

А. А. СТЕБЛЯНКО

ИСКУССТВО
ОПЕРНОГО ПЕНИЯ.
ИТАЛЬЯНСКАЯ
ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО ЗВУК

•

ДОПУЩЕНО

УМО по направлению «Педагогическое образование»
Министерства образования и науки РФ в качестве учебного пособия
для вузов, ведущих подготовку по направлению
«Педагогическое образование»



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Стеблянко А. А.

С 79 Искусство оперного пения. Итальянская вокальная школа. Его Величество Звук: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. — 48 с. (+DVD). — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1702-5 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-151-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В данной книге рассматриваются вопросы техники итальянской вокальной школы. Автор поднимает основные темы, которые имеют первостепенную важность для вокалиста: певческое дыхание, позиция звука, художественный образ и т. д. Учебное пособие дополняет видеоприложение с мастер-классом, на котором автор демонстрирует метод обучения итальянской вокальной школы с начинающими певцами.

Издание предназначено для оперных и камерных певцов, вокальных педагогов, студентов музыкальных учебных заведений.

ББК 85.314я73

Steblyanko A. A.

С 79 The art of singing. Italian vocal school. His Majesty the Sound: Textbook. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2014. — 48 pages (+DVD). — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The book considers the technical aspects of Italian vocal school. The author tells about the main problems that are of great importance for vocalists. They are an inhale, a position of a sound, a word-picture etc. The textbook is supplied with a video work shop where the author presents the teaching method of Italian vocal school with his students.

The book is intended for opera and chamber singers, vocal teachers, students of music colleges and academies.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Посвящается моему ангелу-хранителю, по совместительству — супруге Л. А. Шевченко. С любовью и благодарностью за «непосильную» помошь в деле освоения нового для меня жанра.

А также выражаю благодарность Г. И. Суханову, к мнению которого я прислушивался.

ВВЕДЕНИЕ

Почему я решил написать эти строки? Что нового я могу сказать об искусстве пения после сотен томов великих, выдающихся певцов, теоретиков и педагогов вокала, написанных за последние две-три сотни лет? Взять хотя бы наших современников и соотечественников И. К. Назаренко и его Хрестоматию «Искусство пения» или В. П. Морозова «Искусство резонансного пения» и остальные его книги, на которых я учился. Пользуясь случаем, я выражаю им свою горячую благодарность и признательность за их кропотливый, подвижнический и такой нужный труд, нужный всем, кто интересуется академическим пением. Что можно здесь добавить?

Ф. Ламперти, Гарсия, Дж. Барра, К. Эверарди, Л. Вольпи — это люди, оказавшие честь нашему искусству. Их книги настолько полны, многообразны идеями, мыслями, примерами и высказываниями великих композиторов, певцов, педагогов, что у меня опускались руки в тщетности сказать что-либо, не повторяясь. Цитировать, ссылаться. Зачем? Ради дешевого пиара? Собственного тщеславия? Нет, не это заставило меня взяться за эти странички. Какой-то китайский мудрец сказал: «Ты учишься лучше всего тогда, когда обучаешься». Вот и я, заканчивая свою карьеру певца, занялся преподаванием. Только горячее чувство любви к своему делу и то сочувствие к судьбам молодых людей, жаждущих посвятить себя тому же, заставляет меня вспомнить мой путь, мое понимание того великого искусства, которому я служу и частью которого является вся моя жизнь.

Занимаясь со студентами, учениками, я в душе завидую им черно-белой завистью, их информированности, «интернетности», «компьютерности» — возможности в любой момент услышать,

увидеть любого певца живьем, поющего, играющего... Это чудо, сказка! Как мне не хватало этого 40 лет назад! Занявшись преподаванием, я ощутил, что со временем стал точнее, острее понимать те проблемы, встающие перед учениками, как и передо мной в свое время. Радуясь их информированности и возможностям и надеясь на быстрое понимание, я вываливал на них всё, что я знал, всё, что когда-либо усвоил и опробовал. Обращаясь к их интеллекту, к их разуму, я делился с ними тем, что я сам никогда не получал при своем обучении. Стارаясь поскорее их перевести на мою плоскость мышления и поскорее найти взаимопонимание в нашем предмете. С сожалением и удивлением я осознал, что ум, рассудок — не самая главная составляющая в нашем деле. Прагматизм хорош на стадии отбора, сортировки контроля информации, которая своей логичностью должна убедить ученика в верности метода и системы педагога. Вера! В себя, педагога, систему. Без этой веры всякие усилия бессмысленны.

Но между осознанием и «деланием» лежит огромное расстояние! Как бы ученик ясно ни понимал и не был согласен с педагогом, между нами всегда стоит его тело, его организм, не готовый, не натренированный к выполнению задач, необходимых для извлечения правильного певческого звука. Нужные мышцы не работают и не подчиняются приказам мозга, не имеющего привычки думать, анализировать свои ощущения. Нет умения мыслить в пении! «Научить нельзя! Можно только научиться!» (Подозреваю, что и эта мудрость — китайская.) Это — процесс обоюдный. Каких бы пядей ума и таланта ни был педагог, если ученик мало одарен или неадекватен этим задачам, толку не будет — всё напрасно. Есть поговорка: «Если ученик поёт неважко, виноват он сам. Если хорошо, то это заслуга обоих».

В этой книжке самое трудное для меня было сохранить живую, разговорную интонацию моих занятий, сохранить ту «температуру», с которой я обычно веду разговор с учениками. Как это удалось, судить не мне. Сухая, фактологическая передача чужих мыслей и архивных находок мне была бы неинтересна. И бесполезна, и не нужна.

Эта книжка совсем не научный труд, избави бог, просто это мои размышления, пробы, интерпретация и анализ итальянской системы преподавания и пения. А также тот путь адаптации и усвоения, который я прошел и всё ещё иду.

«Искусство оперного пения. Итальянская вокальная школа» — это попытка анализа моих ощущений, моего восприятия певческого процесса, как я его понимаю и всё ещё стараюсь понять. Это попытка объяснить молодёжи те «мелочи», из которых и слагается работа певца, рассказанная «изнутри процесса», так сказать, с «передовой». Считайте меня «фронтовым журналистом». Я же считаю себя педагогом, певцом и учеником, не разделяющим эти три ипостаси, для артиста ищущего они всегда слиты воедино. Пусть эти слова, возможно, не обо мне, кто знает, но как сказал Микеланджело: «На пути к идеалу мелочей не бывает, ибо совершенство не мелочь».

Голос певца — это воздушный замок,
который он строит!
Наши мышцы — это слуги,
кладущие кладку — фундамент.
Наши нервы — это гонцы,
посылающие приказы и указания.
Наш разум — воображение — это архитектор, составляющий проект!
Хозяин же замка — это душа певца, проживающего, существующего в нем.

Ф. Ламперти

IL STRUMENTO

Однажды Д. Россини спросили:

— Маэстро, как вы думаете, сколько времени нужно для обучения певца?

Маэстро задумался... и ответил:

— Семь лет!

Этого периода обучения, итальянские педагоги, я думаю, в основном, придерживаются и сегодня.

Конечно, во времена Д. Россини не было государственных консерваторий в нашем понимании этого слова. И сегодня четырёхлетний период обучения певца недостаточен как в Европе, так и у нас. Поэтому недостающие три года в виде бакалавриата, аспирантуры, для особо одаренных певцов, очень уместны и необходимы.

ПЕТЬ, КАК ДЫШАТЬ

Место и значение вдоха. Задержаться, но не опоздать. Смыкать или не смыкать. Что кроется под этой «Маской»? Всегда петь в «Маске» — судьба твоя (вектор атаки). Аллегорическое пение (двойная гласная). Искусство «второго вдоха». «Искусство реверса». Невнимание и его последствия. Намерение и воображение

«Искусство пения — есть искусство дыхания!». Кто не слышал этой сакральной фразы? Думаю, эту фразу знают все, кто интересуется академическим вокалом. Все итальянские певцы, педагоги говорят об этом, все они начинают свои работы с этой главной составляющей вокального искусства. Но итальянцы, понимая всю важность проблемы уточняют: «Искусство пения есть искусство вдоха». Заостряя внимание ученика именно на этом действии. Я же от себя добавлю к этой формуле основного принципа итальянской системы еще одно соображение: «Искусство пения — есть искусство воображения». Ибо, только владея воображением, певец сможет построить свой «Воздушный Замок». Наверное, я не скажу этим ничего нового, но хочу напомнить и подчеркнуть это важное качество артиста и начинающего ученика.

Я не буду здесь перечислять все типы дыхания, это не научная работа и поэтому здесь это будет неуместным и лишним. Об этом можно узнать в любой работе, посвящённой этой проблеме, в так часто появляющихся в последнее время многочисленных монографиях. Лично я предпочитаю так называемое «полное дыхание», когда в процессе участвуют и живот, и диафрагма, и грудь. Но это дыхание и самое трудное (как говорит Л. Вольпи с чем я абсолютно согласен), так как требует соблюдения чёткого алгоритма вдоха, точного места и времени (вдоха). Я предпочитаю быстрый вдох, итальянский «mezzo respiре» — полувдох. Итальянцы говорят: вдохните так, как будто чему-то удивились или испугались! Когда певец вдыхает так, он не успевает осознать, куда он вдохнул, а вдохнул он всем телом: и в живот, и в спину, и в грудь. Он вдохнул инстинктивно. Некоторые итальянцы говорят: «дышите, как новорожденные, младенцы, ибо они дышат правильно» — считают они. Но если вдуматься, то это и будет быстрое полное дыхание, где участвуют живот, диафрагма, грудь, спина, голова.

1. Вдохнуть надо быстро через нос и полуоткрытый рот, как бы выдыхая аромат цветка.

2. Одновременно со вдохом нужно в воображении создать подобие купола над твёрдым нёбом или выдвинутую вперед дугу (ощущение).

3. В тот миг, когда вы будете выдыхать воздух в головные пазухи, вы почувствуете, что диафрагма (и низ живота) идет вперед и поднимается грудь.

4. Приготовив таким образом дыхание, задержите его на мгновенье, оставив горло совершенно свободным и открытым, как при начале вдоха, атакуйте звук сверху, как бы выдыхая носом воздух, который вы взяли в голову, или держите это дыхание крепко головой и пойте только им (т. е. головой) — школа К. Эверарди.

Согласен с каждым словом! Подтверждаю своим опытом полезность и верность этих условий. Это *базисное положение дыхания* в итальянской системе пения. Но ученику бывает очень трудно понять это «ощутительно».

Как это всё устроить быстро, фактически мгновенно, совершая несколько операций?! Ведь все они выполняются одним движением вдоха!

Очень трудно, например, некоторым ученикам осознать и вдохнуть одновременно и носом и ртом, мышцы ротовой полости не готовы к этому испытанию, и ученик дышит то носом, то ртом, умудряясь делать это иногда поочерёдно. (Что неправильно, конечно.) Много времени уходит на понимание и важность только этого дыхательного эпизода.

Вся проблема в том, что выполнить эти действия нужно одновременно, мгновенно. Вдохом нужно наполнить купол в ротовой полости, опустить гортань в нужное положение и вообразить перед собой «сферу», петь в неё, впереди своего лица, а не задерживать и формировать звук в ротовой полости.

Другими словами, вдохом создать свой, оптимально отвечающий твоей физиологии, инструмент, и этот инструмент должен создаваться раз за разом, вдох за вдохом. Создаваться, как «Воздушный Замок», обиталище Духа певца, его жилище, созданное им самим. Удобное, комфортное и функциональное, применительно к тем задачам, которые артист ставит перед собой.

Ф. И. Шаляпин, Э. Карузо мыслили свой голос, как виолончель. Чудак А. Бончи воображал себя гобоем. Говорят, что и звучал также, слегка гнусаво. Доходя в пристрастии к этому духовому инструменту до курьезов, он иногда коверкал гласные. Так, во фразе Каварадосси: «Тоска моя» из I акта оперы он нисколько не смущаясь пел: «ТоскЭ, моЖ!». Искренне считая, что голос у него лучше звучит на этой гласной». Ф. И. Шаляпин, размышая о голосе, говорил: «Голос — это арфа, стоящая посреди огромной пещеры, куда свободно залетает ветер и заставляет арфу звучать». Каждым вдохом мы создаем тот инструмент, на котором потом и играем. Если вдох неправилен, неточен, то и инструмент выходит неточно. Не точно такой же, как если бы мы вдохнули правильно. По-разному вдыхая, мы создаем и разные инструменты. Вот почему так важен правильный певческий вдох. Все эти размышления приводят нас к выводу, что дышать нужно одинаково, точно в одно и то же место.

Здесь я говорю об ошибках, которые определяю в «Искусстве второго вдоха». Подчёркивая тем самым, что и первый, и второй и десятый вдохи должны браться принципиально идентично. Разница между ними только в напряжении или ослаблении мышц низа живота в зависимости от tessitura, в которой работает певец. Чем выше tessitura, тем напряжённее низ живота, сдерживающий подложечную часть диафрагмы от сокращений. Певческое дыхание, как мы знаем, обратно речевому. При разговоре, по мере продолжения фразы, диафрагма сжимается, выдыхая тем самым воздух. При пении на протяжении фразы диафрагма, ее подложечная часть, поддерживающая ребра, не должна сокращаться, не давая тем самым лишнему воздуху уходить вместе со звуком. Это противоречие часто многих учеников ставит в тупик.

Певческое дыхание — это сопротивление мышцам-выдыхателям, которое в певческом быту называется опорой. «Опереть на дыхание», «Опираите, опирайте!» — слышим мы во время учебы. Неопытные ученики, не понимая правильной работы диафрагмы, думают, что они опирают дыхание. На самом деле просто поджимают или прижимают диафрагму, делая ее плоской, просто выдыхают воздух. Тем самым поют на выдохе, они сжимают ее всю: и низ и верх. А между тем сокращаться должен только низ диафрагмы, а верх оставаться и даже немного идти вперед на верхних нотах.

Диафрагма требует тренировки и гибкости. Она должна быть послушной, как правая рука у скрипача или виолончелиста. Посмотрите мастер-класс М. Кабалье, где можно видеть, как худенькие симпатичные девчушки таскают блины от штанг, кладя их себе на животы, заставляя дыхание работать в такт с диафрагмой.

В результате хаотичности, небрежности в наборе дыхания певец тем самым как бы играет на разных инструментах. Вдыхая второй и т. д. вдох не в то место, что первый (если этот вдох, конечно, был набран правильно), певец создает уже не «скрипку», а, скажем, «балалайку», а дальше вообще какую-нибудь «дудку». И вот на этом «оркестрике» неопытный ученик и «играет» в результате неправильного вдоха.

Однообразность, механичность этого процесса, особенно на ранних этапах обучения, должна быть вбита в «подкорку» на уровне рефлексов, чтобы певец был свободен, играя на своем инструменте, переходя к следующим, уже более сложным задачам. Действия диафрагмы должны быть осознаны, отработаны и тренированы.

Итальянцы хорошо изучили «анатомию» звука, постигли многие секреты, «мелочи», нюансы, способствующие выработке правильного певческого, театрального звучания голоса. Думаю, многие века они искали и находили правильный, полетный, легкий и блестящий звук. Из истории Древнего Рима до нас дошел эпизод с императором Нероном, увлекавшимся театром, пением, поэзией. Мы не знаем, насколько он был одарен, говорят разное. Но известно, что он, развивая голос и дыхание, клал себе на грудь тяжелую свинцовую плиту, упражняя мышцы диафрагмы и тем самым мышцы дыхания. Уже две тысячи лет назад они понимали важность вдоха. Слушая звуки природы, они старались понять секреты полетности голосов зверей, птиц. Из воспоминаний Б. Джильи мы знаем, что они обращали внимание на лай собак, разносящийся на километры вокруг. «Дыши и лай, как собака» — звонко, полетно, резонансно. Они уловили связь движения низа живота (брюха собаки) и звука, который она издает. Я где-то читал, что Э. Карузо, ища резонанс, «пролаивал» свои партии. Он искал позиции в ротовой полости и тот посыпал воздушного столба, который вместе привел бы к полетному правильному звуку.

Это, наверное, звучит смешно и курьезно человеку, далекому от пения. Но мне и, надеюсь, вам, это говорит о тотальном интересе итальянцев к звуку, «алхимическом» фанатизме поисков

оттенков, ведущих к тому единственно верному, истинному идеалу, который сжигал сердца Амати, Страдивари, Гварнери и других мастеров великих инструментов. Что лежало в глубинной сущности их поисков? Что за всепоглощающая страсть двигала ими в поисках совершенства? И что понимали они под этим идеалом?

Что за звуки слышали они в своей душе, что они искали, с чем сравнивали, с каким камертоном? Если их скрипки, виолончель так могли звучать, с каким звуком они сверяли результаты своих поисков? С каким духовным религиозным экстазом может сравняться полёт их воображения?! И почему именно Италия? Поговорим об этом чуть позже...

Итак, вернёмся к нашему *Il Strumento*. Профессор Сеченов, наш физиолог (кстати, любитель пения — это я услышал от В. П. Морозова), проводя свои опыты над животными, увидел, что усыпленные собаки, дышат сокращая голосовые связки. Продолжая цепочку размышлений и перенося их на наши проблемы, становится понятным, что дыхательный посыл должен быть совмещен со смыканием связок.

Тот же принцип лежит и в основе итальянской певческой школы (не зря итальянцы обратили внимание на звук собачьего лая как ясную модель для поиска и понимания полётного звука): нужно сделать первческий вдох, одновременно создавая купол — полузевок над твёрдым нёбом и, опуская гортань в нужное место (немного ниже разговорной позиции), далее сделать небольшую задержку, при этом не сужая, сжимая горло, оставляем его свободным, неподвижным (как в начале вдоха). Вот рекомендации итальянских маэстро к правильному вдоху (К. Эверарди).

В чём смысл этой задержки, небольшой паузы, своеобразного ауфтакта перед началом пения? Я понял это, размышляя и пробуя ее на все лады. А именно: задержавшись с началом атаки, как бы зависнув, наши связки естественно, без сжатия, плотно смыкаются друг с другом, и мы мягко атакуем звук, как бы сверху, ото лба (ощущения) одновременно сокращая низ диафрагмы (живота).

Есть выражения: «Он (она) поёт, как дышит!», «Поёт воздухом!», «Поёт, как говорит» (так легко у хорошего певца происходит звукообразование). Все эти оценки скорее слушателя, чем профессионального вокалиста. Когда педагог предлагает ученику «Пой, как говоришь», «Пой воздухом», он, конечно, ничего дурного не предлагает. Он этими словами говорит ученику: «Пой легко»,

«Не грузи» и т. д. Я же считаю такие советы неправильными и вредными. Так как начинающий певец выполняет это указание и поневоле, неосознанно начинает петь этим самым «воздухом», а не «звуком». Певцы дышат воздухом, а поют звуком, который получают при прохождении воздуха через сокнутые связки и отраженного в полости рта, маске, голове, груди. «Пой воздухом!» — и ученик невольно размыкает связки, и со звуком этот самый воздух и выходит, шипя, хрюпя, искажая тембр и теряя высокую позицию. Тем самым — он поет на выдохе. «Петь на вдохе, на удержанном дыхании» — советуют итальянские маэстро.

Певческое дыхание — это сопротивление мышцам-вдыхателям. Именно это усилие, сопротивление выдоху, и называется опорой звука. Опереть на дыхание это не значит, что нужно сжимать живот изо всех сил, сжимая все «кубики» пресса, тем самым выдавливая из себя воздух со звуком. Движения мышц живота, его косых мышц (под пуповиной), должны быть упруги, эластичны и незаметны.

Итальянские «старики» советовали петь перед зажжённой свечой. Если при пении пламя колебалось, значит, шла утечка воздуха либо со звуком, либо при произношении, что, как мы понимаем, — неверно.

При правильной подаче звука пламя не должно колебаться. При правильном пении звук, проходя расстояние от певца до уха слушателя, обогащается резонансом пространства, создавая ощущение лёгкости, полётиности звука («поёт воздухом» — это как раз об этом). «Звук — это не то, что я ударил по клавише. Звук — это то, что звучит в зале, в помещении, что обогатилось пространством, что получило отзвук, что продолжительно звучит».

Все упражнения, гаммы, слова и фразы надо петь так, чтобы строить певческий тон не как удар, а как отзвук, как эхо, резонативный тон. Такой звук и есть правильный, певческий театральный тон» (Дж. Барра). «Когда дыхание зажато, звук становится открытым или жёстким и теряет резонанс. Дыхание в пении, как бы обратно речевому. В речи оно тратится, естественно вытекает, и живот при этом втягивается. В пении нельзя давать ему уходить, проваливаться. Должно быть стремление удержать его и подать вперёд подложенную часть диафрагмы» (Дж. Барра). Не весь живот, а верхнюю часть. Что тут сказать? Всё верно. Но что делают начинающие певцы (и не только новички)? Слова, гласные,

согласные — всё произносится во рту, горле, «зевке», тогда как итальянцы все звуки произносят на губах, впереди лица. И прав Б. Джилии, когда говорит, что для того чтобы петь в итальянской опере, нужно знать итальянский язык. То же самое говорил и Дж. Барра. И я, занимаясь с учениками, на опыте вижу, насколько это правильно. Прекрасный педагог-практик маэстро Барра, наиболее близко живший к нам по времени, по сравнению с великими педагогами-теоретиками прошлого, он успешно продолжил традиции великого итальянского оперного искусства.

Своим ученикам я предлагаю воображать, «видеть» голос перед собой. Это не мои мысли или какие-то открытия, конечно. Многие итальянские певцы говорят и соглашаются с этим методом. Я лишь продолжаю размышлять и практически применять эти условия. Например, я читал где-то: «Пойте глазами!» Но что это значит практически? Как это применить? Для меня это значит, что я должен не только «видеть» этот звук перед собой, но и «видеть», отслеживать ощущения, которые происходят во мне во время пения. «Не делайте звук в ротовой полости, звук должен идти в зал, к слушателю» (Дж. Барра).

Глаза Ф. Корелли, Л. Паваротти — когда они поют, вглядитесь в них! Они обращены в зал, но смотрят, видят, анализируют свои ощущения, действия певца-музыканта. Они «смотрят» внутрь себя! Они всегда держат свой «инструмент» в поле своего внимания.

Своим ученикам я иногда говорю: «У вас не те глаза, не певческие, то есть не сосредоточенные, рассеянные. А это значит, внимание неправильно работает. А раз нет внимания, то нет и осознания своих действий. Ибо внимание есть продукт осознания». Но его можно и нужно воспитать и вырастить. Чем больше осознания, тем более внимательным делается певец. Так как, только осознав все проблемы, стоящие перед ним, он может эффективно распределять внимание: между голосом (инструментом), дирижером (оркестром), партнерами, своей игрой и т. д.

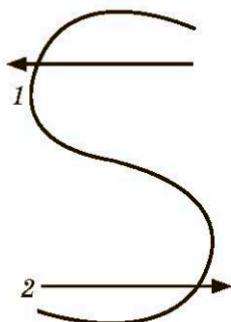
Очень важно выражение лица, оно должно быть спокойным, без вазомоторов, нижняя челюсть мягкой, свободно работающей, губы (очень важно), особенно в нижнем регистре, направлены чуть вперед, как пишет Ф. Литвин: «В первой октаве голоса губы должны быть, как у рыбы (в профиль) — чуть вперед. От «перехода» начинает открываться «левиний зев». И «оскал» на крайних верхах». Этим движением губ и «оскала» создается направление

звука. Итальянцы это хорошо знают и пользуются часто и очень результативно.

Ученикам я всегда напоминаю о начале фразы и о конце. Особенно обращаю внимание на прикосновение к первому звуку. Окончание фразы, «снятие дыхания» не менее важно. Я назвал эту часть певческого процесса «Искусством второго вдоха», просто, чтобы определить проблему. Суть её в том, что ученик, начиная петь, более менее, правильно делает первый вдох. Далее, отвлекаясь на текст, мелодию и т. д., перед следующей фразой и тем более последующими, он дышит уже не так внимательно, как вначале, а хаотически — воздух до конца не расходуется, остается в легких, мешает второму, третьему и т. д. вдохам. Как следствие — горталь задирается, «воздушный столб» укорачивается, и ученик начинает петь на выдохе, исказяя дикцию, тембр и интонацию. То есть — неправильно. Поэтому так важно следить за дыханием. Второй и естественно последующие вдохи делать так же качественно, как и первый.

Вдохнув аромат цветка (а это можно сделать только через нос, иначе запаха не ощутить), быстрый вдох нужно делать и носом и ртом (но больше носом), подняв «купол» или «сферу» над «твёрдым» нёбом, мы тем самым создаём в ощущении «большую голову» (К. Эверарди). Я называю это ощущение чувством максимальной высоты тона. Я не начинаю петь, не представив эту высоту каждый раз перед атакой звука. Всегда! Затем, задержав на мгновенье вдох, не закрывая дыхательного горла, я атакую звук мягко, нежно, как бы намереваясь петь пиано. Эта часть — выдох — так же, если не более важна, так как именно выдох отвечает за преобразование воздуха в звук. Начинаю петь сверху от макушки, ото лба, сверху вниз или вперед (ощущение). Задержка, широко открытое горло, ощущение «большой головы» и сокращение низа живота, сопровождающая его с началом звука. Далее мы вступаем в полосу противоречий. «Парадоксальное пение», «парадоксальное дыхание» — это всё об одном и том же. Каждым певческим вдохом мы создаем свой инструмент. Поэтому так важно, чтобы каждый вдох контролировался (особенно в начале обучения), брался одинаково в одно и то же место. Я повторюсь, но, дыша хаотично, мы создаём различные инструменты, что идёт вразрез с нашими задачами, так же важно помнить, чтобы грудь (наша дека) не опускалась до конца фразы.

Что же это такое — опереть на дыхание? Я понимаю это так. Во время пения диафрагма работает не как пресс у спортсмена,



сжимаясь всеми кубиками, выдыхая воздух. Она работает S-образно. Верхняя часть №1 сжатия за счет нижней части №2 — немножко выходит вперед, расширяя и поддерживая грудь и ребра, не давая укоротиться воздушному столбу.

Дж. Барра советует для взятия верхней ноты даже сделать небольшой толчок подложечной частью диафрагмы вперед для улучшения её звучания.

Своим ученикам я советую набрать дыхание (скажем 100%), а запевая — расходовать (только 70%). Не выбрасывая весь запас воздуха, тем самым петь надержанном дыхании, а не на выдохе.

Причём вдох делается больше носом, с приоткрытым ртом (А затем, атакуя звук носом). Прошу отметить — *петь надо носом, а не в нос!* Через него, а не загоняя звук в ловушку, в тупик. Разумеется, звук идёт через ротовую полость, отрезонировав в ней. А через нос в результате выходит излишок воздуха, который, будучи не отведён (через него), будет стремиться идти со звуком, размыкая связки, создавая шум и помехи в тембре и интонации, теряя блеск и полётность. Надо петь носом! — это говорят великие итальянцы. «Нос — это наш рупор», — говорил Б. Джильи.

У итальянцев есть упражнение: (н-Ге). Где Н звучит на мычании, а Ге (или с другой гласной) звуком, не прерывая дыхания, распевая эту *связку*, на разной высоте. Этим упражнением достигаются две цели. Мычанием (Н) намечаются резонансные зоны, а следующей (Ге) отрабатывается поднятие мягкого нёба и опускание маленького язычка. Маленький язычок является важным органом в ротовой полости, формирующим правильное направление звука для поиска резонанса и «маски».

Важным приёмом для этой же цели является мычание. Мычать (можно с закрытым или открытым ртом) носом, но не в нос! Звонко — не трогая гортань и не меняя ее положение. Э. Карузо мычал не только упражнения, но и все свои партии. Маленький язычок, опускаясь вниз (при поднятом мягким нёбом), даёт проход воздуху в голову, компенсируя избыточное давление, давящее на гортань и связки во время пения. Нос является клапаном, снижающим это давление. «Ноздри до висков», — говорят, восхищаясь хорошим

певцом (ноздри Ф. И. Шаляпина, М. Ланца, Э. Карузо). Э. Карузо говорил: «Если после спектакля у меня болят ноздри, — я пел хорошо. Если нет — плохо», придавая этому ощущению важное значение.

«Маска» — кто не слышал об этом понятии? Петь в «Маску» — залог правильного пения. Все мы исступлённо искали и ищем эту «таинственную» позицию. Стремясь подражать итальянцам, стремясь постичь секреты их волшебного, льющегося «бельканто». Кого бы я ни слушал или слушаю: Э. Карузо, Ф. И. Шаляпина, М. Дель Монако, Б. Джильи, Ф. Корелли, Джакомини, Ч. Сьепи, М. Ланца, И. Кауфмана и т. д., — я везде ищу следы звука, обладающего тем обаянием, обширностью спектра эмоций, который помогли бы мне понять их вокальный менталитет. Я до сих пор хочу учиться у этих гениев, сверяя результаты их творчества и вдохновения с моим пониманием того камертона, того истинного отзыва их души с моим представлением и о тех выразительных средствах, выражение которых я пытаюсь осознать и ощутить. Восхищаюсь не только тенорами: Ф. И. Шаляпин, Ч. Сьепи, Н. Гляуров, Р. Бруzon, П. Капучилли, М. Френи, М. Кабалье, Д. Сазерленд и т. д. — все они были и есть мои герои и кумиры, лидеры вокального и актёрского мастерства. Я пел с Р. Брузоном, П. Капучилли, Х. Диасом, Р. Флеминг, М. Къярой, Р. Плоурайт — и всегда слушал и пытался понять, восхищался и просто повторял иногда за ними их манеру звукоизвлечения. Пение с большим певцом всегда учит, подтягивает, это всегда большая школа.

Высокая форманта, пение в «маску» всегда присутствует в итальянской системе вокального искусства. «Держи большую голову, когда поёшь», «Ставь голову на грудь, грудь на голову» — К. Эверарди.

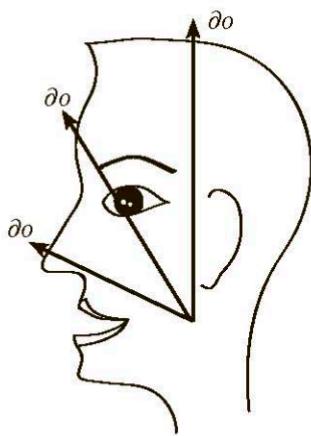
Смешанный, замкнутый звук — это цементирующий элемент, сглаживающий, выравнивающий и объединяющий регистры, уменьшающий их капризы, придающий ровность и однородность звучанию голоса. «*Открытое горло — прикрытый звук*» — вот краткая формула принципа итальянской школы пения, сжатая в четыре слова.

Итальянские маэстро говорят о высокой позиции. О «большой голове» мало упоминают, не расшифровывают «ощутительно» понятия: «Задняя стенка», «Двойная гласная» (определение моё). Что значат эти понятия?

Где-то я прочитал фразу, сказанную Э. Карузо, дававшему совет своему коллеге: «Пой задней стенкой». Это меня заинтересовало, и я задумался. Затем у Б. Джильи я вычитал схожие ощущения. И наконец Ф. Корелли говорил о том же. Под понятием «задней стенка» я понимаю ощущение задней стенки дыхательного горла, когда оно открыто правильно, кругло. Это ощущение нужно использовать на всём диапазоне, особенно в переходном и верхнем участке. Ф. Коррели говорит об этом, подчёркивая, что предельные ноты *си бемоль*, *си соль* и *до* нужно петь, ощущая затылок или позвонки под основанием черепа. Я это понимаю как максимальное расширение дыхательного горла. Ощущение задней стенки позволяет певцу сохранять открытым дыхательное горло и проходить в голову, минуя опущенный маленький язычок. Кроме того, ощущение двойной гласной позволяет использовать более полно ротовую полость.

Что такое в моём понимании двойная гласная? Певец должен в воображении представить гласную «О» при вдохе и открытом дыхательном горле, а на зубах, губах, в зоне резонации, фонировать ту гласную, которая нужна. В результате происходит смешение, округление всех «поющиhsя» на губах гласных, с позицией «О» у вдыхательного горла. Создаётся ощущение «тоннеля» от зубов до задней стенки ротовой полости. Вот это я и называю двойной гласной. Трубочка о двух концах — на зубах «А», у дыхательного горла «О». Смешивание гласных, округление

при восхождении к верху — это есть метод сглаживания регистров и выравнивание тембра в единую окраску всего диапазона. Далее, посылая звук к передним зубам, вне зависимости от тесситуры, думая, что поют в «маску» ученики часто механически, формально выполняют это условие. Все ноты диапазона адресуют в одно и то же место, поближе к верхним зубам. Тогда как итальянские маэстро говорят: «пойте носом», «пойте глазами», «пойте лбом», «пойте в причёску». Я перечисляю эти советы по мере появления тесситуры.



Посыл воздушной струи зависит от высоты ноты. Нижние ноты — к зубам, средние — к переносице, высокие — в район темени. Но общее направление, естественно, вперёд — в зал. Это, я думаю, важное уточнение, расширяющее понятие «Маски».

В системе итальянской вокальной школы много парадоксального, аллегоричного, много персональных находок, советов, странных словечек и рекомендаций. Петь на «вдохе», петь на «удержанном дыхании», «дышать через макушку», «петь глазами», «голос над дыханием», «дышать и петь по позвоночнику» и т. д. И многое другое... Всё это попытки словами донести до ученика свои ощущения. Наверное, это звучит смешно? Курьёзно? Возможно. Если бы это не говорили великие певцы и музыканты, достигшие великой славы и успеха в своём деле.

Например: Учитель недоволен игрой маленького скрипача, он говорит:

— *Давя! Ты любишь боржч?*

— *А? Да, — кивает ученик, опустив голову.*

— *Давя! Так сыграй, как ты любишь боржч!!*

И... Давя играет и играет великолепно (как он любит боржч).

Это было бы смешно, если бы Давя не был бы Давидом Ойстраком, а педагогом — великий Столярский.

Эти примеры говорят о том, что в работе с музыкантами, певцами талантливые педагоги находили и использовали методы обмана, обхода интеллекта, рассудка, иногда перегруженного задачами, обращаясь к интуиции и воображению ученика, заставляя его мыслить и чувствовать образно, нетрадиционно, самостоятельно.

Обращение к аналогам, аллегориям, сравнениям в определении и поиске верных базовых ощущений певца, ведущие к нахождению правильного певческого тона, является главное задание педагога. Я загружаю интеллект ученика сразу всей суммой моих знаний, ощущений, находок, чтобы сразу перевезти их на уровень общения со мной, с моей тональностью мышления и восприятия того звука и тех целей, которые ставит его индивидуальность. Затем, по мере занятий, я уже постепенно стараюсь выявлять, подчёркивать и объяснять те несоответствия во взглядах на проблемы и на примерах объясняю ученику, заставляю прислушаться к самому себе, «смотреть» в себя, вглубь процессов звукообразования, ловя их за руку при ошибке или одобряя — при удаче.

Здесь во весь рост встает проблема «внимания». На начальных этапах, осознав сумму действий, составляющих певческий вздох, необходимо учиться распределять внимание как бы на нескольких уровнях. Всё это слова! Они, конечно, не говорят всего, что происходит в ощущениях у певца. Это нечто общее, приблизительное, правильное в принципе, теоретически и по факту. Но не объясняющее ощущительно применительно к индивидуальности. Поэтому и говорят: «По книгам петь не научишься!» Нужно ухо. Ухо педагога. Только этот фильтр может отследить все нюансы ошибок и все оттенки исправлений, ведущих к «золотой середине» звучания ученика.

Внимание, концентрация, сосредоточенность — вот цемент, на котором строится «архитектоника» нашего инструмента, нашего «воздушного замка». Внимание может проявиться не сразу. У одарённых быстрее, у менее — соответственно позже. Всё зависит от степени быстроты осознания задач, проблем и своих действий.

Внимание растёт с ростом осознания, оно его продукт! Это моё мнение, и поэтому, с самого начала обучения я предлагаю ученику отслеживать свои ошибки, а также запоминать те ощущения, на которые указывает педагог, приводящие к правильному звучанию. Закреплять их раз от раза, стремясь закрепить и улучшить. Способность быстро запоминать и помнить (назавтра) певческие ощущения является важной составляющей одарённости певца. *«Обучение есть приобретение новых привычек»* (Моё). Подчеркну — правильных привычек! Взамен старых — ошибочных. Петь на «вдохе», на «удержанном» дыхании, петь «как бы в себя», помню, что это ставило меня в тупик во время моего студенчества. Как это петь «в себя», когда звук нужно послать вперёд??? Это противоречие долго не давало мне покоя.

Я слушал многих певцов, стараясь понять, в чём заключается различие итальянских певцов от немецких, русских и (остальных) Больших певцов?! А разница была, и — огромная! Но не это меня поражало. Разница была и между итальянскими певцами. Внутри самой итальянской певческой школы А. Пертиле пел не так, как М. Дель Монако, Ди Стефано — не так, как Ф. Корелли, Б. Джильи — не так, как Т. Скипа, Ч. Сьепи — не так, как Э. Пинча, Н. Гяуров — не так, как Р. Раймонди, М. Кабалье — не так, как Р. Тебальди, М. Калласс — не так, как М. Френи и т. д. и т. д.

Система вроде бы одна — итальянская. А манера звукоизвлечения различная?! Как такое может быть, — думал я?

Скажете: Разные голоса, — Да, возможно. Различная физиология — может быть. Разный темперамент — и это может быть. Что же их различает, раздумывал я? Первые догадки у меня появились, когда я слушал Э. Карузо и сравнивал его манеру с манерой М. Дель Монако, а затем А. Пертиле, Ч. Сьепи и Ф. И. Шаляпина, Тито Руффо и Дж. Беки. Особенно Ч. Сьепи, гениального Дон Жуана, двадцать пять лет занимавшего верхнюю строчку рейтинга в этой роли во всём мире! Его вокал был особенный и среди великих имён. Я могу назвать только его после нашего грандиозного Ф. И. Шаляпина, показавшего, чем может быть опера, — это высшее достижение человеческого гения и духа музыкально-драматического жанра.

Марио Ланца — моя первая любовь! Я не забыл тебя! Не сомневайся! Жгучий, пряный аромат твоего голоса, твоей души. Многие певцы признавались, что не Э. Карузо, не Б. Джильи, а именно М. Ланца разбудил их и подтолкнул к карьере певца, зажёг искру желания приобщиться к этой магии оперы (П. Доминго, В. Атлантов, Х. Карерас, М. Магомаев и др.). Все они не скрывали, что первым толчком к пробуждению их дарования был волшебный голос этого итalo-американца. Обаяние его тембра и трагической судьбы, его фильмов и его актерского шарма приблизило оперу к зрителю, заинтересовало миллионы людей, влюблённых в музыку.

Журналисты однажды спросили М. Дель Монако:

— Маэстро, чем Вы занимаетесь в последнее время, когда отдыкаете?

Тот подумал и ответил:

— Я изучаю манеру М. Ланца.

Нужно было знать М. Дель Монако с его характером, не терпящим никого вокруг высоты своего «королевского трона», чтобы оценить степень его откровенного, предельно искреннего интереса к коллеге по цеху.

В этом интересе была ясно видна та оценка М. Ланца, которую давал ему другой, не менее великий тенор. Его терпкий, волшебный, экстатический тембр, его манера звуковедения, особенно в англоязычных хитах, песнях, романсах, мюзиклах — никого не может оставить равнодушным. Его особое прикосновение к звуку, подача фразы, его максимально-эмоциональное исполнение:

«Как в последний раз» (словно он знал о своём раннем уходе. А он действительно знал это) никого не может не тронуть и особенно чувствительно-тонкого человека. (Оставил 700 записей и 7 фильмов, он был и остался одиноким и таким любимым всеми, в ком бьётся музыкальное сердце.)

Восхищаясь и увлекаясь этими божественными певцами, и чем дальше, тем больше, я слышал и понимал те «мелочи», те подробности, которые меня занимали и вызывали вопросы. У меня есть свои кумиры, свои предпочтения, как и у любого из нас, но у меня нет и не может быть другого авторитета, кроме Его Величества Звука. Любой из своих идолов я оцениваю и анализирую жестоко, трезво и тщательно именно с этой стороны. Звук, глубинная метафизическая сущность его души и духа певца — вот что интересует меня в первую очередь! Это вовсе не значит, что я не отдаю себе отчет в значении и месте в мировой культуре этих великих певцов, артистов и их достижений. Нет. Просто во мне просыпается исследователь, который хочет узнать и понять истоки их ошибок и побед. Здесь я не слушаю. Я слышу!

Это жёсткое предельно-трезвое отношение к любому певческому звуку я приобрёл и применял его прежде всего к самому себе. Себя я препарировал, изучал и мучил. И первым критиком, всегда собой недовольным был я сам. Увы, я грешен перед своим голосом и своим призванием. Я не сделал и десятой доли того, что было, как я думаю, мне отпущено. И, наверное, это чувство вины перед тем, кто мне дал возможность оправдать его доверие, заставляет меня писать эти строки, например, заниматься преподаванием, не останавливаться и идти дальше. Куда? Кто знает? Вот придумал, например, поговорку: *«Кто остановился, тот опоздал на свои похороны»*. В смысле: умер раньше, чем это осознал. Немного мрачновато, конечно, но зато очень реалистично. Что ж, идём дальше...

Итак, Аурелиано Пертиле! Причина моих сомнений и догадок. Его голос невзрачного тембра, загнанный в горло. Ничего привлекательного со стороны «инструмента». Что же позволило ему стать первым тенором театра «Ла Скала» в 30-е годы? Другом А. Тосканини, столь требовательного и взыскательного к музыкантам и артистам, с которыми он соприкасался?! Стать его «глазами» и «ушами» в области вокального, и не только, искусства?! Пользующимся его безграничным доверием? За какие заслуги? Или достижения?

Сплошные вопросы. А заслуги, наверное, были. И прежде всего его феноменальная техника, заставляющая не только слушать его довольно бесцветный голос, но и восхищаться им! И, конечно, его музыкальность! И, очевидно, его личность, которая перекрывала недостатки его голоса.

Слушая именно А. Пертиле, я наиболее явно ощущал то, что называется «петь на вдохе», на «удержанном дыхании». Ощутил ту магию звука, который, преодолевая все природные недостатки, сметая все преграды, вырывался, ведомый волей и духом артиста, заставляя зал жить с ним и трепетать в унисон с вибрациями его голоса. Я нахожу в этом своеобразное величие этого феномена, сумевшего твёрдо и властно подчинить свою неблагодарную природу! *Проявление своего Духа!*

Именно в его пении я почувствовал это «натяжение», это противостояние напору воздушного столба, которое А. Пертиле превращал в окраску страстного темперамента своих героев. «Петь на вдохе», «Удержанном дыхании». Этим-то дыханием он владел, и очень выразительно А. Пертиле сделал эту манеру главной чертой своего вокального искусства, что позволило ему компенсировать природные недочёты голоса, которые он умело «обходил», балансируя на воздушной струе, как на канате — подобно фокуснику, — находя потрясающие музыкальные эффекты и решения.

Это таинственное слово «импеданс», придуманное профессором Юссоном. Думаю, не ошибусь, если осмелюсь сказать, что не многие из нас, певцов, или преподавателей применяли его на практике. Уж больно зыбкая это тема. А между тем, ещё учась в консерватории, я часто слышал: «натяните, натяните». Но что натянуть? И главное — как? Мало себе представляя, что при этом должно происходить, вразумительного ответа я не получал. Только общие слова и неясно сформулированные ощущения. Что уже говорить о сегодняшних учениках, даже не слышавших об этом, к моему удивлению, несмотря на компьютеры и интернет.

«Натяните точки две, в животе и в голове» (стихи Крестинского). Это как раз об этом. Но кто это применяет? Кто понимает? Я думаю, одни итальянцы, и то не все. Своим ученикам я объясняю это понятие, называя его слегка иронично, применительно к нашему технологическому веку: «Искусством реверса». Что звучит, я думаю, более наглядно для потенциальных пассажиров авиалайнеров. «Искусство — гашение скорости», другими словами,

как у самолёта, тормозящего на посадочной полосе, включившего обратный форсаж. Это и будет ощущениедержанного дыхания, когда певец не выдаёт во время пения 100% набранного дыхания, а, скажем, только 70%, оставляя про запас. В этот момент и возникает ощущение, что дыхание как бы «стоит» — не расходуется и возникает эффект пения «на себя».

Как объяснишь это словами? Это можно только ощутить. Воздух, который идёт снизу вверх, превращается в звук, проходя через сомкнутые связки, отражаясь в ротовой полости о твёрдое нёбо, носовых пазухах, голове. Если он не будет «усмирён», «дисциплинирован», предоставлен самому себе, неуправляем, он (воздух) будет давить на гортань, а значит, травмировать связки, превращаясь в этот самый «выдох», что прямо противоположно нашим целям. Когда певец, подключая воображение, начинает мыслить атаку звука сверху вниз и вперёд, он тем самым создает противодавление, противодействие давлению снизу (тем самым), позволяя гортани спокойно оставаться в заданном месте и резонативно функционировать вне зависимости от повышения или понижения тесситуры. Итальянцы говорят нам: *«Чем выше, тем ниже; чем ниже — тем выше»*. Здесь говорится о гортани, которая не поднимается вслед за повышением тесситуры, опираясь на низ диафрагмы, и о высокой позиции, которая сопровождает звучание голоса, идущего вниз.

Это я и назвал «эффектом реверса», шутя с учениками. «Противоягадержанного дыхания». Это решающее важное значение итальянского принципа звукоизвлечения, как я его понимаю, позволяющее господствовать над тесситурой, быть её хозяином, господином, а не слугой, с натугой тянувшимся за высокими нотами, как за подаянием.

У человеческого голоса есть такая природная особенность в зоне перелома. В переходном регистре горло сужается, не давая правильно функционировать воздушному столбу, искажая его направление и звуковой резонанс. Искусство пения от того и называется искусством, потому что певец, используя его законы, старается выровнять и правильно соединить головной и грудной регистры, искусственно расширяя дыхательное горло в этой зоне стыка, опуская гортань в нужное для этой задачи положение. Не будем так же забывать о дыхании: вышеописанные процессы должны происходить с его тщательным участием.

Аксиома: «*Если поёшь на горле — значит, не опираешь на дыхание*». Здесь или — или. Другого не дано. Больше «опирать» не на что. Нужно расширять дыхательное горло, начиная чуть раньше переходных нот и поднимаясь к верхним нотам постепенно, всё больше округляя звук, «микстую» его. Голос должен быть замкнутоват на всём диапазоне, говорят итальянцы, придавая решающее значение головному звучанию как самому полётному и эффективному. Эти правила итальянской системы вокала уже сотни лет подтверждают и утверждают верность их метода звукообразования, жизнеспособность и красоту бельканто.

Певческий, театральный, правильный звук — это звук, хорошо режущий оркестр, летящий в пространстве, обогащённый его резонансом. Звук «адекватный» среде, где колебания голосовой волны совпадают с частотами объёма тела воздушной массы театрального помещения.

Да простят меня критики, искусствоведы, историки и теоретики, я признаюсь, что, разговаривая с моими учениками, я не пользовался историческими материалами, не собирался доказывать то, что всем знакомо. Я хочу говорить с молодёжью, хочу сказать им о своих проблемах и ощущениях, я надеюсь, помогающих им в понимании того дела, за которое они взялись.

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?

Опера! Какие слова нужно найти, чтобы выразить свои чувства восторга перед этим великолепием, пиршеством чувств, эмоций, мыслей, идей красоты, полёта воображения? Синтеза музыки, голоса, драмы? Самого совершенного и полного проявления человеческого духа, воплощенного в театральное действие, отражающего наш трёхмерный мир.

Музыка, голос, драма. Это сочетание делает очень сложным этот фантастический жанр. Мало, кто из действующих певцов может стать бровень с необъятностью задач, бросающих вызов всяко-му, кто дерзает примерить «Шапку Мономаха» (это о любой роли, любой опере). Нужно было появиться такому дарованию, как Ф. И. Шаляпин, чтобы понять и оценить всю грандиозность его таланта и обширность задач и перспектив, которые онставил перед собой и открывал перед нами с каждой своей ролью, с каждым

своим спектаклем, блестяще реализуя свои замыслы, дополняя их неповторимой, беспрецедентной актёрской игрой.

Мне трудно говорить о величине таких масштабов, таком артисте. Что мои слова рядом с томами материалов и книг, написанных выдающимися умами об этом явлении! Я могу только передать мои впечатления и чувство огромного уважения к человеку, который как Прометей принёс нам свой огонь, до сих пор освещающий ту дорогу, которую он нам указал, открыл новые пути осознания возможностей и открытий на пути к совершенству постижения человеческой природы, подняв на новую, нами ещё неизведанную высоту призвание певца и музыканта. Только ему было по плечу стряхнуть пыль с музейных экспонатов великих помыслов, лежащих до него в полусонной рутине театральных кулис.

Конечно, во все времена существования оперы были и свои герои. Были яркие спектакли, выдающиеся исполнители, гениальные дирижёры. Всё это было. Но до Ф. И. Шаляпина не было того синтеза, того глубокого проникновения в суть образа и не менее гениального актёрского исполнения. Того неповторимого, гибкого звучания голоса, которое, как волшебный камертон, заставляло понимать: «Вот она — единственная правда чувства..., и нет рядом никакой другой!». Одним своим звуком, одной нотой он заставлял слушателя «увидеть» и пейзаж, и отношение к другим героям спектакля, и отношения к ситуации на сцене, и те чувства, что в данный момент испытывает его герой. Музыкальный образ — вот мерило, вот главный законодатель музыкального театра. Ф. И. Шаляпин это прекрасно знал и абсолютно трезво и ясно видел все этапы на пути к его воплощению.

Для себя я называю звучание голоса Ф. И. Шаляпина трёхмерным. К сожалению, то, что мы слышим сейчас, это не более, чем «скелет» от его (и не только его) тембра, его изумрудно-сверкающего блеска, которым он обладал. Будучи в Вильнюсе на конкурсе им. М. И. Глинки в качестве слушателя, я познакомился с одним меломаном, пригласившим меня к себе в гости. В числе прочего он поставил мне запись Ф. И. Шаляпина, эта пластинка была уникальной, так как это был «фабричный брак» в одном экземпляре. Это была запись арии Демона и Фарлафа. Прежде всего меня поразил его тембр, этот тембр, к сожалению, не сохранился на растиражированных записях. Описать это трудно, единственное, что я помню — это то, что этот голос сверкал и искрился, как

обработанный драгоценный камень. Но более всего меня поразило его невероятно слитное сочетание гласной и согласной букв. Это давало невероятный эффект. Это создавало ощущение, что Демон-Шаляпин впервые произносил слова на человеческом языке (ему просто не с кем было говорить до того, как он обратил своё внимание на земную жизнь). К сожалению, голоса ушедших гениев мы не слышим, мы слышим только эхо, только отзвук их душ, ушедших, отдалившись от нас и в то же время слышимых и присутствующих, как некий фон, с нами рядом, напоминающий нам те высоты, которые покорили и остались нам в наследие эти Великаны, Титаны человеческого духа. В голосе Ф. И. Шаляпина можно ощутить запах полей, степей, травы, если он поёт, скажем, русскую песню. В его «преддрамматическом» звуке, как он сам его называл, «увидеть» утро, восход солнца. Уникальность его была ещё и в том, что звуки его голоса, как я думаю, воздействовали не только на ухо и интеллект слушателя, но и на его подсознание.

Голос Э. Карузо, например (как говорят свидетели), ощущался чисто физиологически, всем телом, слушая его, человек ощущал себя как бы погруженным в тёплую морскую воду. Ф. И. Шаляпин воздействовал на более высокие, духовные центры, вызывая в сознании полные картины воображаемых событий, задевая, я думаю, даже генетические глубины, пробуждая родовую память, если он пел в сюжетах из древней истории, мифа, легенды.

Певец — актёр! Певец — новатор. Реформатор. Всё это можно сказать о Ф. И. Шаляпине, взорвавшем традицию оперных концертов, преобладавших в его время.

Конечно, и до него появлялись талантливые одиночки, пытавшиеся играть в опере, а не только распевая арии, не обращая внимания на речитативы, ансамбли и прочее, не забывая раскланиваться перед публикой между делом. Его метод работы над ролью, его совершенно осознанный трезвый взгляд на подбор выразительных средств, чувство меры и признание воображения, как главного двигателя, наполняющего жизнью и одухотворенностью его героев, ставит Ф.И. Шаляпина на совершенно особое место среди выдающихся артистов как его времени, так и современного оперного искусства.

И поэтому в споре «Быть или казаться», уже целый век для-щимся споре, я выбираю сторону Ф. И. Шаляпина, который не только наглядно блестяще демонстрировал, но и обосновал свою

позицию по этому вопросу в своей книге «Маска и душа — Душа и маска». Быть Отелло в жизни и быть им на сцене — это две большие разницы. Это мы все понимаем. Но быть Отелло в трагедии и быть Отелло в опере — также не одно и то же.

Законы драматического театра — это не законы театра музыкального. Работая больше 10 лет на Западе, я участвовал в разных постановках, видел многие спектакли с разными режиссерами. Говоря здесь только о европейском театре и методах режиссуры, я видел преобладающую тенденцию переноса на оперную сцену элементов и методов игры, взятых из драмы (конечно, так, как понимали это сами режиссеры в меру своего таланта). Пытаясь «оживить» оперу, «приблизить» сюжетику к зрителю, убрать вампуку (казалось бы, благое дело), они (режиссеры), теряя очень часто чувство меры, оглядываясь на драматическую сцену и даже кинематограф, приносили в оперу вместе с законами чуждого жанра неразбериху, нелепость и в конченом итоге хаос. Что катастрофически сказывается на качестве спектаклей и уровне собственно вокала.

Ф. И. Шаляпин уже тогда это прекрасно понимал и высмеивал некоторых режиссеров, называя их не «постановщиками», а «обстановщиками», которые интересуются бутафорией и каким-нибудь переносом во времени, политическим аналогом, но не разработкой характеров, интонации певца, отношениями героев, а лишь «успешным» с их точки зрения решением (как, например, на фестивале в г. Зальцбурге оперу В. Моцарта выпустили на сцену голышом. Поголовно всех. Я бы на их месте раздел и оркестр с дирижёром. А то и всю публику).

Главный человек в опере, музыкальном театре есть и должен быть дирижёр. Он — хозяин! Он должен быть тем началом и окончанием в реализации домысла автора, композитора, о котором сегодня упоминают вскользь или просто автоматически констатируя факт, говоря о «постановке» такого-то, о режиссуре еще кого-то, оставляя дирижёру место аккомпаниатора их «новаторских идей». Дирижёр, а не режиссер — вот центр, где фокусируются мысли и чувства спектакля.

Нарушая эту связь, перенеся акцент внимания зрителя на бутафорию и оживленное мельтешение, называемое игрой, и искаженные сюжетные линии персонажей, эти «обстановщики» уничтожают дух и смысл, ради которых и писалась эта музыка. Подобное

положение в расстановке сил, уродующих организм музыкального спектакля, — жестокий приговор оперному искусству. В наш атеистический, технологический век что-то не слышно нового Верди, Пуччини, Вагнера, Чайковского, Мусоргского. Атеизм, бездуховность, «интернетность» — вот гримасы нашего времени, которые безжалостны к проявлению духа как прошлых времен, так и настоящего. Дух, его устремления и свершения бессильны и бесплодны в попытках вырваться из «прокрустовых кроваток» и превратить «гримасу» в «прекрасное лицо», которым оно должно быть, отразившись в зеркале театра. «Прагматичность», жажда быстрых денег, карьеры, «успеха» — вот привычные атрибуты современности. «Ну мы все сегодня такие», — надув губки, говорит первокурсница. Не верю! Я не верю ей, я знаю других молодых людей. И я уверен, что за ними будет победа, они уловят тот импульс, который звучит во всей нашей многообразной великой культуре! И не дадут Рембрандта, Микеланджело, Верди, Чайковского, Рафаэля, Вагнера, Мусоргского, Пуччини, Римского-Корсакова и Да Винчи сравнять с пачкотной нелепой бездуховности!

К молодым людям, к их душам, к нашему будущему в их лице обращены мои слова. Не теряйте надежду! Боритесь! Доверяйте своему духу, предназначению!

Ибо он один (дух) есть всё, что есть у человека и что отличает его от «мартышки» — безбожника Дарвина. Мы больше, чем его глупые фантазии и заблуждения! В нас есть искра, огонь, что родит нас с тем, кто щедро одарил нас уже тем, что мы существуем! А значит, осознаем и чувствуем!

Быть... или казаться? Слова, слова, слова... Как объяснить ход мысли, приводивший Ф. И. Шаляпина к созданию его образов, их решению? Где он черпал свое вдохновение? Мне кажется, везде и нигде! Везде — это его реальная жизнь с окружающими его талантливыми и незаурядными людьми, которые вольно или невольно питали его жадную душу своей одарённостью. И нигде — это он сам, с его гениальным воображением, которое отбирало, перерабатывало впечатления, сортировало информацию, собранную его чувствами, и приводило его к цели, которую он себеставил.

«Видел», предчувствовал, находил и в результате жил рядом со своим созданием, наблюдая, руководя, контролируя свой «phantom», который зрителю казался таким достоверным

и убедительным, что он *был* им в их глазах единственно возможным и реальным. Ф. Шаляпин сказал: «Образ настолько хорош, насколько он убедителен». Я говорю: не быть или казаться, а *казаться, чтобы быть!* Роль воображения в создании образа — решающая. Это главный инструмент и сфера, где артист и творит, и реализует свои идеи.

Артист должен каждую секунду своей жизни на сцене знать, помнить, что чувствует его герой, психоэмоциональный образ, который он создал в воображении. Создавая жесткую конструкцию характера, прагматично расставляя акценты его «температуры» сценической жизни, стратегически создавая план его «роста и угасания». Бесчисленное количество раз варьируя и отбирая варианты в подготовительный период, на сцене, в «Момент Истины» артист должен, придерживаясь общего плана, уметь мгновенно реагировать на возникающие в ходе спектакля интонационные вибрации партнёра, что позволяет находить в импровизации новые оттенки чувств изображаемого образа. Повторяя, варьируя в подготовительный период картинки воображаемых действий и состояний, я подозреваю, что в этот момент артист наполняет себя особым содержанием, «массой наэлектризованного материала», «бродящей глины», из которой лепится в дальнейшем та роль, которую он задумал. Конечно, многое забывается, исчезает по пути из кулис, но и многое остаётся, приводя артиста в особое состояние осознания, необходимое на пути перевоплощения в искомый типаж, образ.

Воображение. Признавая его главное, решающее значение как в создании образа, так и в его воплощении, тем самым артист отстраняет «бытовизм», «натурализм», вытекающий из метода наложения собственной личности на характер персонажа. Что в противном случае привело бы к его искажению и «засорению» своими личными, здесь неуместными эмоциями его повседневной жизни. Тем самым искажая и замысел композитора или драматурга, что идет вразрез с законами как музыкального, так, я думаю, и драматического тетра.

Приведу один пример. В европейском театре драмы идет спектакль со сценой, где безутешный влюблённый оплакивает свою умершую возлюбленную. В самый разгар событий, в кульминационный момент он вносит в шкатулке сердце своей девушки, сохранённое им на вечную память. И вот актёр, исполняющий эту роль, решил усилить эффект этого момента. Он заранее купил в мясной

лавке говяжье сердце и, думая, что оно усилит кульминацию, положил его в шкатулку. В решающий момент он достаёт кровоточащее сердце и торжественно демонстрирует его изумлённой публике. Рассчитывая на успех своей идеи, он был неприятно поражён реакцией публики. Молчание... Брезгливое перешептывание, смешки... Провал.

На следующий спектакль он положил бутафорское сердце. И спектакль имел успех. Зал взорвался аплодисментами восторга и умиления от трагичности судьбы героев и сочувствия к ним. Что же случилось? Почему провалился первый спектакль? И имел успех второй? Живое — натуральное сердце убило весь романтизм, всю поэтику и лиричность игры артистов, разрушив атмосферу спектакля. То же самое можно сказать и о сегодняшних оперных спектаклях, когда неграмотный, желающий иметь успех (как он его понимает) режиссер превращает оперную сцену в кухню, мясную лавку, перенося спектакли в наше время, с нелепым и безвкусным в итоге результатом.

Желая «оживить» «музыкальную рухлядь», режиссер нарушает законы оперной сцены, насиливо втискивая поэзию музыки и ее духовность в свои «прозаические» изыски заштатного театрика драмы, в котором он ничего толкового не поставил. Особенно это ярко видно во многих европейских театрах, где я работал более 10 лет. И навидался всяких «модернов».

(О российской опере молчу из чувства патриотизма, а также от того, что мне не «посчастливилось» столкнуться с подобным «творчеством».)

«Закат Европы» Шпенглера написан давно, но следы этого «торжества» материи над духом сегодня видны с особой отчетливостью, и проявляются они во всех сферах нашего социума. Образ, созданный воображением артиста (замечу, он должен быть убедительным, правдоподобным, достоверным), отстранён эмоционально от создателя. Именно это позволяет артисту трезво контролировать и управлять своим детищем, заодно не теряя из зоны внимания свой вокальный инструмент, его дыхание, пластику тела. Освобождая его от «пережима, перехлеста», делая его свободным для импровизации и свободе на сцене.

Казаться! Но казаться «ловко», как говорил Ф. И. Шаляпин! Казаться, чтобы в сущности «обмануть в высоком смысле» слова. Ибо зритель хочет быть «обманутым». Он приходит в театр

помечтать, услышать эту прекрасную музыку, голоса, умилиться, поплакать, посмеяться над выдумкой, вымыслом!

Задумываясь о том, почему в наше время нет композиторов ранга наших великих классиков, приходим к выводу, что бездушность, глумление над чувствами людей, которые верят хоть в какой-то смысл нашего существования, есть причина отсутствия гениев и талантов подобных нашим прошлым временам.

Бездушность не может породить полет воображения, может породить только банкира, дельца, ибо она и есть их сущность! Я не знаю, насколько Верди, Вагнер, Чайковский, Мусорский верили в высший смысл, и не хочу гадать. Я знаю, чувствую — да, верили, ибо их музыка — ответ на этот вопрос! Невозможно написать, услышать такую музыку, не имея бессмертной души!!!

ДОРОГА К ПАРСИФАЛЮ

Магия музыки Р. Вагнера (размышления дилетанта, или «Взгляд изнутри»).

Я не помню, не знаю, о чём думал за 2–3 дня до спектакля. Помню только, что не прерываясь, не отрываясь от музыки, мечтал, формулировал, грезил свои предоощущения, своё воображаемое присутствие, «видя и зная», как всё случится в реальном времени спектакля.

Когда уже в гриме, костюме я увидел себя в зеркале, случайно оказавшемся в кулисах, и «двойное» свое состояние в нем. Как будто внутри себя я был одним, а в зеркале — другим. И в какой-то момент, что-то как-будто «щелкнуло» и мое состояние и моё отображение стали одним целым и настолько «правильным», «единственно возможным», неоспоримым и «конечным», что на сцену вышел «Я» уже не «Я», но настолько «удобным», «органичным» и убеждённо веряющим в свое «предназначение» существом, пробудившим какое-то иное, новое для себя измерение, слух. Я не слушал, я слышал оркестр. Рождение и угасание звука, каждая вибрация инструментов находила отзвук во мне настолько, что мои движения, движения героя, настолько органично совпадали с лейтмотивами, вариантами их, изощренно-просто истекавшими из недр оркестра, что я чувствовал себя пронизанным, омываемым струями этих нереальных звуков, излучаемых нездешним

светилом, что сочились и сочились нескончаемой струёй, заставляя меня мгновенно — чутко, тонко «подхватывать» нюанс звучания скрипки, гобоя, кларнета.

Я был частью этого Космоса звучания, я был «инструментом», впервые осознав значение слов Р. Вангера, но я был не дудкой фигляра, я был инструментом разрушившим Иерихон, частью вселенского звучания, которое не исчерпывается нашим слышимым диапазоном, метафизика которого трудно определяется словами. Р. Вагнер, его сюжетика, его мифологизм, его сумрак, космичность! Его надчеловеческая экстатика эмоций, его «нечеловеческие» герои. Боги, богини, герои, воздух его музыки — это атмосфера нереальных, осязаемых существ. Его Луна, его Солнце, светящие нам со страниц его партитуры, не согревают своим теплом. Это отсветы иного мира, иных измерений, где дышат и живут герои Вальгаллы, кельтских и скандинавских рун и саг. Колдовские огни зарева над призрачным Мансальватом озаряли чело этого сумрачного тевтонского гения, писавшего свои невероятные прозрения в иные, нам недоступные, бездны.

Мне иногда становится жаль певцов, поющих в его произведениях (себя в том числе). Настолько очевидным становится их несоответствие, неуместность, их диссонанс с эмоцией, идеями и духом Вагнера, создавшим свою Вселенную, свои законы, в которой нет актёрскому быть! Можно только *казаться*. Нельзя быть богом Вотаном, героем Зигмундом, Зигфридом, богиней Брунгильдой. У Вагнера должна быть другая система актёрской игры, нами пока еще не понятая. Его симфонизм, его гений, достигшие, казалось, предела, отпущенного композитору, породил отступников, которые, убоявшись тех высот, которые штурмовал этот первопроходец Эвереста музыкального Духа. Оставшись у его «подножия» и не найдя сил и таланта идти впослед, они создали свой мир, свой язык, забившись в пещеру у подножия, и выдавали свои наскальные письмена за «шедевры и достижения», отвергая все, что человечество создавало тысячелетиями.

Сумрачность, демонизм миров Р. Вагнера, изредка озаряемых гневом божеств, свет, с трудом пробивающийся с беззвездных туманных небес, высвечивает его редких героев, бросая на них сполохи, вдохновляющие их на противостояние Року их Судеб. Средства выражения певцов, исполняющих эти задачи, наполненные Таким содержанием, конечно, не должны ничего общего иметь

с реалиями итальянского звучания голоса, с его ясным, осязаемым «конкретным» звучанием. Подача звука, прикосновение к нему должны быть иными.

Идущим из «Ничего». Звучание голоса, который ещё не голос, это Первозвук, когда герой говорит или поёт, издавая звуки, как бы впервые слышимые им самим. Создавая у слушателя ощущения первозданности произношения этих звуков, а не заученности на память. Это одна из сложнейших, конечно, в идеале, задач, создающих достоверность — недостоверности, человечность — «надчеловечности» героев Вагнера. И решить эти задачи можно только в сфере воображаемого, *не быть — но казаться, чтобы быть!*

«ЧТО НАША ЖИЗНЬ?»

(Очень злободневный, актуальный вопрос) — *Игра!*

Мне было бы грустно думать, что и А.С. Пушкин и П. И. Чайковский были бы согласны с этим ответом. Неужели нет более глубокого, сакрального смысла существования тысячелетних цивилизаций, спящих теперь в глубинах океана или лежащих под песками Сахары, смотрящих на нас с высоты пирамид в Гизе. Неужели все, чем мы живем, определяется игрой случайных совпадений, мелочей, нестыковок во взглядах и разницей интересов? И более ничем? «Дальнейшее молчанье», — как прошептал нам Гамлет. Но как же тогда: «На свете многое есть, Горацио, что и не снилось нашим мудрецам». Споря с собой, противореча себе, в этих маленьких, но значимых фразах. Противоречил...

«Научись понимать необходимость противоречия, которая является корнем всех вещей».

«Без страдания не было бы жизни.

Без борьбы нет прогресса.

Без противоречия — нет созидания».

Говорил жрец Древней Греции своему ученику (Э. Шюре)

Гениальная опера «Пиковая дама» П. И. Чайковского несет в себе весь этот список: и страдание, и борьба, и противоречие, является основным его содержанием, его главным энергетическим началом. Противостояния Германа и Графини, Германа и Лизы, Любви и Корысти, Любви и Азарта и, наконец, Любви и Смерти, в самом Германе, как фокусе линзы, собравшем эманации этих

энергий, преломляющем их в себе, обнажая перед нами свой духовный путь и внутренний мир целого среза социума после наполеоновского времени его философию, его чаяния, желания и его трагедию.

Германн А. С. Пушкина и Герман П. И. Чайковского — это, конечно, разные характеры. Прагматик и абсолютно трезвый и расчетливый немец, на видимый отрезок времени показанный нам А. С. Пушкиным; он не вызывает не только симпатии, но и сочувствия у читателя.

Хотя и говорится у А. С. Пушкина, что Германн — обрусевший немец, я в это верю с трудом, судя по его ментальности, он явно недостаточно «обруслел». Он кажется недавно приехавшим из какого-нибудь Бремена или Бонна. Я бы не удивился его акценту. А вот у П. И. Чайковского «обруслел» вполне. Его Герман — человек мятущийся, человек противоречия, которого раздирают его холодный рассудок и душу, в которой проросли русские, узнаваемые корешки. Этот Герман ближе к Раскольникову Ф. И. Достоевского, с его метаниями и вопросом: «Тварь я дрожащая или право имею?»

Читая в студенческие годы Глебова-Асафьева, его «Музикальные этюды», меня поразила его мысль, в которой он разбирает и анализирует главные лейтмотивы этой оперы. «П. И. Чайковский, — говорит он, — сумел сделать невозможное, до него никто не ставил такой грандиозной и невыполнимой задачи. Тему любви и тему смерти он сумел не только объединить в одно целое, но и снабдить их одним мелодическим рисунком, который, если всмотреться, перекликается и с темой трех карт!» Так темы рока, смерти и любви были завязаны в один узел, который распадается только в finale, в прояснившемся сознании несчастного Германа. Смерть торжествует над суетой Повседневности и Любовью, которая все-таки соединяет героев, рассеивая морок наживы, алчности, честолюбия и оставляет только главную составляющую, важнейшую для человека, показывая нам всем — вот чего вы лишаетесь, люди, в погоне за мишурой, вот к чему нужно стремиться и чем дорожить: Любовью!

Любовь — вот цель, которой не достигают герои. Лишь после смерти их души соединяются, очищенные, от заблуждений земного бытия. Смерть одна царит на страницах оперы, она является главным героем, незримо присутствуя во всех чувствах

и поступках Германа, Лизы, Графини, пронизывая и направляя их шаги к одной только ей зримой цели. Показываясь то ближе, то отступая, но никогда не покидая своих избранников окончательно.

Оркестр, излучая эти нити, связующие всех и вся, является главной составляющей этой оперы и, как у Р. Вагнера, является Одухотворённым Существом, живущим, кажется, собственной жизнью, комментируя, дополняя, а иногда и подчиняя своему пульсирующему, прерывистому дыханию, нервическому пульсу. Этот пульс и есть пульс Германа, его дыхание, его трепет и биение его страстной души, тщетно пытающейся расправить свои крылья, крылья честолюбивых надежд.

Эпоха посленаполеоновских грозных судеб! Сколько умов она пробудила честолюбивым помыслам, оглушив раскатами отгремевших битв, а затем не менее оглушающей тишиной Реакции. Видя перед собой наглядный пример их кумира, достигшего невероятных высот, поднявшегося из пучины безвестности благодаря своим личным качествам, к Величию и Могуществу.

В своё время, работая над образом Германа, я пытался понять его характер, определить для себя его основные черты, мотивирующие его импульсы и поступки. Материалов для чёткого понимания его внутреннего самочувствия было крайне недостаточно. Германн А. С. Пушкина мало что давал. Его прагматизм, его фанатичное следование своей «идее-фикс», желание завладеть секретом быстрого обогащения. И всё!

Герман П. И. Чайковского требовал иного наполнения, иного решения и иных средств выражения. Герман в опере — влюблён! Этой эмоцией окрашены все его действия, переплетенные с темой «трёх карт», Графиней, Рока. И эта взрывоопасная смесь, разрывает прямолинейность Германна А. С. Пушкина. Делая путь Германа в опере извилистым, зигзагообразным, бросающим его из крайности в крайность.

Тогда я стал искать в литературе аналоги или хотя бы какие-то совпадения с моим героем. И нашёл, отбросив все остальные, не такие выразительные. Я обратился к Стендалю, «Красное и черное», уже эта контрастность названия книги совпадала с моим видением «Пиковой дамы», а Жюльен Сорель стал основным «предметом» моего изучения.

Так же, как и Герман, Жюльен жил в посленаполеоновскую эпоху, он так же «с низов» начал свое восхождение, выковывая свой

характер сам, подчиняя себе обстоятельства своей жизни. В сложные моменты своей жизни он спрашивал себя: как бы поступил Бонапарт на его месте? Конечно, этот «Бонапарт» был его выдумкой, игрой его представления о нём, как мы видим, и здесь воображение играло решающую роль в формировании модели поведения Жюльена, в конечном итоге, доминируя в его поступках и мыслях.

Это было почти стопроцентное совпадение, в моём представлении, этих двух характеров. Правда, Жюльен, на мой взгляд, более прагматичен, чем Герман, увлёкшийся мистикой и тайной графа Сен-Жермена.

В начале спектакля, в Летнем саду, именно после упоминания этого имени, Герман просыпается от своих раздумий и начинает слушать своих приятелей. Этот «толчок» определяет для меня начало формирования той центробежной силы, что затем будет бушевать в его душе, уже готовой, разогретой к приятию этой цели, своими метаниями и распаленным честолюбием, ищущим своего приложения. Проходя по спектаклю, Герман все больше увязает в своих противоречиях, ослепляя себя спонтанными надеждами и распаляя себя недостижимостью своих целей.

В конце концов он ломается так же, как Жюльен, уставший от ноши, которую он на себя взвалил, подражая своему кумири. И тот и другой кончает с собой: один руками судей, оскорбив их в «последнем слове», другой сам своей рукой. П. И. Чайковский, объединяя любовь и смерть, говорит нам, как вплотную могут сближаться эти силы и сколь могут быть разрушительны.

Смерть, как занавес, поднимающийся после спектакля, обнажает нам души героев, открывая нам их лица без грима и прикрас, оставляя их в обнаженной скульптурной наготе прекрасного чувства.

Герман, о котором я хотел упомянуть, состоялся на второй спектакль наших гастролей. Первый спектакль прошел штатно, не вызывая у меня как особых замечаний, так и особых восторгов.

Снова я не знаю, о чём я думал перед вторым спектаклем! Каждую дорогу я прошёл, чтобы добраться до странного ощущения, какого-то необычного «фона», который начал сопровождать мои мысли о предстоящем спектакле этим вечером. Придя в театр, я с удивлением отметил, здороваясь со знакомыми, странные взгляды некоторых моих коллег и персонала. Не понимая, в чём дело, я занялся собой и стал готовиться к спектаклю. В первой

картине Герман приходит в Летний сад, останавливается, как бы ища Лизу, и далее прислушивается к разговору трех приятелей, болтающих между собой.

В этот вечер все было, почему-то не так! Мой Герман входит, не глядя вокруг, смотрит под ноги, думая о чем-то своем. И дальше, уловив это странное состояние, я пошел у него на поводу, максимально сократив жестикуляцию и позиции анфас — прямо в зал. Тело не хотело становиться прямо и искало поворот в 3/4, ломая линию плеч и требуя «закрытой» позиции корпуса. При обращении ко мне партнера я не мог смотреть на него прямо, находя ракурс взгляда исподлобья, и, поворачиваясь к нему, не доводил движения до конца, замирая за доли секунды до завершения его. Что, как я с огромным любопытством по ходу спектакля узнавал, давало мне мощный ресурс для импровизации, как интонации, так и пластики. Смотреть на партнёра прямо, глаза в глаза — это ставить точку в динамике их «отношения», как и разворот прямо в зал. В этом спектакле на «четвертую» стену внимания я не обращал. У меня была своя территория, и в ней я чувствовал себя на удивление «удобно».

Тело само мне подсказывало маршрут и ломаную линию моих передвижений, либо совпадающих с оркестром, либо двигаясь вопреки, слушая какую-то свою мелодию, которая во мне почему-то не заканчивалась. Продолжая мою мысль уже после пропетой фразы. Но движения мои продолжали оставаться незаконченными! Иногда я останавливался, замирая и прислушиваясь, то ли к тому, что слышно только со стороны мне, то ли к чему-то в себе, другими не слышимое. Даже в кульминационные моменты я не шел на поводу торжества «клятвы», я находил странное удовольствие в моем новом качестве, двигаясь не как заштатный тенор, бравурно отрабатывающий свои верхние ноты, но как человек, поющий свои фразы и одновременно слышащий чей-то другой голос, который все более овладевал им. И этот второй план чем дальше по спектаклю, тем больше выдвигался на первый план, заставляя меня как бы машинально, рассеянно, там, где это позволяло, пропевать свои фразы, между тем постепенно это внутреннее ощущение моё, ощущение нового (фона) менялось!

Изменялось оно в далеко не приятную для меня сторону. Осознав его в начале спектакля на краткое мгновенье, во второй картине, уже чуть дальше, я понял, что музыка этих эпизодов подсказывает мне новую краску, новый оттенок.

Я холодел! Холодел изнутри... руки оставались нормальной температуры. И этот холод был какой-то необычный. Инфернальный — нездешний. Начинался он в груди, мало помалу, как флёр, как нечто туманное, продвигаясь к периферии и отступая к центру моего тела. И я поймал себя на том, что испытываю странное удовольствие от ожидания этого прихода, а когда это наступало, то раз от раза я пытался удержать его, чувствуя, что он окрашивает мой голос чем-то далеким от физиологии, что, как я чувствовал, воздействует на слушающих помимо голоса, странным образом совпадая с интонационной необходимостью Германа в данный момент.

К четвертой картине «в спальне Графини» этот инфернальный ужас меня почти уже не отпускал, всё более усиливаясь во мне, я воспринимал его как ледяной шар, выступающий уже за границы моего тела. В «Казарме», в пятой картине, эта волна или волны «искусственного» льда, обжигающего льда, холода, достигла своей кульминации. А с приходом Графини, взорвавшись во мне и вокруг, уже не покидала меня и дальше, иногда притупляясь, чтобы затем возобновиться и продолжиться.

Когда сознание Германа начало «мерцать» в шестой картине и дальше, синхронно с этими всплесками менялась и температура моего «холода». Характер и роль пластики, жеста приобрел страшную важность, значение. Каждый поворот головы был необычайно важен. Я как будто плавал в воде, замедляющей мои движения и как будто тормозящей время.

После выстрела холод начал отступать, и «каркающий, злобный и циничный в своей ненависти» «Фантом» Германа после «Бриндизи» начал таять, уходя вместе с холодом, как злой дух, покидая умирающего, несчастного Германа. В своем предсмертном видении Лизы уже кровь, красная горячая кровь, лилась, истекая последними каплями его жизни. Вот такой опыт до конца, до пылиночки законченного Германа я получил в этой жизни.

Были похожие состояния, похожие фрагменты в других спектаклях, не только в «Пиковой даме», но так полно и всеобъемлющие лишь однажды в моей жизни. И я благодарен судьбе, подарившей мне минуты, как я понимаю теперь, истинного вдохновения и того, что называют *перевоплощением*.

Я искренне завидую только одному человеку — Ф. И. Шаляпину! За его способность испытывать «подобные» взлеты (более

высокие, конечно) постоянно или очень часто. Ибо это и есть высшее доступное наслаждение, отпущенное артисту! И я твёрдо уверен, что искусство *перевоплощения* напрямую связано с искусством *изменения осознания*. Где воображение играет главную... нет... Главнейшую роль!

Быть Германом невозможно. Казаться, чтобы быть им! Это — единственно правильный путь к роли!

Отвечая на эти вызовы, я согласен с определением театра как Зеркала нашего общества. Но для меня это зеркало висит не в совмещённом туалете (так любимом последними временами). Для меня это Зеркало нашей Души, нашей Сути и процессов духовной сферы человека, смысла его существования, а не политических гримас или конъюнктурных предпочтений! Вот что такое Театр, по моему мнению. Искусство же в целом и искусство музыки в частности — для меня это единственное оправдание нашего существования. Существования Человека на Земле.

Вспоминая эти эпизоды моих ощущений, образов Р. Вагнера и П. И. Чайковского, я пытался выразить словами мои чувства и их развитие во мне, моё самоощущение внутреннего бытия, моих героев и то, к чему меня это приводило. Сумел ли я хоть немного приблизиться к тому необычному состоянию, что я тогда испытывал, и нашёл ли я понятные, точные слова для определения такого зыбкого, Неопределимого?! Бог весть! Судить не мне. Но я должен был попытаться. Иначе мой рассказ был бы неполным. Я это чувствовал. И может быть, кто-то сумеет поставить себе подобные или более высокие цели, ускользающие от нас в повседневной рутине текучести спектаклей.

И покажет нам, что искусство оперы — это нечто большее, чем принято думать. Это не только голос, не только оркестр, музыка, драма. Это синтез всего, что смог придумать человек: выражение эмоций, духа, драмы и жизненных коллизий, объединенных в одно целое, сосредоточенное в одной точке театрального действия и времени.

Ф. И. Шаляпин — был больше, чем певец, был больше, чем артист. Ставя перед собой задачи, казалось бы, далеко лежащие от повседневности и обычного представления окружающих об искусстве оперного театра и певца, он остаётся единственным мерилом, единственной планкой, которой меряют, оценивают даже больших артистов, живших до него и после. Уже в наше время! Он — это тот идеал, который (как он сам говорил о голосе Энрико Карузо, что

он тщетно искал и нашел в нем) мы нашли его в Ф. И. Шаляпине, удивительном явлении нашей русской культуры. Ф. И. Шаляпин как-то обронил: «Сны надо уметь видеть». Эта фраза долго не давала мне покоя. Что он имел в виду? — думал я, вспоминая его облик в целом, его понимание и абсолютно самобытную творческую индивидуальность. Я предполагаю, что он имел в виду погружение артиста в это неописанное еще состояние блаженного удовольствия поиска и приближение к искомому образу.

Артисту нужно уметь «грезить» роль, мечтать, сновидеть образ, который он ищет. Я думаю, Ф. И. Шаляпин имел в виду именно это. Находясь в таком состоянии, человек-артист попадает в «сумеречную зону» сознания, в которой можно найти ответы на многие вопросы, которые в нашем дневном, бытовом сознании даже не задавались бы.

Работая с психикой, сознанием, как с материалом для лепки образа, как с главным, основным своим ресурсом, пробуждая интуицию, подсознание, «шестое» чувство, Ф. И. Шаляпин открыл для нас окно в волшебную страну, где сбываются мечты, где дышится полной грудью, где дух твой сбрасывает земные узы плоти и начинает жить своей настоящей жизнью, вдыхая воздух высокогорных вершин человеческого предназначения!

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО ЗВУК!

Как мало и как много мы знаем о нём. И как в сущности мало мы обращаем на него внимания в повседневной жизни. И как беден и жалок был бы наш мир без звука. «Немое кино — без титров».

Звуком можно восхищаться,
Звуком можно убивать,
Звуком можно лечить,
Звук можно ненавидеть,
Звуком можно строить!

(Пирамиды в Гизе якобы строили с помощью звука, его колебаний.)

Низкочастотное оружие, сеющее ужас, сумасшествие, смерть! (Стены Иерихона помнят об этом.)

Звуком можно лечить, в чем я уверен. В древние времена существовала «звукотерапия». Недаром сильные мира того времени

окружали себя певцами, арфистами, флейтистами, услаждая себя музыкой и зрелищем танцовщиц, находя отдых и «релаксацию», принимая этот своеобразный «звуковой массаж».

Учёные нашего времени, изучая звук, поставили эксперимент. Крысам дали послушать звук певиц. Одна из них Т. Т., джазовая и рок-н-рольная певица, уморила, в буквальном смысле, всю подопытную партию грызунов. Крысы сдохли от звуков, которые издавала эта певица. Другая певица Д. С. — оперная — своим пением, звуком, вылечила многих грызунов, страдающих различными недугами. Факт. Цветы, «слушая» музыку В. А. Моцарта, лучше растут и не болеют. Коровы дают больше молока. Звуковые волны, воздействуя своими вибрациями на окружающее пространство и материальные тела, либо дают жизнь, либо ее забирают.

Одна и та же сила — двоичная по своей сути (плюс и минус электричества), отражает вселенский закон, ставя нас, людей, перед выбором: как человек использует этот выбор — на созидание или разрушение. И этот выбор и будет его Судьба.

Сила звука, его многообразие поражает. Сегодня учёные говорят о звуках, которые издают планеты Солнечной системы (Сатурн поёт свой *си б* в сверхнизком регистре. Я не удивлюсь, если все остальные планеты нашей Солнечной системы поют полную гамму, которую мы не слышим.) О музыке Сфер, пении, звучании планет говорил всё тот же Пифагор за 2600 лет до нас. И вот сегодня учёные это подтверждают. Откуда? Как он мог знать об этом? Ведь только сейчас, с нашей технологией, мы можем открыть или подтвердить подобные явления.

«Математика и воля — вот что делает человека всемогущим», — говорил этот жрец в VI в. до н. э. Тайные знания египетских жрецов, осколки допотопных цивилизаций, их достижения. Древние много знали, ещё больше, я думаю, умели.

В египетских храмах были помещения, где человек не слышал абсолютно ничего, ни хлопки своих ладоней, ни собственные крики, ни другие звуки, которые он пытался произвести. А были такие залы, где даже звуки собственного дыхания напоминали раскаты грома. Это как надо было знать законы акустики, чтобы добиваться подобных эффектов!

Искусство, наука, медицина, родившиеся в подземельях священных храмов Шумера и Египта, со временем, отделившись от религии, много ли они получили взамен, лишившись «божественной

цензуры»? И что в результате получил человек? Свободу? Или все-дозволенность? Вот вопрос, который интересно было бы рассмотреть. Нужна ли такая «свобода» человеку, где всё продаётся и покупается и где нравственная составляющая становится игрушкой в руках злободневной «политики».

Законы Вселенной создали наш мир, нашу жизнь, одарив человека моралью, через своих адептов, периодически спускаемых в различные народы в виде религий самых различных конфессий.

«Звёздное небо над нами и нравственный закон внутри нас», — вот что значит человек, по мнению Кёнигсбергского «затворника» Э. Канта. Это общая составляющая всех религий, гуманистического, человеколюбивого направления. Великий творец одарил человека музыкой, отголоском своей души, «слышать» которую могут только избранные счастливцы. Передавая свои мысли и чувства в виде этих божественных звуков, Он намекает нам, показывая, как может быть прекрасен мир, подчинённый гармонии и порядку, если человек выберет эту сторону. И как деструктивен и разрушителен будет он, если человек соблазнится другой стороной, с его бесовщиной, хаосом отношений, дисгармоничного и атонального звучания!

Гармония есть адекватность замыслу творения, его законам. Музыка как великая абстрактная эмоция есть послание нам, людям, иногда понятная нашему рассудку, она всегда понятна нам душой, нашим внутренним «камертом», безошибочно отзывающимся на доброту, гармонию и красоту.

Красота звука, скульптуры, картины, танца... Где этот центр, определяющий её?! Одного хирурга, врача священника, правитель одной страны спросил:

— Ты столько людей разрезал, всё изучил внутри. Где, по-твоему, у человека находится душа? И видел ли ты её? — спросил он ironично.

Врач подумал и ответил:

— Душа у человека находится там же, где и его совесть!

Мне кажется, что этот «центр», этот «камертон» находится там же. В его душе, его духе, для пробуждения которых Красота и предназначена.

Подводя итоги под нашими размышлениями о Месте и Значении «Его Величества Звука» и Музыки, как Высшего выражения самых сокровенных «невыразимых», «неизъяснимых» обыденным

языком движений человеческой души, можно сказать такие слова: «Над всей этой пустыней царит Могущественный Гений, который может оживить её, ибо он содержит в себе самую сущность жизни. Этот Гений — есть Гений Музыки» (Э. Шюре)

ВНАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО, И СЛОВО БЫЛО — ЗВУК!¹

Звук — слово Бога, Его имя!!! В индуистской или индонезийской мифологии «Великий Абсолют» сидел в трансе и повторял своё имя. Имя это было Оум (в Египте — Тот). Повторяя бесчисленное количество раз своё имя, он, наконец, пробудил звуком своего имени вибрации полей энергии, океаны силы, спавшие до этого, к жизни. Так родилась Вселенная! Весь мир! Бог распался на частицы, создав миры! Звук божественного имени, произнесённого самим божеством, пробудил к жизни саму жизнь! Мириады существ, животных, растений, вселенных! Звук пробудил к жизни — Жизнь! «Теория Большого Взрыва» вписывается в эту гипотезу.

Я могу ошибаться, конечно. Я не учёный, не историк, упаси боже, я не претендую на истину в конечной инстанции. Честно говоря, никто этого не может. Не помню, где читал, где я услышал это, но вполне допускаю, что наша наука, искусство, культура произошли из отправления тех ритуалов, которые брали своё начало в храмах великого Шумера, Египта, Вавилона, Израиля! Священные гимны, пеаны, дифирамбы, песнопения, ритуальные танцы жриц, мистерии Диониса, Элисина, Дельф и т. д. Вся наука: математика, астрономия, медицина и т. д. — всё родилось в храме, в экстазе поклонения высшим силам, богам.

«В Египте, Греции было совершенство осуществления божественного через человеческое в форме прекрасного» — Э. Шюре. Мы все ещё продолжаем жить, так сказать, на остатках и на отражениях этой идеи. Великий греческий философ, математик Пифагор (VI век до н. э.) — жрец высшего посвящения в храмах Египта, был человеком, который дал имя «Философ» людям «ищущим и желающим знать», человек, слышавший музыку сфер! Он,

¹ Определение моё. — Прим. автора.

размышляя, как практически применить умозрительные законы математики в практических реальных понятиях, проходя мимо кузницы и слушая звон молотков, задумался над причиной разницы их звучания. Вначале, экспериментируя с ними, а затем с колокольчиками различной величины, он с помощью математики обосновал, что различие в звуках и их тонах определяется количеством колебаний, которые издают эти разные по величине колокольчики. Так родилась идея музыкальной полутональной гаммы.

Именно Пифагор — математик и философ, жрец и инициатор Пифагорейской школы в Греции является создателем математически обоснованной музыкальной системы, давшей начало фиксации на пергаментах тех импровизаций, рапсодов, которые до этого исчезали, едва прозвучав, «как слёзы под дождём». Это был гигантский шаг вперёд. И сегодняшняя музыка вряд ли смогла бы существовать не будучи записанной, организованной нотными знаками в клавиарах и партитурах.

Ритуальное храмовое искусство, мистерии, родившие театральную драму, трагедию, комедию — все эти действия — объединяло одно — служение высшим силам, богам! Звуки, воспевавшие богов и возносившие к ним молитвы, прославляющие их, танцы, движения храмовых жриц — всё было отточено, доведено до совершенства, достойного богов!

Гениальная архитектура, акустика храмов, великолепные древнегреческие, затем древнеримские одеоны — театры на открытом воздухе, до сих пор поражающие своей идеальной акустикой (на некоторых я пел и абсолютно согласен с вышесказанным).

Размышляя об этом, я прихожу к выводу, что поиски театральной, храмовой и, скажем, культовой акустики не могли не скататься на поисках музыкальной, вокальной техники, идентичной, соответствующей звучащему пространству помещений, где проводились эти действия.

Будучи приглашённым в театр «Ла Скала» в 1982 году на роль Энея в опере «Троянцы» Г. Берлиоза (дирижёр Ж. Прэтр), я был поражен тем, что все репетиции с голосом проходили на основной сцене, которая беспрекословно предоставлялась для нас, певцов (при нашей репертуарной политике или немецкой, например, это было бы невозможно — сцена всегда занята).

17 оркестровых репетиций, 2 генеральные с критикой и публикой. Половина месяца репетиций (с 10:00 до 21:00) и три недели

проката. Я, конечно, отдавал себе отчет, что моя техника далека от желаемой, но я старался слушать, учиться, советовался с концерт-майстерами, большими знатоками стиля и традиций. А главное, мы пели на основной сцене, в этой божественной акустике. И вот, слушая свой голос как бы со стороны, я с удивлением стал ощущать, как он стал меняться, стали меняться и мои ощущения.

Голос как будто сам, лучше меня знал, как ему удобнее и лучше звучать в новых условиях. Вот тогда я начал понимать эту связь между акустикой итальянского театра и голосом певца. Этот явный «симбиоз» был для меня частичным ответом на вопрос «Почему Италия!?» Меня удивляло только одно, как они ещё в Древнем Риме до оперы не додумались? Хотя я где-то читал или слышал об одной гипотезе, что подобие оперного спектакля всё-таки имело место. Но я думаю, что это легенда.

Для чего рождается человек? Для чего он живет? У меня есть ответ, с которым я согласен. Человек рождается и живет для того, чтобы обрести Личность, индивидуальность, которая может быть сфокусирована только имея право выбора между добром и злом, между плюсом и минусом! Если бы выбора не было, то на Земле жили бы или ангелы или демоны. Что творению, очевидно, не интересно и не нужно. Его величество звук — это язык, на котором говорит с нами Вселенная.

Я думаю, что хороший певец, издающий правильные, гармоничные звуки, угоден творению. Он ему адекватен, гармоничен с ним. Вот почему так важен для нас правильный звук, и вот почему мы его так жадно ищем, интуитивно подсознательно догадываясь, что только такой звук долетит до того, кто все слышит.

Этим звуком человек словно хочет сказать кому-то там, наверху, слова благодарности и любви, отдавая Вселенной частичку своей души, вместе со звуком отдавая долг за то, что он получил: жизнь и ее осознание! Что мы можем видеть и ощущать все чудеса нашего грозного и прекрасного мира. В конечном итоге человек в процессе пения освобождает свой дух из плена материи. И чем прекраснее звучание голоса, тем легче и гармоничнее частичка души певца улетает в пространство, совпадая с ним своими колебаниями, соглашаясь с его законами и как бы говоря с ним на одном языке.

Музыка, настоящая музыка, в классическом своем понимании, является одним из немногих оставшихся, теплящихся очагов духа человека, заставляющего его помнить, что он Человек!

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Il Strumento	5
Петь, как дышать	6
Быть или не быть?	23
Дорога к Парсифалю	30
«Что наша жизнь?»	32
Его Величество Звук!	39
Вначале было Слово, и Слово было — Звук!	42

Алексей Алексеевич СТЕБЛЯНКО
ИСКУССТВО ОПЕРНОГО ПЕНИЯ.
ИТАЛЬЯНСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО ЗВУК
Учебное пособие

Alexey Alexeyevich STEBLYANKO
THE ART OF SINGING.
ITALIAN VOCAL SCHOOL
HIS MAJESTY THE SOUND
Textbook

12 +

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Корректоры *О. В. Гридинец, Е. В. Тарасова*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72; planmuz@lanbook.ru

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 26.06.14. Бумага офсетная.
Гарнитура Школьная. Формат 135×190.
Печать офсетная. Усл. п. л. 2,52. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ОАО «ИПК «Чувашия».
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковleva, д. 13.
Тел.: (8352) 56-00-23

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
МОЖНО ПРИОБРЕСТИ
В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ
ОРГАНИЗАЦИЯХ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,
412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru
www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА

ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499)178-65-85;
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1,
тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

МУЗЫКА

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ
Издательский отдел
РФ, 192029, Санкт-Петербург,
Общественный пер., 5.

(812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА
www.lanpbl.spb.ru/price.htm;
E-mail: lan@lanbook.ru;
www.m-planet.ru;
E-mail: planmuz@lanbook.ru