». Говорили також і про його начебто несценічну зовнішність, про те, що він горбатий, про його непокірний

характер, від якого можна чекати всіляких несподіванок. Все це викликало не тільки живу зацікавленість до нового гастролера, але й деяку тривогу. Вона зросла, коли співак з'явився в Тифлісі, справді дещо незвичайно, раптово, днів за п'ять раніше строку, не сповістивши про свій приїзд телеграмою [1]. Пригадую цей ранок у театрі, особливо метушливий, повний ділових турбот. Увечері повинен був відбутися бенефіс однієї з улюблениць публіки, драматичного сопрано Лавровської в ролі Рахілі в опері Галеві «Дочка кардинала». Театр приготував для бенефіціантки адрес, квіти, вінки; настрій був святковий, піднесений. І раптом нам сповістили, що артист, котрий завжди виконував роль Леопольда, поламав ногу, і йому мають робити складну операцію. Дублера на цю роль у нас не було і, природно, вчинилася паніка. Почалися гарячі дискусії, як вийти з положення: замінити виставу іншою оперою, погодивши це з бенефіціанткою, чи відкласти бенефіс? В розпал цієї розгубленості і з'явився Алчевський. Коли мені повідомили про це, я дуже здивувався, зараз же згадавши всі чутки про його не в міру екстравагантну натуру, повну всіляких несподіванок, і побоюючись, що його недоброзичливці не перебільшують. Алчевський увійшов з невеликим саквояжем у руках. Відрекомендувавшись, він насамперед вибачився, що приїхав раніше, не попередивши телеграмою театр; сповістив, що залишив свій вантаж з театральними костюмами в камері схову на вокзалі, і попросив, щоб хто-небудь супроводив його до готелю. Помітивши, що я з напруженою увагою придивляюся до нього, він раптом по-дитячому розсміявся: «Що ви так дивитесь на мене, Сергію Івановичу? Думаєте, я самозванець? Ну, чесне слово, я — Алчевський і в доказ можу проспівати вам»,— і тут, ласкаво усміхаючись, проспівав фразу Рауля з «Гугенотів»: «Мить ця болісна, жахлива!».

Ми всі розсміялися, і я відразу ж подзвонив у готель. Мене повідомили, що номер для артиста замовлено, але

він буде звільнений лише до дня його приїзду, а зараз немає жодного вільного місця. Переказавши це Алчевському, я додав, що живу біля театру, і запропонував йому поселитися там. У мене на квартирі він знайде рояль і все йому потрібне — аж до шашликів і кахетинського. Іван Олексійович поривчасто піднявся і, потиснувши мені руку, тепло подякував за гостинність. Це був чоловік років під сорок, вище середнього зросту, з рясною сивиною в густій чуприні і з проникливими очима. Мені здалося, що в його обличчі є щось від птаха. А коли він виходив, я помітив лише деяку сутулість, але ніякого горба в нього не було. Перед тим, як піти, він пильно оглянув нас і рішуче відмовився від провідників: «Я бачу, всі ви чимось зайняті і дуже заклопотані. Скажіть мені точну адресу, і я сам знайду потрібний будинок». Я відповів, що в цей час у мене в квартирі нікого немає. «Тоді дайте мені ключі,— і знову по-дитячому розсміявся.— Можете бути певні, що ваші срібні ложки будуть цілі». Я попросив його почекати кілька хвилин. Він знову сів у крісло і став з зацікавленням прислухатися до наших розмов. Потім сказав: «Я бачу, що вам не до жартів, на всю трупу жодного зайвого принца Леопольда». «Так,— підтвердив хтось,— положення у нас справді непринадне...» Він задумався і, всівшись глибше в крісло, якось настовбурчившись, деякий час продовжував слухати наші дебати. І раптом, вдаривши по столу долонею, вигукнув: «По-моєму, у вас є лише один вихід з положення! Потерпілого тенора мушу замінити я! Я чудово пригадую партію Леопольда». Ми всі оніміли, і я знову подумав про химерність співака. «Але це неможливо, Іване Олексійовичу, через ряд причин. Передовсім, ви — гастролер і не можете виступати в другорядній ролі, до того ж ви тільки-но з поїзда, і, врешті, театр не передбачив коштів на зайву вашу гастроль». Розсміявшись, він замахав руками: «По-перше, це буде не гастроль, і ви не зобов'язані оголошувати

мого прізвища. Назвіть мене Алексєєвим, Івановим, як вам захочеться. По-друге, ніяких грошей я за це не візьму. Від сьогодні я вважаюсь членом вашої трупи і мій обов'язок — допомогти вам, зокрема своєму товаришу по сцені — бенефіціантці. Крім того, мені в свій час доводилося розучувати партію Леопольда, і я навіть якось проспівав її, і зовсім не гірше за інших! Мені тільки потрібний години на дві клавір, на годину — концертмейстер, щоб освіжити в пам'яті партію, ну і, ясна річ, кравець, котрий допасує мені костюм». І безапеляційним тоном, ніби питання було вичерпане, він попросив: «Проведіть мене в костюмерну». Пригадую, тоді він ніби загіпнотизував нас своєю настійливістю, заставив підкоритися, і ми з подякою прийняли його пропозицію, домовившись нікому не розкривати нашої таємниці.

Перед початком вистави помічник режисера оголосив публіці про заміну співака Зав'ялова, котрий раптово захворів, артистом Алексєєвим. І диригент змахнув своєю паличкою.

Алчевському неважко було зберегти своє інкогніто. В першому акті Леопольд з'являється в напівмасці, задрапірований в плащ, і кидає по ходу дії лише кілька фраз, і то неповним голосом. Весь другий акт він співає на затемненій сцені, третю ж картину — проводить сидячи за столом, і весь час мовчить. В цей вечір артист намагався вести свою роль стримано, і оцінити його як співака було важко. І все ж у двох моментах у ньому прорвався справжній Алчевський. В дуеті з Рахіллю він виконував свою партію з таким блиском і темпераментом, що зал, здавалось, затамував подих, і після фрази, зверненої до Рахілі, публіка вибухнула бурхливими оплесками. І далі, коли Єлеазар застає дочку і Леопольда в хвилину їх любовного освідчення, готовий пробачити їм, додає, що убив, зарізав би його, якби Леопольд перед цим не врятував його самого і Рахіль від страти, і, го-

ловне, за те, що він не поділяє їхньої віри, Леопольд оголив груди і безстрашно вигукнув: «Ну що ж, рази скоріше, я не шаную віри вашої, я християнин». Цю фразу Алчевський проспівав так виразно і натхненно, що вразив нею публіку, і в антракті говорили тільки про нього, допитуючись, хто цей новий невідомий тенор, котрого ще ніхто не чув.

Те, що Алчевський виручив театр у цей скрутний вечір, настроїло всіх нас до нього прихильно, і ми з нетерпінням чекали на його першу гастроль. Репетиції, однак, нічого не визначали: в наступні дні Алчевський співав на репетиції у чверть голосу, на сцені поводився в'яло, надаючи уваги лише сценам з партнерами. Але дома (в ці передгастрольні дні він жив у мене) Алчевський працював над собою дуже багато і старанно. Часто звертався до мене з проханням проакомпанувати йому, шліфуючи кожну фразу з надзвичайною вимогливістю. Співав він тоді, не даючи повного звука, а коли давав його, то я побоювався, як би у вітальні не розлетілося скло, а в буфеті не розколовся посуд,— так все дрижало. За цей час ніяких химер у Івана Олексійовича не спостерігалося, хоча він і сказав якось мимохідь, що один час у нього з психікою було не все в порядку. «Можливо, через це,— додав він жартома,— публіку вражає мій Герман, а можливо, саме Герман винен в цьому». Я бачив у Алчевському цікавого і дотепного співбесідника, але всі його теми були про роботу. Натхненно розповідаючи про захоплюючі його сценічні образи, про своє тлумачення їх, він дивно перевтілювався. В ці хвилини загалом некрасиве обличчя його ставало гарним, піднесеним.

В день першої гастролі Алчевського стався курйозний випадок. Я жив тоді на Чавчавадзевській вулиці, що починалася від проспекту Руставелі і піднімалася вгору в протилежний від театру бік. Повертаючись перед обідом додому, я ще здалеку помітив біля свого під'їзду натовп народу, що поступово зростав. Наблизившись до

будинку, я почув аріозо Хозе з «Кармен» і відразу зрозумів, що люди зупиняються під моїми вікнами, захоплені співом Івана Олексійовича. Сюди ж поспішав і городовий, але, почувши спів, зупинився і став слухати, не приймаючи ніяких заходів по ліквідації «безпорядку». Серед слухачів з'явилися і завсідники опери. Вони, ніби знаходячись в театральному залі, благали «публіку» зберігати тишу і шикали на тих, хто не стримувався від гучних похвальних вигуків в адресу співака. В цей час заторохкотів грузовик, що піднімався по вулиці, і один поважний, уже літній меломан так захопився співом, що забув, де він знаходиться, і з криком замахав до грузовика руками: «Та тихіше ж!». Шофер, побачивши в натовпі городового, загальмував і, коли до нього донеслася арія, вихилився з кабіни, весь прояснів, дослухав її і першим шалено зааплодував. Це було сигналом до загальних бурхливих оплесків і вигуків: «Браво! Біс!». І лише тоді городовий попросив публіку розійтися.

Опинившись у себе в вітальні, я зі сміхом розповідав Іванові Олексійовичу, що перша його гастроль у Тифлісі вже відбулася, і привітав його з надзвичайним успіхом.

Нарешті настав вечір, і на сцені, зустрінутий оплесками, з'явився Рауль-Алчевський. Я не літератор і, крім листів, найчастіше писаних поспіхом, ніколи нічого не писав. Але думаю, що з якою б майстерністю не описував автор вокальні дані артистів, тембр їх голосу, діапазон, манеру співати, фразування,— читачеві все одно доводиться допомагати собі фантазією, доповнювати все це слуховою пам'яттю, пригадуючи тих, котрих він сам слухав. Більше того, всі ці визначення надто загальні. Тим складніше писати про таку яскраву індивідуальність, якою був Алчевський. Його Рауль насамперед вражав своїм даром перевтілення. Від людини, яку я недавно бачив, не залишилось абсолютно нічого. Глядач бачив перед собою молодого стрункого француза, одного

з вождів гугенотів. Не росіянина, не англійця, не німця, а саме француза, з усією притаманною цьому народу своєрідною грацією і вишуканістю. Вся його фігура, обличчя, кожна музична фраза підкупали своєю чарівністю. Куди поділася його сутулість? Його Рауль ніби зійшов зі сторінок романів Олександра Дюма. Першу фразу він проспівав так м'яко, просто, виразно, що звернув на себе увагу публіки ще до першого свого романсу, що висловлював усю палкість натури героя, здатність кохати свою обраницю до нестями.

В романсі ж він виявив усе багатство своїх вокальних даних, цілком вільно долаючи високу теситуру арії і її хитру фіоритуру з легкістю колоратурного сопрано бездоганної техніки і прозорої чистоти. Легке дихання, вільні верхи, в яких поєднувались метал і підкупаюча м'якість,— все це полонило публіку, оплески не стихали, і романс довелося співати на біс.

Партія Рауля певною мірою «голуба», а роль, так би мовити, знаходиться у сфері «плаща і шпаги» [2], тому розгорнути акторські можливості виконавця вдається лише в фінальному дуеті Валентини і Рауля. Дует цей є шедевром світової оперної літератури. Поєднання в ньому вокальних вимог з великою драматичністю сюжетної ситуації — боротьба любові і обов'язку в душі Рауля — вимагають від обох партнерів великої сценічної майстерності, підкреслено яскравого фразування і гарячого темпераменту.

Так першим своїм виступом в «Гугенотах» Іван Олексійович завоював любов і, не боюся сказати, поклоніння його талантові нашої публіки, яка розуміє і цінує оперу. Популярність його зростала з кожною новою виставою.

Більшість меломанів вважала, що Рауль — коронна роль Алчевського, і від виступів його в інших операх чекали меншого. Можливо, ці думки склалися тому, що своїм Раулем він полонив парижан, виступаючи в «Гранд-Опера». Однак дальші гастролі Івана Олексійо-

вича спростували ці хибні передбачення, і фахівці визнали, що чим складніші драматургія опери і психологічна поведінка її героя, тим вдаліше цю роль співає і грає Алчевський.

Так тріумфально пройшли тифліські гастролі талановитого артиста, причому особливо вдалися йому, окрім Рауля, Хозе в «Кармен», Герман у «Піковій дамі», Садко в однойменній опері і Єлеазар в «Дочці кардинала». Ніщо не віщувало тоді близького трагічного фіналу, що стався буквально через кілька тижнів.

Москва,
1950 рік.

Михайло Кваліашвілі

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ В ТИФЛІСІ

Я не збираюся перелічувати тут усіх артистів, яких мені доводилося слухати протягом цілого ряду сезонів аж до 1916 року, коли по закінченні гімназії [1] я поїхав учитися до Київського університету. Їх були сотні, і серед них багато дуже хороших. Іноді з Москви, Петербурга і інших міст приїжджали на гастролі видатні артисти. Але протягом цих сезонів мені довелося слухати і справжніх митців. Про одного з них — драматичного тенора І. О. Алчевського — мені й хотілося б сказати кілька слів. Алчевського я слухав лише в двох партіях: Рауля в «Гугенотах» Мейєрбера і Радамеса в «Аїді» Верді [2].

Це був, безумовно, видатний співак великої вокальної і акторської культури. Густий, дещо баритонального відтінку в середньому регістрі і зі звучними, безмежними верхніми нотами, драматичний тенор Алчевського лився вільно й красиво; він чеканно і виразно фразував, різноманітно нюансував і завжди створював яскравий музичний образ. Говорячи про його безмежні верхи, я хочу привести тут один дивовижний приклад. В сцені біля Нілу в опері «Аїда» Радамес, який змушений був відкрити таємницю походу єгиптян, віддає жерцеві храму Ізіди свій меч з словами: «Жрець великий, я бранець твій!». Слова «я бранець» вимовляються на ноті *ля* другої октави, а слово «твій» — на центральній ноті *ре*. Та Алчевський вражав усіх, переходячи замість центральної ноти *ре* на октаву вище, тобто слово «твій» він співав на ноті *ре* третьої октави і справляв прямо-таки приголомшуюче враження!

Як це не дивно, але при таких верхах в одній з вистав

мені довелося почути і «півня» у цього видатного співака, котрий володів першокласною вокальною школою.

Як тоді говорили, у Алчевського подібні зриви були дуже частими, але пояснювали це явище зовсім не невмінням співати (що було абсолютно виключено), а його високою вокальною позицією, що не завжди забезпечувала співакові стійкість високих нот. Але це було для мене, малодосвідченого в співі юнака, вельми важко зрозумілим поняттям! У всякому разі, подібні явища публіка охоче прощала Алчевському, і він завжди і скрізь був улюбленим і бажаним гастролером. Як мені тоді здавалося, і актором він був надзвичайним. Нарівні з темпераментом і експресивним співом він чудово тримався на сцені, володів жестом і всією фігурою, дуже виразно відтінював всі психологічні і душевні порухи свого героя, створюючи цільний і вражаючий сценічний образ.

Тбілісі,
1969 рік.

Наталія Алчевська-Вікул

ПОХОРОНИ ІВАНА АЛЧЕВСЬКОГО

Івана Олексійовича Алчевського в останню дорогу проводжало багато сотень людей. Багатолюдність похоронів свідчила не тільки про його широку популярність, але була також даниною поваги і співчуття до його матері Христини Данилівни Алчевської.

За труною йшли учениці Харківської недільної школи, вся передова інтелігенція, з нею пов'язана, багато колишніх вихованок цієї школи — різного віку і всіх тих важких професій, які тільки й були доступними в той час жінкам, що навчилися читати вже дорослими, а то й літніми.

Коли процесія вийшла на Пушкінську вулицю, з рядів цих робітниць особливо настійливо звучали вигуки повернути до добре відомого їм місця — тоді вже знищеного пам'ятника Шевченкові.

Це посмертне прощання співака-патріота з великим українським поетом було символічним. Пронісши через все життя палку любов до України, Іван Олексійович незмінно пропагував українську музику далеко за її межами. А в 1910—1912 роках в самому серці Росії — Москві очолював музично-драматичне товариство «Кобзар». Там, з притаманною йому енергією, в різноманітних формах знайомив він широкі кола російської прогресивної громадськості з українським музичним мистецтвом.

Після смерті на його могилі була встановлена гранітна брила з нотним рядком Гнесіна на слова О. Блока «Пісня Гаетана».

Харків,
1968 рік.

Євген Браудо

ПАМ'ЯТІ АЛЧЕВСЬКОГО

Згас художник звуків, котрі створюються лише століттями, але пам'ять про нього переживе надовго сценічні подвиги, ним же вчинені. Алчевський поєднував у собі всі дані, щоб зайняти перше місце серед художників опери. Його феноменальний драматичний тенор, рідкісний за силою, блискучий у верхах, густий, насичений, м'якого баритонального відтінку внизу, відзначався чудовою гнучкістю і емоційною виразністю. Його вокальна майстерність, що виходила за межі школи, геніальна по суті, бо створена шляхом вирішення завдань, котрі артист сам собі ставив, давала йому можливість володіти всіма чарами свого голосу, якими так щедро нагородила його природа. Але справжнє джерело художньої досконалості співака було в його винятковій музикальності. Дивовижний слух, що розрізняв найтонші градації звука, чудова музична пам'ять і серед вітчизняних співаків лише одному Алчевському притаманне почуття форми, що наближало його до кращих представників французького вокального мистецтва, робили його виконання абсолютно незрівнянним. Алчевський любив труднощі, і при подоланні їх розкривалися все нові й нові грані його невичерпного музичного таланту. Людина високої культури, він з глибоким інтересом ставився до всього нового в музичному мистецтві. Серед створених ним сценічних образів найбільш виразним був Рауль в «Гугенотах», партія, яку він передавав з рідкісною вокальною завершеністю. Не менш почесне місце в літопису російської сцени матимуть його виступи в ролях Хозе, Радамеса, Германа, Іоанна Лейденського, Ромео. Останньою його артистичною працею було виконання партії Дон Жуана в «Кам'яному гостеві» Дарго-

мижського. Мені рідко доводилося бачити Алчевського на сцені, але незабутнім до останніх днів моїх залишиться саме цей образ Дон Жуана — Алчевського, надзвичайний, по-своєму цільний, проникнутий майже нелюдською могутністю екстатичного горіння, втілення якогось надособистого начала.

В жанрі камерного співу Алчевський почав виступати лише останнім часом на концертах «Музыкального современника» Кусевицького і Зілоті. Але навіть ці епізодичні виступи показали, що в його особі камерне мистецтво знайшло артиста, здатного силою свого таланту дати повну звукову реалізацію, з усією яскравістю почуттєвого образу втілити те, що відчувалося самим автором лише як нездійсненна мрія. Два камерні вечори з творів Гнесіна були для нас великим дивом вокального мистецтва. Як Алчевський виконував ці дивні, екзальтовані, причетні до якихось високих таємниць духа вокальні поеми — навряд чи можна охарактеризувати словом. Це було диво майже містичного творчого акту, велич якого відчувалася всіма присутніми на цих незабутніх камерних вечорах. І недосяжною таємницею творчої інтуїції залишилися для нас спогади про його творчий шлях.

Леонід Сабанєєв

ІВАН ОЛЕКСІЙОВИЧ АЛЧЕВСЬКИЙ

У його особі російське музичне мистецтво зазнало тяжкої втрати. Це був один з найкультурніших оперних артистів, тим більше, що саме ця властивість, на жаль, дуже рідко зустрічається серед служителів оперного мистецтва.

Культура в нього була і суто музична: це була людина з широкою освітою, першокласний музикант, не тільки співак, а й піаніст, людина з абсолютним слухом, талановитий імпровізатор, можливо, навіть з задатками композитора. Він знав досконало не тільки оперу, але й взагалі музичну літературу, особливо цікавився всіма подіями сучасного художнього життя. Для того, щоб зрозуміти його тонке розуміння мистецтва, досить відзначити, що він був одним з перших, хто визнав геній Скрябіна, став одним з його палких шанувальників й пропагандистів. Він же виявив витонченість музиканта, пропагуючи твори молодого М. Гнесіна, творчість якого, об'ємна й зосереджена, складна й важкодоступна для публіки, могла не принести йому як виконавцю ні лаврів, ні успіху.

На оперній сцені Алчевський створив чудові образи в «Гугенотах», в «Загибелі богів» і «Зігфріді», в «Піковій дамі» і «Садко». Стиль російської опери в смислі національному, народному йому вдавався менше, ніж стиль загальнолюдський, де він, європеєць з ніг до голови, був у своїй сфері. Відчуваючи закони сцени, він завжди продумував образи, і вони були в нього результатом глибокого вивчення й проникнення.

Як вокаліст він був володарем голосу блискучої школи, яка дозволяла йому майже повністю паралізувати деяку жорсткість тембру, в'язкість його звука. Вокальна тех-

ніка його була досконалою, і він, як і всі віртуози, не міг відмовити собі іноді в досить-таки невинному задоволенні вразити своєю віртуозністю, «показати» ноти, особливо високі, які в нього таки були дуже хорошими.

На казенній сцені Алчевський затриматися довго не міг. Він завжди кочував між сценою, випадковими гастролями, концертами. В Парижі здобув собі голосну і тривку славу одного з найвидатніших світових віртуозів співу. На жаль, слід визнати, що наша і його батьківщина були в цьому відношенні не завжди справедливими, і цей рідкісний артист серед широких мас не завжди користувався тим успіхом, на який мав право і який здобули багато його соратників по мистецтву, незрівнянно менш культурних і музикальних.

Борис Асаф'єв

ПАМ'ЯТІ І. О. АЛЧЕВСЬКОГО

Почну зі спогадів про померлого, нервовий силует якого хочеться зберегти в пам'яті, поки ще теплиться в ньому життя і він не встиг назавжди закам'яніти, застигнути чи, так би мовити, стилізуватися в свідомості. Доля дала мені можливість близько спостерігати в цілому ряді цікавих зустрічей і виступів покійного Івана Олексійовича Алчевського, чиє повне владної енергії життя так різко перервалося минулої весни. При погляді на Алчевського зовні, при першому поверховому враженні нічого не можна було помітити дивного [...] Характеристичною рисою Алчевського було те, що будучи безперервно знервованим до виступу перед публікою і в момент перерви (причому нервовість його досягала граней крикунства і химер), він протягом самого виконання вражав спокійним опануванням своїми вокальними даними і майстерним їх розподілом: і це при відчутній всіма напруженості його душевного стану. Справді, при виконанні Алчевський перевтілювався і перебував у стані екстазу навіть довгий час після концерту чи опери. При цьому виконавський екстаз попереджувався у нього обов'язковим запальним і гарячим ентузіазмом до того художнього явища, над яким він в дану мить працював. Ентузіазм перетворювався у настійливе прагнення переконати своїм виконанням тих, хто сумнівався в художній значимості цього твору. В такі періоди пропаганди Алчевський був невпізнанним: він весь палав, горів, тріпотів, щиро обурюючись черствістю облич, котрі не дослухувались до його голосу. І це були власне періоди, а не короткі моменти. Таким було його захоплення творчістю Гнесіна, для вияву суті якого Алчевський був воістину створений, ніби це було його життєвою метою. Я не знаю, чи так виконував він, як

хотів композитор, але, виходячи від сприйняття слухача, я можу тільки засвідчити, що лише в передачі Алчевського можна було відчути закономірність творчості Гнесіна — так переконливо співак сплітав з клубка звивистих звукових стрічок, що поривчасто злітали і безсило падали, виразну тканину звукових образів.

Окрім гостроти свого емоційного змісту, який можна або суб'єктивно прийняти, або не прийняти, музика Гнесіна містить у собі одну незаперечно цінну рису: в нього немає жодної краплі міщанства. Гнесін — насамперед витончено культурний музикант. Гадаю, що і ця його властивість також привабила Алчевського. [...]

Згадується його захоплення постановкою «Кам'яного гостя» і виконання ним ролі Дон Жуана. У Алчевського й на думці не було того, що такий вишуканий образ потребує якогось морального виправдання; він дивився на ідеали Дон Жуана як на щось незмінно освячене і безсумнівне. Всю роль артист провів у безперервному creszendo, доводячи любовну напруженість до гігантського вибуху в словах: «Я Дон Жуан, и я тебя люблю». Пушкінського гуманістичного Дон Жуана Алчевський знову перетворював у жорстокого і неспроможного героя старовинних легенд. Ні мольєрівського ласолюбакавалера, ні пушкінського опоетизованого пестуна, пана-гуляки і сліду не було! У співі Алчевського відчувалася стихійна воля над жіночим началом, що сама себе стверджувала і вимагала лише покірливості.

Психологічний ескіз Даргомижського артист перетворював у органічно гармонійне ціле, де зовсім не відчувалося обмеженості таланту композитора, замкненого в специфічні рамки аріозно-речитативного стилю, в напружену любовну імпровізацію Пушкіна. І дійсно, пушкінський «Кам'яний гість» є передусім російським рішенням великої загальнолюдської концепції і як явище уявляється мені двоєдиним, тобто насамперед таким, що носить на собі відбиток характерних особливостей даної

епохи і автора. В своїй інтерпретації легенди про Дон Жуана Пушкін геніально поєднав два начала: романтичне й реалістичне, створивши твір російський, але значення зовсім не місцевого. Його Дон Жуан вражає своєю життєвою простотою, відсутністю всілякої пишномовності, ходульності. Це ідеалізований тип російського дворянина 20—30-х років XIX століття, знайомий нам хоча б за художником О. М. Вульфом.

Характерно, що Малько, котрий диригував оперою, вів її в стилі живописної мініатюри, леліючи й плекаючи кожну звукову мить. Таким чином він досяг чистоти й випещеності камерного ансамблю, але, безумовно, не наділив «Кам'яного гостя» оперним пафосом, розходячись у цьому з виконанням Алчевського. Останній виправдовував свій велемовний задум талантом першокласного співака; Малько ж як музикант чуйно осягнув симфонічну слабкість твору і мав право зосередити весь інтерес на пластиці самого звучання...

«Кам'яним гостем» я закінчую перше коло моїх спогадів. Ім'я Алчевського їх сконцентрувало. Але не тільки воно. В самій художній діяльності Гнесіна, Головіна, Мейєрхольда і покійного Алчевського є для мене глибоко об'єднуюче начало, яке я назвав би: зачарована художня думка відображення, що не відчуває в собі ні дерзання, ні життєвого пориву, ні дійсності творчої мрії. Фантоми сплелись навколо неї, запорошили й засніжили шлях. Вони — старі знайомі: вишуканий смак як самодостатнє начало; стилізація як база зорових втілень; літературно-поетичні ідеї як імпульс до творчості; краса як наперед вигадана мета, пасивна себевіддача мрії чи домислу. Адже в Алчевському завжди відчувалося лише бродіння почуттєвого начала, часом істерично виявленого, але йому не дано було сили дійового творіння, творіння художніх образів.

Петроград,
1917 рік.

МАТЕРІАЛИ

«ФАУСТ»

У «Фаусті» вчора виступив п. Алчевський, молодий, початкуючий тенор, запрошений на нашу сцену. Він уже виступав у партії Індійського гостя в «Садко», але ця партія, що обмежується лише однією пісенькою, могла дати далеко не повне уявлення про його голос. Голос його дуже приємний за звуком, в ньому немає ні носових, ні горлових відтінків: це чудовий тенор в повному смислі цього слова. П. Алчевський мало вчився, але бувають голоси, щасливо поставлені від природи, як у більшості людей з півдня і італійців, які скорше потребують практики, ніж навчання. Голос переставляти п. Алчевському немає необхідності, але практикуватися йому треба. Він інтелігентний і музикальний (доказ — його дебют після незначної підготовки), добре знайомий з вокальною літературою; при таких умовах можна розраховувати на його розвиток винятковим порядком. Йому слід було б дати ще кілька партій, що йому підходять, або взагалі поставити в такі умови, за яких він міг би вільно розвиватися. Надії, покладені на нього, мають, здається, всі шанси бути виправданими. Якщо ж він буде сидіти без діла, то й його багаті дані заглухнуть і пропадуть даремно. Вчора п. Алчевський, здається, був збентежений; з'явився на сцені ледь не вперше і у відповідальній партії, але все ж таки показав свої дані — голос, музикальність, смак і розум. Грав він невпевнено, але в цьому біди немає. Приймали його з великими симпатіями, підтримуючи ледве не у кожній фразі. Отже, і в цьому відношенні п. Алчевський знаходиться у винятково сприятливих умовах. Слід побажати, щоб ця сила не пропала безслідно для нашого вокального мистецтва. [...]

«Новое время», 6 грудня 1901 р.

«ЛОЕНГРІН» У ВЕЛИКОМУ ТЕАТРІ

Для другої гастролі знаменитої Фелії Литвин у Великому театрі третього дня дали «Лоенгріна» [...] З п. Алчевським москвичі познайомилися два роки тому під час однієї з «парадних» вистав у Великому театрі [1]. Тоді молодий тенор справив враження «обіцяючого». Тоді було виявлено багато хороших задатків — і в самому голосі, і в музично-артистичній індивідуальності. Тепер п. Алчевський з'явився змужнілим і розвинутим. Зроблені, безумовно, кроки вперед. Вирівнявся і зміцнів голос, великий, красивий, вільний; набуто значної свідомості і визначеності бажань у виконанні. В цілому ж це ще не Лоенгрін, але багато дечого згодилося б і вельми шанованим виконавцям цієї партії. Сценічний бік у п. Алчевського поки що не найкращий, але в цілому і в цьому відношенні ним зроблені, без сумніву, успіхи. Серед публіки молодий тенор зустрів хороший прийом.

К. Д.

«Русское слово», (14) 27 грудня 1903 р.

«ЛАКМЕ» З ДЕ ТРЕВІЛЬ

Досить важку з переважанням верхніх нот партію Джеральда співав Алчевський, і хоча голос його місцями звучав сухо, різко й дерев'яно [1], все це приглушувалося непідробним захопленням, з яким виконував він свою партію,— якість на Маріїнській сцені дуже рідкісна.

«РМГ», 1903, № 39.

«ФАУСТ»

26 лютого вистава «Фауст» зібрала величезну кількість публіки. П. Алчевський ще не зовсім поправився після хвороби. На початку першого акту його голос звучав досить сильно і красиво, але вже в дуеті з Мефістофелем, що завершує цей акт, в його співі відчувалася втома. Фраза «Люблю тебе» на верхньому *сі* в 2-му акті викликала оплески. Каватина 3-го акту виконана була чудово, проникливо, з належними відтінками. Відоме верхнє *до* п. Алчевський бере красивим і густим фальцетом, що підходить за характером звука до мікcту. Каватина була виконана на біс. У великому дуеті з Маргаритою (в тому ж акті) слід було б відвести більше місця відтінкам.

У терцеті 4-го акту п. Алчевський вільно справився з трьома верхніми *сі*. В останньому акті голос артиста звучав досить сильно й майстерно, переважно на верхніх нотах.

Взагалі п. Алчевському вдалося, завдяки винятковому діапазону його голосу і вільній манері співу, примирити різницю між якостями ліричного і драматичного тенорів; яких одночасно вимагає партія Фауста [...]

Що ж до сценічності виконання, то тут необхідно відзначити той факт, що п. Алчевський дещо драматизує образ Фауста. Місцями це доречно, але місцями, як, наприклад, протягом всього 3-го акту, така передача грішить проти життєвості [...]

Леонідов.

«Южный край» (Харків), 28 лютого 1904 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

12 травня. Партію Фауста виконував п. Алчевський, у котрого виявився невеликий, але гарний голос, що дуже добре лунав у пасажах на піано, проте трохи губився у великих ансамблях. Після першої дії він трохи розспівався і в квартеті в сцені в садку та в дуеті у в'язниці співав чудово, хоч акторська гра його не вельми переконлива.

16 червня. «Ромео і Джульєтта» йшли у четвер за участю пані Дональди й п. Алчевського, що виконували партії коханців. Обоє користувалися безперечним успіхом, співаючи з великою привабливістю й довершеністю та граючи з належним запалом.

7 липня. «Арміда». Пані Жілібер-Лежен і пані Глісон-Уайт були прекрасні в партіях Сідоні й Феніс. Приємним було також виконання п. Севельяком партії Гідраста, п. Граббе — партії Убальди й п. Алчевським — партії датського лицаря [1].

«Times» (Лондон), 1906 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Прем'єра «Арміди» Глюка відбулася в «Ковент-Гардені» 6 липня. Пп. Граббе й Алчевський тішилися великим успіхом, виконуючи партії Убальди й датського лицаря.

«Musical Standart» (Лондон), 14 липня 1906 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Париж. 16 квітня 1906 року. Оскар Гаммерштейн, що наприкінці тижня вирушить пароплавом до Америки, заповідає для «Манхаттан-Опера» ангажемент російського тенора Алчевського. Досі славетний тенор не співав за межами Росії, де він є улюбленим співаком царя [1]. Монарх часто запрошував [2] його співати при своєму дворі. Алчевський співатиме цього літа в Лондоні перед виїздом до Америки. У Лондоні він дебютуватиме в одній з опер Чайковського. Якщо ця партія матиме успіх, то Алчевський в цій же опері дебютуватиме в Нью-Йорку. Якщо ж у Лондоні ця опера не матиме успіху, то для першого виступу тенора у Нью-Йорку буде обрано інший твір [3]. П. Гаммерштейн кілька разів чув спів Алчевського, перш ніж запропонував йому чималу суму, щоб схилити до поїздки в Нью-Йорк. Він переконаний, що справді знайшов скарб.

«Musical America» (Нью-Йорк), квітень 1906 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Ленський співає патетичне аріозо «Куди, куди». Відтворив його з великою щирістю та зворушливою експресією п. Алчевський. Протягом перших двох дій він вклав у свою партію велику силу поетичної значимості.

«Musical Standart» (Лондон), 7 липня 1906 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

[...]Містер Кампанарі [1], зрозуміло, не дав можливості провести репетицію з містером Алчевським, новим тенором, що виступив у головній партії опери.

[...]Дебют містера Алчевського був приємним явищем. Це молодий росіянин зі справді чудовими якостями актора — чарівний зовнішній вигляд, голос першокласної якості, добре поставлений, чистий, дзвінкий, просторий у силі і практично безпомилковий в інтонації. Алчевському притаманна також інтелектуальність, точність інтонації, він наділений розумом і смаком. Містер Гаммерштейн [2] щасливо заангажував собі тенорів: Бончі [3], Дальморес [4] і Алчевський. Останні двоє акторів — співаки вище середнього класу.

«New York Daily Tribune» (Нью-Йорк), 9 грудня 1906 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Містер Дальморес, який мав співати «Фауста», занедужав і його заступив містер Алчевський, який хоч і проспівав партію прекрасно, все ж таки заставив усіх дивуватися, чому він одягнув ту дивну перуку, яка, очевидно, не дозволила б Маргариті ніскільки ним зацікавитися.

«New York Times», 29 грудня 1906 р.

НОВА РОСІЙСЬКА МУЗИКА

Іван Алчевський, тенор «Манхаттан-Опера», співав по-російськи речитатив і арію з опери Бородіна «Князь Ігор». Відірвані від свого драматичного зв'язку, вони виявили небагато музичної вартості й експресії. Потім він виконав арію з опери «Садко» Римського-Корсакова, пісню Кюї і серенаду з опери «Алеко» Рахманінова.

«New York Times», 18 січня 1907 р.

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ З «МАНХАТТАН-ОПЕРА»

Хоча Іван виступає в багатьох операх у театрі Оскара Гаммерштейна і хоча його поява є завжди сигналом для овацій, все ж найбільше зацікавлення він викликає як співак на недільних вечірніх концертах, під час яких сам собі акомпанує.

«Standart», 15 лютого 1907 р.

СТАРА «ДІНОРА» ОНОВЛЕНА

Зі складу виконавців минулого вечора, до якого, крім Пінкерт [1] у заголовній партії, входили Трентіні і Джаконія як пастушки, Алчевський як Корентіно, Анкона [2] як Гоел, Муноз як Качіяторе і Вентуріні як Міетіторе,— найбільше задоволення дав Алчевський. Він співав свою партію цілком добре, хоч подекуди «мукаюча» властивість його голосу, зокрема у високому *до*, і його дивно летаргійне виголошування не були повністю задовільні.

Він також добре відтворив простацький гумор персонажа, боязливість дударя, його зажерливість, глупоту й відсталість.

«New York Times», 21 лютого 1907 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

[...]Алчевський співав тенорову партію в «Реквієм» Верді.

«New York Times», 15 квітня 1907 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

[...]Бресслер-Джанолі [1] і Алчевський виступили в дуеті з першої дії опери «Фаворитка».

«New York Times», 20 квітня 1907 р.

«ГУГЕНОТИ»

Великий інтерес у публіки викликали гастролі в опері Литвинова тенора Алчевського, котрий щойно повернувся з Нью-Йорка. Для його дебюту були дані «Гугеноти», які зібрали повний зал. Алчевський мав величезний успіх у публіки. Великий голос з *до-діезом* угорі, музикальність виконання і виявлений ним темперамент створили відмінного Рауля. Вистави за участю Алчевського добре відвідуються публікою [...] [1]

«Театр и искусство» (Петербург), 1907, № 33.

ВЕЛИКИЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРІЇ

Після тривалої закордонної відсутності вчора виступив у «Гугенотах» на сцені театру консерваторії тенор п. Алчевський, який зібрав, на жаль, незначну кількість публіки. Ім'я п. Алчевського як співака під час перебування його на Маріїнській сцені ніколи не служило особливою принадою для публіки, але в даний час артист, безумовно, оволодів своїм мистецтвом і явився вчора перед слухачами як досвідчений вокаліст. Голосові можливості п. Алчевського необмежені й цікаві, і, коли б співак ще опанував м'якістю й красою тембру, то тенор його, що вільно доходить до верхнього *ре,* був би прямотаки винятковим. На жаль, співак мало піклується про піано і меццо-воче. Так, у романсі, проспіваному дещо грубо, було недостатньо м'якості й благородства. Сценічна гра його не йде далі шаблону. Артист мав великий успіх.

«Биржевые ведомости» (Петербург), 13 лютого 1908 р.

ДЕБЮТ АЛЧЕВСЬКОГО В «ГУГЕНОТАХ»

Сповіщаємо про яскравий дебют п. Алчевського, що відбувся вчора в «Опера». Молодий тенор співав партію Рауля й чудово з нею впорався. У нього гарний, лункий голос. Музична підготовка співака дозволяє йому долати виняткові труднощі із справжньою легкістю. Завдяки цьому під час палких і нескінченних викликів п. Алчевський опинився в атмосфері достатнього ентузіазму. Одностайною була думка про те, що більшого дебютант учора й не міг зробити, заслуживши почесне місце серед артистів, котрими пишається наша Національна академія музики.

«Le Figaro» (Париж), 25 червня 1908 р.

«ГУГЕНОТИ»

Дебют п. Алчевського в партії Рауля став великою подією. Рідко випадає почути на сцені натхненнішого співака,— і це було справжнім сюрпризом. Голос вібруючий і пристрасний, часом надто металевий на форте, але співак володіє ним добре і його тим більше приємно слухати. Алчевського викликали раз після першої дії й тричі після великого дуету в четвертій. Це був справжній тріумф співака. Отже, дебют чудовий і успішний для дирекції оперного театру, яка добре вчинила, запросивши цього актора, драматична гра якого також цілком непересічна.

«Gil Blas» (Париж), 25 червня 1908 р.

«КОБЗАР» Г. ФЕРРАРІ В МОНТЕ-КАРЛО

«Кобзар» — це драма з румунського життя. Пані Олена Вакареску написала поему, пані Габріель Феррарі [1] — музику, а великий досвід п. Поля Мільє надав усій роботі належної форми. Пані Феррарі зберегла в партитурі музичні форми і мову, притаманні цій країні і виражені в народних піснях. Вихідним місцем став захоплюючий сюжет, де в історію з сільського життя введений Кобзар, мандрівний трубадур, який співає вночі, коли женці веселяться, збираючи врожай, для того, щоб відвернути від них нещастя. Пані Феррарі зуміла вдало використати цю колізію. Підкреслено експресивна музична драма представлена дуже динамічно і яскраво. П. Алчевський, незважаючи на серйозну хворобу, у виконання головної ролі вніс багато витонченості й вражаючої енергії. Пані Маргеріт Карре була чарівною в своїй правдивості, пристрасті і в той же час звабності. Це великою мірою

відноситься до виконавців решти ролей — пп. Ковської, Льєрі і п. Жіллі.

П. Гюнсбург поставив оперу з властивими йому відчуттям стилю і старанністю. Стрункість і злагодженість постановок в цьому театрі прямо-таки вражаючі. П. Ієхин, який керував оркестром, має повне право на велику вдячність автора.

Адгом де Шевіль.

«Theatra» (Париж), 18 лютого 1909 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Лихо спіткало Івана Алчевського, російського тенора, успіх якого протягом першого року на оперній сцені Парижа [1] чи будь-де в Європі був зрозумілий усім, хто його чув на недільних концертах першого сезону в «Манхаттані». Бувши одною з зірок останнього сезону в Монте-Карло, він виступив у провідній теноровій партії в новій опері пані Феррарі «Кобзар». На прем'єрі він співав і грав з рідкісною пристрастю й драматичною наснагою, безперечно, затьмарюючи Маргеріт Карре з «Опера-Комік». Після вистави Алчевський зазнав сильного нервового шоку. Відтоді він перебуває в санаторії, сподіваючись, що тривалий відпочинок сприятиме одужанню.

«Musical America» (Нью-Йорк), 3 квітня 1909 р.

КОНЦЕРТ АЛЧЕВСЬКОГО В КИЄВІ

Концерт Івана Алчевського, що відбувся позавчора в театрі Соловцова, зібрав, на жаль, дуже мало публіки. А треба сказати, що Алчевський — це один з найвидат-

ніших співаків, яких рідко доводиться чути. Його голос молодий, вільний, дуже приємного тембру, надзвичайної сили і страшенно широкого діапазону. Ці щасливі природні дані, розвинуті й усталені доброю співацькою школою, дали змогу нашому артистові за дуже короткий час зажити собі слави не тільки в Старому, а й в Новому світі. Перед київською ж публікою Алчевський виступає вперше. Програма концерту зложена була з найпопулярніших оперних арій та романсів. З українських номерів артист виконав «Огні горять» (Шевченко — Лисенко) та «Дивилося сонце» (Олесь — Степовий). Успіх співак мав надзвичайний. Поруч з Алчевським виступали артисти паризької опери: сопрано Дональда і баритон Севельяк, що теж зробили приємне враження. Зважаючи на великий художній успіх концерту, його буде повторено 7 травня.

«Рада», 5 травня 1909 р.

ДРУГИЙ КОНЦЕРТ АЛЧЕВСЬКОГО

Другий концерт Алчевського й артистів паризької опери, що відбувся 7. V., мав так само великий успіх у нечисленної, правда, публіки, як і попередній [1].

Хоч програма концерту і на цей раз складалась переважно із арій давно відомих опер, проте публіка кожний номер покривала гучними оплесками і вимагала без кінця співати на bis. Очевидно, свіжі, широкі по діапазону голоси артистів і висока досконалість виконання чарували публіку. Виключно великий успіх у публіки знову мав Алчевський, що мусив виконати на bis майже в шість раз більше, ніж мав виконувати по програмі. На превеликий жаль, мусимо констатувати, що артист на цей раз

чомусь обминув українських композиторів, хоч співав італійською, французькою та російською мовами.

Алчевському було піднесено чудові квіти. Високі ціни, на жаль, привели до того, що публіки було менше, ніж на те заслуговували паризькі концертанти.

«Рада», 9 травня 1909 р.

«ГУГЕНОТИ» У ВЕЛИКОМУ ТЕАТРІ

30 вересня для першого виходу п. Алчевського були поставлені «Гугеноти», що давно вже не з'являлися на сцені Великого театру. Щодо самого п. Алчевського, то він зробив хороший вибір опери для свого дебюту як артиста Великого театру. Найбільший «козир» в загальній сумі його музично-сценічних даних — це голос, міцний, високий і широкий за діапазоном. А саме такий голос і потрібний для виконання партії Рауля. Співак вільно справляється з дуже високою теситурою партії, не затруднюючись найвищими верхніми нотами тенорового регістру *сі* і *до*, що становлять «ахіллесову п'яту» для більшості її виконавців. Добре звучать також у нього і ноти середнього регістру. Слід відзначити також і витончену музикальність його виконання, і осмисленість сценічної гри. Все це дає право сказати, що в його особі наша імператорська сцена придбала чудового виконавця для партії такого характеру, як Рауль, а для деяких, можливо, й єдиного в теперішньому складі трупи Великого театру [...]

«Московские ведомости», 2 жовтня 1910 р.

ПРОМОВА І. О. АЛЧЕВСЬКОГО НА ВЕЧІРЦІ «КОБЗАРЯ» У МОСКВІ

Світлі збори! Сьогодні ми, члени музично-драматичного гуртка «Кобзар», вперше зібралися у власній хаті для знайомства ближчого поміж собою, для тіснішого єднання. Закинуті долею та життєвими обставинами в Москву, одірвані тілом і власними інтересами од рідного грунту, ми хочемо не рвати духовних зв'язків з нашою Україною, а, єднаючись поміж собою, піддержувати ці зв'язки, жити тими самими інтересами, якими живе свідоме громадянство на Україні. Більшості зібрання відомі як і ті цілі, так і завдання, що ставить собі в своїй діяльності «Кобзар», так само відомою є й історія заснування цього товариства. Тільки тепер пощастило нам осягти та подолати ті перешкоди, які раніше виступали проти наших замірів та наших бажань. З вірою та надією ми боремося за діло єднання біля нашого гуртка тутешньої української колонії, з любов'ю і готовністю одкриваєм ми двері тим, хто хоче разом з нами працювати тут [...] біля дорогої справи. Щиро закликаємо ми до участі в діяльності «Кобзаря» охочих допомогти нам і думаємо, сподіваємось, що цей заклик не пропаде марно, не загине безслідно і що ми всі, з'єднавшись в тісну, дружну сім'ю, утворимо тут живий огник національного життя, свій власний притулок для тих, хто відчуває потребу національного єднання, хто почуває себе сином України.

«Рада», 13 листопада 1911 р.

«ЗІГФРІД»

Вчора після довгої перерви поставили знову другу частину вагнерівської трагедії. Опера зібрала повний зал. Гучний успіх мав Алчевський — Зігфрід, який справ-

ді блискуче проспівав свою партію. Не може бути двох думок про те, що у цій партії в даний час з російських співаків для Алчевського суперників немає. [...] Алчевському були піднесені ліра з квітів і золотий вінок.[...]

Ю. Сахновський.

«Русское слово», 25 квітня 1912 р.

«ЗІГФРІД» У ВЕЛИКОМУ ТЕАТРІ

[...] Тут на перше місце слід поставити виконавця головної партії — п. Алчевського, який добре продумав її і виявив у цілому чудове виконання як в голосовому, так і в сценічному відношеннях. Заслуга п. Алчевського стане ще зрозумілішою, якщо прийняти до уваги особливості цієї надзвичайно важкої партії, що майже протягом всього вечора тримає виконавця на сцені, і це при вельми високій теситурі, що вимагає від нього величезної сили і витривалості голосу. І у Алчевського подекуди хотілося б більшої могутності звука і ясності вимови, але абсолютно задовольняючого виконавця цієї партії при її виняткових труднощах навряд чи взагалі можна вимагати. Добре й те, що йому вдалося дати досить яскравий музично-сценічний образ, який відповідає характеру цього персонажа вагнерівської драми.

«Московские ведомости», 26 квітня 1912 р.

КОНЦЕРТИ І. АЛЧЕВСЬКОГО

Виступи у нас славетного співака відбулися з такими оваціями, яких Казань давно або й ніколи не бачила. Спершу артист взяв участь в симфонічнім концерті

Кусевицького[1] 9-го травня, де між іншим проспівав у супроводі оркестру пісню Зігфріда «Нотунг, Нотунг, мій меч бойовий!». Як відомо, на європейських сценах у Вагнерових операх оркестр буває схований майже під долівку, а тут в дуже невигідній залі дворянського зібрання оркестр, і притому величезний, був нарівні з співаком, і все-таки голос артиста покривав усі інструменти і давав враження надзвичайного запалу і захоплення у цій пісні виковування меча.

Удруге артист виступив 14-го травня у власнім концерті і перш за все догодив слухачам дуже інтелігентно складеною програмою: спочатку декілька номерів із творів європейських оперних композиторів, не минаючи таких старовинних, як «Арміда» Глюка; далі російські оперні композитори; пізніше 6 номерів української музики, а наприкінці — російські романси Аренського, Рахманінова. Публіка за все дякувала дуже гучно, і треба зазначити, що українські номери мали успіх не менший, коли не більший, за інші частини програми. І через що співак поставив номери української музики перед публікою, далеко не українською? Мабуть, не через прохання того невеличкого гуртка українців, які перебувають тут і які вітали славного земляка, як могли. Ні, як сам співець каже, та й так воно і виходить, з усієї всесвітньої музики йому найбільш до душі рідна пісня, і через те він її співає і в Парижі, і в Лондоні, і скрізь[2].

Із українських номерів було проспівано: музика Г. Алчевського — «Чого мені тяжко», «Конвалія», «Літньої ночі» (останні дві пісні на слова Х. Алчевської); музика Степового на слова О. Олеся — «Не беріть із зеленого лугу верби» і «Зимою»; М. Лисенка — «Огні горять». Найбільш слухачам подобались «Конвалія» і «Не беріть із зеленого лугу верби». Рецензенти міських газет взагалі відзначають досконале виконання й музику творів Г. Алчевського, брата співака.

«Рада», 24 травня 1912 р.

Фелія Литвин — Арміда.
«Арміда» Ґлюка.

Пауліна Дональда.

Іван Алчевський — Рауль. «Гугеноти» Мейєрбера.

Іван Алчевський — Лазарро.
«Шемо» Башле. Париж, 1914 р.

Іван Алчевський — Парсифаль.
«Парсифаль» Вагнера.
Марсель, 1914 р.

Іван Алчевський — Герман.
«Пікова дама» Чайковського, 1915 р.

Іван Алчевський. 1915 р.

Іван Алчевський — Дон Жуан.
«Кам'яний гість» Даргомижського,
1917 р.

Пам'ятник на могилі Івана Алчевського в Харкові. Сучасне фото.

АЛЧЕВСЬКИЙ В ПАРИЖІ

Учора довелось мені побувати у Великій Опері на «Лоенгріні», і враженнями, винесеними з цієї вистави, я хочу поділитися з земляками. [...] Багато думають, і я раніше так думав, що Велика Паризька Опера чи не найдосконаліша і що все в ній на належній висоті. Справді, поки сам не побуваєш — нічого не дізнаєшся. У нас існує погана звичка хвалити все чуже, а особливо, якщо це в Парижі... Згадав я наш Маріїнський хор, наших співаків, наше оформлення, і ось у чому я переконався: у нас опера краща, значно, набагато краща... Якби не наш співвітчизник п. Алчевський, який співав Лоенгріна, і пані Галль [1] — Ельза, можна було б вільно після першого ж акту йти додому, було б і так все зрозумілим [2]. Приємно було усвідомлювати те, що краще в виставі було наше, наш земляк — артист імператорської сцени Лоенгрін — Алчевський — був цікавим, голос звучав свіжо, бадьоро, і слухати його, як і пані Галль, було вельми приємно. Обоє вони мали у публіки, в повному розумінні цього слова інтернаціональної (на цій виставі були, крім всяких європейців, також жовтошкірі й чорношкірі), величезний успіх, і їх багато разів викликали. Після цієї вистави я краще оцінив нашу оперу. Тепер при нагоді я можу всім говорити: «Так, опера в нас краща, ніж в Парижі».

Яків Степовий

«Русская музыкальная газета» (Петербург), 1912 р., № 36—37.

«ФАУСТ»

У переповненому до краю театрі панувала зосереджена тиша, і, незважаючи на те, що, мені здається, уже слід було б пересититись «Фаустом»,— я не міг не підкори-

тися загальній зачарованості. У другому акті мені надзвичайно сподобався дует Фауста і Маргарити, в якому до чистого голосу мадемуазель Галль — Маргарити приєднувався музикальний і повний впевненості спів п. Алчевського — Фауста.

«Echo de Paris» (Париж), № 1793, 1912 р.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Все в ньому вказує на чудовий музичний талант і на відмінне знання мистецтва співу. Він володіє напіввідтінками рідкісної краси, які блискуче продемонстрував в дуеті на березі Нілу. Голос його також сильний і чудовий. Залишається, однак, враження деякої нерівності, яку я схильний приписати труднощам співу на чужій мові.

«Comoedia» (Париж), 17 листопада 1912 р.

«ГУГЕНОТИ»

Це справді блискучий тенор! В ньому вищою мірою виражені всі якості, без яких не може бути артиста в повному смислі цього слова: голос, сценічний талант і зовнішність. П. Алчевський красивий, з дуже привабливою поставою, проводить роль з рідкісною витриманістю манер, що, як ми знаємо, властиво далеко не багатьом тенорам. Його Рауль чудовий і з цієї точки зору. П. Алчевський так вникає в душу своїх героїв і так яскраво їх відтворює, що повністю задовольняє тих, які вимагають від співака і таланту драматичного. Він грає

з захоплюючою правдивістю, ні на хвилину не забуваючи істинного смислу даного положення, передаючи свої переживання дуже виразною мімікою і вносячи в роль багато нового, свого, що вказує на безсумнівний інтерес артиста до своєї справи.

При таких даних можна було б вибачити усякому співакові і його звичайний голос. Але найбільше вражає в п. Алчевському те, що в ньому талант співака ще перевершується його сценічним талантом. Не слід зупинятися, на мій погляд, на декількох прискорених пасажах або несвоєчасному диханні в одному чи двох місцях. Це такі дрібниці, які майже не впливають на красу співу.

Не маю часу в деталях описувати романс першого акту і дует з другого, які були захоплююче проспівані, а також сцену дуету з Валентиною, який дозволив пану Алчевському показати всю свободу верхнього регістру. Особливо в дуеті четвертого акту він міг розгорнутися на всю широчінь свого таланту. Тут були фрази істинно прекрасні, виконані з граничною довершеністю. Як ласка, прозвучала відповідь Рауля: «Так, ти мені сказала». Ласка, насичена захоплюючою ніжністю. І потім наступні слова у вигляді контрасту були проспівані повним голосом! І це не було неприємно, не звучало як вибух голосу на верхніх нотах, а навпаки, бо це було виразно й відповідно. Найкращі ноти п. Алчевський бере з великою свободою. Успіх п. Алчевського був колосальним, кожний акт супроводжувався оваціями, і це більше, ніж заслужено, оскільки, повторюємо, п. Алчевський — на рідкість чудовий тенор.

«Le petit Marseillais» (Марсель), 19 грудня 1912 р.

«ГУГЕНОТИ»

Не можемо оминути новий тріумфальний успіх п. Алчевського в «Гугенотах» під час вчорашньої ранкової вистави. Безперервно лунали вигуки «браво», що перетворилися під час четвертої дії в справжній тріумф. П. Алчевський здійснив у ній нечуваний досі подвиг: повторив найважчу частину знаменитого дуету і виконав, таким чином, два рази підряд пасаж, що заключає в собі три *сі-бемоль* і два верхні *ре-бемоль*. Деякі з наших давніших оперних завсідників запевняли, що після славної пам'яті Лефранка вони не чули нічого подібного. Це нас аж ніскільки не дивує, бо, з свого боку, ми вперше зустрічаємо подібну силу голосу співака в поєднанні з ніжністю і гнучкістю, а також таку завершеність в розумінні складної ролі Рауля.

«Le petit Marseillais» (Марсель), 23 грудня 1912 р.

«ГУГЕНОТИ»

Швидко рознісся скрізь гомін про вокальні подвиги п. Алчевського під час першої вистави «Гугенотів», ось чому вчора численний натовп стояв біля театру. В залі все було заповнено до краю, й багато хто змушений був повернутися, не знайшовши жодного вільного куточка. Зате ми, витримавши довге й неприємне очікування перед касою і входом до театру, були нагороджені за своє терпіння, бо насправді ніколи не чули Рауля, подібного до того, що нам ще раз продемонстрував п. Алчевський. [...]

При його появі з усіх боків загриміли оплески. Перша строфа романсу Рауля була перервана гучним виразом захоплення, після другої — загальні вигуки «браво» і безперервні овації.

Після закінчення першого акту було чотири виклики. У другому акті після дуету з королевою Маргаритою — голосні привітання, як і після знаменитого секстету. Але після четвертого акту безмежний ентузіазм публіки вилився в грандіозну маніфестацію, яку ми вперше бачили. Після настирливо виражених вимог п. Алчевський змушений був повторити повністю знаменитий дует, який справив справді колосальне враження. Всі глядачі, стоячи, весь оркестр під орудою диригента, також стоячи, захоплено вітали невтомного й чудового артиста, влаштували йому, таким чином, тріумф, можливо, єдиний в літопису нашого театру, в той час, як завіса піднімалася незліченну кількість разів.

«Theatra» (Париж), 24 грудня 1912 р.

«ГУГЕНОТИ»

Дебют нашого чудового тенора в «Гугенотах» справив сенсацію. Протягом всієї вистави п. Алчевський був і не переставав бути центром особливо захоплюючих маніфестацій.

Передусім романс першого акту викликав справжню овацію. Потім, після досконало проспіваного другого акту — потрійний вибух оплесків. Вигуки «браво» вітали секстет з третього акту, так багато сили і блиску вклав п. Алчевський у важкий пасаж, який він закінчив на верхньому *до-діез*. Ентузіазм публіки дійшов до несамовитості в четвертому акті, під час якого п. Алчевський співав з силою і разом з тим — з нечуваною досі чаруючою ніжністю. Артист закінчив свій виступ справжнім вокальним подвигом, дав фінальне верхнє *ре*, що наелектризувало зал до найвищого ступеня захоплення.

Під час другої вистави «Гугенотів» п. Алчевський

змушений був повторити в четвертому акті значну частину великого дуету, що заключав у собі три верхніх *до-бемолі* і знамените фінальне *ре-бемоль*.

«Comoedia» (Париж), 31 грудня 1912 р.

«ГУГЕНОТИ»

У «Гугенотах» ми захоплювались одним боком надзвичайного вокального таланту п. Алчевського. Поновлення «Самсона і Даліли» дозволило нам переконатися, що в ролі, настільки відмінній від першої в усіх відношеннях, він залишається тим же бездоганним артистом, що впевнений у собі і майстерно володіє вокальною і сценічною сторонами виконання. Хоча в партії Самсона менше, ніж у «Гугенотах», ефектних місць, які здатні зривати бурхливі оплески публіки, все ж п. Алчевський, який володіє красивим голосом з чудовим середнім регістром, великою майстерністю декламації, а також благородністю гри, що створила захоплюючий сценічний образ,— зумів у багатьох місцях викликати овації публіки, яка тепло приймала талановитого артиста.

«Theatra» (Париж), 31 грудня 1912 р.

«ФАУСТ»

«Фауст» з п. Алчевським і пані Ольшанською в заголовних партіях був даний у чудовому виконанні. Не думаю, щоб на сцені нашої опери або де-небудь в іншому місці цей зразковий твір Гуно був коли-небудь виконаний з такою абсолютною довершеністю. Пані Ольшан-

ська, завдяки індивідуальним рисам, які вона вносить в свою роль, оживляла і, якщо можна так висловитись, модернізувала образ, заяложений традицією. У тому ж напрямі виграла роль доктора Фауста у виконанні п. Алчевського, який в цій партії особливо яскраво виявив свої вокальні якості, гнучкість і витонченість свого драматичного таланту. Таке виконання «Фауста» нас не тільки зацікавило, але й сповнило бажанням побачити цей зразковий твір Гуно в тому ж складі ще і ще. І якщо той, хто пише ці рядки, слухав «Фауста» 39 разів від початку й до кінця, то це лише завдяки талановитому виконанню пп. Алчевського і Ольшанської.

«Theatra» (Париж), 4 лютого 1913 р.

«ШЕМО»

В національній Академії музики — «Шемо» — лірична драма в трьох актах, 5-ти картинах, слова п. Шарля Море, музика п. Альфреда Башле. Національній Академії музики випала честь поставити «Шемо» в інтерпретації, гідної Академії.

П. Мессаже виявив бажання сам керувати оркестром, він вів його з притаманним йому темпераментом, інтелігентністю й виразністю, тому звучання оркестру було чудовим.

Музика опери за своїм характером різко експресіоністична, часом віддалено нагадувала Ріхарда Вагнера. [...] Декорації живописні і повністю відповідають характеру драми.

Численні маленькі ролі були чудово виконані паннами Лот-Брен, Кірш, Бонне-Баро, Сердан, Тріаду, Гонге, Езанно.

П. Лестеллі вніс у виконання багато почуття, але дещо перевантажив роль Джована д'Анто. П. Гресс створив пам'ятний образ Арріго ді Лекка.

Пані Івонн Галль, яка ще ніколи не виконувала ролей, подібних до Франчески, дочки гордого Арріго ді Лекка, шефа селянського клану багатіїв, яка вийшла заміж за Джована д'Анто, суворого й запального, що по суті має добре серце,— зуміла надати своєму чарівному голосові трагічних відтінків й правдиво передати сильні пристрасті.

Нарешті п. Алчевський, який створив приголомшуючий образ Лазарро, невимовно нас здивував і привів у повне захоплення: вражаюча щирість його гри, міміки й жесту, глибина його співу, патетика переживань були справді чудовими. Здавалось навіть, що перед публікою не актор у ролі Шемо, а жива людина, обездолена й глибоко страждаюча [...]

Пьєр Лалло.

«Temps» (Париж), 29 травня 1914 р.

«АЇДА»

[...]Алчевський, співак великих оперних сцен, якого війна зробила нашим гастролером, вибрав для першого свого виступу в Одесі «Аїду». І з першого враження він — артист великої опери. З голосом, у якому є блиск, краса, звучність, сила. З красивим і дещо умовним оперним жестом. З дуже добрим музичним смаком, з співом, який якось природно, сам по собі відсуває сцену на другий план. І ще є одна особливість у п. Алчевського. Як співак, котрий знайомий з французькою сценою, який багато співав у паризькій Великій опері, він мимоволі сприйняв прийоми французької опери. І в самій манері співу, і в сцені, і в загальному артистичному

благородстві. Чудовий співак! І дуже добре, що його можна послухати. Навіть в «Аїді», навіть в такій дещо випадковій виставі [...]

«Одесские новости», (2) 15 жовтня 1914 р.

АЛЧЕВСЬКИЙ У «ГУГЕНОТАХ»

Знову перед нами виступив п. Алчевський в дуже важкій драматичній партії Рауля. Цього разу артист постав із своїм повним арсеналом не лише з знаменами визнання Західної Європи й наших двох столиць, а й з «стандартом», тріумфально віднятим у свого переможеного — в публіки. Співак, зовсім освоївшись і познайомившись з публікою, був ще на більшій висоті свого покликання в порівнянні з минулими виступами. До ролі Рауля він підійшов з характерною французькою куртуазністю; з благородною спритністю він вносить, ніби імпровізуючи, свої деталі в загальний розмашистий мазок. Артист творив своєю вишуканою поставою, вірним і стильним строєм, чудовим гримом реальний образ дворянина-француза; і передано цей образ ним як справжнім французом-актором, без будь-якої прикраси і з великою пристрастю. Чим більше дивишся і слухаєш обох співаків-акторів (Алчевський і Цесевич), тим більше вважаєш за обов'язок говорити, хоча й дещо умовно, про їх сценічну довершеність; і не буде гіперболою, коли б я назвав їх велетнями оперної сцени.

«Южная мысль» (Одеса), 11 жовтня 1914 р.

ПЕРША ГАСТРОЛЬ АЛЧЕВСЬКОГО

Повний театр, величезний успіх і ціле море чарівних звукових хвиль, що ллються з уст рідкісного за підбором голосів вокального квартету протагоністів «Аїди». І на цьому фоні майстерне художнє виконання такого артиста, як Алчевський створило йому в рідному місті такий захоплюючий прийом, який цілком відповідає його блискучій інтернаціональній репутації. Слухати й дивитися його в ролі Радамеса — одна насолода. Рівний, звучний і сильний, справжній героїчний його тенор не зустрічає ніяких перешкод в цій важкій партії; чудова дикція, благородство експресії, блискучі верхні ноти, красива пластика, артистична чуйність, що знаходить той ступінь сучасної умовності і реалізму, що гармонує зі смислом «великої героїчної опери»,— всі ці достоїнства, що так рідко поєднуються в одній особі, щедро подаровані Алчевському самою природою. Можна лише дивуватися, що наші столичні сцени не втримали такого артиста, який перейшов виключно на закордонні сцени. Можливо, хоч нинішній катастрофічний переворот змусить нас ще більше оцінити своїх видатних артистів!

Партію Радамеса Алчевський співав у нас і раніше; тепер він багато дечого змінив як у вокальних, так і в сценічних прийомах, і всі ці зміни є систематичним художнім прогресом, більш рельєфному вияву якого сприяв і видатний ансамбль чудових голосів [...]

«Утро» (Харків), 18 жовтня 1914 р.

«ІВАН СУСАНІН» З АЛЧЕВСЬКИМ

«Життя за царя» *, поставлена для другої гастролі п. Алчевського, справила винятковий інтерес. Передусім славетний гастролер весь гонорар, що йому належав, віддав на користь ранених воїнів, і за його ж ініціативою був влаштований збір з кухлями серед публіки, в якому взяли участь Сусанін, Антоніда, Ваня і наречений Антоніди. Публіка з великою охотою кидала в кухлі.

Відчувалося велике піднесення, причому, звичайно, найбільший успіх мав ініціатор цього збору.

Перед початком опери живописно згрупований хор в російських костюмах послідовно виконав гімни союзників, причому французький був виконаний п. Алчевським (соло французькою мовою з оркестром).

П. Алчевський — Собінін, який не знає вокальних труднощів, постав справжнім «російським богатирем», що полонив красою глінкінської музики. Славетний артист був предметом гучних овацій.

Н. Ж-в.

«Утро» (Харків), 19 жовтня 1914 р.

«РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА»

І. Алчевському в «Ромео і Джульєтті» довелося приплисти «до нових берегів», відійшовши дещо від свого амплуа. Але великий артист виявляється скрізь, і глибоко драматичний тенор співака під променями ліричної музики Гуно дав новий нахил у бік великої задушевності, м'якості, розкоші виконання.

* Колишня назва опери «Іван Сусанін» М. Глінки.

І. Алчевський не має вад у смислі художньої шліфовки ролі: це такий же палкий, поетичний Ромео, як героїчний Радамес, як образний Садко, Собінін. [...] Звичайно, ближче до своєї сфери відчував себе Алчевський у великій сцені 3-го акту, де він захопив публіку своїм щирим драматизмом, яскравою художньою майстерністю сценічної гри, а також ефектно взятим фінальним *до*.

У ліричних фрагментах співак дуже вміло користувався чудовим mezza-voce, особливо контрастуючим у каватині «Сонце, зійди скоріше» з міцним звуком на високому *сі-бемоль*, витриманому при цьому на довгому диханні. Яка багата вокальна палітра п. Алчевського: співак невимушено користується найрізноманітнішим тембровим забарвленням; при його голосі можна подивляти такому витонченому піано, до якого артист вдався перед прощанням з Джульєттою «То співа соловей».

Ще більше підсилили враження зовнішність, вишукані костюми, пластичність артиста, який художньо втілив образ закоханого Ромео, з його палкою душею, духовними емоціями і багатою експресією. Успіх артиста прогресуюче зростав і до кінця досяг свого апогея; вся аудиторія одностайно вітала талановитого гостя бурхливими оплесками.

О. Горовиць

«Южный край», 25 жовтня 1914 р.

АЛЧЕВСЬКИЙ У «КАРМЕН»

«Кармен» за участю славетного нашого гастролера І. О. Алчевського пройшла з величезним успіхом. Дон Хозе у виконанні п. Алчевського втілює в собі першокласного співака й видатного артиста, гра якого змушує

слухачів переживати з ним всі моменти виконуваної ролі. У заключній сцені п. Алчевський розгорнув свій драматичний талант і вразив міцністю й красою свого рідкісного голосу так, що вся аудиторія завмерла від захоплення. Це була не гра, а саме життя. Увесь театр нагородив художника-артиста бурею оплесків за пережиті хвилини насолоди.

Після другої дії оперне товариство артистів, при відкритій завісі, вшанувало дорогого гостя, піднісши йому велику корзину живих квітів, а оркестр зіграв тут під градом оплесків усіх артистів і публіки [...]

Н. Ж-в.

«Утро» (Харків), 27 жовтня 1914 р.

«ФАУСТ»

Мені неодноразово доводилося захоплюватись п. Алчевським як співаком і артистом. Боячись плагіату, я не стану повторювати всіх його заслуг як художника, але скажу тільки, що крізь горнило його таланту пройшла ще одна роль, яка осяяла нову грань цього великого діаманту рідкісного шліфування. Узяти для прикладу хоча б каватину: скільки благородного смаку й вишуканого фразування дав у ній артист! Красиво і ефектно контрастовано високе *до*, взяте спочатку ніжним piano, а потім доведене до лункого forte.

О. Горовиць

«Южный край», 3 листопада 1914 р.

УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ

Учора в залі громадської бібліотеки відбувся концерт, влаштований товариством імені Григорія Квітки-Основ'яненка [1]. До програми концерту увійшли номери виключно українських композиторів. Уже давно харків'яни не слухали українські пісні у виконанні таких артистів, як І. Алчевський, М. Гуляєв, І. Бондаренко, а тому немає нічого дивного, що зал був повний. [...]

Це був один з тих рідкісних концертів, коли публіка й виконавці зливаються в одне ціле. Це був концерт, коли навіть призвичаєний до виступів на сцені артист раптом відчуває, що він стоїть не перед безликим натовпом, котрого він не бачить і не відчуває біля рампи, але, що він виступає перед людьми з рідними обличчями, які прийшли з палким бажанням чути не тільки голос артиста, але й відчувати биття його серця. Ось чому природним було хвилювання навіть такого артиста, як Алчевський. Він відчув, що мусить втілити душу українського народу, що вилилась у пісні. І тому зрозумілі особливі хвилювання І. О. Алчевського при виконанні романсу на слова своєї сестри Х. О. Алчевської «Душа — се конвалія ніжна». Але, коли після цього романсу рознеслася буря оплесків і зал наповнився криками захоплення, хвилювання у нього пройшло, і він показав себе великим артистом, котрий вміє розуміти душу «конвалії ніжної». В цілому ряді наступних романсів він створив таку красу, яку довго не забудуть ті, хто відвідав концерт.

І. Х.

«Утро» (Харків), 10 листопада 1914 р.

ГАСТРОЛІ АЛЧЕВСЬКОГО

Учора в театрі Зіміна знову гастролер, на цей раз п. Алчевський, який, залишивши Великий театр, останні сезони співав у Парижі в театрі «Гранд-Опера».

П. Алчевський виконував у «Гугенотах» партію Рауля. В артиста, як і раніше, великий голос з блискучими верхами. Тепер начебто менш помітні ті вади (здавлені горлові звуки), які раніше давали себе знати, переважно на перехідних нотах голосу співака. Як і раніше, п. Алчевський майстерно володіє фальцетом; нарешті, та сама ефектна, не позбавлена теплоти і повна благородства передача. У партії Рауля п. Алчевський насамперед гугенот, а потім уже любовник. Так само добре відтінені артистом мрійливість і чуттєвість Рауля. Загальне враження від першої гастролі п. Алчевського цілком пристойне. [...] П. Алчевський мав великий успіх [...]

Б. Підгорецький

«Голос Москвы», 19 грудня 1914 р.

ГАСТРОЛІ АЛЧЕВСЬКОГО В КИЄВІ

Найбільший успіх випав на долю артиста п. Алчевського, який виступив на цей раз в партії Радамеса. Виконання цієї нелегкої партії, позбавлене будь-яких ознак напруження з боку Алчевського, з винятковою силою підкреслило вміння артиста розпоряджатися своїм могутнім голосом, що не знає, здається, жодних технічних перешкод на шляху до здійснення найрізноманітніших, часом навіть дуже ризикованих прийомів вокального виконавства. Протягом всієї партії Радамеса артист у своєму співі виявив багато яскравих та ефектних мо-

ментів, які в більшості інших виконавців Радамеса залишались малопомітними, завдяки обмеженості їх вокальних можливостей; у Алчевського ж їх більш, ніж достатньо для успішного виконання всіх вимог автора «Аїди», що витікають з покладеного композитором в основу вокально-музичного елементу цього твору надлюдського ходульного героїзму, фальшивого драматичного пафосу. Партія головного героя «Аїди», найбільш виграшна в репертуарі п. Алчевського, справді набула цілком завершеного вигляду в чудовій інтерпретації артиста. Розвиваючи динамічний нюанс великої сили, п. Алчевський завжди зберігав у голосі властиве йому природне забарвлення соковитого круглого звука, що ніде не переходить в несамовитий крик. Така якість пружного голосу дозволила співаку навіть при найвищому ступені фортіссімо триматися в межах естетично красивого для слуху нюансу. У місцях, що потребують тонких музичних нюансів, співак майстерно користується прийомами piano і mezza-voce. У блискучій вокально-драматичній обробці артистом всієї партії особливої виразності набула коротка сцена Радамеса з Амнеріс в передостанній картині перед судилищем, яка викликала вияв найкращого захоплення слухачів. Артист взагалі справив на аудиторію сильне враження.

О. Каневцов

«Киевлянин», 18 лютого 1915 р.

ДЕБЮТ АЛЧЕВСЬКОГО В «ПІКОВІЙ ДАМІ» ЧАЙКОВСЬКОГО

П. Алчевський поновив гастролі в Народному домі і вчора виступив у «Піковій дамі». Партію Германа раніше він не виконував і вивчив її лише тепер. Це робить

йому честь, тому що, хоч опера Чайковського — не новина, вона все ж таки нова для тенора, який більшу частину кар'єри зробив за кордоном. Інші його побратими, які знаходяться на положенні гастролерів — Собінов і Смирнов — нового нічого не вивчають, задовольняючись небагатьма операми, які вже давно вивчили. Алчевський має над ними перевагу жадобою до знань. Втім, партія Германа обов'язково входить у репертуар будь-якого тенора, який співає в Росії, і Алчевському слід було взятися за неї.

У голосовому відношенні вона чудово підходить до його даних і до його блискучої техніки. Слід, одначе, сказати, що ми слухали Германів, можливо, навіть з гіршими голосами, ніж голос Алчевського, але які були яскравіші за нього. Герман-картяр і напівбожевільний уже при своїй першій появі не може не хвилювати. Але в його партії є місця, де композитор показує свої хороші сторони: побачення з Лізою і епізод звертання до старої графині, словом, ліричні місця. Тут Герман навіть симпатичний, дякуючи теплоті музики Чайковського. Слід визнати, що саме в цих, як і в деяких інших мелодраматичних фразах, Алчевський залишив нас байдужими. Йому бракувало теплоти, він ніби ще не призвичаївся до партії. Це, звичайно, прийде, тому що ні роль, ні партія не складають труднощів для хорошого артиста, тим паче для артиста з талантом Алчевського. В усякому разі він мав повний успіх і його викликали дуже настирливо.

«Биржевые ведомости» (Петроград), 26 вересня 1915 р.

СИМФОНІЧНІ КОНЦЕРТИ З АЛЧЕВСЬКИМ

Черговий 28-й симфонічний концерт в театрі «Ермітаж» (дирекція Кусевицького) мав подвійне значення. Оркестром Кусевицького під орудою Штеймана в 1-ому

відділенні була виконана Перша симфонія *(H-mol)* Аренського, яка нині рідко з'являється в програмах. Цей порівняно юний твір покійного композитора містить у собі елементи благородного звучання і надто яскравих оркестрових барв.

Безсумнівний інтерес мав виступ тенора п. Алчевського, який зробив величезні успіхи в своєму вокальному мистецтві. Міцний широкий звук голосу, діапазон від великої октави *ля* до *ре* другої октави, гранично розвинена музикальність, смак і повна відсутність натяку на тремолювання звука [1] (прикра вада більшості сучасних співаків). Чудово проспівана арія Садко «Якби була в мене золота казна» мала великий успіх. На біс співак здивував публіку контрастом, виконавши ліричну партію Індійського гостя з того ж «Садко».

Такий же великий успіх мав Алчевський у 2-му відділенні, виконавши романси Рахманінова «Они отвечали», «Сирень», «Вешние воды», на біс — «Певца» Аренського. Зупиняючись на нарисі про виступ Алчевського, я роблю це винятково через те, що цей співак з його багатим голосом становить тепер видатне явище у вокальному світі. А ще порівняно не так давно ми слухали його з поблажливою посмішкою, коли артист розпочинав службу в Маріїнському театрі. Зараз це крупна величина.

Є. Гунст

«Театр и искусство», 1915 р., № 30.

У ЛІТНІХ КОНЦЕРТАХ

Чарівне враження залишив соліст вечора І. Алчевський, який виконав у програмі 28-го симфонічного оркестру арію Садко в супроводі оркестру, три романси

Рахманінова і на біс — пісню Індійського гостя з «Садко» (також з оркестром) та романс Аренського.

П. Алчевський — художник-музикант першого рангу. Володіючи могутнім голосом, першокласною технікою співу, гарною дикцією і чистотою інтонації, Алчевський далекий від звичного типу «концертуючих тенорів», які тішать і самі любуються лише однією красою свого звука, для яких будь-який твір цінний постільки, поскільки він дає можливість співаку показати свій власний голос, у яких на першому плані не твір і продумане його виконання, а лише голос, голос і голос. Для Алчевського ця обставина не істотна. Головне для нього — той внутрішній зміст, який він завжди намагається розкрити в своєму виконанні, та ідея твору, яку він виявляє, завдяки своїй тонкій художній інтуїції. Звідси, спів його різниться не тільки своєю вокальною завершеністю, але й глибиною, вдумливою інтерпретацією.

[...] 29-й симфонічний концерт мав особливо помітний інтерес, з одного боку, зважаючи на другий виступ І. Алчевського, з другого — через внесення до програми творів О. Фортера, які виконувались під орудою самого композитора. З творів останнього й складалось усе перше відділення. Сюди ввійшли: інтерлюдія з першого акту опери «Відречення», симфонічна поема «Orbi et urbi» і романс «У мене для тебе багато ласкавих слів», виконаний Алчевським у супроводі оркестру [1].

[...] І. Алчевський, який виступив у цьому концерті вдруге, залишив ще глибше й сильніше враження, ніж від свого першого виступу. Який це великий музикант, яка крупна артистична величина! У виконанні кожного твору в ньому виразно відчувається визначний художник. Також зрозуміло й те, що Алчевський підходить до кожної виконуваної ним речі так, щоб виявити всі принадності даного твору, щоб оживити його своїм художнім виконанням.

Глибина загального задуму Алчевського, детальна шлі-

фовка частин твору, мудра своєю простотою інтерпретація при наявності, як уже було сказано вище, могутнього голосу і блискучої техніки справляють колосальне враження.

Що й казати, артист мав величезний успіх, який поступово перейшов у бурхливу овацію.

У першому відділенні він повторив на біс романс Фортера, а в другому, після ідеального виконання за програмою стансів з опери «Вертер» Массне, змушений був без кінця виконувати їх на біс.

Є. Гунст

«Рампа и жизнь» (Москва), 1915 р., № 30.

«ПІКОВА ДАМА» У ВЕЛИКОМУ ТЕАТРІ

19 вересня 1915 року у Великому театрі дали «Пікову даму». У партії Германа вперше виступив п. Алчевський. Про цього артиста-художника мені доводилось уже детально висловлюватися влітку з приводу його виступів у симфонічних концертах С. Кусевицького. Як і тоді, артист знову зачарував, захопив високою музикальністю і проникливістю свого виконання. Але тут в опері його чекало ще одне випробування: створення сценічного образу Германа, і він у особі Алчевського був таки нам справді даний. Відійшла кудись далеко вся звична рутина оперних творів, які звертали увагу лише на вокальний бік; натомість з'явилося живе обличчя, цільна, яскрава фігура, людина з великим почуттям. Перемога величезна. Усі художні задуми артиста знайшли собі блискуче підтвердження. Кожна музична фраза — в повній гармонії з порухами, кожне сценічне положення — цілковите оправдання відповідного музичного тексту.

Не буде перебільшенням, коли скажемо, що Герман, справжній живий Герман, з'явився, завдяки великому таланту Алчевського, на сцені вперше. І публіка зуміла оцінити артиста достойно, протягом всього вечора влаштовуючи йому бурхливі овації.

Є. Гунст

«Рампа и жизнь» (Москва), 1915 р., № 39.

РЯДКИ З ЖУРНАЛУ

Сезон ще не наладився, вистави в'ялі, без життя і, коли б не виступи п. Алчевського, інтерес до казенної сцени пропав би абсолютно. Талановитому співакові доводиться поки що на своїх плечах виносити весь репертуар. Яке це невдячне завдання! Треба мати надзвичайне самовладання, щоб не замерзнути в цій розхолоджувальній обстановці. І якщо п. Алчевському вдається все-таки врятувати становище, то це лише завдяки незвичайному темпераменту, чудовому голосу і справжньому драматичному талантові. В цьому можна переконатися на виставі «Пікової дами» (2 жовтня), головний інтерес якої був зосереджений на партії Германа, представленої п. Алчевським з рідкісною закінченістю і експресією [...]

М. Малков

«Театр и искусство», 1915 р., № 41.

«ПІКОВА ДАМА»

[...]Я бачив багатьох Германів, і як багато тут було невдах. У п. Алчевському, котрий щасливо повернувся на нашу казенну сцену, слід визнати одного з найціка-

віших Германів. В усякому разі, він таким був останньої п'ятниці. З тими Германами, які посміхаються спочатку і сходять з розуму в кінці знаменитої опери, він не має нічого спільного: тут відразу помітний патологічний образ маніака, який бачить в оточуючих лише засіб для своїх цілей [1]. Але, звичайно, друга половина опери ще більше виявляє патологічні риси і прямо страшно дивитися на страдницьке обличчя артиста в останній картині ігрового дому. [...]

У п. Алчевського вистачило натхнення, щоб після цілого ряду вдалих сцен (в Літньому саду, в кімнаті Лізи, в спальні Графині, в казармі) захопити нас в останній картині картярського дому, де яскраво проспівано аріозо «Что наша жизнь?», після якого пролунали оплески всього залу. Взагалі публіка поставилася до симпатичного артиста дуже співчутливо, багато разів викликаючи його в антрактах.

Чудово проспіване аріозо «Прости, небесное созданье!», багато сили вкладено в дивовижний любовний дует [2]. Лише зрідка п. Алчевському доводилося форсувати (наприклад, в сцені грози), зважаючи на високу теситуру, свій на диво збережений тенор, але це дрібниця, а загалом він сформувався у видатного артиста, якого раніше важко було передбачити в ньому. [...]

«Биржевые ведомости» (Петроград), 4 жовтня 1915 р.

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ

П. Алчевський, котрий почав свою оперну кар'єру понад 15 років тому на Маріїнській сцені, який співав останнім часом, головним чином, в Паризькій опері, виступає тепер у нас уже як гастролер з солідною репутацією. Після «Гугенотів» він з'явився у «Піковій дамі».

Той, хто пригадує п. Алчевського на початку його діяльності, не може не помітити, як розширився за діапазоном, збільшився за силою звука і округлився тембр його голосу, і який великий здобуток зроблено ним у техніці і в художньому відношенні. У партії Германа, як і в партії Лізи, і в першій, до речі, ще більш, ніж в другій, драматичний елемент переважає над ліричним. Але і те, і інше однаково вдається п. Алчевському. Яке чудове бельканто виявив він у сцені з Лізою в її кімнаті у витонченій передачі «Прости, небесное созданье!». І в той же час з яким захоплюючим драматизмом веде він сцену в казармі з примарою Графині, і особливо останню сцену в ігровому домі, де справляє дуже сильне враження по запальності й правдивості передачі. П. Алчевський — не тільки першокласний співак, але й видатний актор. Його Герман — це нещасливий гусар, який знаходиться в полоні однієї ідеї: виграти в карти — тип дуже яскравий, життєвий, незабутній [...]

«Речь» (Петроград), 4 жовтня 1915 р.

«ПІКОВА ДАМА» З «МАРІЇНСЬКИМ» СКЛАДОМ У НАРОДНОМУ ДОМІ

[...]Романтичний тип переплівся з красивими проявами вокального мистецтва, які особливо дали себе знати в аріозо «Откуда эти слезы?» і в знаменитій арії (біля Зимової канавки), покритої оплесками всього залу. Сильне металеве *сі* арії справило таке враження, як і жвава гра талановитої співачки, особливо в дуетах з Германом, якого, як і раніше, майстерно виконав п. Алчевський, чи не найкращий сучасний виконавець цієї партії. Досить пригадати дует в кімнаті Лізи, де так чудово було проспівано аріозо, або сцену в спальні Гра-

фині, де стільки розпачливих почуттів вкладено у звертання до неї. Тут зовсім зник мелодраматизм, що ним високоталановитий артист іноді грішив у виконанні [1]. П. Алчевський має великий успіх, який відповідає його великому таланту. Диригував Пазовський.

«Биржевые ведомости» (Петроград), 10 лютого 1917 р.

«ПІКОВА ДАМА» В НАРОДНОМУ ДОМІ

[...] Германа співав найкращий інтерпретатор цієї партії п. Алчевський, а головна партія виконана панною Славиною, яка співає її ще з першої вистави в Маріїнському театрі, за власною вказівкою великого композитора.

Талановитий п. Алчевський був на цей раз не зовсім в ударі і дещо форсував свою партію, але все ж — за винятком мелодраматичного сміху в спальні у Графині і інших деталей,— від його образу залишалося багато чудового і захоплюючого. Фігура засмученого хворого Германа була окреслена рукою справжнього таланту, а чудовий, сильний тенор артиста викликав винятковий успіх, особливо в знаменитому brindisi останнього акту. Диригував молодий талановитий п. Пазовський.

«Биржевые ведомости» (Петроград), 11 лютого 1917 р.

ПЕРШИЙ ВЕЧІР СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Петроградський журнал «Музыкальный современник» поряд з літературною енергійно розвиває також і діяльність концертну. У цьому році [...] половину своїх кон-

цертів він переніс у Москву, де дає «П'ять вечорів сучасної російської музики». [...]

І Москва охоче відгукнулась на почин «Современника». Звичайно, зала Синодального училища, що чудово підходить для камерних концертів «Современника», невелика, але на першому вечорі сучасної музики (2 лютого) вона стала повною і, головне,— справжньою, музикальною публікою.

Цей вечір був цілком присвячений творам М. Ф. Гнесіна. [...] Акомпанемент у Гнесіна також переважно важкий — щось на зразок партитурного клавірсцуга. Все це, одначе, не тільки подолали п. п. Алчевський і незрівнянний Біхтер, але й підняли до тих художніх вершин, де піт начисто зникає з чола мистецтва, так що доводиться говорити лише про сяючу на ньому провідну зорю.

«Музыкальный современник» (Петроград), 7 лютого 1917 р.

[ОСТАННІЙ ВИСТУП АЛЧЕВСЬКОГО]

У вівторок, 11 квітня, для чергової гастролі п. Алчевського в театрі братів Маїлових повинна була йти «Дочка кардинала» Галеві, і публіка стала збиратися біля театру з 8-ми годин вечора. Одначе дирекцією було віддано розпорядження: публіку в театр не впускати до пів на дев'яту. У 8 годин 30 хвилин публіку нарешті впустили в театр, і до 9-ої години він був уже переповнений. Вистави, однак, не починали. Публіка чекала й нервувала. Нарешті після третього дзвінка, даного в 10 годин вечора, піднялася завіса; і на сцену вийшов комісар 7-го участку присяжний повірений Шелковников, який оголосив, що через хворобу п. Алчевського вистава відміняється, а також відміняється і решта га-

стролей п. Алчевського. Напружений стан, в якому знаходилась публіка, знайшов вихід у голосних і обурливих викриках і сильному шумі. Комісару говорити більше не давали. Спроба заспокоїти публіку з боку П. І. Амираго також не мала жодного успіху. Нарешті комісару після довгих зусиль вдалось оголосити 20-хвилинну перерву. Під час перерви частина публіки оточила касу, вимагаючи грошей. Більшість же, дізнавшись привратним шляхом, що Алчевський погодився співати, стала чекати.

В 10. 30 почалась вистава. П. Алчевський вийшов у партії Єлеазара явно хворим: голос його хрипів, вібрував, очі гарячково блищали. Після закінчення акту на виклики він не вийшов. Антракт тягся довго, і публіка знову стала нервувати. Близько 12 годин ночі завіса піднялася, але на сцену знову вийшов комісар і, звернувшись до публіки, сказав: «Панове, стан здоров'я Алчевського такий, що змушувати його співати далі було б злочином. Ми зараз посилаємо термінову телеграму матері артиста про те, що її син небезпечно захворів. Гроші за квитки каса розпочне повертати завтра об 11 годині ранку».

Ця заява відразу охолодила запал більшості, і публіка стала спокійно розходитись.

«Каспий» (Баку),
квітень 1917 р.

ЛИСТУВАННЯ

1. ДО Г. О. АЛЧЕВСЬКОГО

Харків, 80-ті роки

Любий Гриць! Поздоровляю тебе й бажаю всього найкращого. Під найсуворішим секретом повідомляю тебе: Митя одружується днями. Після весілля — обід, після обіду — на поїзд, і — на місяць в Олексіївку [1]. Коли сказали про це Марії Платонівні [2], то вона ледь-ледь не впала і тепер від хвилювання майже не може стояти. Мама говорить, що обід буде такий же, як і той, що був після виставки. Мама, здається, тобі не писала, що я живу в кабінеті. Митя витримав усі екзамени. Я буду брати уроки в Іранека [3]. Пані Борель [4] тобі кланяється й поздоровляє.

Твій Ваня.

2. ДО П. І. ВЕЙНБЕРГА

Петербург, 10 грудня 1903 р.

Вельмишановний Петре Ісайовичу!

Зараз виїжджаю співати в Москву [1]. Оперу Шейна [2] я переглянув, вона мені дуже сподобалась, і я з задоволенням візьмуся за неї. Повернуся через кілька днів, і тоді мені хотілося б пройти партію з автором. [...]

Готовий до послуг І. Алчевський.

3. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Париж, 26 травня 1904 р.

Люба мамочко! Я дуже задоволений своєю вчорашньою поїздкою до пані Берці [1], незважаючи на страшенну спеку вчорашнього дня, що закінчилась нічною грозою. Сьогодні середа, йду на урок до Решке, а потім на matinêi * на користь російських ранених за запрошенням пані Намур [2]. Увечері я обідав у них з пані Берці. Міцно цілую. Твій Іван.

4. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Париж, 27 травня 1904 р.

Люба мамочко! Урок у Решке [1] пройшов учора чудово, після чого я був на концерті з пані Намур, а потім обідав у них і провів з ними вечір. Була там одна дуже цікава дама з дочкою. Її чоловік займає найкраще положення в Каїрі, де вони живуть зимою. Інша дама відзначається тим, що мусить робити щоденно 1100 візитів. Був також грек з Афін, а також люб'язна пані Берці, яка прохала мене, як і Діму, дуже часто кланятися тобі і Христі.

Міцно цілую вас обох. Твій Іван.

5. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Париж, 10 червня 1904 р.

Люба мамочко! Учора ввечері одержав твою телеграму і цим урочисто обіцяю, що ні в кого навчатися тут, окрім Решке [1], не буду. Це не заважає мені передбачати

* Ранковий спектакль.

поїздку до Італії і там навчатися у Броджі [2]. Сьогодні одержав листа відносно гастролей В. М. Давидова, і всією душею дякую вам за бажання добре прийняти його заради мого імені! Дякую вам, мої любі, мамо і Христюшо! Міцно цілую вас. Твій Іван.

6. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Петербург, 23 квітня 1905 р.

Люба мамочко! Сьогодні була оркестрова репетиція «Самсона». Христина, подруга Петренко, була вище будь-яких похвал, а Лебедєв [1] співав не зовсім добре. Кілька разів збивався, зупиняли оркестр. Три рази розпочинав тріо. У вівторок, 26 квітня, прохаю тіточку тримати хрестик на «Лакме» від $8^3/_4$ до $11^1/_2$ вечора. Міцно цілую.

Твій Іван.

7. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Брюссель, 3 лютого 1906 р.

[...]Сьогодні я знову працював з де Беером [1] над сценою Фауста. Ми пройшли вже три акти і завтра закінчимо, очевидно, а потім пройдемо ще раз всю п'єсу. Директор Гід передав мені через мого акомпаніатора Шарліє, щоб я готував «Осудження Фауста» Берліоза, якого тут ставлять цими днями. Очевидно, Дальморес не зможе співати цієї партії, й мені його страшенно шкода. Окрім Дальмореса, її репетирував також і Лафіт [2], який, мабуть, і буде співати її в середу на першій виставі.

Сьогодні одержав від тебе не особливо довгого, але

люб'язного листа, в якому ти пишеш про приємно проведений вечір в товаристві Колі, Гриця[3] та інших близьких. Ох! Як мене вражає те, що вони так часто заходять до тебе. Як я їм заздрю і ще раз повторюю твої слова: яке щастя, що сім'я наша така дружна. [...]

8. Ю. Ф. АБАЗА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Петербург, 16 лютого 1906 р.

Дорога Христино Данилівно! Я Вас благаю просити Вашого старшого сина, як також і Вашу старшу дочку, пояснити Вані суть їхніх думок з приводу його ідеї повернення до Маріїнського театру. [...] Повторюю, що я проти цього проекту, про що йому й сказала. Йому варто залишитися за кордоном на 1—2 роки і повернутися сюди лише після успіхів у Лондоні. Саме «Гранд-Опера» відкриє йому двері всіх театрів [...]

Я Вам писала, що Брюссель — нудна пародія Парижа. Фламандці навівають сум, це дуже нудне місто, але що зробиш. [...]

Напишіть мені, дорога Христино Данилівно, і сповістіть, чи продовжують Ванині листи бути такими ж сумними. [...]

9. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Лондон, 9 травня 1906 р.

Люба і дорога моя мамочко! Тільки що дізнався, що співаю Фауста не тільки завтра, але й післязавтра,— страшенно радий! Ось в чому річ: в четвер повинні були дати «Мадам Батерфляй», оперу Пуччіні з Карузо і Дестін, чудовою співачкою, яка буде співати Татьяну, але

сьогодні після репетиції вирішили, що опера йде не зовсім гладко і перенесли цю виставу на суботу, а в четвер мають поставити німецьку оперу «Багдадський цирульник» [1] з «Паяцами», в яких мав співати Карузо. Але німецького тенора вони не змогли знайти, і перед «Паяцами» довелося дати щось інше, і єдино можливим стали найцікавіші акти з «Фауста»: сад, церква і смерть Валентина. Вони прохали виявити їм цю послугу — співати два дні підряд, і я погодився на це з радістю. Фауст — партія зовсім не втомлююча, і я легко зароблю за два дні три cachet *, бо в четвер я співаю ще й у концерті. Єдине, що неприємне,— це починати виставу з каватини для з'їзду карет [2]. Співати в один вечір з Карузо теж не зовсім приємно, але «назвався грибом — лізь у борщ». Мені здається, що в мене прибавилося голосу після того, як я дізнався, що співаю два дні підряд. Я впевнений, що виявлена дирекцією послуга принесла мені користь, і я не поставив дирекції жодних виняткових умов. В четвер я співаю з Альдою [3], а завтра з Дональдою [4]. Будь ласка, не хвилюйся, одержавши цього листа, бо все одно обидві вистави уже пройдуть, коли ти його одержиш, і дасть бог все буде гаразд.

10. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 19 листопада 1906 р.

Люба і дорога моя мамочко! Вчора я був аж два рази в «Метрополітен-Опера», тобто в тому театрі, де співає Карузо і з яким наш театр конкурує. Розміри театру справді таки колосальні! Він, мабуть, буде більшим за Московський Великий театр, втричі більший за «Гранд-Опера» в Парижі. Наш театр здається зовсім маленьким

* Уроки.

після нього, не зважаючи на свої 4300 місць. Вранці давали «Травіату» з Зембріх [1], яка співає, не зважаючи на свої 58 років, і Карузо, який мав величезний успіх. [...] Театр був переповнений, і ми дістали лише вхідні місця. Я прослухав один третій акт, який проспівали чудово. Зате ввечері «Ромео» пройшов нижче всякої критики. Тенор Сакбейрак співав так, що в Харкові йому б не дали закінчити виставу. Одначе й лаяли його сьогодні в газетах. Що буде зі мною рівно через тиждень? Міцно цілую тебе і Христюшу. Привіт всім нашим. [...]

Твій Іван.

11. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 21 листопада 1906 р.

Люба і дорога моя мамочко! Сьогодні я обідав разом з Шютцом у знаменитого лікаря для співаків Кертиса. Це було надзвичайно приємне знайомство. Крім того, що вони дуже люб'язні люди (він і його дружина), адже й з моїм горлом може бути щось неладне, і тоді він уважно поставиться до мене, уже як до знайомого. Після обіду через деякий час мені захотілось співати, і вони були особливо захоплені. Кертис — великий знавець співу, і його думки дуже цінуються навіть музичними критиками. Він обіцяв Шютцу [1], що покличе до себе Кондріда, директора «Метрополітен-Опера», щоб той послухав мене.

Кертис слухав мене 4 роки тому у Решке в Довілі [2] і говорить, що це небо і земля, хоча навіть тоді він уже захоплювався моїм голосом. Його думка сьогодні дуже підбадьорює мене, підказує мені великий успіх. Дай боже, щоб це збулося. Міцно цілую.

Твій Іван.

12. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 30 листопада 1906 р.

Люба й дорога моя мамочко! Я тільки-но повернувся від однієї дуже люб'язної дами, до якої у мене був рекомендований лист і яка запросила мене сьогодні на чашку чаю. У неї я зустрів багато людей: там був композитор Леонкавалло, автор «Паяців», було кілька впливових критиків, дам добірного товариства — все це дуже приємні для мене знайомства. Всі, з ким мене знайомили, були вельми люб'язними, багато хто говорив про мій успіх, і тільки краяли мене питанням, коли я буду співати. Недільний концерт для вишуканої публіки майже не існує, але може дати велику популярність. Сьогодні я був у театрі і говорив з диригентом Кампаніні [1] про наступні партії, але коли вони прийдуть — невідомо. Я наполягаю на «Гугенотах», і мені доведеться їх перевчити італійською мовою; але це дрібниці, і я їх уже майже знаю. Прохали мене підготувати також по-італійськи «Травіату» [2]. Я співав її в Петербурзі і дуже вдало. Говорили також про «Бал-маскарад» [3] — це буде приємно для Колі, бо він любить цю партію. Я сподіваюсь, що вона вийде в мене добре. Обіцяли також поставити «Онєгіна» [4], але це ще не скоро. [...] Цілую міцно тебе і дорогу Христюшу. Твій Іван.

13. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 10 грудня 1906 р.

[...]Я співав учора Фауста, тільки не благополучно, бо був хворим, а замінити виставу було неможливо. Зробили анонс; публіка була до мене дуже люб'язною: добре плескали за каватину, хоча *до* було невдалим, викликали два рази після першого акту, три рази після саду

і т. д. Я був сьогодні в лікаря, і він сказав, що незважаючи на вчорашню виставу стан мого горла сьогодні кращий, ніж учора,— відпочину два-три дні і все пройде. [...] Страшенно радий, що збірник Кандиби виходить днями [1]. Вишли мені декілька примірників, якщо це буде недорого коштувати, а тут знайдеться чимало таких, що цікавляться українськими книгами. Збори в нашому театрі погані — 8—10 тисяч карбованців за вечір, але їх зовсім нестає на покриття витрат, і в театрі ходять досить зловісні чутки. Заздалегідь попереджую тебе про це, щоб у випадку розладу цієї справи, новина не була для тебе надто несподіваною. [...] Міцно цілую тебе і Христюшу. Привіт усім нашим. Твій Іван.

14. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 13 грудня 1906 р.

Люба і дорога моя мамочко! [...] У мене сьогодні був директор Російських симфонічних зібрань Альтшулер [1] і запросив співати в них у симфонічному концерті 4(17) січня. Вся справа в тому, чи дозволить мені Гаммерштейн: у всякому разі, я навряд чи одержу що-небудь, так як ті 500 карбованців, які вони можуть дати, підуть Гаммерштейну, який оголосив, що даром пускати своїх артистів він не збирається. Все ж таки це велика честь для мене [...]. Вони хочуть, щоб я співав «Куди, куди...», і я проспіваю це з насолодою і, сподіваюсь, з великим успіхом. [...] Я зайнятий тепер розучуванням різних партій по-італійськи, і це вимагає великої праці й уваги. [...] Невдовзі приїздить Мельба [2], і мені обіцяють проспівати з нею Ромео. Це було б чудово; зараз дають виключно італійський репертуар, і мені немає чого робити. Треба запастися терпінням і не сумувати.

Ох, як тяжко бути далеко від батьківщини! Навряд чи я зможу ще раз залишити Росію і поїхати далеко: ніяка слава, ніякі гроші не примусять мене більше цього зробити — надто мені тут тяжко. Пробач мені, дорога мамочко, що я пишу тобі такі сумні листи, але мені насправді важко. Швидше б повернутися до Росії — це моя єдина мрія. Цілую міцно. Твій Іван.

15. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 25 грудня 1906 р.

Люба й дорога моя мамочко! Сьогодні наше російське різдво, і воно стало для мене справжнім святом внаслідок того, що я одержав відразу п'ять листів від найдорожчих мені осіб. По-перше, три листи від дорогої мамочки, потім люб'язний лист з повідомленням про одержання моїх листів від бабусі і, нарешті, вельми цікавий лист своєю щирістю, задушевністю і простотою від славного Яші [1]. Яка це дивна, чиста, незіпсована і світла душа! З нього повинен вийти великий художник не тільки по техніці, але й по духу. Який я щасливий, що він потрапив у наше оточення,— твій вплив на нього буде величезним. Христя теж може дати дуже багато для його розвитку, а головне — розвинути в ньому любов до національного, українського, що я вважаю вельми важливим для художника. В мистецтво поза часом і простором я не вірю; тільки те мистецтво справжнє, яке зв'язане з народом, як це висловив уже Ріхард Вагнер і як ти довела це в книзі «Ч. Ч. Н.» *. [...] Одне, чим можна порадувати тебе,— це моїм величезним успіхом на моєму вчорашньому концерті: я співав Прейсліед із «Мейстерзінгерів» Вагнера з оркестром і викликав бурю оплесків.

* «Что читать народу» — книга, яку написала Х. Д. Алчевська.

Виходив я розкланюватися чотири чи п'ять разів і був знову героєм вечора. Крім того, я проспівав поза програмою через хворобу баритона Анкони[2] «Я помню вечер»[3] і серенаду[4] Рахманінова і, звичайно, мав великий успіх. [...]

16. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 5 січня 1907 р.

Люба й дорога моя мамочко! Учора я мав дуже великий успіх у Російському симфонічному концерті. Я вже писав тобі про те, що мене запросили на цей концерт; і я описував тобі його розпорядника Альтшулера, всією душею відданого цій справі, який так настійливо хотів мати мій виступ в одному із своїх концертів. Отож учора це здійснилось. За чотири роки існування цих концертів уперше брав участь у них російський співак, і мій концерт буде е р о ю в існуванні Нью-Йоркського Російського Симфонічного Товариства. Я співав з оркестром каватину Володимира Ігоревича, і після неї мене викликали п'ять разів — це був величезний успіх. Ще більше враження я справив трьома романсами під власний акомпанемент — Індійський гість, «Ти і Ви», «Серенада» Рахманінова. Останню я мусив повторити, і, крім того, проспівав ще раз на біс пісню Михайли Тучі із «Псковитянки» Римського-Корсакова — «Розкукуйся ти, зозуленько» — зовсім без акомпанементу. Це була справжня перемога, і при моєму тривалому мовчанні в театрі вона мене дуже підбадьорила і підтримала. Звичайно, я дуже хвилювався (чим рідше виступаєш, тим більше хвилюєшся кожного разу при виході), але все ж таки голос звучав чудово, і я утнув прекрасне верхнє *до*, яке, по суті, не написане, але само так і проситься у відомому місці в середній арії. Я дуже здиву-

вався і зрадів, одержавши чудову велику підкову з троянд, надто красиво і ефектно зроблену і укріплену на підставці, оповитій зеленню. Мені її подали після моїх романсів і, як тут заведено, вона залишалась на естраді до кінця концерту, так що публіка змогла милуватися нею. Я вкладаю в конверт одну з цих численних троянд, але навряд чи вона збереже свій чудовий запах до Харкова. Після концерту декілька музикантів, зокрема Альтшулер, Сафонов, який займає тут блискуче положення і користується величезним і цілком заслуженим успіхом, Скрябін і інші пішли зі мною вечеряти. Сафонов висловив дуже приємний тост, у якому вітав мене як першого російського тенора, запрошеного на американську сцену, побажав мені дальших успіхів. Від усього цього я був надзвичайно щасливий, і тепер мрію тільки про одне — щоб в одному з найближчих концертів цього товариства виконати Грициного «Альошу» [1]. Альтшулер сказав мені, щоб я якнайшвидше виписував партитуру і голоси, і я прошу тебе відразу ж неодмінно переконати Гриця вислати мені ноти. Ото буде шик! В березні вони хочуть виконати в концерті кілька сцен з «Онєгіна» і знову запросити для цього мене. Чудово було б виконати «Альошу» в тому ж концерті, в якому я буду співати. Я можу сказати, що я щасливий, але чи надовго? Міцно цілую тебе і дорогу Христюшу. Привіт всім нашим і Яші. Твій Іван.

17. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 12 січня 1907 р.

Люба й дорога моя мамочко! Після вчорашнього страшного морозу сьогодні, звичайно, настала відлига. Ну й клімат: з нетерпінням рахую дні, які мені лишилось ще провести тут. Не знаю просто, як я витримаю до кін-

ця це випробування,— залишаюся тут тільки через гроші. Через три дні сповниться місяць з тих пір, як я востаннє співав Фауста, але й в програмі наступного тижня мене немає. Звичайно, все це робить мене страшенно нервовим і створює абсолютно гнітючий настрій. На «Метрополітен» теж надія погана, бо вони не дають зовсім до кінця сезону французьких опер, а тільки італійські й німецькі. Перейти туди, щоб мовчати, було б безглуздям. Повернутися тепер в Росію, як на мене, немає жодної можливості, хоча, можливо, Коля й зміг би знайти для мене хороший ангажемент на піст. Тепер в імператорських театрах будуть грати весь піст, і всі артисти будуть зайняті, а тим часом публіка звикла до гастролерів, а тому й можливо буде знайти що-небудь гарне. Краще співати в Києві, Одесі чи Харкові, ніж мовчати в Нью-Йорку. Все ж я даю тобі слово не повертатися добровільно в Росію без твого благословення. Я абсолютно знищений своїм мовчанням у театрі, а тому не в силах мовчати в листах до тебе, дорога мамочко. Цілую міцно. Твій Іван.

18. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Нью-Йорк, 17 січня 1907 р.

Люба й дорога моя мамочко! [...] Америка — це жахлива країна, де все влаштовано так, що чесні люди, які зрідка сюди попадають, знаходяться в руках у мерзотників; і весь устрій, всі закони, будь-які власті тільки сприяють цьому. Коли настане блаженний момент мого повернення до Росії, і я нарешті матиму щастя побачити тебе знову, багато чого розповім вам, і ви просто жахнетеся, що це за країна шантажу і всілякого шахрайства. [...] Отже ти бачиш, дорога мамочко, що мені не

особливо весело тут живеться, а тому, мабуть, і не гнівайся на мене, якщо іноді я неакуратний з листами. Цілую міцно тебе і дорогу Христюшу. Твій Іван.

19. ВІД МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Харків, 24 січня 1907 р.

...Ти пишеш, що будеш співати під рояль в суміжній кімнаті з директором. Як це страшно![1] З одного боку, це здається мені великим щастям, з другого,— ти не говориш жодного слова про неустойку. Тішуся тільки тим, що твої досвідчені друзі мають це на увазі і не дадуть тебе в обіду! Яке щастя мати подібних друзів. [...]

20. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Париж, 27 квітня 1907 р.

Люба і дорога моя мамочко! Підступний Іван три дні не писав тобі — просто жахливо, єдина втіха, що я послав тобі кілька відкриток з Роттердама і два листи в один день. У Брюсселі я директорів не застав — вони були в Парижі, але я залишив у конторі театру свою адресу на той випадок, якщо вони будуть мати в мені необхідність. Так буде набагато краще. Особливо ганятися за ними я не хочу, бо це відразу ж збавляє ціну на артиста. Тут я зайшов якось у Grand-Hotel, але не застав їх, а тепер вони, очевидно, вже поїхали. Сьогодні я обідаю в Литвин і від неї багато чого дізнаюсь про те, чи можна тут буде влаштуватись. Довго сидіти в Парижі я не збираюсь, і днів через п'ять або шість після цього листа сам прибуду до Харкова. Я обіцяв Пальмину бути в Москві третього травня, щоб поговорити відносно

Солодовниковського театру[1] і, можливо, буду прохати Колю з'їхатись зі мною в Москві у випадку, якщо не влаштуюсь тут, бо він набагато краще буде вести за мене переговори. Доможеться кращих умов, а то й вийде так як з Бородаєм під час мого проїзду через Київ [...]. Якщо ви з Колею дозволите мені, то я дам концерт у Харкові, який, очевидно, дасть багато грошей, але я можу обійтися й без нього, якщо ви проти цього щось матимете[2]. Я завжди в концертах мав великий успіх і, сподіваюсь, що моє ім'я привабить публіку навіть в концерті, на що харків'яни не особливо голодні. Мій концерт буде набагато артистичнішим, ніж моя участь в жахливій Шеїнській опері. Поки що до побачення. Цілую міцно. Твій Іван.

21. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Париж, 1 липня 1907 р.

Люба й дорога моя мамочко! [...] Проба при головному директорі «Скала» пройшла відмінно. Я, здається, ніколи краще не співав. Голос у великому чудовому салоні пані Стерн звучав відмінно — сильно і м'яко. Директор, очевидно, зацікавився, і обіцяв писати в Харків, бо сьогодні ввечері від'їжджає до Мілана. Кураж! Цілую міцно. Твій Іван.

22. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Мілан, 1 жовтня 1907 р.

[...]Сьогодні я дуже вдало працював з моїм новим маестро Ансельмі. Голос звучить чудово! На днях буду пробуватися в театр, щоб покінчити з цим питанням.

Чим більше осіб мене слухають, тим я більше сподіваюсь, що якщо й не попаду в «Скала», то знайду чудовий ангажемент у другому великому театрі в Італії. [...] Цілую міцно тебе й дорогу Христюшу. Твій Іван.

23. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Мілан, 3 жовтня 1907 р.

Люба й дорога моя мамочко! Не особливо приємні новини доводиться сповіщати тобі в цьому останньому моєму листі з Мілана, бо сьогоднішня моя проба в «Скала» показала, що лишатися мені тут немає ніякого сенсу: треба повертатися сюди влітку, працювати над мовою три, чотири, п'ять місяців і тоді пробуватися в «Ла Скала». Сьогодні я був у голосі, співав чудово; і всі кажуть, що голос прекрасний, великий, особливо гарні верхи, але вимова й манера співу абсолютно чужоземні, і їх треба удосконалити, інакше перед місцевою публікою виступати не можна. Звичайно, це великий удар для мене і для тебе, дорога мамочко, але я переношу його дуже мужньо, навіть дивуюся собі, і сподіваюсь, що й ти, яка перенесла уже стільки більш сильних ударів, перенесеш і цей стоїчно. [...] Післязавтра виїду прямо в Москву. Зупинюсь у Гриця, який пропонував мені це,— пиши мені на його адресу. Я впевнений, що влаштуюсь на деякий час у Москві, а потім приїду на гастролі до Харкова. Впевнений, що Максаков запросить мене на 3—4 вистави. Мені, очевидно, доведеться погодитись на проценти в Харкові. Цим можна зробити хороші справи. Дуже цікавлюсь цим і на рахунок того, де краще виступати в Москві: на імператорській чи в Зіміна. Пиши про це в Москву. [...]

24. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Париж, 10 листопада 1908 р.

[...]Я так шалено, так дивовижно зайнятий підготовкою Зігфріда до завтрашнього дня, що ти не маєш права сердитись на мене за дводенне мовчання. Мій мозок знесилюється від цієї дивовижної роботи, але все ж я досяг своєї мети і відмінно знаю партію. Сьогодні вранці репетирував на сцені з повним ансамблем, а зараз ще раз іду в оперу репетирувати партію з Шадень, який диригує «Загибеллю богів». З репетицій іду співати на концерт у «Figaro», що особливо важливо, і завтра вишлю масу номерів, якщо буде гарна замітка [...].

25. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Париж, 13 листопада 1908 р.

[...]Я так перехвилювався за цей вечір Гала і так шалено стомився від підготовки до нього, що досі не можу отямитися. Учора зайшов до Меші, звалився в нього на канапу і проспав дві години. Сьогодні знову спав удень і ледве тримаюсь на ногах. Все ж цей концерт Гала дав мені велику користь і в очах дирекції, а також публіки. Газети говорили про це два дні, і весь Париж тепер про це знає і знає мене. Я мало не вмер від хвилювання на виставі, але від тебе я взяв у спадок дивну властивість: я здавався на сцені абсолютно спокійним і впевненим [1], так що багато хто не хотів мені вірити, що я ніколи раніше не співав Зігфріда і вивчив його за три дні. Як я досяг цього, я й сам не знаю. І, безумовно, ніколи більше в житті не зважусь на таку небезпечну гру. Перемога була повною: я співав і грав блискуче, хоча весь час мені здавалось, що голос не звучить і що ось-ось я зупинюсь або забуду текст опери. Я майже не помиляв-

ся, а якщо й робив невеликі промахи, то відразу ж таки музикально виправлявся, що ніхто навіть не міг цього помітити. Директори страшенно дякували й хвалили мене (я справді виручив їх). Мессаже навіть зайшов до мене в убиральню і сказав, що плекає надію почути від мене і решту опери. А вчора, коли я слухав Ван-Дейка, який ледве поправився від запалення легень, мене викликали з місця до директора Бруссака, і він прохав мене якнайшвидше вивчити решту опери. Він сказав мені: «Дирекція Вам дуже й дуже зобов'язана, і будьте певні — ми цього не забудемо». [...] Так що тепер з усіх боків я чую, як Рауль в «Гугенотах»: «Ох, прийміть моє привітання щире!!!». Вчора нанесла візит дружина міністра торгівлі пані Круппі і просила мене співати завтра в неї на честь шведського посольства. Вона говорила, що я врятував вечір Гала і що, крім мене, нічого цікавого не було. Я, безумовно, піду до неї співати з задоволенням; і сподіваюсь, що шведи, врешті, помітять мене, бо їм підносять мене втретє: в «Figaro», в опері і в міністерстві. Можливо, одержу ще орден [2]. Пальми я вже маю за «Бориса Годунова». Я повинен був співати в понеділок «Ріголетто», але його відклали, щоб дати мені можливість спокійно продовжувати вчити «Загибель богів». Одержав учора ввечері від тебе телеграму з пропозицією Валентинова, але виїхати в таку далечінь та ще по такій ціні неможливо [3]. [...] Я ледве звожу кінці з кінцями, розплачуючись з акомпаніаторами, костюмерами, доктором (який уже більше не буває) і т. д. Перед тим, як відповісти Валентинову, я мушу ще бачити директорів [4]. Ось чому моя відповідь затримається. [...]

26. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Париж, 14 листопада 1908 р.

Люба й дорога моя мамочко! Слава богу, що ти не послала мені телеграму з забороною співати Зігфріда. Вона б тільки засмутила мене, а тим часом цей єдиний акт «Загибелі богів» посунув мене вперед у моїй кар'єрі більше, ніж всі мої «Гугеноти», «Аїди», «Ромео», «Фауст» й інші партії, разом узяті. Навіть мої вороги в театрі змушені були схилитися переді мною (так говорять мені театральні друзі), і в дирекції тепер я перша людина. Дай боже, щоб так ішло й далі. Цілую міцно. Твій Іван.

27. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Монте-Карло, 5 лютого 1909 р.

Дорога мамочко! Нічого не можу сповістити тобі нового, бо паризьких газет з відгуками про «Кобзаря» ще немає. Очевидно, будуть тільки завтра. Вчора я відправив бандероллю п'ять екземплярів великої замітки тобі і 5 примірників у Москву — Грицеві [1]. Сподіваюсь, що він здогадається роздати їх моїм апостолам і друзям. [...] Як мені смішно й приємно читати, що мою гру, моє втілення особистості приймають за мою власну. Я зображав напівдикого Кобзаря, а рецензент подумав, що я й насправді напівдика людина. Він, очевидно, повністю переконаний, що я румун (вчитайся в замітку). Полонський з приводу «Кобзаря» і тут, і в Парижі посилено поширював чутки, що я молдавського походження,— від Гіко [2] і Катарджен [3]. Так що Катарджен, син посла в Лондоні, мій кузен, з яким я снідав у «Пален» [4], все називав мене «petit cousin» * і все повторяв: «Вся музи-

* Маленький кузен.

кальність пішла до Вас, а мені Катарджен нічого не лишили в спадок». Звичайно, це кокетство, він дуже талановитий. Цілую міцно. Твій Іван. Висилаю бандероллю декілька «Petit Monaque» [5].

28. ВІД МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Харків, 12 квітня 1909 р.

[...]Довго я терпіла, не бажаючи тривожити тебе описом того сильного бажання бачити тебе, яке жило в моїй душі весь цей час! Я все чекала, що ось-ось ти вирішиш самостійно приїхати до нас без жодного натиску з мого боку і, судячи з твоїх попередніх телеграм, «щастя було таким близьким, таким можливим».

І раптом одержую звістку, що ти починаєш співати в Парижі! [1] Це так може захопити тебе, що наші побачення відкладуться ще надовго, а я вже більше не спроможна терпіти! Звичайно, ти можеш здогадатися, наскільки твоя хвороба замучила мене. Мені, наприклад, здається абсолютно неймовірним, що я зможу побачити тебе своїми очима, і це болюче почуття, очевидно, пройде лише тоді, коли я справді тебе побачу!

Коли ти одержиш цього листа, будь ласка, відповідай телеграмою. Якщо потрібні гроші на проїзд, я вишлю їх неодмінно. Отже живу мрією про твій приїзд! [2] Думаю, що і для твого здоров'я корисно буде відпочити на батьківщині з безмежно люблячими тебе рідними. Твоя мама.

29. ВІД К. СЕН-САНСА

Париж, 28 серпня 1910 р.

Мій дорогий друже! Я скрізь бігав, щоб дістати для Вас хоча б якоюсь мірою гарне своє фото, і зміг віднайти лише ось це. Пробачте за нього. Я обожнюю Ваш талант, і мені хотілося б краще Вам віддячити за насолоду, що Ви її подарували мені.[1] Я хотів би чути Вас у всіх моїх творах. Який би чудесний Ви були, наприклад, Сабатіно в «Фіолеспоні». Але як завжди директори театрів з презирством відносяться до моїх творів, не ставлять їх на оперній сцені. «Олена» за Вашою участю і Литвин була б вражаючою. [...] Бажаю Вам щастя й успіхів, хоча мені й зайво Вам їх зичити: Вам їх ніколи не бракувало. [...] Щасливі люди, що можуть аплодувати Вам. Відданий Ваш К. Сен-Санс.

30. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Москва, 10 грудня 1910 р.

Люба й дорога моя мамочко! Ось я й знову в Москві. Концерт видався на славу, і Кусевицький за всі свої моральні й матеріальні страждання був нагороджений повним залом публіки й блискучим успіхом. Я зустрів на концерті багато старих друзів, які дуже ласкаво віднеслись до мене, і це було особливо відрадним. Найбільше мені кинулась на шию Ольга Федорівна Русинова, і ми навіть вечеряли з нею. Мої друзі вважають, що голос мій став повнішим, компактнішим і м'якшим. Наступного ранку я був у Теляковського, він мене чудово прийняв і сказав, що в січні посилає мене на гастролі в Маріїнський театр з пані Розою Феар.[1]

Я хотів побачити багатьох знайомих, до багатьох необхідно було заїхати, а тому я не встиг не тільки на-

писати, а навіть телеграфувати. З голосом усе гаразд. І я, на щастя, не схопив навіть нежиті. Цілую міцно. Твій Іван.

Гриць і Маруся кланяються тобі.

31. Є. ГОЛУБЄВА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Москва, 1 квітня 1911 р.

Вельмишановна Христино Данилівно! Зважаючи на те, що сестра моя Оля не була вчора на виставі Великого театру і не змогла Вам описати, як чудово співав наш Рауль в «Ромео»,[1] то я берусь це зробити за неї; думаю, що від цього опису Ви матимете задоволення.

Хоча виставу цю давали для абонементу, де публіка завжди скупа на виявлення своїх почуттів, але все ж таки вона була зворушена, особливо після третього акту — суперечка, де в Івана Олексійовича так чудово пройшла сцена і закінчив її таким блискучим *до,* що й сьогодні я його чую. Взагалі уся партія у нього дивно хороша і чудово звучить, він в ній як ідеальний Ромео — така мрійливість, сум і пристрасть, що не можна залишатися байдужим. Публіка шалено кричала, і в крикові «Алчевський» потонули імена інших виконавців.

Після вистави я ходила до артистичного під'їзду, щоб самій висловити свої захоплення. Він вийшов зодягнений у свитку, чарівним парубком, бо спішив на відкриття гуртка «Кобзар».[2]

Сьогодні вранці я вже прочитала в «Русском слове», що він там також співав і, звичайно, мав шумливий успіх. Взагалі я впевнена, що він скоро буде улюбленцем публіки; це нічого що не відразу, бо міцніше полюблять, коли до нього звикнуть.

Останні три вистави були його тріумфом, і в нього збільшилось шанувальників. Пробачте, що не будучи з Вами знайома особисто, зважилась писати Вам листа. Я чекала Вас цієї зими в Москві, але, як бачу, Ви не зберетесь. Я іноді можу Вас розважити листом, бо майже ніколи не пропускаю вистав з участю Івана Олексійовича. Сестра тепер не дуже здорова і не завжди зможе бути в театрі. Ще раз прошу пробачити мене і прийняти моє сердечне й глибоке привітання.

Шануюча Вас Є. Голубєва.

32. Х. О. ЮРКОВСЬКА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Москва, 26 квітня 1912 р.

Люба бабусю! У мене немає слів, щоб висловити те захоплення, яке викликав у мене вчорашній «Зігфрід». Дядя був незрівнянним. Театр весь був у захопленні. Ніколи я не бачила, щоб московська публіка, більше ніж байдужа до Вагнера, віднеслася б з такою напруженою увагою до однієї з його опер. І все це зробив дядя. Останні виконавці були теж дуже гарними, але вони не існували, вони стушувалися перед світлим радісним героєм, перед красенем-хлопчиком Зігфрідом, яким був дядя.

Перша картина являє собою напівтемну печеру; в глибині її скелі розходяться, утворюючи вихід до лісу,— чудовий, весь пройнятий сонячним світлом. Звідти й з'являється Зігфрід; це — напівбог, це частинка того сонця, того гарячого світла, яке відчувається там, поза печерами, в тому казковому лісі. Який він чудовий, цей юнак-хлопчик!

Дядя Гриць, який завжди стриманий у своїх похвалах, прийшов у захоплення і говорив, що він ніколи в житті

не слухав подібного Зігфріда не тільки в Росії, але й за кордоном. Та і вся публіка була зачарована як ніколи. Після першого акту, який дядя провів божественно (кування меча), йому влаштували овацію: аплодували, кричали, викликали й виходили з себе, коли завісу не хотіли більше піднімати. Друга й третя дія пройшли також блискуче і в розумінні співу, і в смислі гри. Дядя одержав кілька підношень. Між іншим, дуже ефектний золотий вінок від «Кобзаря».

Всі, всі поголовно в захопленні від Зігфріда і кажуть, що дядя ніколи ще так не співав, всі зачаровані його голосом. Він дуже щасливий від свого успіху. Він був у нас після вистави з кількома знайомими. Він не тільки не був утомлений, але, навпаки,— останнім часом бадьорий і веселий. Збрив вуси, і це йому дуже йде. Кажуть, що він відчуває себе таким же 16-річним хлопчиком, як і Зігфрід.

На кінець листа поздоровляю Вас, бабусю, з великим успіхом дяді. Ваша внучка Христя.

33. Є. О. ВАХТЕРОВА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Москва, квітень 1912 р.

Дорога Христино Данилівно! Мені дуже хочеться багато, багато написати Вам, але я якось дуже втомилась за ці дні. [...] Вчора я пережила високе художнє задоволення: любий Іван Олексійович, якого я покликала до телефону, щоб запитати про один пункт Вашої біографії і якому зізналася, що весь цей час захоплена Вами, сказав мені: «Якщо Ви хочете ще краще згадати маму, приходьте сьогодні на «Зігфріда». І дістав мені два квитки. І я не пригадую, щоб коли-небудь опера справила на мене сильніше враження, ніж в цей вечір. Іван Олексійович — вище похвал. Це була справжня

яскрава творчість, художнє творення ролі — образу поетичного, опуклого, скульптурного. Голос звучав могутньо, яскраво, красиво,— взагалі все було абсолютною поезією, і давно я не переживала такого задоволення. І правим був Іван Олексійович в тому, що я згадала Ваше обличчя і Ваш молодий портрет. Обличчя Христі раз у раз випливає в пам'яті, коли дивишся на юного Зігфріда [1]. І тріумф був повним. «Вся Москва» заповнила Великий театр, і викликам не було кінця. Як було жалко, що тут не було Вас!

Ваша Є. В.

34. ДО О. М. СКРЯБІНА

Париж, 24 жовтня 1912 р.

Високошановний і дорогий
Олександре Миколайовичу!

Як щиро, як гаряче жалкую я, що не можу попасти на Ваші торжества в Голландії [1]. Думка побачити Вас цієї осені і пережити з Вашою музикою кілька надзвичайних моментів так глибоко захоплювала, не залишала мене; і я, будучи проїздом у Москві, дістав Вашу адресу у Леоніда Леонідовича; але доля розпорядилась інакше, і виступи мої в «Опера» * захопили мене настільки, що про поїздку немає чого й думати. А тепер, саме в суботу, 26-го, я виїжджаю на декілька вистав до Марселя; і їду на південь, тоді, коли душа моя прагне на північ — до Вас. Який би я був щасливий бути на Ваших торжествах в Амстердамі, де виконання Менгельберга [2] з його оркестром повинно стояти на великій висоті. Я прикував себе на всю зиму до Парижа, але я так люблю його, що тяготитися цим не буду, хоча, крім Вагнера, навряд чи

* «Гранд-Опера».

доведеться співати щось цікаве. Ще раз від усього серця жалкую, що не побачусь з Вами, і всією душею посилаю Вам побажання одержати справжнє задоволення від виконання Ваших геніальних творів у цій музикальній країні. Нехай запалять вони в душах слухачів той священний вогонь, який запалили в мені, і нехай він довго палає, освітлюючи своїми проміннями їхній світ. Глибоко поважаючий і щиро шануючий Ваш Іван Алчевський. Прошу Вас передати моє сердечне привітання високошановній Тетяні Федорівні [3].

35. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Лондон, 10 липня 1914 р.

Люба й дорога моя мамочко! Зі мною немає Маргарити [1], а тому мені доводиться писати тобі самому. Не можу сказати, що це мені неприємно. Це мені нагадало ті добрі старі часи, коли я був зразковим сином і писав тобі щоденно. На жаль, я дуже змінився з тих пір і не тільки по відношенню до тебе, але й у відношенні до життя і людей взагалі. Бога ради, не думай, що я тепер люблю тебе і всіх близьких мені менше, ніж раніше! Мабуть, навпаки! Але тільки я так звикся з оточуючою мене обстановкою за кордоном, що мене не тягне в Росію, і я тільки принципово жалкую за тим, що віддаю кращі роки розквіту мого таланту за кордоном, а не російській публіці. Мені дуже-дуже хотілося провести свої канікули з вами всіма в Алушті, але я так вірю в зцілюючі властивості Монт-Дока [2] і знаю, що мені так необхідно привести в порядок своє горло перед 18-місячним сезоном, на який в мене уже підписані блискучі контракти, що жертвую своїми родинними почуттями і залишаюсь у Франції, щоб провести три тижні в Ненілі [3], а потім два тижні повного відпочинку в гірській

місцевості. Їхати п'ять-шість днів до Алушти і стільки ж назад, щоб провести з вами три дні,— було б справжнім божевіллям.

У Лондоні мої справи йдуть відмінно, голос звучить чудово і я, можна сказати, почав відпочивати, бо співаю лише чотири рази в цьому місяці. Один раз нікчемну «Псковитянку»[4] і три рази короткого «Півника»[5] — 60 тактів співу. По десятирублевому золотому за такт.

Я вислав тобі відразу за три місяці 900 карбованців, зважаючи на те, що нових получок у мене не передбачається і, крім того, висилати взагалі в Алушту гроші дуже незручно.

Ти одержиш дещо в Полі Сошному і, таким чином, терпіти нужду не будеш. Зважаючи на довготривалі контракти в Парижі, я найняв собі принадний і дуже скромний будиночок з садом в Неніллі за 675 карбованців на рік[6]. Але привести сад до порядку, влаштувати тенніс для того, щоб не дуже повніти, вичистити будинок — все це потребує відому суму грошей, і тому мені слід бути розрахунковим.

У мене є надія домовитися з імператорським театром відносно гастролей у Москві в кінці січня — на початку лютого; і якщо це здійсниться, я надіюсь, що ти зможеш приїхати в Москву, щоб побачити і послухати мене[7].

Я живу не в самому Лондоні, а в дачній місцевості з дивним парком і річкою, на якій я можу гребти — мій улюблений спорт. Сподіваюсь, що цього чималого листа вистачить надовго, щоб бути спокійною за мене, так як все, слава богу, йде відмінно. Міцно цілую тебе, дорогу Христюшу і всіх родичів. Твій Іван.

36. ВІД О. І. ВІХМАНА

Москва, 15 лютого 1916 р.

Вельмишановний Іване Олексійовичу!

Дозволю собі турбувати Вас з такого приводу: 24 числа ц. м. річниця смерті Шевченка. В зв'язку з цим днем варто було б влаштувати засідання комітету. Чи не найдете Ви можливим подзвонити мені якось і сповістити про день, зручний для Вас і зборів. Поважаючий Вас О. Віхман.

37. О. І. ІСКРИЦЬКА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

Петроград, 9 лютого 1917 р.

Глибокошановна й дорога Христино Данилівно! Учора ми знову слухали «Пікову даму» на благодійній виставі в Народному домі, але з виконавцями головних ролей артистів імператорської сцени. Виставу цю влаштувала Єрмоленко-Южина на користь хору; але я б сказала, що це була вистава Алчевського,— так гриміло це ім'я, так гуділа й стогнала від нього вся ця колосальна зала.

Яку насолоду повинен переживати артист, якщо він подивиться на цей величезний переповнений зал, де тисячі людей приходять в захоплення від цього виконання; тисячі прийшли сюди, незважаючи на мороз, заметіль і холод, незважаючи на величезні ціни, тільки для того, щоб одержати художнє враження, яке ми пережили вчора.

І співав він учора божественно. Акустика цього залу передає його дивний голос у всій його красі, висуває всі його якості, точно передає його дивовижний тембр.

Що за краса цей голос — великий і рівний, сильний і ніжний, з глибокими баритональними низами й безмежними верхами; йому доступно все: і передача будь-яких

пристрастей, і печальна пісня кохання, і благання, і горе, і щастя — і всюди він досягає повної довершеності і справляє незгладиме художнє враження.

Дивовижна, майстерна передача ролі справляє глибоке враження. Мене не дивує те, що зал стогнав від захоплень,— інакше не могло й бути.

Учора Іван Олексійович покликав мене за куліси, і ми пішли туди в антракті перед балом — Дар'я Василівна, моя сестра і я. Нас провели до нього в прибиральню, де зустрів нас «Герман», дивовижний красень. Він на сцені завжди дуже красивий, але я не думала, що зблизька він так зберігає свою красу. Грим такий тонкий і такий художній, що моя сестра навіть не помітила наклейки носа [1]. А очі які, дивні очі,— скільки в них думки і виразу! Після сцени в казармі його закидали квітами. Та скільки б разів я не слухала «Пікову даму», я ніколи не скажу: досить,— так я люблю її!

Сердечне привітання. О. Іскрицька.

ДОДАТКИ

ОПЕРНИЙ РЕПЕРТУАР ІВАНА АЛЧЕВСЬКОГО

Автор	Назва твору	Партія
Башле А.	«Шемо»	Лазарро
Бенак-Феррарі Г.	«Кобзар»	Кобзар Стан
Бойто А.	«Мефістофель»	Фауст
Бізе	«Кармен»	Хозе
Вагнер Р.	«Лоенгрін»	Лоенгрін
Вагнер Р.	«Загибель богів»	Зігфрід
Вагнер Р.	«Зігфрід»	Зігфрід
Вагнер Р.	«Тангейзер»	Тангейзер, Вальтер
Вагнер Р.	«Парсифаль»	Парсифаль
Верді Д.	«Травіата»	Альфред
Верді Д.	«Аїда»	Радамес
Верді Д.	«Ріголетто»	Герцог
Вебер К.	«Вільний стрілець»	Макс
Галеві Ф.	«Дочка кардинала»	Єлеазар
Глінка М.	«Іван Сусанін»	Собінін
Глінка М.	«Руслан і Людмила»	Баян
Глюк Х.	«Арміда»	Рінальдо
Глюк Х.	«Альцеста»	Адмет
Гулак-Артемовський С.	«Запорожець за Дунаєм»	Андрій
Гуно Ш.	«Фауст»	Фауст
Гуно Ш.	«Ромео і Джульєтта»	Ромео
Даргомижський О.	«Кам'яний гість»	Дон Жуан
Деліб Л.	«Лакме»	Джеральд
Дюпон Г.	«Кабрера»	Педріто
Жільсон П.	«Принцеса Промінь Сонця»	Принц Тіальдо
Кюї Ц.	«Сарацин»	Карл VII
Леонкавалло Р.	«Паяци»	Каніо
Леонкавалло Р.	«Богема»	Марсель
Лисенко М	«Наталка Полтавка»	Петро
Массне Ж.	«Наваррянка»	Рамон
Мейєрбер Д.	«Гугеноти»	Рауль
Мейєрбер Д.	«Пророк»	Іоанн Лейденський
Мейєрбер Д.	«Дінора»	Корентин
Мусоргський М.	«Борис Годунов»	Шуйський
Римський-Корсаков М.	«Садко»	Садко, Індійський гість

Автор	Назва твору	Партія
Римський-Корсаков М.	«Сервілія»	Тразея Пет
Римський-Корсаков М.	«Псковитянка»	Михайла Туча
Римський-Корсаков М.	«Снігуронька»	2-й бирюч
Римський-Корсаков М.	«Золотий півник»	Звіздар
Рубінштейн А.	«Демон»	Синодал
Рубінштейн А.	«Фераморс»	Фераморс
Сен-Санс К.	«Самсон і Даліла»	Самсон
Сєров О.	«Рогнеда»	Руальд
Соловйов М.	«Корделія»	Беппо
Чайковський П.	«Євгеній Онєгін»	Ленський
Чайковський П.	«Пікова дама»	Герман
Шенк П.	«Останнє побачення»	Жан-Марі

ДИСКОГРАФІЯ *

Збереглося чимало яскравих та переконливих свідчень про творчість видатного українського співака Івана Олексійовича Алчевського. В численних рецензіях та спогадах можна прочитати як він співав, як грав на сцені, створюючи виразні, переконливі вокально-сценічні образи.

Але уявити, як насправді звучав його голос, ми не зможемо ні за якими письмовими джерелами. Голос співака настільки індивідуальний та неповторний, що існує лише один спосіб зрозуміти дійсну красу його: почути. І ось тут грамофонна платівка, що втілила в своїх бороздках та зберегла живий голос співака, стає незамінним документом. Із всією безпристрасністю та об'єктивністю вона демонструє нам справжнє звучання голосу з його власним тембром, обертонами, дикцією та виразністю.

Грамофонна платівка на початку нашого століття ще тільки робила свої перші кроки. Проте в Росії вже діяло чимало грамофонних фірм: у Ризі — «Грамофон» та «Зонофон», в Петербурзі — «Колумбія» та «В. І. Рєбіков», в Москві — «Рихард Якоб». Найбільшою з них була фірма «Грамофон». Вона мала не тільки найдосконалішу звукозаписуючу апаратуру, а й кращих фахівців-звукотехніків.

Звукотехніки фірми «Грамофон» їздили майже по всіх містах Європи та Азії, записуючи на грамофонних платівках популярних артистів, насамперед співаків. Популярність грамофону та попит на грамофонні платівки щороку зростали.

В лютому 1903 року фірма «Грамофон» направила до Росії одного з своїх найкращих звукотехніків — Сінклера Дербі — з завданням записати на грамофонні платівки найбільш популярних російських співаків. Виконуючи завдання фірми, Дербі відвідав Москву та Петербург. Там він зробив записи провідних співаків Великого та Маріїнського театрів — Л. М. Клементьєва, Д. Х. Южина, І. В. Єршова, «королеву грамофона» М. О. Михайлову та ін. Серед записаних вокалістів був і Іван Олексійович Алчевський.

Між іншим, цікавий такий факт. З початку 1903 року фірма «Грамофон» вперше застосувала для запису платівки «гігант» (тобто 30 см у діаметрі). Ці великі платівки призначалися для запису лише найбільш популярних співаків. Так-от, майже всі записи І. О. Алчевського здійснено саме на них.

Всі записи І. О. Алчевського зроблено на однобічних платівках з зображенням на етикетці знаменитого «Пишущего Амура». На

* Дискографію склав А. Железний.

цих платівках записані кілька арій з найхарактерніших партій співака: Садко, Індійський гість, Ленський, Лоенгрін, Ромео. Фауст та Князь («Русалка» Даргомижського). Незважаючи на всі недоліки акустичного звукозапису, платівки дають нам яскраве уявлення про дійсне звучання голосу співака.

Одна з тих платівок, а саме № 2—22512 з записом пісні Індійського гостя з опери «Садко» Римського-Корсакова, виявилася настільки вдалою, що для задоволення попиту фірми довелося робити кілька повторних тиражів цього запису на платівках з стикеткою «Зонофон» № 2—62638 *.

Коли Всесоюзна фірма грампластинок «Мелодія» готувала першу серію комплекту довгограючих платівок «Видатні російські співаки минулого», то до складу цього комплекту було включено й пісню Індійського гостя у виконанні І. О. Алчевського. Для перепису була взята саме платівка «Зонофон» № 2—62638. Цей комплект було випущено в 1964 році на трьох платівках № Д 014921—26.

Список платівок І. О. Алчевського, що наводиться далі, включає всі записи співака, що будь-коли існували. Згідно з міжнародним стандартом дискографічної літератури, в списку вказуються: найменування фірми, що зробила запис, колір етикетки, місце та дата запису, матричний номер платівки (зліва), номер платівки за каталогом фірми, повне найменування запису та характер звукового супроводження запису.

«Грамофон», 25 см (чорн.). Петербург, 1903 р.

1.	1712х	2—22512 2—62638	М. Римський-Корсаков «Садко». Пісня Індійського гостя	З ф-но

«Грамофон», 30 см (чорн.). Петербург, 1903 р.

2.	57½у	022037	Ш. Гуно «Фауст». Каватина Фауста з дії 3	З ф-но
3.	58у	022043	Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта». Каватина Ромео з дії 2	»
4.	67у	022056	О. Даргомижський «Русалка». Каватина Князя з дії 3	»
5.	68у	022038	Дж. Мейєрбер «Гугеноти». Романс Рауля з дії 1	»

* Фірма «Зонофон», що спочатку була цілком самостійною, в середині 1903 року злилася з фірмою «Грамофон».

6.	69у	022009	М. Римський-Корсаков «Садко». Речитатив та арія Садко	»
7.	92у	022039	Р. Вагнер «Лоенгрін». Розповідь Лоенгріна з дії 3	»
8.	$93^1/_2$у	022010	П. Чайковський «Євгеній Онєгін». Арія Ленського з дії 2	»

З приводу матричних номерів платівок можна сказати таке:

— літери «х» та «у» є своєрідним автографом звукотехніка С. Дербі (інші звукотехніки фірми застосовували інші літери латинського алфавіту);

— по номерах $57^1/_2$у та $93^1/_2$у видно, що з першого разу запис цих платівок не вдався, довелося повторити запис;

— інтервали між матричними номерами вказують на те, що записи було зроблено не в один, а протягом кількох днів.

Всі без винятку платівки І. О. Алчевського відносяться до категорії «надзвичайно рідкісні».

На жаль, досі ще не створено якогось єдиного центру, або архіву, що займався б пошуком та зберіганням безцінних реліквій — грамофонних платівок вітчизняних артистів минулих років. Час іде, і стає все трудніше розшукати старі грампластинки. І ось результат: доводиться констатувати, що ніде не збереглося повного комплекту пластинок одного з найкращих представників вітчизняної вокальної школи — І. О. Алчевського. Лише завдяки колекціонерам збереглися окремі примірники його пластинок.

Іван Олексійович Алчевський помер у 1917 році, але мистецтво його продовжує жити в наспіваних ним грамофонних пластинках. Їх небагато, але саме ця обставина робить для нас кожну з них ще дорожчою, і наш спільний обов'язок — знайти та зберегти для прийдешніх поколінь грамофонні платівки видатного українського співака.

ПРИМІТКИ

Пропонована книга є першою спробою в нашій літературі представити життя і творчість видатного українського співака Івана Олексійовича Алчевського в спогадах, матеріалах, листах. Мусимо відразу зазначити, що І. Алчевському, як нікому з співаків, у цьому відношенні не пощастило. Більше як шістдесят років відділяють цей збірник від дня його смерті. Книга ця створювалася уже тоді, коли більшість його сучасників, які знали і слухали співака на сцені, пішли з життя. Тому упорядники видання зіткнулися з неймовірними труднощами, розшукуючи матеріали, які б розповідали про життя і творчість Івана Алчевського.

Невелика за обсягом спадщина матеріалів про співака — спогади Б. Асаф'єва, Е. Старка, прижиттєві рецензії — оце і все, що було надруковане в нашій літературі. Провадячи пошуки матеріалів, ми знайшли цілий ряд спогадів, які у різний час були написані Христею Алчевською, Сергієм Євлаховим, Вірою Алчевською-Щербаковою, Борисом Альмедінгеном та іншими. Ці спогади власне і складають основу збірника. В процесі пошуків нами було знайдено досить широке його листування з матір'ю та іншими особами, яке тепер зберігається в Харківському історичному музеї, рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР та Державному музеї-архіві літератури і мистецтва УРСР (Київ). Деяку частину епістолярної спадщини було нами виявлено в особистому архіві О. О. Бекетової в Харкові. Тут же було знайдено і велику фототеку, яка в непошкодженому вигляді збереглася до наших днів. Власне фототека О. О. Бекетової і використана в даному виданні.

Завдяки активному листуванню упорядникам вдалося розшукати за кордоном, зокрема у Франції, Бельгії, Англії і США, чимало рецензій, фотографій, хронікальних матеріалів і, найголовніше,— хронологічний опис виступів І. Алчевського на сцені «Гранд-Опера» в Парижі за 1908—10, 1912—14 роки. Деякі хронікальні матеріали про І. Алчевського надійшли з Бібліотеки Британського музею в Лондоні, Національної бібліотеки в Нью-Йорку, а поодинокі фотографії були надіслані навіть з приватних колекцій, зокрема з Брюсселя.

За період роботи над збірником у Москві вийшла перша невелика монографія про співака (П. Ивановский и К. Милославский. Иван Алчевский. М., «Сов. композитор», 1972), яка є цінним вкладом в історію вивчення життя і творчості І. О. Алчевського.

Як не прикро, але не вдалося розшукати грамофонних записів І. Алчевського, крім виданого кілька років тому єдиного запису «Пісні Індійського гостя» з опери «Садко» Римського-Корсакова.

Існує всього вісім записів І. Алчевського, які, на превеликий жаль, не відтворюють справжнього унікального голосу співака, бо записані в ранній період, коли його голос ще не був позбавлений горлового відтінку. У своїй подальшій діяльності Алчевський з невідомих і досі причин постійно відмовлявся записувати свій голос, і ми позбавлені уявлення про його феноменальний тенор, який чарував своїх сучасників. Деякі платівки з записом голосу І. Алчевського зберігаються у приватних колекціях, зокрема у Б. Перепелкіна (Ленінград) та І. Боярського (Москва).

Приємно відзначити також факт, що нам вдалося зібрати близько тридцяти спогадів про І. Алчевського, які належать співакам, режисерам, диригентам, композиторам, а то й аматорам співу.

Цінним вкладом у цей збірник є також спогади родичів співака, які частково уже були написані і чекали на своє видання, а деякі з них з'явилися на наше замовлення. Всі вони друкуються у цьому виданні. У книзі представлені також коротенькі спогади, які подаються вибірково з друкованих видань. Це насамперед спогади А. Нежданової, М. Боголюбова, С. Левіка, Д. Похитонова та ін.

Тексти неопублікованих спогадів подаються за автографами чи машинописами зі збереженням мови авторів, але за сучасним правописом. Спогади, надруковані раніше, подаються за першодруками, а матеріали, що написані на замовлення,— за автографами чи авторизованими машинописами.

Спогади, матеріали, листи, написані російською, французькою, англійською мовами, публікуються в перекладі на українську.

У текстах деяких спогадів і рецензій, а також листів зроблені незначні купюри, насамперед в тих місцях, які не мають прямого відношення до особи І. Алчевського, або ж нічого не додають до його характеристики.

Всі редакційні скорочення в текстах позначені трьома крапками, взятими в квадратні дужки. Спогади, рецензії і листи подані в хронологічному порядку. В кінці кожного спогаду (в листах, навпаки, на початку) подається дата їх написання, при відсутності останньої у спогадах — у примітках вказана дата першодруку. Редакційні дати, назви матеріалів, розшифровка деяких слів і термінів у текстах беруться в квадратні дужки.

Всі виявлені у спогадах чи статтях помилкові дати, хибні та суперечливі твердження, які не відповідають документальним чи перевіреним даним тогочасної преси, відповідно коментуються. До всіх назв маловідомих інституцій подаються примітки.

Якщо прокоментовані помилкові чи суперечливі твердження зу-

стрічаються повторно, вони більше не коментуються. Це ж саме стосується й іншомовних виразів, термінів, слів та ін.

Матеріали, спогади тощо, місцезнаходження яких не зазначено в примітках, зберігаються в особистих архівах упорядників.

СПОГАДИ

Христя Алчевська

СПІВАК З «ДУШЕЮ ГЕТТІНГЕНСЬКОЮ»

Христина Олексіївна Алчевська (1882—1931) — українська поетеса і педагог, сестра Івана Алчевського.

Спогади публікуються вперше за автографом, що зберігається в Музеї театрального, музичного і кіномистецтва УРСР (Київ), інв. № 8793. Переклад з російської.

[1] Назву газети встановити не вдалося.

[2] Тут помилка. І. О. Алчевський помер не в 39 років, а на 41 році життя (27.XII. 1876—26.IV.1917 за ст. ст.).

[3] «своє бідне щастя шукати» — фраза з романсу С. Рахманінова «Бузок», одного з найулюбленіших романсів співака.

[4] Фелія Василівна Литвин (1861—1936) —видатна російська оперна співачка.

[5] Луїза Гранжен — відома французька оперна співачка початку XX століття.

[6] Фелікс Мотль (1856—1911) — австрійський диригент, один з відомих інтерпретаторів опер Р. Вагнера в Байрейті та в інших оперних театрах світу.

[7] Авторка помиляється. Дестін (Дестінова) Емма (1878—1930) — чеська співачка.

[8] ...У 1910 році, будучи в Парижі, він, як я уже згадувала, полонив Сен-Санса і продовжував залишатися у Франції до війни 1914 року...— Тут помилка. Алчевський в 1910—12 роках співав на сцені Великого театру в Москві, а потім знову поїхав до Парижа.

[9] ...І потім у Пушкіна йдеться про щось фатальне, що було в його Лізі.— Авторка помиляється. У повісті О. С. Пушкіна «Пікова дама» нічого подібного немає.

[10] Надзвичайно захоплювалась, між іншим, його Германом стара вже Юлія Федорівна Абаза, великий музикант, в молодості співачка, для якої Гуно написав «Ромео»...— Гуно зовсім не присвячував Ю. Ф. Абазі своєї опери «Ромео і Джульєтта». Вона одержала як подарунок від автора клавір з автографом композитора.

Абаза Юлія Федорівна — російська меценатка, шанувальниця таланту І. Алчевського.

[11] Більш точно перша строфа пісні Гаетана з драми «Троянда і хрест» О. Блока звучить так:

Ревет ураган, поет океан, кружится снег.
Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!

[12] ...було щось аналогічне до поетичного образу посланця Грааля...— тобто світлого лицаря Лоенгріна з старонімецької саги, використаної Вагнером в однойменній опері.

[13] Текст «Повітряної пташки» належить К. Д. Бальмонту.

[14] «Недотыкомка» — поезія Ф. Сологуба.

[15] «Червь-победитель» — поезія О. Блока.

[16] Автори опери «Джаміле» — Ж. Бізе, лібретто — Л. Галле.

[17] «Тітонькою» в родині Алчевських звали зведену сестру Христини Данилівни — Марію Платонівну Копєйчикову.

[18] Х. О. Алчевська помиляється: у Л. М. Балановської було лірико-драматичне сопрано.

[19] Прем'єра опери відбулась 27.XI.1915 року.

[20] Справжня назва цієї поезії — «В квітках була душа моя».

Віра Алчевська-Щербакова

СПІВАК ЛЮБОВІ, СПІВАК ПЕЧАЛІ

Віра Дмитрівна Алчевська-Щербакова (1892—1973) — радянська піаністка, племінниця Івана Алчевського.

Спогади публікуються вперше за машинописом, що зберігається в архіві І. Лисенка. Написані в 1952 році для журналу «Музыкальная жизнь». В 1971 році авторка ласкаво передала їх упорядникам для публікації в даному збірнику. Переклад з російської.

[1] Земляцтва — легальні студентські організації, що існували при університетах. Утворювалися за національною приналежністю.

[2] Тут Іван Олексійович зустрічався навіть з молодим Шаляпіним...— Візити Ф. І. Шаляпіна до Алчевських документально не підтверджені.

[3] ...улюбленою розвагою Івана Олексійовича було взяти в тон звучання кришталевого келиха, тримаючи його перед собою. В нього був абсолютний слух, і фокус незмінно вдавався...— Якщо цей випадок справді мав місце, то його фізична основа полягає в явищі акустичного резонансу.

[4] ...столична музична преса, що спочатку схвально зустріла молодого співака, стала потім для нього суворою, може, навіть занадто

прискіпливою і нещадною...— Мається на увазі кілька рецензій петербурзького й московського періоду творчої діяльності Алчевського (1901—05, 1907—08), в яких досить негативно їх автори відгукувалися про його виконання.

[5] Постановка «Бориса Годунова» в Парижі відзначалася небаченою в Росії розкішшю декорацій. Французи були у великому захопленні від солістів і особливо хору.

[6] Цей епізод міг би видатися мало достовірним, коли б у зб. «Шаляпин» (за ред. Є. Грошевої) не був описаний аналогічний випадок в театрі «Ермітаж», коли сцени з «Бориса Годунова» за участю Ф. І. Шаляпіна показувалися для царя.

[7] ...Ян Решке, у якого він раніше удосконалював вокальну техніку...— Мова йде про те, що ще влітку 1902 року він їздив до Парижа брати уроки у знаменитого польського співака і педагога Яна Решке, який щойно відкрив там приватну студію.

[8] Вперше в ролі Германа Алчевський виступив на сцені петроградського Народного дому 10 січня 1915 року.

[9] Є відомості про те, що в Харкові Алчевський був у дружніх стосунках з робітниками заводу «Гельверіх-Саде» на ім'я Роман, який нібито запрошував його на революційні сходки. Про це нам сповістила М. І. Луговикова, близька подруга Х. О. Алчевської.

Христина Юрковська

СПОГАДИ ПРО МОГО ДЯДЬКА

Христина Олексіївна Юрковська (1891—1972) — українська художниця-графік, племінниця Івана Алчевського.

Спогади написані спеціально для цього видання. Подаються за автографом, що зберігається в архіві К. Милославського. Переклад з російської.

[1] На харківському міському цвинтарі незадовго до смерті Олексія Кириловича мій батько, архітектор Олексій Миколайович Бекетов спорудив на ділянці підземний цегляний склеп...— Цей склеп над рівнем землі не піднімався.

[2] Тепер це Пушкінська вулиця.

[3] Цей абзац вносить ясність в дійсне місце перебування Івана Алчевського в дні Лютневої революції і спростовує невірне твердження про його перебування 27.II.1917 р.— в день падіння самодержавства — в Харкові.

Едуард Старк

ІВАН ОЛЕКСІЙОВИЧ АЛЧЕВСЬКИЙ

Едуард Олексійович Старк, літ. псевд. Зігфрід (1872—1942) — російський радянський музичний критик, історик оперного театру.

Вперше надруковано у виданні: Эдуард Старк. Петербургская опера и ее мастера. М.— Л., 1940, с. 88—89. Публікується за цим виданням. Переклад з російської.

[1] Автор помиляється. Причиною самогубства О. К. Алчевського були не зловживання в банку, а економічна криза в Росії, що привела до банкротства.

[2] ...«однако с длинной бородою не сладить с жизнью молодою»...— фраза з драми Гете «Фауст», ч. 1, карт. 5.

[3] Служив Алчевський поперемінно то в Петербурзі, то в Москві...— Це твердження не зовсім точне. Алчевський служив, тобто підписував довготривалі контракти також і з зарубіжними оперними театрами: «Де ла Монне» в Брюсселі, «Манхаттан-Опера» в Нью-Йорку, «Гранд-Опера» в Парижі.

[4] І коли майже після трирічного перебування за кордоном...— Мова йде про третій період перебування Алчевського за кордоном (1912—1914).

[5] Адольф Нуррі (1802 — 1839) — представник славетної династії французьких оперних артистів XVIII — XIX ст.

[6] Справді для доби кінця XIX і початку XX століть Алчевський був останнім Германом у смислі повноти розкриття образу...— На відміну від Старка, відомий оперний диригент А. М. Пазовський вважає Алчевського в ролі Германа носієм нового етапу в розвитку вітчизняного оперного мистецтва.

[7] Третя сцена з поеми О. С. Пушкіна «Кам'яний гість».

[8] Драма «Троянда і хрест» написана О. О. Блоком в 1912 р. спочатку як лібретто балету з життя провансальських трубадурів XIV — XV ст. для композитора О. К. Глазунова. Пізніше поет переконався, що цей сюжет більше підходить для оперного лібретто. В пресі у формі драми «Троянда і хрест» з'явилась у серпні 1913 року (перший випуск альманаха «Сирин»). Аліскан і Гаетан — дійові особи драми. Блок характеризує їх в авторських примітках так: «Аліскан — паж, красень з пушком на губі, пройда і хвалько; Гаетан — спочатку Лицар-Прийдешнє — носій грізного християнства,— він невідоме, він туманне, як грозове майбутнє. Поступово Лицар-Прийдешнє стає Людиною-Гаетаном, трувером, тобто трубадуром».

Данило Похитонов

СПОГАДИ ДИРИГЕНТА

Данило Ілліч Похитонов (1878—1957) — російський радянський диригент. Спогади подаються вибірково за виданням: Д. И. Похитонов. Из прошлого русской оперы. Л., 1949, с. 32—33. Переклад з російської.

[1] І справді, коли Алчевський повернувся...— Тут, звичайно, мова йде не про перший приїзд артиста з-за кордону влітку 1914 року. Це видно з партій, названих Похитоновим,— Герман, Пророк, Дон Жуан,— яких Алчевський до 1915 року не виконував.

[2] Найважчі по теситурі арія Радамеса і романс Рауля починають звучати в справжніх авторських тональностях...— вихідна арія Радамеса транспонується на півтону нижче в рідкісних випадках.

[3] Тут артист виявив талант музичного декламатора, який досконало володіє мелодійним речитативом...— мелодійний речитатив мав місце і в інших, виконуваних Алчевським партіях, зокрема в ролі Германа, причому речитативний бік цієї партії був у співака, на думку Е. Старка, дуже яскравим.

Фелія Литвин

УРИВКИ З СПОГАДІВ

Фелія Василівна Литвин (1861—1936) — російська оперна співачка.

Спогади подаються вибірково за виданням: Фелия Литвин. Моя жизнь и мое искусство. Л., «Музыка», 1967, с. 85—86, 89—91. Переклад з російської.

[1] Рауль Гюнсбург — директор оперного театру «Казіно» в Монте-Карло.

[2] Дін-Жіллі (1877—1940) — французький оперний співак, з яким Алчевський виступав на сцені «Гранд-Опера» і «Монте-Карло» в 1908—1914 рр.

[3] Еліза — покоївка Ф. Литвин.

[4] Участь Ф. Литвин в «Альцесті» Глюка відноситься до сезону 1905/06.

[5] Щасливе повернення в «Опера»...— Ф. Литвин повернулась в «Гранд-Опера» після 20-річної перерви. В ці роки вона співала на кращих оперних сценах Петербурга, Лондона, Мілана, Монте-Карло, Брюсселя.

Віра Люце

СПОГАДИ ПРО МОГО ПАРТНЕРА

Віра Володимирівна Люце (1880—1975) — російська оперна співачка (сопрано). Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

[1] Станьо — італійський оперний співак (тенор) XIX ст.

Марія Кясаманська

У НЕДІЛЬНІЙ ШКОЛІ

Марія Федорівна Кясаманська (н. 1889) — український педагог, а за Радянської влади — лікар.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

Олександр Хессин

З МОЇХ СПОГАДІВ

Олександр Борисович Хессин (1869—1955) — російський радянський диригент і музичний діяч.

Спогади подаються вибірково за виданням: А. Б. Хессин. Из моих воспоминаний. М., ВТО, 1959, с. 146—148, 235—236. Переклад з російської.

[1] Трупа Аксарина виступала в петроградському Народному домі.

[2] Думка Хессина про обмежені репертуарні можливості Алчевського суб'єктивна, бо вона протирічить більшості висловлювань авторитетних музичних діячів, сучасників співака.

Антоніна Нежданова

СПОГАД

Антоніна Василівна Нежданова (1873—1950) — видатна радянська оперна співачка (лірико-колоратурне сопрано) і педагог, доктор мистецтвознавства, народна артистка СРСР, співала разом з І. Алчевським на сцені Великого театру в Москві.

Спогади подаються вибірково із статті А. Нежданової «Російські

співаки», яка була вперше опублікована у виданні: «В. Р. Петров. Сборник статей и материалов». М., 1953, с. 115—116. Переклад з російської.

Євдоким Циньов

АЛЧЕВСЬКИЙ У КАТЕРИНОСЛАВІ

Євдоким Карпович Циньов (1893—1977) — український радянський оперний співак (бас), заслужений артист УРСР.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

Сергій Левік

ІЗ ЗАПИСОК ОПЕРНОГО СПІВАКА

Сергій Юрійович Левік (1883—1966) — російський радянський оперний співак (баритон) та музичний письменник.

Спогади публікуються вибірково за виданням: С. Ю. Левик. Записки оперного певца. М., «Музыка», 1957, с. 72. Переклад з російської.

Ієремія Айзеншток

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ

Ієремія Якович Айзеншток (1900—1980) — український і російський радянський літературознавець, історик літератури.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

[1] ..і дуже «лівацький» твір...— автор має на увазі новаторство композитора М. Гнесіна.

Олесь Чишко

СПОГАДИ ПРО ІВАНА АЛЧЕВСЬКОГО

Олесь Семенович Чишко (1895—1976) — український радянський композитор і оперний співак (лірико-драматичний тенор), заслужений діяч мистецтва УзРСР та РРФСР.

Спогад написано спеціально для цього видання. Переклад з російської.

Олексій Омбелєв

НАТХНЕННИЙ СПІВАК

Олексій Григорович Омбелєв (нар. 1892 р.) — український радянський педагог і музичний критик. Проживає в Харкові.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

[1] Описана автором постановка «Аїди» відноситься до березня 1916 року.

[2] Федеріко Бугамеллі — італійський композитор, диригент, вокальний педагог. Жив і працював у Харкові, пізніше виїхав до Італії.

[3] Ілля Ілліч Слатін (1845—1931) — радянський піаніст і диригент, засновник Харківського відділення Російського музичного товариства.

Євгенія Колосовська

АЛЧЕВСЬКИЙ У ХАРКОВІ

Євгенія Яківна Колосовська (нар. 1899 р.) — радянський працівник вузів, референт. Проживає в Харкові.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

[1] Харків'яни настійливо називають серед партій, виконаних І. О. Алчевським під час гастролей, Князя в «Русалці» Даргомижського. Згадок про це в пресі, на жаль, знайти не вдалося.

[2] Відгуків у пресі на цей концерт знайти не вдалося. Про приїзд артиста до Харкова в березні 1917 року свідчить також племінниця співака — Х. О. Юрковська.

Петро Долгін

«У ВИХОРІ БАЛУ»

Петро Ілліч Долгін (нар. 1897 р.) — український радянський лікар-хірург, кандидат медичних наук. Проживає в Харкові.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

[1] ...багато студентської молоді... — очевидно, концерт відбувся в клубі ім. Г. Квітки-Основ'яненка, в невеликому будинку на Москалівці.

Микола Боголюбов

СПОГАДИ ОПЕРНОГО РЕЖИСЕРА

Микола Миколайович Боголюбов (1870—1951) — російський радянський оперний режисер.

Спогади публікуються вибірково за виданням: Н. Н. Боголюбов. 60 лет в оперном театре. Воспоминания режиссера. М., ВТО, 1967, с. 210—211. Переклад з російської.

[1] Перебудова репертуару Маріїнського театру була викликана початком першої світової війни.

Ксенія Держинська

СПОГАДИ ПРО МОГО ПАРТНЕРА

Ксенія Георгіївна Держинська (1889—1951) — російська радянська оперна співачка (драматичне сопрано), народна артистка СРСР.

Спогади подаються вибірково за виданням: «П. И. Чайковский и театр». М., 1940, с .40. Переклад з російської.

Георгій Тартаков

МОЇ СПОГАДИ ПРО АЛЧЕВСЬКОГО

Георгій Іоакимович Тартаков (1891—1977) — російський радянський вокальний педагог і музичний критик, професор Бакинської консерваторії.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

[1] Автор помиляється. Алчевський повертався з Франції до Росії через Середземне і Чорне моря.

Євген Ольховський

ФЕНОМЕНАЛЬНИЙ ТЕНОР

Євген Георгійович Ольховський (1888—1972) — російський радянський оперний співак (баритон) і вокальний педагог, заслужений діяч мистецтв РРФСР, професор Ленінградської консерваторії.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

Віра Гужова

АЛЧЕВСЬКИЙ У КИЄВІ

Віра Микитівна Гужова (1898—1974) — українська радянська оперна співачка (драматичне сопрано), народна артистка УРСР.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

Михайло Казневський

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ В ОДЕСІ

Казневський Михайло Олександрович (н. 1900) — український радянський музичний діяч, режисер, засл. діяч мистецтв УРСР.

Спогад написано спеціально для цього видання. Переклад з російської.

Інна Баратова

МОЇ СПОГАДИ ПРО АЛЧЕВСЬКОГО

Інна Вікторівна Баратова (нар. 1892) — російський радянський концертмейстер і педагог, проживає в Києві.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

[1] Марія була старшою за мене...— мова йде про Баратову Марію Вікторівну, в майбутньому оперну співачку.

[2] Ми розпочали уроки — кожного дня у визначений час...— цей епізод дуже характерний для Алчевського з його делікатністю і пунктуальністю.

Борис Альмедінген

ДОН ЖУАН

Борис Олексійович Альмедінген (1887—1960) — російський радянський театральний художник.

Спогади публікуються вперше за машинописом, що зберігається в архіві В. І. Павловської-Боровик, дружини художника (Ленінград). Переклад з російської.

[1] Олександр Якович Головін (1863—1930) — російський театральний художник.

[2] У машинописі головний герой опери названий Дон Гуаном.

[3] Прем'єра «Кам'яного гостя» відбулась не 21, а 27 січня 1917 року.

[4] Тут помилка. Алчевський був зарахований з 1.X 1901 р. до складу оперної трупи петербурзького Маріїнського театру. Про закриту пробу в Москві пише рецензент газети «Россия» (5.X 1901). Можливо, що ця проба була організована за допомогою брата Григорія, який жив тоді в Москві.

[5] Про сприяння Алчевському художника О. Я. Головіна інших згадок немає.

[6] Під нерепертуарною виставою розуміють твір, який ніде ще не йшов на сцені або ж ставився дуже давно.

[7] Мова йде про відоме вставне верхнє *до* в партії Радамеса, про яке пишуть М. Кваліашвілі, Г. Тартаков. Якщо на провінційних сценах ця вільність Алчевського не викликала сильної реакції, то на столичній, як бачимо, викликала невдоволення диригента.

[8] Після передчасної смерті Алчевського Поземковський замінив його як виконавця партії Дон Жуана в «Кам'яному гостеві».

[9] Див. виноску 3 до цього ж спогаду.

[10] Ми пішли по Морській вулиці...— нині вулиця Герцена.

Сергій Євлахов

СПОГАДИ АРТИСТА

Сергій Іванович Євлахов (1891—1960) — російський радянський оперний співак (баритон) і антрепренер.

Спогади публікуються вперше за машинописом, що його ласкаво передала упорядникам В. Д. Алчевська-Щербакова (Москва). Переклад з російської.

[1] У Тифліс Алчевський прибув з Харкова, зайнявши місце в поїзді своєї племінниці Х. О. Юрковської, яка їхала з Петрограда (див. її спогади в цьому виданні).

[2] Справді, в «Гугенотах» всі перипетії знаходяться у сфері драматургії «плаща і шпаги», в них багато оперних умовностей і непотрібної піднесеності. Однак називати головну, дуже виграшну роль «голубою», тобто абсолютно безбарвною, не слід.

Михайло Кваліашвілі

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ В ТИФЛІСІ

Михайло Георгійович Кваліашвілі (1898—1974) — грузинський радянський оперний режисер, заслужений діяч мистецтв ГРСР.

Спогади подаються вибірково за виданням: М. Г. Квалиашвили. По трудному пути. Тбилиси, «Мерани», 1969, с. 22—23. Переклад з російської.

[1] Гімназію М. Г. Кваліашвілі закінчив у Тифлісі.

[2] Тут, очевидно, помилка. Виходить, що автор виїхав з Тифлісу восени 1916 р., а Алчевський, як знаємо, гастролював там у березні 1917 р. Очевидно, автор вступив до Київського університету восени 1917 р.

Наталія Алчевська-Вікул

ПОХОРОНИ ІВАНА АЛЧЕВСЬКОГО

Наталія Миколаївна Алчевська-Вікул (нар. 1894 р.) — український радянський педагог, племінниця Івана Алчевського.

Спогади написані спеціально для цього видання. Переклад з російської.

Євген Браудо

ПАМ'ЯТІ АЛЧЕВСЬКОГО

Євген Максимович Браудо (1882—1939) — російський радянський музичний критик та історик музики, заслужений діяч мистецтв РРФСР.

Некролог. Вперше надруковано в журналі «Аполлон», 1917, № 5. Подаємо за цим виданням. Переклад з російської.

Леонід Сабанєєв

ІВАН ОЛЕКСІЙОВИЧ АЛЧЕВСЬКИЙ

Сабанєєв Леонід Леонідович (1881—1968) — російський музичний критик, який пропагував «естетські теорії» в мистецтві.

Некролог. Вперше надруковано в «Русской музыкальной газете», 1917, № 19—20. Подаємо за цим виданням. Переклад з російської

Борис Асаф'єв

ПАМ'ЯТІ І. О. АЛЧЕВСЬКОГО

Борис Володимирович Асаф'єв (1884—1949) — російський радянський музикознавець, композитор, педагог, народний артист СРСР. Уперше надруковано у зб. «Мелос», Петроград, 1917, вип. 1 під псевдонімом: Ігор Глєбов. Подаємо за цим виданням. Переклад з російської. Назва редакційна.

МАТЕРІАЛИ

«ФАУСТ»

Публікується за текстом газети «Новое время» (Петербург) від 6 грудня 1901 року.

«ЛОЕНГРІН» У ВЕЛИКОМУ ТЕАТРІ

Публікується за текстом газети «Русское слово» (Москва) від 14(27) грудня 1903 року. Підпис: К. Д.

[1] Йшов «Фауст» Гуно з Алчевським у головній ролі.

«ЛАКМЕ» З ДЕ ТРЕВІЛЬ

Публікується за текстом «Русской музыкальной газеты» (Петербург), № 39, за 1903 рік.

[1] ...голос звучав сухо, різко й дерев'яно...— всі ці вади відзначалися й в інших спогадах та рецензіях цього періоду, а в такій високій і незручній для голосу партії, як Джеральд, та ще й виконуваній вперше, вони могли виявитись особливо виразно.

«ФАУСТ»

Публікується за текстом газети «Южный край» (Харків) від 28 лютого 1904 року. Підпис: Леонидов.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «Times» (Лондон) за 1906 рік. Переклад з англійської Леся Герасимчука. Рецензія відноситься до гастрольних виступів І. Алчевського в лондонському театрі «Ковент-Гарден» за участю Е. Карузо, М. Баттістіні, Е. Дестін та ін.

[1] У Брюсселі І. Алчевський співав у «Арміді» головну тенорову партію Рінальдо, яку розучила з ним Ф. Литвин. У Лондон Литвин не поїхала, і Алчевському доручили другорядну роль датського лицаря.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «Musical Standart» (Лондон) від 14 липня 1906 року. Переклад з англійської Леся Герасимчука.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «Musical America» (Нью-Йорк) за квітень 1906 року. Переклад з англійської Леся Герасимчука.

[1] Тут дві помилки: по-перше, до США Алчевський співав у Брюсселі; по-друге, він не був «улюбленим співаком царя», бо, як знаємо, не був удостоєний звання соліста його величності.

[2] ...монарх часто запрошував...— це невірно.

[3] Це домисел рецензента. Вибір опери для дебюту Алчевського у США визначився, на жаль, не його вдалим виконанням партії Ленського в «Ковент-Гарден». Очевидно «Фауст», яким Алчевський дебютував у «Манхаттані», входив до репертуару театру. «Євгенія Онєгіна» дирекція театру так і не спромоглася поставити.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «Musical Standart» (Лондон) від 7 липня 1906 року. Переклад з англійської Леся Герасимчука.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «New York Daily Tribune» (Нью-Йорк) від 9 грудня 1906 року. Переклад з англійської Юрія Покальчука.

[1] ...містер Кампанарі — другий директор «Манхаттан-Опера».

[2] ...містер Гаммерштейн — головний директор «Манхаттан-Опера».

[3] Алессандро Бончі (1870—1940) — італійський співак (тенор).

[4] Чарлі Дальморес (1871—1939) — французький співак (тенор).

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «New York Times» (Нью-Йорк) від 29 грудня 1906 року. Переклад з англійської Кирила Милославського.

НОВА РОСІЙСЬКА МУЗИКА

Публікується за текстом газети «New York Times» (Нью-Йорк) від 18 січня 1907 року. Переклад з англійської Кирила Милославського.

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ З «МАНХАТТАН-ОПЕРА»

Публікується за текстом газети «Standart» (Нью-Йорк) від 15 лютого 1907 року. Переклад з англійської Кирила Милославського.

СТАРА «ДІНОРА» ОНОВЛЕНА

Публікується за текстом газети «New York Times» (Нью-Йорк) від 21 лютого 1907 року. Переклад з англійської Кирила Милославського.

[1] Регіна Пінкерт (1869—1931) — польська співачка (сопрано).

[2] Анкона — італійський співак (баритон).

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «New York Times» (Нью-Йорк) від 15 квітня 1907 року. Переклад з англійської Кирила Милославського.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «New York Times» (Нью-Йорк) від 20 квітня 1907 року. Переклад з англійської Кирила Милославського

[1] Клотільда Бресслер-Джанолі (1874—1912) — французька співачка (меццо-сопрано), партнерка І. Алчевського в «Гранд-Опера».

«ГУГЕНОТИ»

Публікується за текстом журналу «Театр и искусство» (Петербург), № 33 за 1907 рік.

[1] Ці гастролі відбулися в липні 1907 року в Кисловодську.

ВЕЛИКИЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРІЇ

Публікується за текстом газети «Биржевые ведомости» (Петербург) від 13 лютого 1908 року. Переклад з російської.

ДЕБЮТ АЛЧЕВСЬКОГО В «ГУГЕНОТАХ»

Публікується за текстом газети «Le Figaro» (Париж) від 25 червня 1908 року. Переклад з французької Леся Герасимчука.

«ГУГЕНОТИ»

Публікується за текстом газети «Gil Blas» (Париж) від 25 червня 1908 року. Переклад з французької Леся Герасимчука.

«КОБЗАР» Г. ФЕРРАРІ В МОНТЕ-КАРЛО

Публікується за текстом газети «Theatra» (Париж) від 18 лютого 1909 року. Підпис: Адгом де Шевіль. Переклад з французької Кирила Милославського.

[1] Габріель Бенак-Феррарі (1851—1921) — французький композитор, яка, з розрахунку на вокальні можливості І. Алчевського, написала оперу «Кобзар» (з румунського життя).

Це було напередодні важкого нервового захворювання Алчевського, що стало наслідком великої перевтоми в «Гранд-Опера».

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «Musical America» (Нью-Йорк) від 3 квітня 1909 року. Переклад з англійської Леся Герасимчука.

[1] Мається на увазі «Гранд-Опера» в Парижі.

КОНЦЕРТ АЛЧЕВСЬКОГО В КИЄВІ

Публікується за текстом газети «Рада» (Київ) від 5 травня 1909 року.

ДРУГИЙ КОНЦЕРТ АЛЧЕВСЬКОГО

Публікується за текстом газети «Рада» (Київ) від 9 травня 1909 року.

[1] Причиною нечисленної публіки на концертах Алчевського в Києві були надто високі ціни на квитки, зумовлені комерцією.

«ГУГЕНОТИ» У ВЕЛИКОМУ ТЕАТРІ

Публікується за текстом газети «Московские ведомости» від 2 жовтня 1910 року. Переклад з російської.

ПРОМОВА І. О. АЛЧЕВСЬКОГО НА ВЕЧІРЦІ «КОБЗАРЯ» У МОСКВІ

Публікується за текстом газети «Рада» (Київ) від 13 листопада 1911 року.

Як відомо, І. Алчевський став головою музично-драматичного товариства «Кобзар» у 1910 році і очолював його до літа 1912 року, поки не виїхав до Франції. Але й пізніше, аж до самої смерті, він брав активну участь в концертах «Кобзаря».

«ЗІГФРІД»

Публікується за текстом газети «Русское слово» (Москва) від 25 квітня 1912 року. Підпис: Ю. Сахновський. Переклад з російської.

«ЗІГФРІД» У ВЕЛИКОМУ ТЕАТРІ

Публікується за текстом газети «Московские ведомости» від 26 квітня 1912 року. Переклад з російської.

КОНЦЕРТИ І. АЛЧЕВСЬКОГО

Публікується за текстом газети «Рада» (Київ) від 24 травня 1912 року.

[1] У травні 1912 року Алчевський здійснив велике концертне турне по містах Поволжя, організоване з ініціативи С. Кусевицького та М. Зілоті.

[2] За свідченням сучасників, Алчевський на батьківщині і за її межами включав до своїх програм романси українських композиторів та народні пісні.

АЛЧЕВСЬКИЙ В ПАРИЖІ

Публікується за текстом «Русской музыкальной газеты» (Петербург), №№ 36—37 за 1912 рік. Підпис: Яків Степовий. Переклад з російської.

Яків Степанович Степовий (спр. прізв. — Якименко; 1883—1921) — український радянський композитор і музичний діяч.

[1] Івонн Галль (1885—1972) — французька співачка (сопрано).

[2] Думка Я. Степового не виключає в цілому високого музично-художнього рівня оперних вистав «Гранд-Опера». Композитора, очевидно, неприємно вразив надмірний академізм постановки, а також елементи оперних штампів, від яких не були вільні тодішні сцени оперних театрів.

«ФАУСТ»

Публікується за текстом газети «Echo de Paris» (Париж), № 1793 за 1912 рік. Переклад з французької всіх рецензій за 1912—1913 роки належить Христі Алчевській. Зберігаються в рукописному відділі Державної публічної бібліотеки АН УРСР.

РЯДКИ З ГАЗЕТИ

Публікується за текстом газети «Comoedia» (Париж) від 17 листопада 1912 року.

«ГУГЕНОТИ»

Публікується за текстом газети «Le petit Marseillais» (Марсель) від 19 грудня 1912 року.

«ГУГЕНОТИ»

Публікується за текстом газети «Le petit Marseillais» (Марсель) від 23 грудня 1912 року.

«ГУГЕНОТИ»

Публікується за текстом газети «Theatra» (Париж) від 24 грудня 1912 року.

«ГУГЕНОТИ»

Публікується за текстом газети «Comoedia» (Париж) від 31 грудня 1912 року.

«ГУГЕНОТИ»

Публікується за текстом газети «Theatra» (Париж) від 31 грудня 1912 року.

«ФАУСТ»

Публікується за текстом газети «Theatra» (Париж) від 4 лютого 1913 року.

«ШЕМО»

Публікується за текстом газети «Temps» (Париж) від 29 травня 1914 року. Підпис: П'єр Лалло. Переклад з французької Кирила Милославського.

«АЇДА»

Публікується за текстом газети «Одесские новости» від 2(15) жовтня 1914 року. Переклад з російської.

АЛЧЕВСЬКИЙ У «ГУГЕНОТАХ»

Публікується за текстом газети «Южная мысль» (Одеса) від 11 жовтня 1914 року. Переклад з російської.

ПЕРША ГАСТРОЛЬ АЛЧЕВСЬКОГО

Публікується за текстом газети «Утро» (Харків) від 18 жовтня 1914 року. Переклад з російської.

«ІВАН СУСАНІН» З АЛЧЕВСЬКИМ

Публікується за текстом газети «Утро» (Харків) від 19 жовтня 1914 року. Підпис: Н. Ж-в. Переклад з російської.

«РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА»

Публікується за текстом газети «Южный край» (Харків) від 25 жовтня 1914 року. Підпис: О. Горовиць. Переклад з російської.

АЛЧЕВСЬКИЙ У «КАРМЕН»

Публікується за текстом газети «Утро» (Харків) від 27 жовтня 1914 року. Підпис: Н. Ж-в. Переклад з російської.

«ФАУСТ»

Публікується за текстом газети «Южный край» (Харків) від 3 листопада 1914 року. Підпис: О. Горовиць. Переклад з російської.

УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ

Публікується за текстом газети «Утро» (Харків) від 10 листопада 1914 року. Підпис: І. Х. Переклад з російської.

[1] Літературно-музичне товариство ім. Квітки-Основ'яненка — товариство в Харкові, засноване на початку XX ст. Займалось пропагандою української літератури і музики. До нього близько стояла вся родина Алчевських. Припинило своє існування в 1917 році.

ГАСТРОЛІ АЛЧЕВСЬКОГО

Публікується за текстом газети «Голос Москвы» від 19 грудня 1914 року. Підпис: Б. Підгорецький. Переклад з російської.

ГАСТРОЛІ АЛЧЕВСЬКОГО В КИЄВІ

Публікується за текстом газети «Киевлянин» від 18 лютого 1915 року. Підпис: О. Каневцов. Переклад з російської.

ДЕБЮТ АЛЧЕВСЬКОГО В «ПІКОВІЙ ДАМІ» ЧАЙКОВСЬКОГО

Публікується за текстом газети «Биржевые ведомости» (Петроград) від 26 вересня 1915 року. Переклад з російської.

СИМФОНІЧНІ КОНЦЕРТИ З АЛЧЕВСЬКИМ

Публікується за текстом журналу «Театр и искусство» (Петроград), № 30 за 1915 рік. Підпис: Є. Гунст. Переклад з російської.

У ЛІТНІХ КОНЦЕРТАХ

Публікується за текстом журналу «Рампа и жизнь» (Москва) від 26 липня 1915 року. Підпис: Є. Гунст. Переклад з російської.

[1] Виконання Алчевським романсів О. Фортера — зайвий доказ прагнення співака розширити не тільки оперний, але й концертний репертуар творами молодих авторів.

«ПІКОВА ДАМА» У ВЕЛИКОМУ ТЕАТРІ

Публікується за текстом журналу «Рампа и жизнь» (Москва), № 39 за 1915 рік. Підпис: Є. Гунст. Переклад з російської.

РЯДКИ З ЖУРНАЛУ

Публікується за текстом журналу «Театр и искусство» (Петроград) в № 41 за 1915 рік. Підпис: М. Малков. Переклад з російської.

«ПІКОВА ДАМА»

Публікується за текстом газети «Биржевые ведомости» (Петроград) від 4 жовтня 1915 року. Переклад з російської.

[1] ...який бачить в оточуючих лише засіб для своїх цілей.— Творчий задум Алчевського в ролі Германа автор трактує не зовсім

вірно. Де ж любов до Лізи, де ліричний підтекст партії, такий яскравий в трактуванні артиста? Для чого це підкреслення «маніака» й «патологічних рис»? Так, вони були, але це не було домінуючим.

[2] ...багато сили вкладено в дивовижний любовний дует.— Про велику енергію, вкладену Алчевським в свої ролі, говорилось і зарубіжними критиками після виконання ним «Кобзаря» (1909) і «Шемо» (1914).

ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ

Публікується за текстом газети «Речь» (Петроград) від 4 жовтня 1915 року. Переклад з російської.

«ПІКОВА ДАМА» З «МАРІЇНСЬКИМ» СКЛАДОМ У НАРОДНОМУ ДОМІ

Публікується за текстом газети «Биржевые ведомости» (Петроград) від 10 лютого 1917 року. Переклад з російської.

«ПІКОВА ДАМА» В НАРОДНОМУ ДОМІ

Публікується за текстом газети «Биржевые ведомости» (Петроград) від 11 лютого 1917 року. Переклад з російської.

ПЕРШИЙ ВЕЧІР СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Публікується за текстом журналу «Музыкальный современник» (Петроград) від 7 лютого 1917 року. Переклад з російської.

[ОСТАННІЙ ВИСТУП АЛЧЕВСЬКОГО]

Публікується за текстом газети «Каспий» (Баку) за квітень 1917 року. Переклад з російської.

ЛИСТУВАННЯ

Іван Алчевський, як відомо, протягом свого короткого життя провадив жваве листування. Упорядникам вдалося розшукати близько 200 листів, що, звичайно, аж ніяк не охоплює всієї епістолярної спадщини митця. Найактивнішим було його листування з матір'ю. Пояснюється це насамперед великою синівською любов'ю. Ці листи (до нас дійшло їх 148) є дуже цінним джерелом для вивчення його життя і творчості. Серед іншої групи листів деякий інтерес становлять його листи до сестри Христини та кілька листів, адресованих до російських музичних та культурних діячів, зокрема дуже цікавий його лист до О. М. Скрябіна.

Висвітленню життя і діяльності співака особливо сприяють листи інших осіб, адресовані до самого співака, а також листи матері і Ю. Ф. Абази.

Листування І. Алчевського дбайливо зберегла його сестра Христина Олексіївна, а після її смерті (1931 р.) більша його частина потрапила до племінниці співака О. О. Бекетової, яка й нині проживає в Харкові. Решта була передана до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, де зберігається і нині.

У 1967 р. О. О. Бекетова передала до Харківського історичного музею майже всі листи І. Алчевського до матері, а решта листування, в тому числі й листи до І. Алчевського, були передані нею в 1970 р. до Державного музею-архіву літератури і мистецтва УРСР (Київ). Деякі листи І. Алчевського упорядники розшукали в архівах Москви і Ленінграда.

Іван Алчевський провадив широке листування і з представниками російської та української культури, зокрема з композиторами М. Гнесіним, С. Рахманіновим, О. Скрябіним, Я. Степовим, М. Лисенком, музичними діячами С. Кусевицьким, С. Зіміним, С. Дягилевим, О. Зілоті, артистами М. Заньковецькою, П. Саксаганським, Л. Балановською, письменниками О. Блоком, Л. Яновською, Олександром Олесем, художниками М. Ткаченком і М. Соломко та ін. Жодного з цих листів упорядникам розшукати не довелося.

Перебував І. Алчевський і в листуванні з зарубіжними музичними діячами, з якими стикався по спільній роботі в оперних театрах Брюсселя, Лондона, Парижа, Нью-Йорка. До цього часу не розшукані його листи до композиторів К. Сен-Санса, Г. Бенак-Феррарі, Дж. Енеску, А. Мессаже, до співаків Ф. Литвин, Я. Решке, П. Севельяка, Е. Дестін, Ч. Дальмореса, Г. Анкони та ін.

У зв'язку з частим переходом співака з одного театру до іншого, йому доводилося вести широке листування з їх директорами, зокрема В. Теляковським, Гаяром, Бруссаком, О. Гаммерштейном. Однак всі ці листи в силу різних обставин загублені, а можливо, й остаточ-

но втрачені. В усякому разі, незважаючи на посилені розшуки, упорядникам поки що їх виявити не вдалося.

Однак і ті листи, які представлені тут у збірнику, становлять чималий інтерес і мають неабияке значення для вивчення життєвого і творчого шляху одного з найвидатніших представників вітчизняного вокального мистецтва початку XX століття.

1. ДО Г. О. АЛЧЕВСЬКОГО

80-і роки

Публікується вперше. Автограф зберігається в Державному музеї-архіві літератури і мистецтва в Києві. Переклад з російської.

[1] Олексіївка — село біля помістя Алчевських (нині Ворошиловградська область).

[2] Марія Платонівна Копейчикова — зведена сестра Х. Д. Алчевської, яка жила в сім'ї Алчевських.

[3] Іранек — домашній учитель Івана Алчевського, чех за походженням.

[4] Борель — гувернантка в сім'ї Алчевських.

2. ДО П. І. ВЕЙНБЕРГА

10 грудня 1903 р.

Петро Ісайович Вейнберг (1831—1908) — російський поет, перекладач та історик літератури, лібреттист.

Публікується вперше. Автограф зберігається у відділі рукописів Пушкінського дому АН СРСР у Ленінграді. Переклад з російської.

[1] Зараз виїжджаю співати в Москву...— йдеться про гастролі І. Алчевського у Великому театрі, що відбулися 13 грудня 1903 р. разом із знаменитою Ф. Литвин («Лоенгрін» Р. Вагнера).

[2] Шейн — російський композитор.

3. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

26 травня 1904 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Переклад з російської.

[1] Берці — меценатка, шанувальниця І. Алчевського в Парижі.

[2] Намур — хазяйка будинку в Парижі, де в період з 1905 по 1909 рік мешкав І. Алчевський.

4. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

27 травня 1904 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Переклад з російської.

[1] Улітку 1902—1904 І. Алчевський брав приватні уроки у Яна Решке в Парижі.

5. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

10 червня 1904 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Переклад з російської.

[1] Христина Данилівна боялася, що уроки співу в різних педагогів можуть привести до небажаних нашарувань різних вокальних принципів і пошкодити голосу Алчевського.

[2] Броджі — знаменитий італійський вокальний педагог, у якого Алчевський збирався брати уроки співу.

6. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

23 квітня 1905 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Переклад з російської.

[1] Лебедєв Костянтин — російський оперний співак (драматичний тенор).

7. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

3 лютого 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Державному музеї-архіві літератури і мистецтва УРСР. Переклад з російської.

[1] Де Беер — головний директор «Де ла Монне» в Брюсселі.

[2] Лафіт — французький оперний співак (тенор).

[3] ...в товаристві Колі, Гриця...— йдеться про братів І. Алчевського — Миколу та Григорія.

8. Ю. Ф. АБАЗА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

16 лютого 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в особистому архіві О. О. Бекетової (Харків). Переклад з французької К. Милославського.

9. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

9 травня 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Державному музеї-архіві літератури і мистецтва. Переклад з російської.

[1] «Багдадський цирульник» — опера П. Корнеліуса.

[2] За неписаним законом «хороша публіка» з'їжджалась лише на другий акт.

[3] Франческа Альда (1883—1952) — новозеландська співачка (сопрано).

[4] Пауліна Дональда (1882—1970) — канадська співачка (сопрано).

10. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

19 листопада 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] Марчелла Зембріх (1858—1935) — польська співачка (сопрано).

11. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

21 листопада 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] Віллі Шютц — рідний брат співачки Фелії Литвин.

[2] ...у Решке в Довілі.— Дачна місцевість під Парижем, де жив Ян Решке.

12. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

30 листопада 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] Клеофонте Кампаніні (1860—1919) — італійський диригент.
[2] ...Прохали мене підготувати також по-італійськи «Травіату».— Прем'єра цієї вистави не відбулась.
[3] ...Говорили також про «Бал-маскарад».— Прем'єра не відбулась.
[4] ...Обіцяли також поставити «Онєгіна».— Прем'єра не відбулась.

13. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

10 грудня 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.
[1] ...Страшенно радий, що збірник Кандиби виходить днями.— Йдеться про першу збірку поезій Олександра Олеся «З журбою радість обнялась», яка побачила світ у Петербурзі в 1907 році.

14. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

13 грудня 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.
[1] Модест Ісаакович Альтшулер (1873—1963) — американський диригент і віолончеліст. Походив з Росії.
[2] Неллі Мельба (1861—1931) — австралійська співачка (сопрано).

15. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

25 грудня 1906 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.
[1] Яша — особу встановити не вдалося.
[2] Анкона — італійський співак (баритон).
[3] «Я помню вечер» — романс Ц. Кюї на текст Н. Жандра.
[4] Мається на увазі романс молодого цигана з опери «Алеко» С. Рахманінова.

16. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

5 січня 1907 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.
[1] Грициного «Альошу» — йдеться про симфонічну поему Григорія Алчевського «Альоша Попович».

17. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

12 січня 1907 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

18. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

17 січня 1907 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

19. ВІД МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

24 січня 1907 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] І. Алчевський ходив на пробу до директора «Метрополітен-Опера» на його власну квартиру. Однак ця проба не дала позитивних наслідків для Алчевського через наявність в театрі лише італійського репертуару.

20. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

27 квітня 1907 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] У Солодовниковському театрі тоді знаходилась приватна опера С. Зіміна. М. О. Алчевський добровільно і вміло не раз виконував роль імпресаріо Івана Алчевського.

[2] Відомостей про цей концерт не знайдено.

21. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

1 липня 1907 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

22. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

1 жовтня 1907 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

23. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

3 жовтня 1907 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

24. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

10 листопада 1908 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

25. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

13 листопада 1908 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] ...я здавався на сцені абсолютно спокійним і впевненим.— Особливість, про яку говорить не один раз і сам Алчевський, і його сучасники. Див. спогади Б. Асаф'єва.

[2] ...Можливо, одержу ще орден.— Алчевський тоді одержав золоту зірку від Еміра Бухарського, так що ці слова були якоюсь мірою пророчими.

[3] Очевидно, запрошення гастролювати влітку 1909 р. у Кисловодську.

[4] У Валентинова Алчевський гастролював в 1911 і 1916 роках.

26. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

14 листопада 1908 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

27. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

5 лютого 1909 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] Очевидно, прем'єра «Кобзаря» відбулась не пізніше 3 лютого 1909 р.

[2] Прізвище молдавського роду, з якого походила мати Івана Алчевського.

[3] Катарджен — дівоче прізвище бабусі Х. Д. Алчевської.

[4] Пален — очевидно, назва ресторану.

[5] «Маленький монаковець» — щоденна газета в Монако.

28. ВІД МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

12 квітня 1909 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в рукописному відділі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Переклад з російської.

[1] Активне включення І. Алчевського в репертуар «Гранд-Опера» відразу ж після одужання свідчить про його палку любов до своєї професії.

[2] І. Алчевський справді приїздив на батьківщину влітку 1909 р.

29. ВІД К. СЕН-САНСА

28 серпня 1910 р.

Публікується вперше. Автограф втрачено. Подається за текстом, вміщеним у спогаді Христі Алчевської «Співак з «душею геттінгенською». Переклад з французької Христі Алчевської.

[1] К. Сенс-Санс був вражений блискучим виконанням І. Алчевським партії Самсона у його опері «Самсон і Даліла».

30. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

10 грудня 1910 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] Алчевський співав 13 гастрольних вистав з Розою Феар на сцені Маріїнської опери в Петербурзі, а потім 26 вистав на сцені Великого театру в Москві — навантаження більш ніж солідне. Всі ці 39 вистав І. Алчевський співав французькою мовою.

31. Є. ГОЛУБЄВА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

1 квітня 1911 р.

Є. Голубєва — московська шанувальниця таланту І. Алчевського. Була також в дружніх стосунках з Х. Д. Алчевською.

Публікується вперше. Автограф зберігається в особистому архіві О. О. Бекетової (Харків). Переклад з російської.

[1] ...Як чудово співав наш «Рауль» в «Ромео»...— Рауль в «Гугенотах» — коронна роль І. Алчевського. Це дозволило Є. Голубєвій зробити це ім'я прозивним по відношенні до співака.

[2] Очевидно, це був ювілейний вечір Т. Г. Шевченка, з нагоди 50-річчя від дня смерті.

32. Х. О. ЮРКОВСЬКА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

26 квітня 1912 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в особистому архіві О. О. Бекетової (Харків). Переклад з російської.

33. Є. О. ВАХТЕРОВА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

квітень 1912 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в особистому архіві О. О. Бекетової (Харків). Переклад з російської.

Є. О. Вахтерова — російська письменниця, автор книги про Х. Д. Алчевську.

[1] І. Алчевський був дуже схожим на свою матір і молодшу сестру — Христину Олексіївну.

34. ДО О. М. СКРЯБІНА

24 жовтня 1912 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Музеї О. М. Скрябіна в Москві. Переклад з російської.

[1] ...на Ваші торжества в Голландії.— Мова йде про авторські концерти О. М. Скрябіна в Амстердамі.

[2] Віллем Йозеф Менгельберг (1871—1951) — нідерландський диригент, під орудою якого виконувались деякі твори О. М. Скрябіна.

[3] Тетяна Федорівна — дружина О. М. Скрябіна.

35. ДО МАТЕРІ, Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

10 липня 1914 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Харківському історичному музеї. Переклад з російської.

[1] Квартирна хазяйка І. Алчевського в Парижі.

[2] Монт-Док — курорт під Лондоном.

[3] Ненілла — місцевість біля Парижа, де знаходилась дача І. Алчевського. Після його смерті вона була куплена родовитим французом, а виручені гроші були розділені між усіма членами родини Алчевських.

[4] Один раз нікчемну «Псковитянку»... — в порівнянні з відповідальними і дуже довгими партіями Зігфріда, Рауля, Радамеса Алчевський партію Михайли Тучі в «Псковитянці» вважав «нікчемною».

[5] ...три рази пустого «Півника». — Так зневажливо Алчевський називає високу по теситурі партію Звіздаря.

[6] Очевидно, в аренді будинку в Ненілі була перерва, а можливо, мова йде про інший «скромний будинок з садом».

[7] Початок першої світової війни зруйнував усі ці плани.

36. ВІД О. І. ВІХМАНА

15 лютого 1916 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в Державному музеї-архіві літератури і мистецтва УРСР. Переклад з російської.

О. І. Віхман — московський присяжний повірений, секретар музично-драматичного товариства «Кобзар».

37. О. ІСКРИЦЬКА ДО Х. Д. АЛЧЕВСЬКОЇ

9 лютого 1917 р.

Публікується вперше. Автограф зберігається в особистому архіві О. О. Бекетової (Харків). Переклад з російської.

О. Іскрицька — компаньонка Д. В. Рюдман. Багаті дами дозволяли собі розкіш мати при собі покоївку, в обов'язки якої входила не фізична робота, а духовне єднання з своєю патронесою: читання вслух, домашнє музикування, спільні прогулянки.

[1] І. Алчевський не зловживав гримувальними олівцями і накладанням тону на обличчя. Аплікації, наклейки він робив дуже тонко.

ЗМІСТ

СПОГАДИ

Редактор *Я. Є. Драбина*

Художник *В. П. Кузь*

Художній редактор *К. Ф. Контар*

Технічний редактор *Р. Б. Шейнкман*

Коректори *Т. І. Павлюк, А. Г. Савчук*

ИВАН АЛЧЕВСКИЙ

Воспоминания. Материалы. Переписка.

Вступительная статья,
составление и примечания
И. Лысенко и *К. Милославского*

(На украинском языке)

Издательство «Музична Україна»
Государственного комитета Украинской ССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли

Інформ. бланк № 994. Здано на виробництво 20.02.80. Підписано до друку 09.06.80. БФ 33092. Формат 70×108 1/32. Папір друкарський № 1. Гарнітура баніковська. Спосіб друку високий. Умовно-друк. арк. 12,95+ +1,05 ч/б вкл. Обл.-видавн. арк. 11,86+0,75 ч/б вкл. Тираж 7 500. Зам. № 77. Ціна 1 крб. 10 к. Видавництво «Музична Україна» Державного комітету Української РСР у справах видавництв, поліграфії і книжкової торгівлі, 252004, Київ, Пушкінська, 32. Книжкова фабрика «Жовтень» республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, 252053, Київ, Артема, 25.