

ЧТО ТАКОЕ ПРОФЕССИЯ ПЕВЦА

Издательство «Искусство» готовит новую книгу «Размышления о профессии», отрывки из нее мы печатаем сегодня. Принадлежит она перу народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии Евгения Нестеренко и приоткрывает дверь в творческую лабораторию оперного певца и театрального актера.

Широко известен курьезный случай, происшедший с Ф. И. Шаляпиным:

— «А чем ты, барин, занимаешься? — спросил меня извозчик.

— Да вот, брат, пою!

— Я не про то, — сказал он. — Я спрашиваю — чего работаешь? А ты — пою! Петь — мы все поем! И я тоже пою, выпьешь иной раз и поешь. А либо станет скучно и — тоже запоешь. Я спрашиваю — чего ты делаешь?»

В наше время, думаю, уже не встретишь человека, столь своеобразно понимающего пение, и, конечно, не стоит догадываться, что певец — серьезная и сложная профессия. И все же чего только не говорят об оперном искусстве! И что оно устарело, и что приличных артистов нет, певцы только «звучком» увлекаются, а играют плохо, и что все толстые и старые... Спрашивает человека: «А когда вы были в последний раз в Большом театре?» И тот, подумав, отвечает: «Лет пятнадцать назад» — или: «Я вообще туда не хожу, это все не то, неинтересно». А потом затащит его на спектакль, хорошо поставленный, с хорошим составом — удивляется и радуется: «Нет, это действительно интересно, совсем не то, что я думаю!».

Встречается и такое отношение: вот заграничные театры — это театры настоящие, вот они — умеют, а у нас — чего ходить! Приезжает зарубежный театр, хороший, согласен, — народ валом валит и восхищается всем: чем надо и чем не надо. Спрашивает таких людей: «Скажите, а кто из советских артистов выступает в этих ролях?» «Не знаю, я обычно в Большой театр не хожу», — отвечают.

Естественно, когда театр приезжает на гастроли, он привозит лучший состав, небольшой, хорошо отрепетированный репертуар, поэтому качество спектаклей очень высокое. И получается, что смотрим, слушаем мы и думаем: «Вот как поют, вот как играют, как вообще у них дело поставлено!» А выступают где-то за границей мы, пишут: «Большой театр приехал для того, чтобы преподать нам урок, как ставить оперу». (Так, например, писали о Большом театре в Италии).

Это, к сожалению, далеко не все знают и понимают. И дело не только в патриотизме. Просто мы не всегда помним о величайшем значении нашей собственной музыки, отечественной культуры, о тех громадных художественных пенностях, которые созданы нашим народом. А ведь вокальное, оперное искусство — часть нашей великой культуры. И центральная фигура здесь, безусловно, фигура певца, фигура артиста.

Уникальным образцом певца-актера является для нас Федор Иванович Шаляпин, одинаково гениально одаренный во всех компонентах, со-

ставляющих понятие «оперный певец».

Я долго не мог найти слово, характеризующее пение Шаляпина, и наконец нашел. Шаляпин пел истоно! Записи почти всех певцов прошлого — скорее документы истории, нежели факт современного искусства. А Шаляпин — наш современник.

Есть одно преимущество (а может, беда?) певца как музыканта перед представителями других музыкальных профессий. Певец может петь практически в любом положении: стоя, сидя, согнувшись... Такое невозможно применить к работе скрипача, пианиста, других музыкантов.

Когда я, будучи молодым артистом, приступил к работе над большой ролью короля Треф в опере «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, поставленной в Ленинградском Малом оперном театре, первое, с чем я столкнулся, — пение в чрезвычайно неудобной позе. Опера была поставлена Алексеем Николаевичем Киреевым довольно своеобразно. Я лежал на станке, наклоненном в сторону зала, на животе, и пел. Музыка в этой опере сложна по ритму, размер постоянно меняется, и при моей позе я еще должен был петь в зал и видеть дирижера. Конечно, для молодого певца задача была сложная. Но это сразу приучило меня к тому, что требовать специального, удобного положения для процесса извлечения звука в опере не приходится.

Оперный театр должен быть причислен к опасному производству. Артист в опере (не берусь говорить о драме) практически всегда находится не на полу сцены, а на так называемых станках. Это либо специальные поверхности, часто наклонные или двигающиеся, либо лестницы, либо довольно высокие площадки, на которые надо забираться. Все это создает дополнительные трудности для пения. А если к этому добавляются меняющиеся декорации, которые иногда укрепляются насех, различные детали оформления, подвешенные на колесах, передвижение по сцене часто в полной темноте, то можно сказать, что сцена оперного театра чревата опасными критическими ситуациями и требует от артиста и всех участников спектакля особенной осторожности и внимания.

Когда я участвовал в создании нового спектакля «Пеллеас и Мелизанда» в «Ла Скала», режиссер Жан-Пьер Поннель представлял короля Аркеля и доктора в этом спектакле людьми очень старыми, в возрасте, как он говорил, «около трехсот лет». Для достижения этого эффекта он предложил весьма сложный грим. За два часа до начала спектакля я усаживался в кресло, и три человека начинали меня мучить — на волосы натягивался пузырь из тонкого пластика, таким образом волосы пригладывались, и голова превращалась как бы в выбитый лысый череп. На этот череп наклеивался паричок с редкими волосами, такой, чтобы лоб был очень высокий, с громадными залысинами, затем наклеивались усы и борода, и все лицо, то есть лоб, щеки, часть подбородка, а также ру-

ки покрывались слоем резинового клея — жидкостью консистенции сгущенного молока с едким запахом нашатыря. Когда это все застывало, образовывалась фактура, подобная очень морщинистой коже, и на нее уже накладывался грим. После спектакля я снимал наложенную на мое лицо маску одним движением — все это слезалось и снималось с лица и головы целиком. Надо ли говорить, что это было, очевидно, самые счастливые минуты каждого вечера, когда я пел в «Пеллеасе и Мелизанде».

Конечно, трудности, которые я описал, не всегда присутствуют в полном объеме, но бывают роли или постановки, где все или почти все они налицо. И в таких условиях оперный певец порой должен исполнять сложнейшую музыкальную партию. Следует еще добавить, что оркестр на сцене слышен плохо. Театры спроектированы так, что из оркестровой ямы летят звуки в зал, а до певцов доносится искаженное звучание оркестра (в некоторых театрах, например, на сцене совершенно не слышны деревянные звуковые).

Не всем известно, что певец во время пения практически не слышит музыки — он сам себя оглушает. Слушатели же часто удивляются, как это вокалист при, казалось бы, прекрасно слышимом оркестре теряет тональность. Певцу приходится корректировать правильность своего пения в паузах, когда он молчит. На снимках или в кинохронике можно, например, увидеть, как Поль Робсон во время пения иной раз подносил руку к уху, по-видимому, таким образом помогая себе контролировать интонацию.

Существует старый театральный анекдот: режиссер на репетиции оперного спектакля никак не мог добиться от тенора, играющего любовную сцену, правильного поведения. Тогда режиссер закричал: «Неужели вам в жизни не приходилось делать ничего подобного?» Тенор ответил: «Да, приходилось, но тогда мне не надо было петь». То обстоятельство, что оперный певец на сцене вместе с тем и музыкант, чрезвычайно осложняет его работу, делая ее, быть может, самой трудной из всех театрально-музыкальных профессий.

Я стараюсь в день спектакля думать о роли, иногда что-то просмотреть, прочитать или перечитать о ней. Иногда прохожу отдельные сцены в комнате, расставив, скажем, стулья и обозначив ими некоторые элементы декораций. Иногда делаю это сидя, закрыв глаза, мысленно. Но каких-то определенных рецептов давать нельзя — все очень индивидуально...

Мы порой невнимательно относимся к славным страницам нашей истории. Вот один из примеров: столетие со дня первой постановки «Кармен». Бизе во Франции было ознаменовано фестивалем, в котором участвовали лучшие в мире исполнители главных ролей этой оперы. Большой театр тоже отметил этот юбилей торжественным спектаклем, выпустив специальную афишу. А вот про такую дату, как столетие со дня первой поста-

новки «Бориса Годунова», театр вообще забыл и, спохватившись в последний момент, не успел даже выпустить отдельную афишу, отметил вековой юбилей «оперы опер»... утренним спектаклем для детей.

Через несколько лет столетие со дня смерти Мусоргского Милан отмечал «Фестивалем Мусоргского», длившимся целый сезон, причем в «Ла Скала» прошли «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба», были исполнены практически все фортепианные, камерные, вокальные и симфонические произведения гения русской музыки, а также проведен международный симпозиум и устроена выставка. Кроме того, в зале Миланской консерватории в концертном исполнении можно было послушать неоконченную оперу «Саламбо» (тут же записанную на пластинку), никогда не исполнявшуюся у нас. Мы же отметили этот юбилей более чем скромно.

Как тут не вспомнить заметку в одной московской газете 1882 года: «Вчера по случаю пятидесятилетия «Руслана и Людмилы» Глинки на сцене Большого театра шли «Гугеноты» Мейербера»...

Во время двухсотлетнего юбилея «Ла Скала» я не раз говорил итальянцам, что Большой театр два года назад тоже отпраздновал свое двухсотлетие, и мои собеседники удивлялись. С одной стороны, это свидетельствует о том, что зарубежная пресса никак не считала для себя обязательным рекламировать достижения нашего искусства и наши юбилеи, с другой — что мы сами виноваты в этом: в юбилейный год Большого театра не было показано ни одной оперы по телевидению, являющемуся сейчас главным средством информации. Трансляции опер уже после юбилея вызвали огромный интерес, и именно таким путем можно было бы пропагандировать наше оперное искусство, наш величайший оперный театр.

Современные советские певцы являются представителями одной из крупнейших и авторитетнейших в мировом музыкальном искусстве музыкальных школ. Основоположник русской музыки Михаил Иванович Глинка является и основоположником русской вокальной школы — исторически сложившегося метода обучения певцов, базирующегося на глинкавском концентрическом методе развития голоса. Школа эта опирается на благодатнейшие фонетические свойства русского языка, на многовековые традиции народного пения и во главу угла ставит искренность и естественность художественного выражения, необходимые при исполнении музыки отечественных композиторов. Со времени Глинки русская вокальная школа успешно существует, и дело ее продолжает советская вокальная школа. На протяжении почти полутора столетий песни, романсы и оперы русских и советских композиторов живут на сцене и получают наиболее верное воплощение именно силами певцов, воспитанных в наших учебных заведениях.