

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ

Евгений Нестеренко, лауреат Ленинской премии

НЕТ НИЧЕГО ТЯЖЕЛЫХ И ПРЕКРАСНЕЙ...

КАК ВАЖНО для артиста не замыкаться в скорлупе своей профессии и учиться у представителей других видов искусства! Вспомним, Шалапин учился у художников, у композиторов, у знаменитого драматического артиста Мамонта Дальского, у мастеров Малого и Александринского театров, а Станиславский учился у Шалапина. «Свою систему я писал с Шалапина», — отмечал он. Излишне говорить, что одним из важнейших качеств этих двух великих художников было умение постигать секреты мастеров смежных искусств и извлекать из этого пользу для своего искусства.

Находясь в драматическом театре, на симфоническом концерте, на эстрадном представлении, беседуя с артистами других жанров, я всегда пытаюсь найти что-то полезное для себя.

Несомненно, что в наше время оперное искусство как жанр синтетический все более развивается и усложняется. То, чего сейчас требуют от актеров режиссеры, те пластические задачи, которые иногда ставят перед собой сами актеры, не имеют равного в истории оперы.

Я убежден, что когда певец поет на родном языке для своих соотечественников, он испытывает самое большое, самое полное чувство удовлетворения от выступления. Как бы хорошо иностранная публика ни знала содержания произведения, такого контакта со зрительным залом все равно не возникает. Ведь, помимо всего прочего, важна общность духовной культуры, знание истории — и певцом, и зрителями. Когда я пою Бориса за границей, то, несмотря на самый большой успех, все же не получаю того чувства удовлетворения, как тогда, когда исполняю эту партию дома, — полное взаимопонимание между мной и публикой нет. Каждый из нас, очевидно, слушал ту или иную арию из русской оперы, например, на французском языке. Нам кажется, что актер очень далек от стилистически верного исполнения. Если же он исполняет это произведение на русском языке, даже несмотря на то, что он плохо знаком с традициями исполнения русского оперного произведения или песни, романа, несмотря на акцент или незнание каких-то особенностей интонирования русской музыки, все же оно звучит намного вернее.

Совершенно невозможным является для меня пение русских произведений на иностранных языках. Поэтому, например, я несколько раз отвергал очень интересные предложения постановок «Бориса Годунова» в Италии на итальянском языке.

Бывает и так, что партию, выученную и неоднократно исполнявшуюся по-русски, приходится переучивать, именно перечувствовать, а не учить, на другом языке. Таким образом я выучил французский текст роли Мефистофеля в «Фаусте» Гуно, итальянский текст ролей Филиппа в «Дон Карлосе» Верди и Дона Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини, венгерский — в опере «Замок герцога Синяя Борода» Бартока.

Надо сказать, что тексты этих опер, за исключением, быть может, последней, представляют собой довольно яркие и грустные примеры тех типов переводов, с которыми приходится встречаться на оперной сцене. Либретто «Фауста» переведено очень давно, причем не с французского, а с итальянского языка. Фразы на русском по ритму, по мелодике часто весьма отличаются от французских, поэтому вокальная партия в русском варианте не всегда соответствует оригинальной. Более того, иногда мелодия в русском варианте длиннее, чем во французском, приписаны дополнительные ноты, поскольку перевести текст с тем количеством слогов, которое было в оригинале, переводчик не смог.

Существует такая шутка: «Когда слова настолько глупы, что их нельзя произносить, их начинают петь». В этой шутке есть доля истины, и эти слова применимы к некоторым оперным либретто, прежде всего к переводным. Следует с удовлетворением отметить, что сейчас в Большом театре при постановке опер зарубежных композиторов переводы проверяются, корректируются. Другой вопрос — всегда ли удачно, но сам факт того, что Большой театр относится не безразлично к текстам, исполняемым на его сцене, следует приветствовать. Хочется надеяться, что придет время, когда любой постановке зарубежной оперы в любом театре будет предшествовать серьезная работа над текстом произведения. Но, конечно, переводческо-редакторская работа должна простирается до определенных пределов. Не всегда возможно сделать другой перевод, пусть он даже в литературном отношении будет лучше и петь его удобнее. Ну как можно петь другие слова вместо так привычных нам «Сердце красавицы склонно к измене» — «Клевета вначале сладко ветерочком чуть-чуть порхает»?

Разумеется, известные, популярнейшие оперы лучше всего перевести бы заново, издать клавиры и партитуры этих произведений с новыми, серьезно и ответственно переведенными текстами. А на сцене наших оперных театров поется русский текст «Фауста» Гуно, сделанный более ста лет тому назад, — все один и тот же! И дирижеры, режиссеры, певцы, очевидно, не задумываются над тем, что текст не везде соответствует французскому оригиналу, что есть корявые, дико звучащие по-русски фразы, что, наконец, нет соответствия между смысловым акцентом предложения и кульминацией мелодии.

Помню, как Д. Д. Шостакович, работая над сюитой на слова Микеланджело, не совсем довольный литературными качествами перевода А. М. Эфроса, спросил А. А. Вознесенского «пройтишь рукой мастера», как он выразился, по этим стихам. Вознесенский не смог лишь «подправить» Эфроса, а сделал свои переводы стихотворений Микеланджело, сохранив размер прежних переводов. Дмитрий Дмитриевич долго приспособлял новые переводы к своей музыке и наконец оставил эту затею, сказав: «К этим переводам надо писать новую музыку!». Вот насколько спаяна музыка с текстом, а мы часто исполняем переводы романсов, песен, опер зарубежных композиторов, сделанные некомпетентными в вокальном искусстве людьми, даже и не пытавшимися добиться соответствия текста музыке.

СТАВИТЬ свою работоспособность в зависимость от самочувствия и настроения — все равно что ставить ее в зависимость от погоды: работать, например, только когда солнечно.

Интересно наблюдать за своим состоянием, иногда обнаруживаются парадоксальные вещи. Перед спектаклем порой состояние бывает вялое, хочется спать, нет сил, кажется, ты сегодня без голоса, в театр идешь вроде бы через силу. Не знаю, в чем тут причина. Может, таким образом проявляется артистическое волнение. Но вот ты одеваешься, гримируешься, и вместе с этим приходит какое-то возбуждение, прилив сил, и к моменту выхода на сцену будто бы все уже в порядке — появилась энергия, появился голос. Я заметил, что если побываешь голос перед выходом на сцену и он звучит хорошо, на сцене как раз возникают трудности с пением. А бывает, голос звучит неважно, а выйдешь на сцену — поешь легко и свободно.

По моим субъективным ощущениям, как правило, состояние голоса перед спектаклем и в начале спектакля у меня хорошим не бывает, поешь на технике, на умении. И только к середине спектакля или концерта, когда входил в рабочее состояние, появляется как бы второе дыхание, приходит «комфортное», если так можно выразиться, состояние голоса, такое, какое обычно бывает в репетиционном помещении, и тогда уже делаешь голосом, что хочешь. Зрителям в зале, даже дирижеру, партнерам и хорошо знающим меня людям мои трудности не заметны, да и не должны быть заметны — я обязан уметь скрыть их и, как правило, скрываю. Главное, конечно, для певца — техника, умение владеть голосом в любом состоянии. Хорошего самочувствия, благоприятного состояния для пения в

практике моих выступлений в начале спектакля почти не было. Но в общем-то не было в середине и в конце и усталости, я редко устаю на спектакле. Усталость, и страшная, приходит через какое-то время после окончания спектакля или концерта, и это прежде всего нервная усталость.

Профессор Московской консерватории Гуго Ионатанович Тиш рассказывал мне, что Сергей Иванович Мигай говорил: «Я за всю свою жизнь всего четыре раза пел здоровым». Конечно, это несколько преувеличено, для красного словца, так сказать, но замечательный баритон был прав в том смысле, что оптимальное для пения состояние организма певца бывает крайне редко. Дело не только в простудах, которым вокалист подвержен больше, чем другие, поскольку его носоглотка и трахея от огромной нагрузки имеют более высокую, чем у непоющих людей, температуру, вокальный аппарат настолько чуткий инструмент, что реагирует на малейшее недомогание, изменение атмосферного давления, смену погоды, повышение или понижение влажности и чистоты воздуха, состояние нервной системы и всего организма и на множество других факторов. Спасение от всего этого — в надежной вокальной технике, профессиональной подготовке и в чувстве актерской ответственности, которым, увы, обладают далеко не все певцы.

Во время трансляции из «Ла Скала» спектакля «Дон Карлос», который видели и в нашей стране, трое из певцов — Прайс, Образцова и я — были больны. Но, конечно, ни о каких заменах речи быть не могло, и мы пели.

У меня бывали случаи, когда обстоятельства заставляли петь большие спектакли и концерты каждый день. Однажды, например, я дал пять сольных концертов (с огромным количеством «бисов») в течение шести дней, а весной 1979 года в «Ла Скала» спел шесть спектаклей подряд: «Моисей» Россини, «Богема» Пуччини, «Моисей», «Богема», «Моисей», «Богема». В театре шутили: неделя Нестеренко в «Ла Скала». Но это редкие, исключительные случаи. Рациональная голосовая техника дала мне возможность выйти из подобного испытания невредимым, более того, казалось, голос звучал с каждым днем все лучше, но я надорвался физически — потерял сон, чувствовал страшную усталость, как после огромного труднейшего сезона, и пришел в норму только месяца через два. Такие эксперименты если и возможны, то лишь тогда, когда уже есть мастерство и не прошла еще молодость, но, увы, содействуют недолго.

ГЛОС — очень хрупкий, деликатный инструмент, и сам по себе он каждый день разный: то идет легко, то тяжело, то звучит ярко, то несколько тускло, то, бывает, тяжело берутся «верхи», то не наполняются тембром «низы». И все это зависит не только от степени утомленности собственного голоса, но в большей степени от причин, о которых я говорил выше. Каждый вокалист должен изучить себя и свой певческий аппарат не только с точки зрения того, что вредно и что полезно для голоса, но и знать, как лучшим образом выйти из положения при наилучшем вокальном состоянии.

Но тут выступает другая трудность профессии артиста вообще и певца в частности — невозможность создать регулярный режим. Наша работа отличается тем, что у нас каждый день по несколько вызовов в театр. Хотя в общем певец, поющий в театре, как правило, работает не более семи часов в сутки, несколько вызовов, дорога туда и обратно, перерывы между репетициями, которые он проводит в театре, в целом создают очень длинный и лишенный какого-то ритма рабочий день. Иногда нагрузка падает в основном на утренние часы, иногда — на вечерние или дневные. А если учесть, что у певца, кроме работы в театре, бывают концерты, записи, съемки, а то и занятия с учениками, можно себе представить, как сложно обеспечить ему режим дня, хотя бы просто приличной с точки зрения медицины. Очевидно, поэтому успехов достигает люди не только одаренные, работоспособные и целеустремленные, но и достаточно крепкие физически. Нельзя забывать еще об одной большой трудности артистической профессии: выступления, как правило, происходят вечером, когда организм в какой-то степени утомляется, даже если человек в день спектакля не репетирует, не занимается. И огромное возбуждение, вызванное спектаклем, не сразу угасает. Как правило, ночь после спектакля артист не спит или спит плохо и испытывает, я бы сказал, страдания, мучения, вызванные колоссальной затратой физических и душевных сил.

Ребенком, наблюдая со стороны нарядно одетых артистов, радостно, с улыбкой выходящих на сцену, видя фотографии в журналах, кинофильмы, я представлял себе, что жизнь артиста красива, легка, даже беззаботна. И работа в общем представлялась легкой — будто бы человек все делает на сцене играючи. Когда я сам стал артистом, я понял, что жизнь есть жизнь, и никаких поблажек человеку искусства судьба не делает.

Но артист обязан, выходя на сцену, все или забывать или скрывать. Помню, когда рождался мой сын, ночью, под утро, я отвез жену в родильный дом, а вечером у меня был спектакль — «Любовь к трем апельсинам». Роды были тяжелыми и опасными для жизни. Как только я уходил со сцены, я бросался к телефону, звонил, спрашивал, как дела. «Нет, позвоните еще раз». Потом я звонил всю ночь, весь следующий день. А на другой день снова спектакль «Любовь к трем апельсинам». И я в этом комическом, веселом спектакле веселой публике, хотя на сердце было тяжело. Тогда-то я особенно остро почувствовал, что такое работа артиста. В любые опасные, трудные, сложные моменты жизни артист все равно должен находить силы для выступления. И никаких поблажек себе делать нельзя.

Мне приходилось петь в очень тяжелых условиях. 3 октября 1977 года транслировался на Италию спектакль «Борис Годунов». За неделю до спектакля я был в Италии. Меня спрашивали об этом спектакле, он широко анонсировался, и все ждали передачи. Я приехал в Москву и за день до трансляции, в том же «Борисе Годунове» неосторожно упав на сцене смерти, повредил себе руку. Была большая трещина в плечевой кости, сильное растяжение, практически я не мог действовать правой рукой. Боль страшная, рука кое-как двигалась только от локтя, я не мог по ходу роли даже перекреститься. Но — спектакль объявлен, и я вышел на сцену. Требовалось колоссальное напряжение, потому что нужно было на ходу менять мизансцены, избегать движений правой рукой, стараться поворачиваться к публике, к камерам левой стороной и преодолевать сильнейшую боль от любого неосторожного движения. И все-таки я провел спектакль на обычном уровне, так, что никто не заметил моей травмы.

Для меня любое выступление в большом, серьезном спектакле или сольном концерте, который проходит в обычных условиях, без каких-то неприятных, отягчающих переживаний, связано с колоссальной затратой физической и в еще большей степени эмоционально-нервной энергии. Сейчас я артист более опытный и знающий, и мое состояние после спектаклей немножко легче. Но первые лет восемь — десять сольный концерт или спектакль был для меня страшным испытанием. После спектакля я буквально еле стоял на ногах. Было такое ощущение, словно меня избili: болели все мышцы, тело, голова. Это состояние проходило только к утру. Но в общем-то и сейчас после спектаклей весь следующий день хожу сам не свой.

ВСЕ ЭТО я говорю, конечно, не к тому, чтобы читатель подумал: ах, какие бедные артисты, как им тяжело живется! Живется нам так же, как и всем, не труднее и не легче, но мне просто хотелось бы простодушно рассказать, будто жизнь и работа артиста — сплошное удовольствие и нет ничего легче и прекраснее. Что нет ничего прекраснее — я согласен: для меня моя профессия — самая прекрасная. Так я думаю и сейчас. А вот что профессия эта легкая, теперь, когда я познал все ее приятные и тяжелые стороны, не думаю.

Отрывок из книги народного артиста СССР Евгения Нестеренко «Жизнь в пении», которая выйдет в издательстве «Искусство» в будущем году. Отдельные главы из этой книги публикуются в журнале «Москва».