

Рубен
ЛИСИЦИАН

ЭТЮДЫ

МУЗЫКА  MUZYKA

ББК 85.31

Л 63

Лисициан Рубен

Л 63 Этюды. — М.: Музыка, 2017. — 112 с., с илл.

ISBN 978-5-7140-1319-5

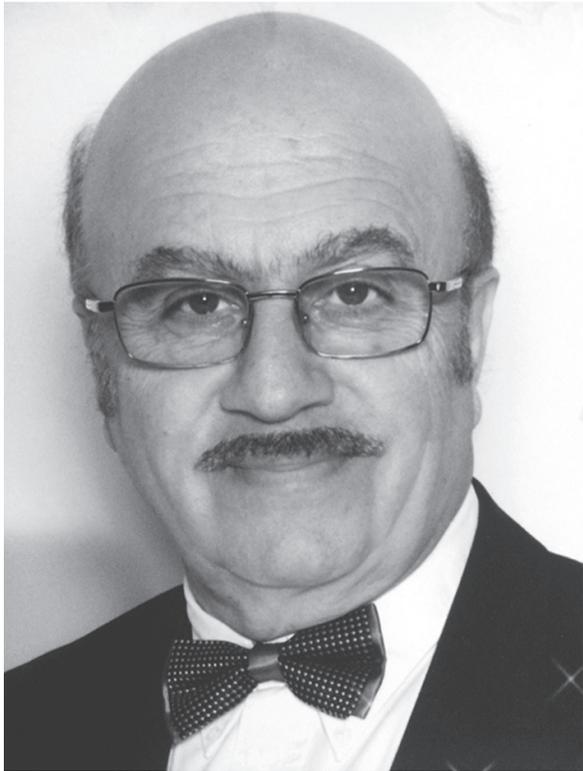
Рубен Лисициан, известный певец и вокальный педагог, представитель династии выдающихся вокалистов, в этой книге делится воспоминаниями о своей семье, учителях, коллегах. Специальный раздел посвящен вопросам вокальной педагогики; предложены варианты исполнительской интерпретации ряда произведений.

Издание адресовано профессиональным певцам, а также широкому кругу любителей музыки.

Публикуется в авторской редакции.

ISBN 978-5-7140-1319-5

ББК 85.31
© ОАО «Издательство «Музыка», 2017
© Р. Лисициан, 2017



*Посвящается памяти моих дорогих родителей
Павла Герасимовича и Дагмары Александровны Лисициан*

Судьбы

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЛИСИЦИАН

Шла запись передачи к 100-летию со дня рождения моего отца. Сестры уже ответили на вопросы. Настала моя очередь.

— Ваш отец всегда был баловнем судьбы... Он был сыном простого рабочего... Его предок был кучером...

Мой дед не был простым рабочим, он был мастером, фабрикантом и общественным деятелем.

Почему всем надо было выходить из самых низов? Почему или колхозник-бедняк, или чернорабочий, посудомойка, перевоспитавшийся вор? Почему я никогда не должен был открыто гордиться, что среди моих родственников были дворяне, статские советники, генералы царской армии. У нас в роду были и академики, и доктора наук, и профессора, и дипломаты, и мэры. Многие из них имели почетные звания в искусстве, спорте, науке. Жизнь моего отца — это и безоблачное детство, и полная лишений юность, и пришедший на смену успех, и счастливая старость в кругу любящих его родных и друзей. Было и неизвестное...

Мой предок никогда не был кучером, он был городским головой. Его, как и Колумба, звали Христофор — нехорошее имя для османского окружения. Но он жил и был крещен на своей земле, а потом вынужден был оставить там свое детство и этим подарил нам наше. Поворотным стало его морское путешествие, в котором он оказался по воле злого рока. Юность свою он начал с нуля, как это однажды много позже пришлось сделать его самому знаменитому потомку.

В середине XVIII века, после очередного армянского погрома, некоторые семьи вышли из Турции в Черное море, но были застигнуты штормом. Многие погибли. Несколько десятков изможденных людей выбрались на берег в районе деревни Туапсе.

В то время недалеко от этого места находился великий русский полководец Александр Васильевич Суворов. Услышав о бедственном положении беженцев-христиан, Суворов, мать которого в девичестве носила русифицированную армянскую фамилию Ману́кова, распорядился расселить их, а позже обратился к императрице Екатерине II с просьбой дать возможность беженцам-христианам остаться в России. Получив высочайшее соизволение, Суворов поселил их в небольшом городке Моздок. Среди переселившихся находился энергичный молодой человек, который, довольно быстро изучив русский язык, активно включился в общественную жизнь городка и через несколько лет стал городским головою Моздока. Звали его Христофор, а фамилию он взял Лисицев. От него и пошел наш род в России, Армении и Грузии.

Один из сыновей Христофора, Даниэль, получает дворянское достоинство, чин генерал-майора медицинской службы и становится действительным статским советником.

Сын его Степан – выдающийся этнограф. По его учебнику армянского языка до сих пор учатся армяне Малой Азии.

Некоторые братья Степана Лисицева-Лисициана осели на Северном Кавказе. Среди них отметим Герасима. Получив специальность бурового мастера и работая по этой профессии, он открывает собственное производство. Благодаря финансовой поддержке своего друга – табачного магната Багратиона Вахтангова, отца знаменитого режиссера, – он строит фабрику по производству папиросных гильз. Продукция фабрики пользуется спросом, и Герасим, разбогатев, покупает у эмира бухарского виллу в мавританском стиле в Кисловодске, но остается жить во Владикавказе. Находясь на гастролях в Кисловодске, я видел этот архитектурный шедевр. Он принадлежал к историческим памятникам города и охранялся государством, но недолго. Через несколько лет нужно было найти место для строительства санатория ЦК КПСС в самом красивом месте города. Местом, выбранным эмиром, воспользовались, виллу разрушили. Еще через несколько лет я опять был в Кисловодске. И вот случай: на мой концерт пришел директор краеведческого музея и зашел за кулисы. Нас познакомили, я спросил его о вилле. Он сразу же ответил, что в музее даже есть фотография «Мавритании», – так она называлась при эмире бухарском. Я попросил его дать мне ее, поклявшись, что верну через час. Долго не мог уснуть, представляя себе, как будет счастлив мой отец, увидев

этот снимок. На следующий день, еще до открытия музея, я уже был там. Через час фото было уже опять в музее, а негатив — у меня.

По семейным преданиям, мой дед купил виллу в 1912 или 1913 году. Приближался 1915 год, самый страшный год для армянского народа. Младотурецкое правительство Турции, воспользовавшись бушующей в Европе мировой войной, начинает тайно проводить первый в мировой истории геноцид — планомерное и поголовное истребление коренного армянского населения Турции. Миллионы людей становятся жертвой этой катастрофы. Спасаясь от страшной смерти, десятки тысяч обворованных, голодных, измученных, полуголых людей хлынули в армянские области России и Ирана. Герасим Павлович Лисициан избирается Председателем Владикавказского комитета по оказанию помощи беженцам-армянам.

До сих пор у нас хранится серебряный портсигар — подарок от одной семьи беженцев, которых приютил, снабдил деньгами и отправил в Париж мой дед. Оказавшись потом во Франции, глава этой семьи по фотографии, которую ему подарил Герасим, заказал портсигар с изображением бабушки и моего отца в детском возрасте. Я держу его в руках и ощущаю тепло от холодного металла, как будто чувствую, сколько души вложили в него и мастер и заказчик, и думаю о невинно погибших, о страданиях и отчаянии тех, среди которых спаслись совсем немногие.

Но беда не приходит одна. Наступает революция и Брестский мир, по которому Ленин дарит братской Турции две армянские провинции с символом Армении — библейской горой Арарат. Многие уезжают за границу. Мой дед покупает паспорта. Однако его мать категорически отказывается, и дед решает остаться. Решение это оказывается роковым. Во Владикавказ входят большевистские соединения. Начинается кровавый террор.

Семья перебирается в Питер. Нищий, вчера еще успешный фабрикант, вместе с сыном начинает новую жизнь. Ничего нет: ни виллы в Кисловодске, ни дома, там же в пригороде, у станции Минутка, ни нефтяного промысла в Грозном, ни дома в родном Владикавказе, да и фабрики нет — станки увезли и оставили под открытым небом, где они превратились в груды металла. Както в начале 1970-х я был на гастролях в Северной Осетии; приехав во Владикавказ, зашел посмотреть на армянскую церковь, где крестили папу. На паперти я увидел старика. Спросил его, где Тарская улица — там родился мой отец. Он показал мне направление.

Разговорились. Я спросил, не знает ли он, где улица, на которой была гильзовая фабрика моего деда.

— Вай! — воскликнул он — ты внук Герасима? Я был совсем молодой, и нас, нескольких парней, попросили помочь вынести станки из фабрики. Они были тяжелые, все хорошо смазанные. Твой дед был хорошим хозяином — рабочие любили его.

Мы обнялись, и я горько заплакал у него на плече. Он ласково утешал меня. Это была моя вторая косвенная встреча с моим дедушкой.

Третья встреча с дедом произошла поистине магическим образом. Моя жена училась в институте вместе с девушкой, отец которой в детстве жил во Владикавказе. Его родители служили у моего деда: она — горничной, а он — конюхом. Все дети рабочих, служивших у дедушки, учились в школе за его счет. Приехав к нам домой, она увидела янтарные чётки, лежавшие на комод. Это было почти всё ценное, что осталось от моего состоятельного деда.

— Ой наши чётки! — прошептала она, широко раскрыв глаза — бабушка рассказывала, что такие же были у всех, кто служил у деда твоего мужа.

Подобно Фениксу, дедушка пытается возродиться и отдает этому годы жизни. «Мы его почти не видели, — говорил мой отец, — он все время работал». Смеялся он редко. Все осталось *там*. Заработки были маленькие, жили очень скромно.

И вот, в один несчастный день, вернее, ночь, деда забирают. В камеру знаменитых «Крестов» набиваются 200 заключенных. Из еды только селедка, в алюминиевые кружки разливают кипяток. Держать их в руках невозможно, согнуться, чтобы опустить на пол, — тоже. Все стоят плотно. Так стоя и спят. В туалет водят раз в сутки. Люди теряют сознание от чудовищного запаха, из-за невероятной жары, от скученности и отправления своих нужд на месте. Их выносят на несколько минут в коридор. Отдышался — обратно в камеру. Каждые два дня изнурительные допросы: «Где золото, сволочь? Куда запрятал деньги, гнида?» И обратно в переполненную камеру. И так почти целый месяц. Прогулка раз в день. В смежной камере стоит сын. Отцу разрешают соединиться с ним, чтобы стоять вместе — из гуманности. Через месяц неожиданно выпускают — еще не 37-й. Открываются двери, они на улице, уходят подальше. Белые ночи. Папа начинает смеяться, за ним дед, смех переходит в рыдания. Надо спешить домой, в комнату в большой коммуналь-

ной квартире. Ноги не идут — сильно опухли. Входят под утро. Бабушка бросается к ним, берет папу за рубашку, та остается у нее в руке — всё истлело... Лезут в тайник, рвут и сжигают документы на вклады в банк, красивые такие. Жечь! Жечь! Хватит одного раза в «Крестах»! Мы вместе! Уже счастье! Потомки поймут и простят.

Отец поступает в Питерскую консерваторию. Как-то дед приходит домой в ознобе, он должен был провозиться у какой-то трубы, из которой сильно дуло. На следующий вечер температура под 40°. Деда увозят в больницу — крупозное воспаление легких. Антибиотиков еще нет. Сохранилась фотография — бабушка и папа после похорон. Черные лица.

Спасает учеба. Новый набор. В коридоре встречается сосед по Владикавказу. Удивленно поднятые брови.

— Ты здесь учишься?

— Уже второй год.

— Молодец, видишь, и я поступил.

Через два дня вызов в кадры.

— Ты, Лисициан, сказал, что ты сын рабочего? А твой отец был фабрикант.

— Я сын мастера. Он все отдал, у нас ничего не осталось.

— Иди, мы примем решение.

Приказ был готов уже утром: «За сокрытие социального происхождения...» Балтийскому заводу нужны были чернорабочие. Опять с нуля. Не знал этот, хлебнувший лиха юноша, что пройдет время, и сам Лучший Друг Певцов заметит его и изменит его судьбу. Но это уже *известный* Лисициан.



НЕСКОЛЬКО КАРТИН ИЗ ЖИЗНИ МАСТЕРА

Сколько людей прошло через юбилей в сто лет! Почти всегда это означает, что их больше нет. Были, а теперь нет, и уже не будут. А мы радуемся, вспоминая их прошедшую жизнь здесь и уже не плачем, что их больше не увидим, потому что сто лет — это много.

Я помню моего отца с мамой еще молодыми и такими красивыми! На них смотрели, их узнавали. Тогда узнавали без телевидения и кино. Тогда очень любили искусство. Советское искусство. Другого не было. Даже детей узнавали. «Смотри — сын Лисициана!» Мне стыдно, я прячу глаза, хочу скорее уйти!

...Большой театр. Мир мечтаний, отдохновения, когда-то и дом моего детства. До сих пор помню запах кулис. Стоит дядя Сережа Лемешев с дочкой Машкой. Бегу к партеру, сажусь с мамой, верчусь, как полагается детям. «Если ты будешь крутиться, я скажу Василию Васильевичу, и он тебя прогонит из театра». С ужасом смотрю на дирижера. Кажется, пронесло. Сажусь тихо. Звучит музыка Чайковского — он умер всего 60 лет назад. Открывается занавес. Варят варенье. Красивые декорации. Поют. Вдруг выходят папа и дядя Сережа. Гром аплодисментов. Я сажусь и боюсь Небольсина — дирижерская палочка такая острая, — но тихо горжусь. Смена декораций. Дуэль. Папа побеждает, я счастлив. Про дядю Сережу я и не думаю — сам виноват. Зачем вызывать на дуэль, если стрелять не умеешь? Я надеялся, что дома еще успею поиграть, но не тут-то было. Сначала целый час какая-то женщина на сцене никак не могла прочитать то, что написала. Потом какой-то дедушка очень долго объяснял папе, что она ему нравится. В общем, в этот вечер у меня с игрой дома не получилось.

Приходит папа — лицо у него после грима такое мягкое, доброе... «Ты считаешь, что достаточно сегодня позанимался на ви-

олончели?» Неужели нельзя придумать какую-нибудь другую фразу? Почему надо всегда спрашивать про это проклятую виолончель? Мало того, что я ее ненавижу, я еще должен ее таскать в школу через весь бульвар. Сам-то ничего не носит! Вот бы мне петь! Это все дядя Слава Ростропович виноват: «У твоего сына виолончельные руки, я с ним буду заниматься», — а меня спросили?

...Дача догорала. Папа с мамой стояли, взявшись за руки, и смотрели на угли. Сгорело все: их молодость, наше детство, старость моей бабушки. Сгорел весь папин архив со старыми бесценными фотографиями, сгорела Детская энциклопедия 1905 года, по которой мы учились, две совершенные пластилиновые копии фарфоровых бюстов Листа и Вагнера, которые вылепил папа. Сгорела висевшая в дальней комнате маленькая акварель: две лисицы стоят на задних лапках на прописной букве «А», под которой примостилась маленькая буква «н». Они пригнули друг к другу свои фигурки и соединили мордочки. Внизу надпись: «Мой конференс без слов всегда доходит. Рисую двух лисиц — Лисициан выходит». Подпись — Александр Венцель. Мы его никогда не видели, но очень любили эту акварель и стихи к ней. Здесь же, в нашей комнате, мой старший брат, играя тенью, при помощи рук показывал мне целые спектакли. Сгорел стоявший на веранде стол-сороконожка для встреч с близкими и друзьями. Здесь, на медвежьей шкуре, папа любил отдыхать. Как-то он спал, и бабушка села рядом сторожить его сон и тоже уснула. Увидев эту идиллическую картину, я прокрался в чулан, достал старое духовое ружье и вложил бабушке в руки: солдат спит — служба идет. Я позвал всех, кто был в это время в доме, раздавался дружный смех. Проснулись папа с бабушкой, и начали так хохотать, что бабушке чуть не стало плохо.

Здесь я подрался с домработницей Нюрой. Она сложила веревку и стегала кошку, стащившую кусок колбасы. Я уже тогда очень любил животных, у меня и сейчас целый зверинец.

Зимы на даче были снежные, и мы, дети, чистили дорогу, когда приезжал папа. Раздавался сигнал его «Победы», он въезжал, мы бросались к нему обниматься и целоваться. Вечером, при свете керосиновой лампы, он что-нибудь рассказывал нам... Все исчезло, как дым, поднимавшийся от пожарища. От дома остались только выпавший из пекла, обуглившийся холодильник и две бронзовые тарелки с крышками, которые папа привез из Индии. «Здесь построим новую дачу», — сказал он. Ни отчаяния, ни слез. Это

была данность. Как будто гены древнего народа подсказали: «и это было». Папа с мамой еще крепче сжали руки, повернулись и ушли.

...Эту школу никто не называл — Центральная музыкальная школа, она всегда была ЦМШ. Моя старшая сестра готовилась к экзамену по специальности и пропустила несколько уроков. Пришлось сидеть за полночь и наверстывать упущенное.

— Что ты делаешь? — спросил папа, проснувшись среди ночи. Она рассказала про свои мученья. — Покажи! — Она показала ему фугу Баха. — Ладно, ложись спать, утро вечера мудренее.

Наутро, когда сестра проснулась, все ноты были аккуратно транспонированы. Она бросилась к папе со слезами благодарности.

— Постарайся больше не пропускать уроки, — сказал он.

...Он только что вернулся из Москвы и с нетерпением ждал. Ему принесли очень красивого мальчика. Лицо его резко изменилось:

— Это не мой ребенок! Принесите мне моего!

— На бирке ваша фамилия!

— Вы ошиблись, принесите мне моего ребенка!

— Мы не ошибаемся!

— Я прошу вас показать мне всех детей — я найду своего.

Ему разрешили. Он пристально осматривал ряды малюток. Вдруг лицо его засветилось: вот он! Стали проверять записи. Ошибку нашли не сразу. Провожали его замороженными взглядами. Он гордо шел со своим узанным и оттого еще более дорогим существом к моей маме, чтобы она напитала его крохотное тельце своим теплым молоком.

...Вязьма. После концерта все расположились ночевать. Неожиданно вошел молоденький офицер со слезящимися глазами и предложил желающим ехать в Москву. Грузовик уходил через несколько минут. Никто не хотел ехать. Папа встал и направился к выходу. Все начали его отговаривать. Он молча слушал, потом спросил: «Кто поедет со мной?» За ним нехотя пошли еще двое, большинство же решило остаться и уехать утром. Он с двумя попутчиками вышел и сел в грузовик. Мотор тяжело вздыхал. Сильно трясло. Утром, полуживые, добрались до дому. Позже стало известно, что немцы десантом взяли Вязьму. Евреев из их концертной бригады тут же расстреляли, остальных отправили в лагерь.

Их поместили в школе. На каждой койке по два артиста. Папа с Межинским, великим исполнителем Наполеона и Гранде. Бомбеж-

ка утихла. Межинского трясло.

- Сеня, пойдем спать на поляну, мне что-то не по себе.
- Там опаснее!
- Как хочешь, я пойду.

Межинский поплелся за ним. Поляна была занята множеством солдат. Они пошли дальше, нашли немного соломы и улеглись.

Светало. Их словно подбросило. Взрыв огромной силы прогремел рядом. Они вернулись. Школы не было. Папа стоял, онемев. Сзади плакал Межинский – Павлик, Павлик, как же это?

...В больнице умирала его младшенькая. Сепсис. Черные дни тянулись медленно. Врачи отворачивали глаза. «У вас останется еще трое детей». «Четверо! У меня было и останется четверо! Это моя девочка! Мой обожаемый ребенок! Я не отдам ее!» – Казалось, он обезумел...

Они лежали друг с другом рядом, связанные красной нитью. Ее лицо розовело. Дыхание выравнивалось. Горячая струйка несла ей жизнь. Господь вернул ее в нашу семью с папиной кровью. Какое это счастье, когда кому-то удается спастись!

...Конец 60-х. Мы с папой на конкурсе в ГДР. Он меня распекает перед турами. Сегодня третий тур, я не могу заснуть – папа немного простудился и храпит. «Папа, не храпи, мне обязательно надо выспаться, голос не будет звучать». Он встает, садится за стол. Утром просыпаюсь – папа сидит за столом, смотрит на меня

– Ты не спал! Из-за меня!

– Сегодня твой день. Ты должен победить. Одевайся, приводи себя в порядок, завтракаем – и на распевку.

Вечер. Ждем результатов. Входит маэстро Христо Брымбаров из Болгарии. Проходит мимо нас и показывает один палец – говорить еще нельзя. У папы в глазах слезы – мы победили!

...2004 год. Я на даче. Сидит папа, обхватив голову руками.

- Папа, давай сыграем в нарды.
- Не хочу.
- Давай разложим твой любимый пасьянс.
- Не хочу.
- А что ты хочешь?
- Ничего. Пора.
- Нет, не пора, не пора!

Я целую его руку. Она теплая...

Мы стоим в Армянской церкви на Ваганьково, четверо его детей. Никого нет, нас оставили одних, чтобы не мешать. Я целую его руку. Холодная. Слезы текут у нас, у его детей. Мы еще много раз скажем «папа». Ответа уже не будет никогда. Он ушел. Звезда погасла. 100 лет – это так мало!



ПОТЕРПИ

Мой двоюродный дед был городским головой города Грозного. Его собственный прессовый завод «Молот» был известен далеко за пределами Чечни. Он был интересным статным мужчиной. Он нравился многим женщинам, но сердце свое отдал одной – терской казачке по имени Марфа. Женщина была красива и своенравна. Он старался окружить ее теплом и уютом. Мечтал о большой семье и сердце его радостно билось в предвкушении. Но началась революция, а за ней и Гражданская война. Город переходил из рук в руки, пока наконец не заалел красными флагами. Шло время. Теперь он проходил мимо когда-то своего завода. «Красный молот» – так теперь стал он называться. В Управе его кабинет занимал уже другой человек. Потом и Управа стала Исполкомом. И вот наконец родилась дочка. Они уже жили в Тифлисе. Он назвал ее в честь грузинской царицы. Тамара не отличалась хорошим здоровьем, но дух ее уже в детстве был сильным. Так случилось, что не суждено ей было наслаждаться нежной родительской любовью. Она осталась с матерью и лишь изредка виделась с отцом. Ее любовь к нему была взаимной. Он очень страдал от одиночества и неразделенной любви, терзая свое слабое сердце. Вскоре на кладбище появилась табличка – Николай Павлович Лисицев.

Фамилия досталась от прадеда, который, бежав от армянского погрома в Турции, осел в Моздоке, где вскоре стал градоначальником. Настоящую его фамилию я не знаю. Во время Второй мировой на этом направлении шли ожесточенные бои, Моздок был сильно разрушен в результате фашистских авиаударов, городской архив сгорел. Тамара тоже была Лисицева, однако ее двоюродная сестра, восходящая звезда ленинградской оперы Изабелла, сделав свою фамилию более сценической, подала пример остальным членам клана. Отныне появилась новая, доселе не встречавшаяся фами-

лия — Лисициан. Изабелла Лисициан умерла на самом взлете своей карьеры, оставив после себя сноп искр, многие из которых засверкали в будущем новыми именами.

Терская казачка Марфа была человеком строгого нрава, и маленькая Тамара вскоре почувствовала это на себе. Отношения их не были столь теплыми и доверительными, какие раньше были у нее с отцом. Она замыкалась в себе и находила утешение в книгах.

Шло время. Она поступила в ГИТИС и переехала в Москву. Там влюбилась. Он был сыном будущего генерального секретаря итальянской коммунистической партии, его вместе с другими вывезли из фашистской Италии. Она всегда мечтала о театре, и будущее светлело впереди. Однако вскоре на его фоне появились точки, много зудящих точек. Ворвалась война. В военкомате она записалась добровольцем. Учítывая, что перед ним стоит чемпионка Грузии по стрельбе, самбистка, владеющая основами немецкого языка, военком принял ее. Она прошла курсы подрывника и радиста. Вскоре, получив задание, она с группой уже летела в тыл немцев. И сразу же первая неудача: самолет пролетел заданную точку на 100 километров дальше. Люк открылся, и она ринулась вниз, навстречу своим испытаниям. Один из грузовых мешков группы упал прямо на занятое немцами село. Началось прочесывание леса. Тамара пошла на разведку. Оценив ситуацию и решив отвлечь немцев от всей группы, она сама вышла к ним. Ее стали допрашивать, и она рассказала, что в лес был сброшен отряд с двух самолетов, что она оказалась там, так как это была единственная возможность найти любимого, с которым она познакомилась еще в Можайске. Это был немецкий солдат, от которого она перестала получать письма. Опасаясь крупного боя, немцы решили дождаться подкрепления и потеряли время. Полицаи били ее, били страшно. Платье во многих местах вошло в тело. Придерживаясь легенды, она стояла на своем. Чувство ярости и ненависти в ней было настолько велико, что она поняла, что сможет выдержать любую пытку. Экзекуция повторялась несколько раз. Она твердила одно и то же. Ее бросили в камеру. Очных ставок не было — она поняла, что группе удалось скрыться. Проходили дни, недели. Режим ей ослабили, раны зажили. Она могла выходить гулять по огороженной территории. На нее посматривал немецкий офицер, и они иногда разговаривали. Немецкий она учила в школе и воспользовалась случаем его уллучшить. Неопределенность, однако, пуга-

ла. Ее отвезли в Мозырь. Допрашивал очень вежливый немец, их беседа показалась ей странной. Его вопросы не были целенаправленными, он как будто прошупывал ее. Вежливо попрощавшись, он вышел. Резюме – расстрел. Ее отвезли обратно. Вошел знакомый офицер и сказал, что ее переводят в лагерь из другого ведомства, что теперь она в их компетенции и, скорее всего, документы с приговором ему удастся задержать. Он спас ей жизнь, и она навсегда запомнила его имя. Везли ее очень долго, и вот грузовик остановился. Житомир. Ее ввели в комендатуру. За столом кабинета сидел друг того, кто ее спас. Говорил он с ней доброжелательно и попросил пересказать свою историю. Ее отвели в одиночку с правом выходить на прогулку. Через несколько дней начались допросы и избиения. Опять били полицаи – немцы не марали своих рук. Ей выбили зубы. В камеру каждый раз волок один и тот же тюремщик. Она знала его имя.

Много лет спустя они случайно встретились на мосту во Флоренции. Он еще был далеко, когда она узнала его. Прошлое опустилось и мост потемнел. «Вы Альфред Камм. Из Кёльна». Он вздрогнул, глаза его широко раскрылись. Она поняла, что он ее вспомнил. «Нет! Нет!» – дико закричал он и побежал прочь.

Опять стало светло – она стояла одна на мосту во Флоренции.

Через неделю ее привели в комнату, где сидели офицеры СС и СД. Ей показали фотографию. Немец, жених по легенде, неправильно надписал на фото свое имя. Роковая ошибка изготовителей пакета документов для разведчиков. Она все отрицала, приводя все возможные доводы. Приговор – расстрел. Уже второй. Однако за нее заступился тот, к кому ее привезли в Житомир. Ему удалось убедить других офицеров заменить расстрел лагерем. Последний этап. Ворота раскрылись, и ее ввели в лагерь советских военнопленных. Жизнь остановилась – она попала в ад. Два месяца она провела в этом лагере, потом всех перевели в Славуту, в один из самых страшных лагерей на Украине. Время медленно плелось вперед. Часто мимо них вели группы евреев на расстрел. Они пели. Звучали автоматные очереди и крики. Потом одиночные контрольные пистолетные выстрелы. Спустя время немецкий

конвой молча возвращался, неся с собой последние их ценности. Она уже видела, что делают с евреями. Прибывал эшелон, битком набитый этими несчастными. Около дверей стояли полицаи. Звучала команда. Двери открывали, оттуда выволакивали людей и начинали избивать, чем попало. Полицаи не разбирали, кто перед ними – мужчины, женщины, старики, дети. Начинала течь кровь, которая превращалась в ручеек. Немцы отодвигались, чтобы не замараться. Стоял дикий вой избиваемых и жуткий мат полицаев. Потом людей сортировали и вели на расстрел. Трупы убирали лагерники. В бараках свирепствовали тиф и голод. Военнопленные умирали сотнями. Тамара тоже заболела. Единственную девушку в мужском лагере выводили. Кормили пленных в основном картофельными очистками. Через полгода, находясь на грани истощения, она совершила побег с двумя товарищами. Ели ягоды и сыроежки. Они вышли на партизан и еще долго сражались с врагом. Здесь она впервые убила человека. Это был молоденький красивый мадьяр, он целился в нее. Она схватила ружье и, не целясь, уложила его наповал. Когда кончился бой, она подошла к нему. Он лежал мертвый, с широко раскрытыми ярко-голубыми глазами. Она долго смотрела на него.

После контузии ее перебросили в Москву. Наконец Москва. Непосредственного командира Тамары не было, и ее начали проверять. Небили, но не давали спать и заставляли подробно описывать свою жизнь в тылу у немцев – и так беспрерывно заново одно и то же. Через несколько дней без сна она почувствовала, что начинает сходить с ума. В который раз ее повели на допрос. Она стала кричать на сидевшего перед ней генерала, что он наверняка просидел в тылу, пока она пускала под откос фашистские поезда, и он еще смеет ее проверять. Все поплыло у нее перед глазами, она схватилась за спинку стула, чтобы не упасть; сквозь шум в ушах она услышала – успокойтесь, вы свободны, вот ваш пропуск. Ее выпустили ночью, она вышла на улицу и, как пьяная, засыпая на ходу, дошла до своего дома. Не раздеваясь, упала на кушетку. Через двое суток она проснулась, как и заснула, – в пальто и в сапогах. Война кончилась, но она еще долгие годы кричала во сне.

...Они встретились опять, как до войны, гуляли ночи напролет и поклялись друг другу быть всегда вместе. Ей долго не давали визу, однако итальянская компартия набирала силу, и было принято решение не волновать заместителя самого Пальмиро Тольятти.

Рим, Неаполь, Венеция, Флоренция, Милан. На пять лет они стали ее городами. Родился сын Сандро. А потом его отец забыл про клятву. И тогда она с сыном вернулась в Москву.

Ей советовали отказаться от итальянского гражданства, но она отвечала, что развелась с мужем, но не с Италией. Еще в Италии, работая в Совэкспортфильме и познакомившись с Феллини, Висконти, Дзефирелли, Пазолини, она решила поступать во ВГИК. Окончив его, она сделала свою первую работу в качестве кинорежиссера. Это был фильм для детей и назывался он «Сомбреро». За первым фильмом пошли другие. Среди них были фильмы по сценарию ее близкого друга Джанни Родари. В ее фильмах снимались Смоктуновский, Лавров, Басов, многие другие актеры. Она была непревзойденным мастером итальянского синхронного перевода. Вскоре вышла замуж за хорошего человека. Он был фронтовик и ее оператор и носил победное имя — Виктор. С ним она и прожила много лет.

Она первая сняла фильм про канадских духоборов. Ее заинтересовала история масонства, и она начала снимать фильм «Тайна виллы Грета». Ей стали звонить и угрожать. Но она прошла ад и знала, что хуже уже не будет. Угрозы так и остались угрозами. Потом от инфаркта умер сын Сандро. Этот удар был самым страшным. Она стала молиться.

Часто бывала в Италии — там жили близкие ей люди. Много путешествовала. С итальянским паспортом это было просто. Но каждый год, 9 Мая, она надевала награды и шла на встречу с однополчанами. Друзья уговаривали ее написать книгу о своей жизни. Она не соглашалась, не хотела ничего вспоминать. А потом села и начала писать. Назвала «Нас ломала война». Вскоре книга вышла в свет. И здесь она победила, оказалась сильнее своего прошлого, не побоялась вспомнить то, что всю жизнь старалась забыть.

Умер муж, и она осталась одна. Как-то раз обнаружила, что награды пропали. В краже призналась ее родственница, но так их и не отдала, сказала, что оставила ей документы на них. Об этом я узнал после ее смерти, ей самой было стыдно рассказать мне. В последние годы она общалась с митрополитом Волгоградским и Камышинским Германом, он иногда навещал ее. Она плохо ходила, ее мучила астма, болели ноги, слабело сердце. Однако, как всегда, продолжала бороться. Лишь однажды призналась митропо-

литу, что устала и ей очень трудно. Он ответил: «Потерпи». Через несколько месяцев она умерла.

Я не встречал более сильного человека, она никогда не плакала. Она ненавидела ложь, трусость и несправедливость. Характер у нее был довольно жесткий. Но как личность она была столь значительной, что не на пустом месте была уверена в правильности своей точки зрения, особенно в вопросах морали. Она была верна чувству дружбы и долга.

Тамара Николаевна Лисициан. Ее нет, погас яркий свет, который шел от сильнейшей энергии ее духа. Она прошла тяжкие испытания, к концу жизни почти ослепла. И незадолго до ее смерти Владыка открыл ей одну из вечных истин бытия: «Потерпи».



ПРИВЕТ МОЙ ВАМ, СИНЬОРЫ!¹

«Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая:
Пускай персты твои, промчавшись по ней,
Пробудят в струнах звуки рая».
*Из «Еврейских мелодий» Дж. Г. Байрона
в переводе М.Ю. Лермонтова*

Ей посвящали свои произведения Прокофьев, Шостакович, Гаврилин, Таривердиев, Щедрин. Ей признавались в любви Мстислав Ростропович и Тийт Куузик. Ее боготворила публика, битком заполнявшая концертные залы. Ее имя произносилось с волнением. Ее баловала пресса. Ей никто не завидовал и ее никто не ревновал. Она была королевой и как королева была выше подозрений. Она никогда не изменяла музыке и увлеклась живописью только тогда, когда уже перестала заниматься исполнительством. Она была одна и осталась одной, самой яркой звездой на концертном Олимпе.

Она родилась сразу же после революции в уже нищей семье. В одночасье были потеряны магазины на Сухаревке, из их большой собственной квартиры на Покровке сделали коммуналку. Осталась еще дача на Клязьме. Потом и ее не стало. В тридцать четыре года внезапно умирает отец, мой дед, и бабушка остается с двумя маленькими девочками. Проходит год. За бабушкой ухаживает будущий отчим двух малюток. Она смотрит на свекровь: моего сына не вернешь, ты одна с двумя маленькими детьми, он тебя любит, выходи за него.

Он стал для всех нас символом честности и чистоты, обожаемым нами человеком, всю жизнь боготворившим бабушку и сошедшим за ней в могилу, не вынеся самой страшной для него потери. Я до сих пор помню его лучезарные глаза, из которых катились слезы. Он смотрел на нас и причитал: «Нет нашей бабули, что мне теперь делать!» Мы утешали его, как могли.

¹ Первая строка арии Пажа из оперы Дж. Мейербергера «Гугеноты», — одна из лучших арий Зары Долухановой.

На его лоб нависал очень красивый завиток седых волос; Сидя у него на коленях, мы часто играли им. Многие годы он был директором ресторана ЦДРИ. Он собирал нас, своих пятерых внуков, и угощал бутербродами и лимонадом. Как-то я спросил его, почему он за все платит, ведь он же директор? «Потому что я вас угощаю, а не ресторан», — просто ответил он.

Наша бабушка была удивительно красивой. Светлые волосы и серо-голубые глаза на фоне прекрасного лица выдавали в ней истинную армянку древних кровей, каких осталось уже совсем немного в окрестностях некоторых мест Армении. Ее облик унаследовала моя мама. Бабушка очень тонко исполняла армянские народные песни, она пела их всегда тихо и грустно. Сестра же мамы пошла в отца. Брюнетка с медным отливом, она вскружила голову молодому композитору Александру Долуханяну. Они поженились. Он сумел развить ее талант, придав ей уверенность в своем предназначении.

Формирование ее было стремительным. Обладая независимым характером, она совсем мало проработала в опере и ушла на радио, где сделала массу сольных программ, во многих из которых открыла нам доселе не исполнявшихся композиторов. Она навсегда решила стать концертной певицей. Может быть, ее перевоплощения в каждом последующем произведении, необычайно талантливое пение с оркестром, сами арии, сцены и целые оперы в концертном исполнении при всем многообразии ее палитры вызывали сожаление, что это не оперный театр, что нет игры света, не декорирована сцена? Что там она могла бы многократно усиливать свое мощное влияние на публику? Нет! И примером тому сенсационное исполнение ею главной партии в опере Пуччини «Сестра Анжелика» в Большом зале консерватории, где добрая половина зала сидела, опустив лица в платки. Она была способна самостоятельно решать как актерские, так и чисто режиссерские задачи. Она была обласкана наградами. Однако уже будучи лауреатом Государственной и самой престижной в то время Ленинской премии, еще долгие годы не могла получить высшее звание страны — Народной артистки СССР. Ей не могли простить постоянные отказы участвовать в правительственных мероприятиях. И только когда ушел на незаслуженный отдых один высокопоставленный чиновник, ведавший этими вопросами, многократно подаваемые документы с

представлением не возвратились, наконец, в Московскую государственную филармонию с пометкой: «Считаем нецелесообразным».

Ее второй муж был архитектором. Удивительно красивый, высокий, аристократичный, всегда предельно вежливый, он не пропускал ни одного ее концерта, лицо его сияло в момент ее успеха. Тяжелая болезнь почек свела его в могилу. Моя бедная тетя написала мне письмо – я в это время жил в Германии – с просьбой принять его к себе на время лечения. Я всегда называл ее «тетя Кошечка». Письмо кончалось такими строками: Помоги мне, мой родной! Твоя старая истерзанная кошка. Меня пронзила такая острая боль, что я прижал письмо к лицу и долго не мог пошевелиться. Моя королева, эталон певицы, артистки, сверкавшая бриллиантом на лучших сценах мира, предстала передо мной несчастной, убитой горем, измученной женщиной.

Она никогда не жаловалась, никогда никого ни о чем не просила. Она всегда была независимой. Я никогда не видел ее в домашней одежде, мы просто не смели приходить к ней без звонка. Будучи предельно вежливой, скромной, она, однако, обладала той природной статью, которая никому не позволяла переходить черту в отношениях с ней.

Ее вторым домом, где она могла выразить свои чувства, был Большой зал консерватории, ломившийся от заполнявшей его публики. Там она царствовала безраздельно, и все мы были счастливы опять увидеть и услышать Ее Величество. Ее никто никогда ни с кем не сравнивал. Она была одна. Она любила своего мужа, своих детей, но навсегда была обручена со своим творчеством. Работоспособность ее была поистине уникальной. Однако она не работала как каторжница. Она работала, любя свое дело, работала всегда. Поливая цветы или рисуя картину, она заучивала новый текст. Стоя около рояля, она по многу раз повторяла тесситурно сложные места. Склонившись над нотами, она выбирала полезные произведения для своих учеников. Она ушла со сцены, оставив своих поклонников в недоумении. Почему так рано? Она считала, что ей уже пора, и ни у кого не спрашивала совета, как этого не делала всю жизнь.

И вот новая страсть завладела ею. Живопись. Оригинальные, ни на кого не похожие картины стали выходить из-под ее руки. Наряду с красками, она в них использовала и нитки, и камни, и песок,

и скрепки, и даже колпачки от ручек. Много писала на металле, многое составляла из мелких предметов. В основном, все раздарила.

Она просила нас, чтобы мы не называли ее тетя Зара и говорили ей «ты». Господи, да мы даже и помыслить не могли об этом. Как-то в одной израильской газете вышла рецензия под довольно смешным названием «Так все-таки Зара или, может быть, Сара?» Увы, она оказалась -таки Зара.

С ней на гастролях произошел казус, из которого она, как всегда, вышла победительницей. Однажды перед концертом на Кубе она обнаружила, что забыла чехол, надеваемый под полупрозрачное гипюровое платье. Времени уже не было. Тогда она взяла туалетную бумагу, обмотала ею тело, надела платье и со сверкающей улыбкой вышла на сцену.

Я прохожу мимо Большого зала консерватории и представляю себе афиши – Зара Долуханова, Давид Ойстрах, Святослав Рихтер, Мстислав Ростропович. Я застал время этих афиш из драгоценных имен и воспринимаю это как щедрый подарок судьбы.

Она прожила большую и совсем нелегкую жизнь. Очень многим могла быть недовольной, но любовь к творчеству доминировала всегда, и неприятности уходили в часы созидания.

Она ушла, и она осталась, дав людям возможность наслаждаться ее искусством вечно.

В ее любимом зале у нее был фантастический юбилей. Звучит голос Долухановой – ария из Баха, и на сцену медленно выходят красавицы в изумительных зайцевских платьях. В исполнении Зайцева звучат его же необыкновенные стихи, и звучат так просто! Он подходит к ней и целует ей руки. Ее глаза наполняются счастьем. Это был достойный ее подарок,

Они жили, да и мы живем в прекрасное время, когда в любой момент можем услышать и увидеть все, что было даже более ста лет назад; то, чего не имели исторические вокальные исполины – Фаринелли и Кафарелли, Фогель и Дюпре, Мазини и Рубини, Гарсия, Виардо и Малибран.

Подарками для людей были ее ошеломляющие концерты – ими была наполнена ее жизнь. Многие были свидетелями ее королевского пения, и не хотелось даже думать, сколько усилий нужно было затратить для этого – столь просто и легко было ее пребывание на

сцене, самом естественном для нее месте. Ее выход из-за кулис был вздохом восторга, уход за кулисы был концом грез. Ее творчество есть абсолютный пример для музыкантов. Встреча с ней, в жизни совершенно скромным человеком, вызывала, однако, такое волнение, что казалось, концерт ее продолжается, и путь ее волшебства бесконечен. Слушая ее записи, ощущаешь, что нехватает только одного — ее присутствия, ее царственной поступи, ее околдовывающего взгляда. И если кому-нибудь из нас будет суждено попасть в рай, то пение там не будет для них незнакомым, — они уже слышали его на земле.



КНЯЗЬ МУЗЫКИ

Это было давно, но мое впечатление с годами не утратило своей силы. Я сидел за письменным столом и просматривал бумаги. Телевизор работал приглушенно, я его почти не замечал. Что-то внезапно изменилось. Я поймал себя на мысли, что комната наполнилась тихой, удивительно красивой музыкой. Я сделал ее громче и так просидел до последнего звука, не двигаясь, мечтая о том, чтобы это продолжалось как можно дольше. Музыка сопровождала документальный фильм о какой-то северной земле. Этой землей оказался остров Беринга. Фильм рассказывал о природе, о лежбищах морских котиков и сивучей. Природа виделась суровой и очень красивой, и музыка поразительно гармонировала с тем, что было на экране. Крики животных и птиц совершенно не мешали воспринимать сопровождение. Наоборот, все чудесным образом переплеталось. Я не мог узнать композитора и надеялся, что титры дадут в конце фильма. Так оно и вышло — я прочитал: «композитор Андрей Волконский». Прошло много лет, этот фильм я больше никогда не видел, но не могу забыть того сладостного чувства, которое я испытал однажды. Помню, на первой же репетиции я взволнованно рассказал Андрею о своем впечатлении от его музыки. Он был очень доволен...

Андрей Волконский был абсолютным гением в музыке и оттого, видимо, несколько странным в жизни. Мог целую неделю, а то и больше, предаваться порокам, не заботясь ни о каких последствиях. Но он никогда не врал, не делал подлости, никогда не грубил. Он был очень образован и обладал совершенно феноменальной интуицией.

Будучи по природе своей безобидным человеком, он мог вызывать сильное неудовольствие окружающих своей необязательностью и удивлялся, когда ему это высказывали. Он был рассеян; видимо, концентрируясь на какой-то мысли, он мог не воспринимать всего остального. Иногда доходило до смешного. Как-то мы с ним сидели и о чем-то говорили. Он курил, и я ему подставил пепельницу. Сказав мне спасибо, он тут же стряхнул пепел на пол. «Андрей, пепельница!» — сказал я. — «Ах, да!» В результате в пепельнице оказался только окурочек, все остальное — на полу.

Я любил сидеть и слушать, когда он занимался на клавесине. У него была невероятная техника, больше ни у кого я такой не слышал. Когда я сказал ему об этом, он с легким сожалением ответил, что настоящая техника у него была в ранней молодости. Он обладал очень хорошим чувством юмора, но не все воспринимал. Над чем-то хохотал, и довольно долго, с большим удовольствием, особенно если это был черный юмор, на что-то мог вообще не отреагировать, а иногда вставал, не дослушав, и уходил — просто не было настроения, или приходила в голову интересная мысль. Сколько раз я замолкал из-за внезапного ухода собеседника! Я часто ассистировал ему как органисту, его выбор регистров свидетельствовал о тонком вкусе и абсолютном чувстве стиля. Жаль, что я никогда не пел его произведений, хотя гораздо позже много раз пел музыку Губайдулиной.

Андрей Волконский создал ансамбль «Мадригал». Удивительно, как он понял, что пришло время. Как великий кутюрье, он продиктовал рождение новой моды. На наших концертах публика почувствовала, что появился новый, доселе неизвестный стиль: европейские языки, средневековые костюмы... Везде были аншлаги. В фойе шелестело: «Князь Андрей Волконский? Прямой потомок? А почему тогда не Болконский? — Да это все Толстой напутал! — Как он мог напутать, они же родственники. — Напутал, напутал. — Говорят, Волконские идут от Рюрика? — Да-да, конечно, от Рюрика. — Господи, прадедушку своего не помнишь, а его роду больше 1000 лет!»

Андрей был довольно безразличен к бытовым условиям. Разумеется, он не мог недооценивать комфорт, но обстановка его не волновала. Он находил общий язык с любым сословием, скорее потому что никого не обременял, но с удовольствием мог разделить общее веселье. Когда в Астрахани он сломал шейку бедра, ему пришлось довольно долго пролежать в самой простой провинциальной больнице, и впоследствии он даже с удовольствием вспоминал некоторые эпизоды своего пребывания в многоместной палате.

Он любил природу, особенно горы. Много раз бывал в Армении, но его страстью была Грузия. Там он отдыхал, там наслаждался в полной мере. Его там любили и уважали, не только за то, что он был великим музыкантом, — грузины лучше других почитают княжеские роды.

Андрей, да и мы все надеялись, что сможем много и плодотворно гастролировать по всему миру, как Квартет имени Бородина, Камерный оркестр под управлением Р. Баршая, ведь сборы и успех у нас были неслыханные. Как-то в один из приездов в Питер мы провели восемь концертов подряд, из которых пять были в Большом зале филармонии, и везде с аншлагами. Нас выпустили в Прагу, через несколько месяцев после ввода туда советских войск. Публика сидела крайне недоброжелательная, но после первых звуков музыки Ренессанса зал растаял, и в конце мы имели бешеный успех. Потом была ГДР... и все. Больше вообще никакой Европы. То есть опять Смоленск, Рига, Ереван, Ташкент и т. д.

В ноябре 1969 года я уехал на конкурс имени Шумана, получил первую премию и золотую медаль. Началась моя собственная концертная жизнь, и с глубоким сожалением я ушел из «Мадригала», видя невозможность дальнейшего роста. Потом ушли мои сестры. В это же время открылась эмиграция, уехали из России мои дорогие друзья-коллеги, первоклассные музыканты: Александр Туманов, Лев Маркиз, Наум Зайдель, улетела к себе в Эквадор изумительная Беатрис Парра де Хиль, а через некоторое время навсегда уехал Андрей. «Мадригал» жив и поныне, но это уже другой ансамбль.

Минули шестидесятые. Страна в который раз оказалась мачехой своим детям. Быстрой кометой пролетел Князь Андрей Волконский по негостеприимному небу страны, не давшей свету его гения согреть ее многие годы.



ДИРЕКТОР

Мне было тогда 15 лет. Я учился в ЦМШ – самой прекрасной музыкальной школе. Я не любил виолончель, хоть и был в классе у самого Ростроповича. Я ждал, пока у меня окрепнет голос и я, наконец, смогу начать петь. Учился я средне, ненавидел математику, из-за которой остался на второй год. Она омрачила мне детство и никогда не пригодилась, как, впрочем, и химия, и физика. Я частенько пропускал русский, и мне был преподан урок на всю жизнь. Педагогом была сильно хромящая женщина с экзотическим именем – Эра Гансовна Мундцем. Я в совершенстве подделывал ее подпись. Она была строгая и внушала страх. Терпела долго. А потом тихо сказала:

- От сих и до сих выучить и через две недели мне сдать.
- Это же 250 параграфов!
- Правильно, за две недели. – С тех пор пишу грамотно.

К теоретическим предметам я был безразличен, кроме сольфеджио – там нужно было петь. Занятия хором отравлял хормейстер. Он был злым и бестактным человеком, беспрерывно унижавшим свою жену-пианистку, очень скромную и милую женщину. Нам всем было стыдно присутствовать при этом.

Моей страстью были два предмета: история и география. Эти предметы открыли мне мир, и я на всю жизнь остался верен им. Ростропович часто уезжал на гастроли, и мы занимались с его ассистенткой Аллой Васильевой. Это была романтическая натура, которая пыталась привить мне любовь к виолончели. В результате она полюбила пение.

Как-то мама сказала, что вечером у нас в гостях будет директор Музыкального училища имени Ипполитова-Иванова и что я буду дальше учиться там. В назначенное время раздался звонок, папа открыл дверь, и вошла маленькая пожилая женщина. Я подумал: «Странно, как может эта бабушка быть директором?» Папа хотел помочь ей раздеться, но она грозно посмотрела на меня и сказала:

- Что стоишь, возьми у меня пальто!

«Вообще-то, она похожа на директора», – подумал я.

За столом она была оживлена и с невероятной теплотой смотрела на папу.

– Покажи Елене Константиновне Ростроповича, – сказал папа. И я блеснул своими пародийными способностями. Начал с моего учителя, которого действительно показывал один в один. Все смеялись и больше всех Елена Константиновна. Воодушевившись, я продолжал. Я показывал Райкина, Плятта, Раневскую, Бирман и многих других великих актеров. Она так хохотала, что вытаскивала платок и стала вытирать слезы. Потом усадила меня рядом, и мы стали мирно беседовать. Взгляд ее был удивительно добрым; я понял, что мы становимся друзьями. Через некоторое время мне уже казалось, что мы давно знакомы. С ней вдруг стало очень уютно. Я хотел предложить ей сыграть партию в нарды, но папа меня опередил. Играл он фантастически; иногда, входя в кураж, он как будто заказывал нужную комбинацию. Это производило невероятное впечатление. Однако, как галантный кавалер, он предупреждал противника об опасности и предлагал делать более правильные ходы. Елена Константиновна была от всего этого в восторге. Пошли пить чай с тортом. Она так нам понравилась, что мои сестры, брат и я подошли к ней и поцеловали ее на прощание.

Мама следила за тем, чтобы я хорошо подготовился к поступлению в училище и не осрамился перед Гедевановой. Я не опозорился, вернее, мы не опозорились. У моей младшей сестры уже сформировался голос, и она поступила сразу на вокальное отделение, вызвав у меня бешеную зависть. «Почему я не родился девочкой? – страдал я. – Уже пел бы!»

Боже мой, какой роскошный преподавательский состав сумела собрать в училище Елена Константиновна! Михаил Израилевич Фихтенгольц и Семен Ильич Безродный преподавали скрипку. К ним все хотели попасть. Помню курьезный случай. Как-то подошла ко мне какая-то женщина и спросила, где можно найти безрукого педагога по скрипке. Я вытаращил на нее глаза. Выяснилось, что ей нужен был не безрукий, а Безродный. Генрих Семенович Талалаян, мой обожаемый педагог, и Рафаил Рубенович Давидян из Квартета им. Комитаса вели класс квартета. Специально для этого коллектива написал М.М. Ипполитов-Иванов «Сюиту на армянские темы».

Виолончель преподавал удивительный музыкант из Квартета им. Бородина – незабвенный Валентин Александрович Берлинский, мой будущий педагог по виолончели. Помню, как много лет спустя он пригласил меня с женой на цикл концертов, где испол-

нялись все квартеты Шостаковича. Эти концерты так и остались в нашей памяти как самое сильное музыкальное впечатление, где публика, заполнявшая зал Кёльнской филармонии, буквально вознеслась вместе с нами!

Руководителем училищного оркестра был грозный Михаил Никитич Тэриан, превосходный альтист из Квартета им. Комитаса. Помню, он был в Венгрии, привез оттуда малюсенькую машинку, на которой ездил и которой очень гордился. Он выходил из нее, и непонятно было, как он в ней умещался. На репетициях просил начинать играть с какой-нибудь цифры и не давал времени найти ее. Это помогло мне впоследствии молниеносно реагировать на оркестровых репетициях. Он брил голову, и мы называли его «Фантомас».

На третьем курсе я поступил на вокальное отделение к ученику моего отца, прекрасному педагогу Давиду Ивановичу Варшамову, у которого я потом учился также и в Гнесинском институте. Он был красавцем, всегда шикарно одевался и выглядел на улице ярким пятном среди серой массы. К большому сожалению, он умер еще довольно молодым.

На всех отделениях училища работали мастера, и их было немало. Весь блестящий преподавательский состав с огромным почтением относился к Елене Константиновне. Эта маленькая женщина, носившая непривычную для слуха фамилию своего мужа, пользовалась непререкаемым авторитетом. Не знаю точно, происходила ли фамилия Гедеванов от грузинского княжеского рода Гедеваншвили, но, судя по всему, скорее да, чем нет. (Многие грузинские и армянские княжеские фамилии принимали русские окончания, скрывая свое происхождение.)

Помещение училища было маленьким и не могло вместить всех желающих. Нужно было строить новый дом.. И тут эта физически слабая женщина показала свой мощный дух и железную волю. Она ездила по организациям, доказывала необходимость иметь в этом огромном районе музыкальное учебное заведение.

И вот однажды, сияющая, она вошла в училище, и в коридорах зашелестело: «У нас будет Новый Дом!» Мы были счастливы и горды за нашу маленькую маму, за Михаила Михайловича, за Москву, за всю страну. Мы везде твердили, что мы ИППОЛИТОВЦЫ, что у нас будет новый дом.

Наконец пришел день стройки. Часами мы торчали у огромного котлована и уже знали, что это называется нулевым циклом. Потом началось возведение самого здания. Все забыли про занятия и помогали строителям. И тут объявили общее собрание. Вышла Елена Константиновна и устроила нам разгон. Она говорила, что мы совсем распустились, корчим из себя рабочих-строителей, ни черта не занимаемся, и куда смотрят педагоги, и вообще, почему администрация молчит. Говорила она долго, с глубокой обидой. Мы стояли и краснели. Потом она замолчала, вдруг улыбнулась и сказала: «Спасибо вам, ребятки, что помогаете мне в строительстве, но...» — и погрозила маленьким кулачком.

Началась новая жизнь в новом доме, а у меня — и по новой специальности. Я с грустью простился со старым зданием, где учились и окончили училище мои ближайшие друзья — ныне народные артисты России — блестящий контрабасист и директор оркестра «Виртуозы Москвы» Гриша Ковалевский и потрясающий пианист-импровизатор Лева Оганезов. Высокий замдиректора Бабичев строго смотрит на меня, как будто знает, что мы с Гришей илевой вместо гармонии играем на чердаке в «перекидного дурака» *на носики*. Елена Константиновна действительно узнала об этом и устроила мне допрос с пристрастием:

— Я знаю, что ты, мерзавец, сегодня дулся в карты!

— Я??? Я не играл.

— Еще врет! Я видела твоего Гришку! Ходит по коридору вот с таким красным носом!

— Это у него от солнца.

— Уйди с глаз моих! — И тут же сквозь смех: — Вот подлец!

Новый набор, новые знакомства, новые девочки. Все-таки ученые — это свет! Одна из них похожа на лисичку. Я со своей лисьей фамилией уверенно подкатываю к ней. Какая же она миленькая!

— Как звать тебя, красна девица?

Хитрый лисий взгляд!

— Аллочка.

— А фамилия твоя не лисья ли?

— Пугачева.

Да, совсем наоборот. Эта худенькая девочка не дает мне сосредоточиться на уроке. Я думаю о ней. Мы видимся опять. Она улыбается. Идем есть мороженое. У нас чудные чистые отношения. Я целую ее при встрече и прощании, она такая прелестная! Прохо-

дит Елена Константиновна, видит нас вместе, улыбается нам, и мы – ей. Подходит и говорит мне, чтобы я подтянул одну ее ученицу по сольфеджио. Зовут ее Люда. Мы знакомимся с Зыкиной и несколько раз встречаемся, чтобы позаниматься. А я думаю о Лисичке с разбойничьей фамилией. Проходит год, я заканчиваю училище. Мы теряем друг друга. Потом через моего брата, который преподавал на их курсе актерское мастерство, мы передавали друг другу приветы, но увиделись только через двадцать пять лет...

Сколько событий произошло в моей жизни во времена учебы в училище! Мне дорого это время, я люблю его вспоминать. Здесь не только учились мы с моей младшей сестрой Рузанной, здесь преподавали мой брат Герасим и моя старшая сестра Карина.

Сейчас прикрепили табличку к классу, где занималась Елена Константиновна. Я думаю, что как директор училища она могла бы выбрать большее помещение для своих занятий. Это лишний раз доказывает, что она могла быть железным руководителем, но человеком была чрезвычайно скромным. Елена Константиновна была уникальным педагогом, преподавая и академическое, и народное пение. Она любила своих студентов, ценила своих педагогов и смотрела далеко вперед. Нестерпимо грустно, что такие люди уходят от нас. Она не только сотворила наше новое здание для училища, она как будто знала, что оно должно быть большим и просторным, чтобы ничто не мешало ему в будущем стать высшим учебным заведением.

И этим она построила себе памятник, в котором мы работаем и учимся.



ОСНОВАТЕЛЬ

Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов. Композитор, оперный и хоровой дирижер, инструментовщик, ученый, исследователь, этнограф, писатель, общественный деятель, педагог, просветитель. Ректор Московской консерватории, дирижер Большого театра. Он возглавлял Всероссийское общество писателей и композиторов. Среди его учеников Андрей Баланчивадзе, Сергей Василенко, Рейнгольд Глиэр, Александр Гольденвейзер, Романос Меликян, Николай Голованов, Захарий Палиашвили, Константин Игумнов, Витольд Малишевский и другие.

Он писал музыку по велению своего большого сердца, хотел выразить музыкальным языком свои впечатления от поездок в разные края, от общения со своими современниками, просто от радости, нежности, из любви, из грусти.

Он обращается к Библии, и из-под его пера выходит главное духовное произведение – Литургия св. Иоанна Златоуста. Одновременно Ипполитов-Иванов дирижирует в концертах Императорского Русского музыкального общества. В течение нескольких лет руководит капеллой Русского хорового общества. И здесь его новаторские идеи приобретают социальное значение. Музыка его Литургии проста и доступна для исполнения и восприятия самыми различными слоями. Этим он демократизирует службу, смягчая ее ортодоксальность. Сейчас, когда гонения на церковь остались кошмарным сном, Литургия Ипполитова-Иванова опять звучит и в храмах, и в концертах, как это было до того страшного периода нашей истории. Он одним из первых понял значение исполнения духовной музыки на сцене. Его вокальное камерное творчество обогатилось созданием псалмов.

Русское и интернациональное сосредоточено в одной его душе, в одном сердце. Он не видит себя певцом только одной культуры. Ему радостно само познание неизвестного, он со всей страстью начинает жить в нем, изучать его. Полет его фантазии стремителен и результативен. Появляются новые образцы его метаморфоз: «Кавказские эскизы», «Иверия», поэма «Мцыри» рождаются из его тифлисских грез. «Тюркский марш», «Тюркские фрагменты», «В степях Туркменистана», «Узбекские музыкальные картинки»

— итог его среднеазиатских раздумий. Далее — на Юг: Вифлеем, там жила Руфь, он пишет о ней оперу. Затем следуют индийские фантазии — «Четыре стихотворения Рабиндраната Тагора». Желание экзотических ощущений? Тогда еще дальше на Восток — японские песни. И снова на Запад. Он дарит нам «Каталонскую сюиту». А оттуда к озёрам — там родилась «Карелия», его 2-я симфония, и еще выше — в Лапландию, за своей северной оперой «Оле из Нордланда».

Глинка и Чайковский создавали свои «заморские» произведения, посетив страны, разбудившие их вдохновение, Ипполитов-Иванов нередко исходит из своего воображения. Его примеру следуют другие: один из его талантливейших учеников С.Н. Василенко пишет свои дивные «Маорийские песни», не увидев Новой Зеландии, доверяясь поэзии Константина Бальмонта, который там побывал.

Тем временем другой его ученик, Р.М. Глиэр, пишет в Баку оперы «Шахсенэм», «Гюльсара», «Лейли и Меджнун».

Еще одной стороной деятельности Ипполитова-Иванова является оперное дирижирование. Работая сначала в театрах Мамонтова и Зимина, а потом и Большого театра, он ставит редко звучащие оперы Чайковского: «Мазепу», «Черевички», «Чародейку». Также именно он осуществил премьеры опер своего учителя Н.А. Римского-Корсакова: «Кашей Бессмертный», «Сказка о царе Салтане» и «Царская невеста».

Вот что пишет о нем сам С.И. Зимин: «Конечно, много мне помог и укрепил меня в вере в театральное дело мой друг и поныне, и учитель Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов. Этот идеальный человек отнесся ко мне со всей душой, не разочаровал, учил, мягко подходил к моим ошибкам, терпел мою дилетантскую настойчивость и признавал во мне вкус публики, из недр которой я вышел и со вкусом которой нам всем и приходилось, и поныне приходится считаться».

Премьеры были красочными, с декорациями и костюмами эпохи, в которую так интересно было попасть. Теперь уже нечасто удается насладиться этим. А ведь как можно было бы сейчас, при уникальных технических возможностях, продемонстрировать все буйство фантазии удивительных сказок под волшебнейшую музыку Николая Андреевича.

Заслуга Ипполитова-Иванова также и в другой премьере, имевшей громадное значение для музыкальной России: продолжая дело великого Мендельсона-Бартольди, впервые в Москве он ставит «Страсти по Матфею» И.С. Баха через 85 лет после их берлинского возрождения. Забытая по непостижимым причинам музыка величайшего гения всех времен начинает наполнять российские концертные залы.

Он влюбился. Она была певицей, звали ее таинственным именем Варвара. Она оберегала его и помогала в разносторонних трудах, словно следуя предназначению своего имени, несущего в себе защитную силу. Они обвенчались и до последнего часа были верны друг другу. Он любил ее, был партнером на ее концертах и внимательным слушателем в ее оперных спектаклях.

Еще в молодости он получает место директора Музыкального училища и дирижера симфонических собраний в Тифлисе. Вот что пишет скрипач Е.А. Колчин в статье «Из воспоминаний старого музыканта»:

«Он сумел, благодаря своему природному обаянию, огромному такту и исключительным административным способностям, сплотить работников училища в одну дружную семью, среди которой никогда не бывало не только никаких конфликтов, но даже малейших недоразумений. Кроме того, в значительной мере благодаря ему и в обществе все училище пользовалось большой популярностью и уважением...»²

Грузия его захватывала все больше и больше. Грузинское пение, вызывающее слезы и томление, наслаждение и восторг, может вскружить голову, заставить полюбить себя и навсегда остаться верным ему. Оно проводило его вглубь этой красавицы-земли, и, вдохновленный экзотикой, он исследует ее в своих экспедициях. Начинается его этнографическая деятельность – запись и обработка грузинского фольклора. Еще несколько раз он возвращался в Грузию для решения организационных задач Тифлисской консерватории. И до сих пор его чтут как одного из основателей собственной музыкально-педагогической школы страны.

Очередная экспедиция – и он уже в Нахичевани. Из-под его пера выходит «Армянская рапсодия». Ипполитова-Иванова и поныне добрым словом вспоминают в Армении за исследова-

2 *Ипполитов-Иванов М. М.* Письма, статьи, воспоминания. Сост. Н. Соколов. М., Сов. Композитор., 1986.

ние фольклора ее потерянного осколка. Позднее специально для Квартета им. Комитаса он создает «Сюиту на армянские темы».

С 1884 года он становится дирижером Тифлисского оперного театра. Там же начинает оперную карьеру и Варвара Зарудная, солируя не только в первых оперных опусах своего супруга «Руфь» и «Азра», но и в операх Чайковского, Гуно, Верди. Позже в Москве, в период его ректорства, она становится одним из основателей Оперной студии консерватории. И дружба их, и любовь, и нежность друг к другу согревали его жизнь, давали силы для того, чтобы нести свет знаний туда, где в этом нуждались более всего.

Хочу привести ценнейшие воспоминания его ученика Сергея Никифоровича Василенко: «С осени 1899 года я был переведен в класс свободного сочинения. Моим профессором сделался М.М. Ипполитов-Иванов, незадолго перед этим приглашенный из Тифлиса в Москву.

Мне уже давно нравился этот композитор, с таким русским приятным и добродушным лицом, с несколько грузной фигурой и с манерами настоящего барина. Когда я познакомился ближе с моим новым учителем, то был положительно очарован. Как преподаватель он был превосходен: никогда не навязывал своего мнения, не “сушил” ученика, давал ему полную свободу.

Сам очень культурный, тонкий музыкант, последователь, с одной стороны, Шумана, с другой – Римского-Корсакова и всей «Могучей кучки», он признавал все стили, все направления, в противоположность нетерпимому в этом отношении Танееву. Если можно было в чем-то упрекнуть Ипполитова-Иванова – это в том, что он не заставлял насильно работать, но это уже зависело от самого ученика.

Большие успехи я сделал и в инструментовке, хотя тут и не было систематических занятий. Ипполитов-Иванов сонно сидел перед моей партитурой и ворчал про себя: “Трубы нужно бы убрать, чтобы квинты не так погано звучали...” А временами неузнаваемо преображался, чиркал мою партитуру, приводил массу примеров из своих наблюдений – и это, конечно, было для меня в тысячу раз полезней академических кропаний.

Как сейчас вижу Ипполитова-Иванова сидящим в своем обширном кабинете, куда все лезут со всякими делами без доклада. И тут же любые вопросы: об ассигновках на приобретение инструментов, об очереди духовиков играть в оркестре, о неполадках в

здании консерватории — разрешаются Михаилом Михайловичем, что называется, на ходу, легко и быстро...

Вот он сидит дома, спокойный, уютный, седой бородой и всем своим добродушным видом напоминающий деда-мороза... всякому, кто приходит к нему, он умеет сказать ласковое слово.

Вечерами он любил сидеть у себя в столовой, окруженный массой народа. И кого тут только не бывало: ученики и ученицы его жены (Варвары Павловны Зарудной), приезжие артисты, оркестровые музыканты, просто знакомые. Тут можно было встретить почтенного крестьянина — старика с длинной седой бородой (“послушай, Сереженька, как он замечательно поет былины”), и приезжую мексиканскую певицу, с которой Михаил Михайлович ухитряется разговаривать, абсолютно не владея иностранными языками. В то же время он всегда был занят: наливал красного вина соседям или протягивал им на длинном трезубце кусок хлеба. Варвара Павловна, также всегда приветливая и любезная, отличалась невозмутимым спокойствием».³

Сергею Никифоровичу удалось воспроизвести облик Мастера, самую атмосферу уверенности и покоя, которую он создавал вокруг себя.

И вдруг в одном из писем — нечто, чудесным образом соединившее меня с ним. Привожу это маленькое послание Михаила Михайловича композитору, пианисту и педагогу Л. В. Николаеву: «Дорогой друг Леонид Владимирович, мне, вероятно, суждено снабжать Ваш класс закавказскими талантами, а потому направляю к Вам действительно настоящее дарование и в высшей степени добросовестного юношу Сашу Долуханова, окончившего в этом году Тифлисскую консерваторию. Примите его, дорогой, в память нашей старой дружбы, в свой класс, если он того заслужит, после Вашего с ним подробного знакомства. Я уверен, что Вы останетесь им довольны и не очень будете на меня сердиться, что я, желая ему добра, направляю его к Вам.»⁴

Я немедленно переслал моему двоюродному брату Мише это письмо об его отце. Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов стал мне еще ближе.

В 1922 году он получает звание народного артиста Республики. После пятнадцати лет успешного плавания он покидает капитан-

3 Там же.

4 Там же.

ский мостик консерваторского корабля. Создателю «Коронационной мессы» в честь воцарения последнего русского царя удалось достойно вести свое судно в самый сложный и опасный революционный период фактической смены страны.

Ипполитов-Иванов открывает для себя радио и, оценив масштаб его воздействия, сразу начинает популяризацию академической музыки. Одним из его проектов было завершение и инструментовка неоконченной оперы Мусоргского «Женитьба». И раньше, еще работая в Большом театре, впервые в Москве он инструментовал не исполнявшуюся ранее сцену «У Василия Блаженного» из «Бориса Годунова».

Круг его интересов удивителен: помимо музыки, Ипполитов-Иванов пишет серию научных и педагогических трудов: «Грузинская народная песня и ее современное состояние» (М., 1895), «Учение об аккордах, их построении и разрешении» (М., 1897), «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» (М., 1934), ряд статей по музыкальной теории и педагогике.

Шел 1919 год. Страна жила в условиях красного террора, гражданской войны, разрухи, опустошительных эпидемий испанского гриппа и сыпного тифа, унесших только в России более 6 миллионов жизней. Ипполитов-Иванов понимает, что новая республика начинает учиться в новых условиях. Нести культуру важнее всего туда, где в этом больше всего нуждаются. Он стоит у истоков образования в пролетарских районах Москвы. У Рогожской заставы открывается музыкальная школа для детей и взрослых – прабабушка нашего сегодняшнего дома. Он внимательно следит за ней из своего ректорского кабинета. Школа растет и укрепляется, позднее она станет носить его имя. Потом будут школы его имени на его родине в Гатчине, в Ростове-на Дону, в Костроме. Потом появятся и училище, и институт в Москве.

Еще в начале XX века Ипполитов-Иванов написал доклад «Звук в фильме» и музыку к трем картинам, среди которых «Песня про купца Калашникова» – художественный короткометражный немой фильм по мотивам одноименной поэмы М.Ю. Лермонтова, один из первых художественных фильмов в истории кинематографа.

К концу жизни композитор еще раз обращается к кино. В 1934 году он пишет музыкальное сопровождение к фильму «Каравуаз».

Константин Паустовский в своем сценарии уделит большое внимание звуку. Ипполитов-Иванов написал 20-минутную

увертюру и симфонический финал. Фильм вышел, но он не увидел его. Черная траурная рамка в титрах подвела скорбную черту.

Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов. Своей неутомимой деятельностью он вызывал огромное уважение. К чему бы ни прикасалась его рука, все наполнялось энергией. Он пользовался любовью и авторитетом среди самых различных слоев населения. Своим спокойствием он внушал уверенность тем, кто учился у него и работал с ним. Мы, окончившие основанное им музыкальное учебное заведение, будем всегда гордиться, что вышли из гнезда нашего основателя.

Он шел по дороге жизни с твердым убеждением – что бы ни случилось, какие бы ни стояли препятствия, надо продолжать дело, которому посвящаешь себя, и доводить его до победного конца. В этом его мудрость и величие. Гигантский масштаб и поразительные результаты его разносторонней деятельности дали этой универсально одаренной личности право на бессмертие.



ПОДВИЖНИКИ

АННА БОРИСОВНА СОБОЛЕВА И ВСЕВОЛОД ВЛАДИМИРОВИЧ СОКОЛ-МАЦЮК

Они медленно шли своей, проторенной дорожкой, даря людям свет и радость, счастье и любовь, возможность стать востребованными, прославляя музыку и наш дом. Они шли, часто останавливаясь, чтобы передохнуть — пропустить занятия было для них невозможно.

Их школа пения была независима и своеобразна. Будучи студентом, я занимался у Всеволода Владимировича. Мне были очень важны и интересны уроки с ним. Он многое дал мне, этот скромный человек, обладающий большими знаниями. Мне нравилась его импозантность — он носил красивую бороду. Всеволод Владимирович всегда выступал с Анной Борисовной, певицей редкого дарования. Эта пара была известна в музыкальной Москве, да и в Союзе их хорошо знали. Они много исполняли произведений наших современников, делали интереснейшие программы. Музыканты с Большой Буквы, абсолютно преданные музыке, но одновременно имеющие самые разнообразные интересы, они ни разу в жизни не дали ни одного платного урока.

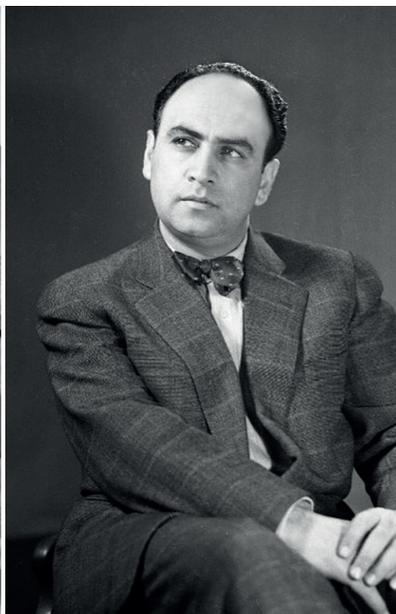
Мало кто мог похвастаться такими энциклопедическими познаниями, как эта могучая пара, сильная своим интеллектом, своим удивительным педагогическим талантом. Они не боялись экспериментов. Будучи чрезвычайно скромными людьми, Анна Борисовна и Всеволод Владимирович никогда не шли на компромисс, ибо очень дорожили своей честью. Вспоминаю их трогательную заботу. Они всегда приносили с собой что-нибудь вкусненькое и были рады поделиться. А ведь это все надо успеть купить или приготовить. Их всегда очень любили и уважали ученики, коллеги. Как хорошо, что можно было войти и просто сказать:

«Здравствуйте, дорогие Анна Борисовна и Всеволод Владимирович! Как вы себя чувствуете?» В ответ — улыбки.

Нам рядом с ними было хорошо. Мы еще долго будем помнить, как они служили искусству, тому самому, которое надо было защищать и оберегать, и делали это каждый день, много лет подряд.



• Родители Павел Герасимович
и Дагмара Александровна



Отец в молодости •

• Мама в молодости

Мама накануне столетнего юбилея •





• *Сестра Рузанна*

• *Брат Герасим*



Сестра Карина •





• Жена Ирена

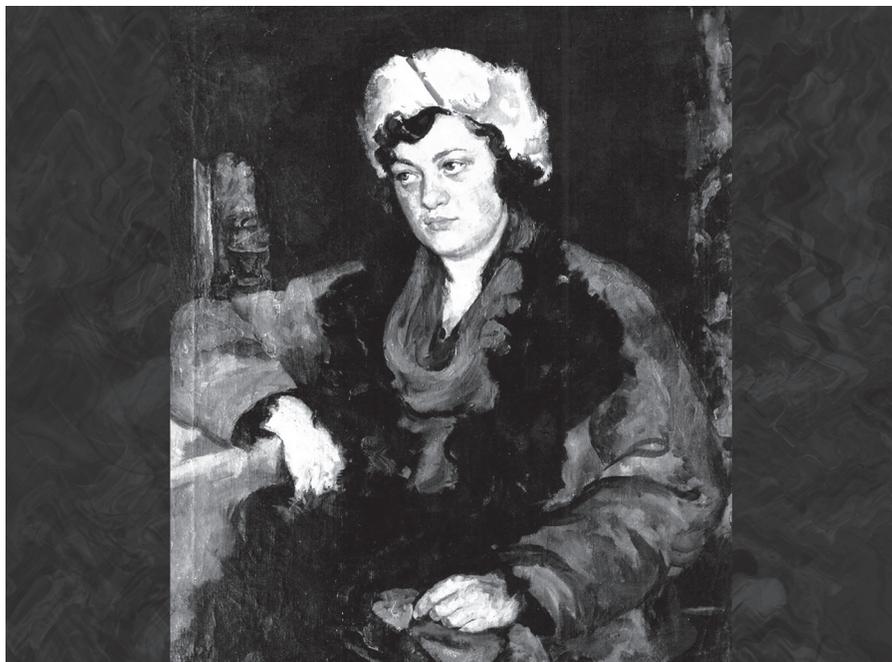
• Автор в молодости



• Дочь Барбара •

• Зара Александровна Долуханова •





Тамара Николаевна Лисициан

Три друга (автор с Левоном Оганезовым и Григорием Ковалевским)



...Я шел по третьему этажу. Открывалась дверь, и выходила женщина с добрыми, чуть испуганными глазами. Я подходил к ней, улыбался. Мне становилось тепло, уютно и покойно.

...Я иду по третьему этажу. Много людей. А мне пусто. Мне грустно, горько и холодно. Хочется зайти в класс с белым роялем. Там часто останавливалось мгновенье – и оно было прекрасно. Там жила ее школа – школа творчества, доброты, скромности, школа знаний.

О ней все говорили с улыбкой, лица начинали светиться. Она внушала уважение и всегда любовь. Она была необыкновенно тактична. Никогда не повышала голос. Не перебивала. Была сдержана в эмоциях. Своим примером она учила нас интеллигентному обращению.

А какая она была молоденькой! Как хорошо, что распознал Всеволод Владимирович свою будущую спутницу, свою жену, свою любимую, партнершу, друга. Как нашел! Как угадал! Какой выбор! Ах, ведь большая жизнь прошла вместе!

Дорогой друг, коллега, учитель! Вы не один потеряли ее, мы все осиротели. Она была лучшая из нас. Она была чиста и наивна, принципиальна и всепрощающа.

Я хочу идти по третьему этажу и видеть памятную табличку: «Здесь занималась Анна Борисовна Соболева – МАСТЕР».



ПАМЯТИ НИНЫ НИКОЛАЕВНЫ ДЕЛИЦИЕВОЙ

“Восстань, пророк, и виждь, и внемли”

А.С. Пушкин. “Пророк”.

Каждый человек встречается в своей жизни с личностью, которая в той или иной мере оказывает на него влияние. Но не каждому суждено испытать чувство огромного счастья от встречи с таким человеком. Я благодарю судьбу, которая подарила мне возможность соприкоснуться с великим педагогом нашего времени. Когда приходит пора подводить итоги, оборачиваешься назад и видишь весь свой путь, и понимаешь, что было сделано правильно, а что нет, невольно вспоминая тех, кто был рядом, кто помогал, кто учил, кого уважал, кого любил.

Нина Николаевна Деличиева. Педагог от Бога. Огромный эрудит с гениальным чутьем. Выдающийся специалист по стилю и интерпретации. Занятия с ней уносили в небо, однако лишь тех, кто хотел уметь летать. Ее уроки требовали предельной сосредоточенности. Она не любила муштры, и интерес к ученику заметно слабел, если он не был способен понимать ее замечания. Ее невероятная одаренность и знания нуждались в адекватном восприятии. Видимо поэтому она осветила дорогу не многим. Нина Николаевна прожила долгую жизнь, но не была востребована в той мере, какую она заслуживала. Может быть, она была слишком большим художником? Кто знает? Ее нет, и все ушло, и не вернется, и не повторится.



Интерпретации

МОРИС РАВЕЛЬ

ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ

Одна из ценнейших граней творчества Мориса Равеля — тонкое проникновение в музыкальную культуру других народов. Однако именно это и является камнем преткновения для интерпретации его произведений.

Для того чтобы пойти по предложенному Равелем пути, следует знать, что любое отклонение от его правил приведет к нарушению гармонии, как в части произведения, так и в целом, будь то песня или цикл.

Первую статью моей работы, посвященной интернациональному творчеству Равеля, я бы хотел посвятить его еврейским песням, так как они не только отличаются от других песен, но также разнятся между собой — и в жанровом плане, и в языковом. В самом деле, зауспокойное пение из еврейской религиозной службы — в одной песне, философское размышление — в другой, а также разговор отца с сыном, где отец задает вопросы на идише, а сын отвечает ему на иврите.

Первые две песни объединены в маленький цикл, третья стоит особняком.

КАДИШ

Это одно из самых поразительных творений Равеля.

Молитва «Кадिश» составлена на арамейском языке, потому что к началу II века н.э. в Палестине и Вавилонии проживало много евреев, для которых арамейский язык был разговорным. Мудрецы хотели, чтобы слова этой молитвы были понятны всем, и поэтому составили ее не на иврите.⁵

Сам мелодический рисунок этого произведения, основанный на традиции еврейской культовой музыки, а также на правилах

5 См.: chassidus.ru/library/lau/kadish.htm

ведения службы, дают большие возможности для авторской интерпретации. Однако в этом произведении Равель предоставляет исполнителю возможность для собственной импровизации, предложив для этого свою, стилистически идеальную конструкцию. В течение всего произведения певец может менять темп, ритм, мелодию и придумывать различные украшения. Сложность, однако, заключается в том, чтобы не нарушить гармонию стиля в целом. Творческая мысль зарождается уже на первой ноте второго такта. В мелодии не указывается, сколько времени нужно держать эту ноту (ни фермата, ни tenuto там не обозначены). Однако следует держать ее довольно долго, что согласуется с манерой пения канторов. Дольше, чем написано, но немного короче звучит и первая нота третьего такта этого же фрагмента после перечеркнутого форшлага.

Далее нужно следовать этому же принципу, соблюдая, однако, всю строгость общей конструкции. Первая нота четвертого такта также звучит дольше и во второй половине этого же фрагмента, начинающегося из-за такта. Дольше звучит третья нота пятого такта, на которой вполне допустимо, не нарушая еврейских канонов, сделать украшение, которое при этом должно четко соответствовать украшениям, используемым канторами во время службы.

Второй фрагмент, имеющий близкую конструкцию, также использует продление некоторых нот, как, например, первая нота 7-го такта и пятая нота 9-го такта.

В 11-м же такте можно себе позволить слегка изменить мелодический рисунок. В конце 16-го такта на последней, и в 18-м такте на первой нотах можно сделать форшлаг. С 30-го по 34-й такты вся мелодия должна быть насыщена *portamento*.

В 46-м такте первая нота поется долго. На 49-й такт падает большое количество *portamento*. И наконец, на последнем слове «Омейн», разрешение в тонику происходит с более долгим *portamento*. Несмотря на общую строгую конструкцию, в «Кадише» иногда возможны так называемые *всхлипывания*, особенно на форшлагах, присущие канторскому пению. Эта вещь требует очень хорошего дыхания, стабильного звуковедения и единого позиционного уровня.

ТАИНСТВО ГОСПОДНЕ

Вторая песня этого маленького цикла называется «**Таинство Господне**». Произведение написано очень простым языком, и в этом — определенная сложность. Вначале нужно петь без особых нюансов и лишь в 23-м такте довольно ощутимо замедлить. В 30-м такте повтор фразы спеть аккуратно и тихо, с очень сильным замедлением, с быстрым форшлагом на третьей ноте, после которой *зависнуть* на долгой паузе. Затем а tempo начать последнее проведение песни, интенсифицируя *diminuendo* до последнего такта. При этом, на последнем *Tra la la la la la la*, а именно на выделенных курсивом *la la*, сделать замедление, а также *portamento*, свести на шелест последнюю ноту и растворить ее в фортепианной партии.

МЕЙЕРКЕ, СЫНОК

Третья песня, не входящая в цикл, состоит из пяти вопросов и пяти ответов. Фразы отца мелодически одинаковы, хоть и различны по настроению; напротив, ответы сына, особенно в начальном фрагменте его первой фразы, дают певцу безграничные возможности для импровизации. Во втором фрагменте импровизация более скупа, и, наконец, третий фрагмент имеет еще более строгое построение. Каждое из пяти проведений может быть совершенно не связанным друг с другом, поэтому и импровизация здесь может быть весьма неожиданной, однако она не должна выходить за рамки общего стиля произведения. Фортепианный аккомпанемент очень прост и дает только основу для интерпретации, ни в коем случае не притягивая к себе внимания. Необычайная ценность этой вещи в том, что певец при каждом следующем ее исполнении находит все новые и новые краски, воспитывая в себе способность к экспромту.

Центральным элементом при исполнении этих песен является правильное произношение, сложность которого заключается в звуках и сочетаниях, отсутствующих как в русском, так и в европейском алфавитах. Чтобы весь этот элемент гармонично вошел в общую конструкцию, следует добиться естественного произнесения всего текстового материала, без чего песни не получат того колорита, который придаст всему циклу аромат любви и веры на пути к вечности.

ТРИ ПЕСНИ ДОН КИХОТА ДУЛЬСИНЕЕ

СТИХИ ПОЛЯ МОРАНА

В этом цикле Равель, как и Бизе в «Кармен», мастерски переплетает черты французского и испанского, что особенно характерно для сопредельных территорий по обе стороны Пиренеев.

Три песни этого цикла изобилуют большим количеством ускорений и замедлений. Тему вокальной партии перехватывает фортепианный аккомпанемент, и из-под пера Равеля выходит сверкающее романтическое одеяние, которым композитор украшает грустный облик своего наивного и благородного героя. Разумеется, я буду предлагать только некоторые штрихи к тому, что уже выписано Равелем.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ

В первой, «**Романтической песне**» Дон Кихот объясняется в любви к своей избраннице, и слышно, как трепещет весь его целомудренный облик перед проснувшейся чувственностью, и ищет он спасения у Бога, в грезах пытается найти успокоение, но в конце песни находит только ее — свою Дульсинею. Все эти настроения Равель показывает, меняя размер и темпы в течение всей песни. При этом сам характер произведения позволяет вносить некоторые дополнения. Так, в 13-м такте уместно слегка замедлить, и в следующем такте - *a tempo*. Далее во втором фрагменте, на 23-м такте - *ritenuto* и сразу *a tempo*. В третьем, заключительном и самом большом фрагменте, возможно замедлить на словах «*est plus a moi*» с компенсацией в следующем такте. От слов «*et je mourais*» — замедление до конца песни. И, наконец, последние слова «*O, Dulcinée!*» следует спеть на *pianissimo* и снять точно на первом же *staccato* в левой руке.

ЭПИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ

Следующую песню цикла Равель назвал «**Эпической**». Здесь Дон Кихот предстает во всем своем духовном богатстве. Его отношение к женщине глубоко идеалистично; он по-рыцарски отвергает любое иное восприятие, сравнивая ее образ с непорочной мадонной «*au bleu mantel*».⁶

6 В ризе голубой (фр.).

Начинается песня углубленным молитвенным пением Дон Кихота, обращенным к Св. Михаилу и Св. Георгию, которые велели ему посвятить свою жизнь Прекрасной Даме. Здесь, как мне видится, в конце предпоследнего такта каждой фразы нужно делать легкое *ritenuto*, чтобы последний такт этих фраз спеть *a tempo*. Во втором фрагменте, на первых восьмьюх 5-го такта (после фортепианного соло) также сделать небольшое *ritenuto*, на следующих четырех восьмьюх компенсировать его *a tempo* и продолжить *rosso ritenuto* до конца фразы. Следующую фразу начать темным звуком и замедлить на пяти нисходящих четвертях. И, наконец, весь 26-й такт на словах «bleu mantel» спеть *rosso ritenuto* и *rallentando*. Последнее «Amen» поется очень тихо, постепенно растворяясь в фортепианном аккорде.

ЗАСТОЛЬНАЯ ПЕСНЯ

«Застольная песня» написана в смешанном испано-французском стиле. Работая над этой песней, Равель решил остановиться на виртуозном фортепианном сопровождении. Наверное, это один из самых красивых и эффектных аккомпанементов в мировой музыкальной литературе. Задача певца — исполнить вокальную партию на соответствующем уровне. И здесь Равель предоставляет широкую возможность для нюансовой импровизации.

Начинается песня *forte*, двухтактовым каскадом нисходящих аккордов, затем нарочитый трехчетвертной размер до 34-го такта, с легким замедлением в 21-м и акцентом на пятую восьмушку 28-го такта. В 37-м такте — *ritenuto*, и в 38-м сразу *a tempo*. В 39-м также *ritenuto* и сразу *a tempo*. Тот же рисунок очерчен во втором куплете.

В этой песне Дон Кихот, счастливый и хмельной, пьет за любовь. Он радостен и весел, и наслаждается вином, чтобы скрыться от своей застенчивости. Здесь Равель использует задорный смех, технически простой и естественный, подчеркивающий бесшабашность захмелевшего рыцаря. Его сердце бурно стремится к радости, как будто боится, что это может кончиться, и его любовь окажется сном. Вино выпито. Равель фортепианным аккомпанементом замыкает круг. В конце песни опять повторяется нисходящий двухтактовый каскад, обрушившийся шестнадцатыми к акцентированной последней ноте. Бум! Голова Дон Кихота тяжело упала на стол, и он уснул.

ПЯТЬ ГРЕЧЕСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ ПЕСНЯ «TRIPATOS»

Греческие народные песни в интерпретации Равеля были сразу после их написания представлены на конкурс в московский Дом песни, которым руководила известная певица Мария Алексеевна Оленина-д'Альгейм. Именно оттуда этот цикл начал успешное шествие по концертным залам мира. Греческие песни Равеля исполняются как по-французски, так и по-гречески, и даже по-русски, однако лишь оригинальный текст придает их форме законченность.

ПЯТЬ ГРЕЧЕСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ

Цикл был написан в период с 1904 по 1907 год. Равель сочинил его в диатонике, и музыка может показаться импрессионистской. Скорее всего, с характером музыки импрессионистов схожа греческая ладовая основа. Греческий язык придает циклу определенный колорит. В общей индо-европейской семье этот язык занимает обособленное, независимое место. Невозможно показать всю красоту народных песен, а также их национальное своеобразие, исполняя их на совершенно другом языке. Это деформирует одну из основ фольклора. Тут необходимы отчетливое произношение и стилистическая точность. Равель подчеркнул все достоинства народных мелодий, обработав их в своем, оригинальном стиле, оставив нетронутой мелодическую линию; партия фортепианного аккомпанеента удивительным образом передает все очарование единого целого.

Вообще, музыка и текст народных песен зачастую весьма вариабельны, поэтому вполне допустима более или менее свободная интерпретация. Главное, чтобы она не нарушала стиля и отражала основные правила, присущие конкретному фольклору.

Если пять греческих песен объединены одним опусом, то песня «Tripatos» стоит особняком, однако обоим сочинениям присущи с чем не сравнимый колорит. Манера пения скорее народная, чем академическая. Многих певцов, в том числе и оперных, манит очарование греческой музыкальной экзотики. Однако без изменения тембровой окраски голоса в сторону манеры народного пения

оперный певец никогда не сможет достичь стопроцентного результата. Пожалуй, ближе всех по интерпретации греческого, испанского, португальского и ирландского фольклора могли бы стоять наши певицы, поющие в русской народной манере, в основе которой так же, как и в европейском фольклоре, заложено использование грудного регистра. Познакомившись с принципом пения на иностранных языках, они могли бы найти себя в более универсальном самовыражении.

1. ПЕСНЯ НЕВЕСТЫ

Этот замечательный цикл начинается с удивительно нежного текста под утренний прозрачный аккомпанемент:

«Я проснулась, твоя куропаточка. Расправила с утра свои крылышки. Съела три зернышка. Мое сердце пылает. Я нашла золотую ленту, что ты мне принес, и завязала вокруг своих волос».

В песне используется принцип прерывания фразы на втором слоге одного из слов, для завершения которой надо каждый раз повторять всю фразу сначала. Даю греческий пример в кириллице:

«Хриси корде..., хриси кордела су ферья».

Этот же принцип используется и в русской народной песне:

«Рука с колечком обовьется на шее мила..., ах, милого дружка».

2. ТАМ, ВОЗЛЕ ЦЕРКВИ

Все время меняется размер (2/4, 3/4, 2/4), аккорды арпеджиато как будто имитируют звон то одной группы колоколов, то сразу двух. На этом фоне пианиссимо звучит вокальная мелодия. Эффект поразительно красивый. Последний аккорд на фермате растворяется в тишине.

3. КАКОЙ КАВАЛЕР СО МНОЙ СРАВНИМ?

«Скажи, о прекрасная Василики, какой кавалер со мной сравним из тех, кого ты видишь? Посмотри, у меня красивый пояс, пистолет и острая сабля... Разве тебе не кажется, что именно я больше всех люблю тебя?»

Здесь конструкция круговая. Аккорд на фермате. Далее идет пение а саррелла в быстром темпе, после которого звучит фортепи-

анный фрагмент, имитирующий типичный греческий мелодический рисунок. Второй куплет идет уже под легкое стаккатное сопровождение, переходящее в аккорды арпеджиато. И здесь Равель прибегает к двойной имитации, сначала аккомпанемента греческих щипковых музыкальных инструментов, а потом опять повторяя фортепианный фрагмент из первого куплета. Заканчивается песня аккордом на фермате, звучащим в самом начале песни. Круг замкнулся.

4. ПЕСНЯ СБОРЩИЦ МАСТИКОВОГО ДЕРЕВА

В самой народной мелодии используется бурный, неистовый фригийский лад, основанный на тритоне. Такой интервал дает резкий, мощный звук.

В древних мистериях фригийские созвучия символизировали конфликт двух стихий: воды и огня, что означало «смерть материи». Аристотель писал, что «фригийский лад в ряду других занимает такое же место, какое флейта — среди музыкальных инструментов: тот и другая имеют оргиастический, страстный характер».⁷

Уже само звучание тритона, а еще больше его параллельные движения несли с собой также и элемент мистики. Однако в этой песне Равель дает иную интерпретацию этого лада. В ней используется любовная лирика с красивым поэтическим текстом: «О, радость души моей, услада сердца моего! Увы, под ясным солнцем я напрасно вздыхаю о прекрасном белокуром ангеле». Таким образом, мы видим, как один из самых эмоциональных греческих ладов может быть приручен рукою мастера.

5. НАВЕСЕЛЕ

«Как весело, ах, как весело! Как красива ножка в танце!».

Опять частая смена размера. Темп быстрый, но не предельно. Слов мало, в основном тра-ля-ля. Да и какие могут быть слова в таком темпераментном танце? В этом скачущем аккомпанементе только и подставляй то скрипичный ключ, то басовый. Пение радостное, искрящееся и удивительно веселое. Устали. Пауза с ферматой и *rallentando*, чтобы отдохнуть. Осталось только три такта! Нет! Еще танцевать! Хоть до утра! А песен больше нет... А песня «Трипатос»?

7 Аристотель. Политика. Книга восьмая.

ТРИПАТОС

Вот уж чисто народная песня. И опять танец! Любят греки потанцевать в обнимку с фригийской кварттой! Можно понять, ведь такие красивые мелодии! Правда, не каждый голос справится с такой высокой тесситурой. Да и темп, сначала умеренный, довольно скоро переходит в очень живой. Смена его опять-таки достигается двойным изменением размера с 3/4 на 2/2 и через два такта — на 2/4. Далее происходит изменение уже самой фортепианной фактуры. Исполнять песню вначале следует в народной манере, но уже в быстрой части вокализация может перейти в классическую, в которой звук заметно облегчается. Последний фортепианный фрагмент идет на *crescendo*, и песня завершается ударом форшлагового аккорда на самом верхнем крае клавиатуры.

После Равеля греческий фольклор уже не поднимался так высоко на интернациональном уровне, пока не послышались тихие звуки очень красивого танца. Сиртаки. Символ Греции. Пришел мастер — Микис Теодоракис.

МАДАГАСКАРСКИЕ ПЕСНИ НА СТИХИ ЭВАРИСТА ПАРНИ

Никогда Равель не смог бы написать эти песни, если бы не встретился с поэзией Эвариста Парни. У Пушкина есть множество его переводов и подражаний в «лицейских» и более поздних стихотворениях до 1824 года. Он упоминается также в «Евгении Онегине». Желая похвалить Батюшкова, Пушкин называет последнего «русским Парни», а говоря о Баратынском, выражает надежду, что он «превзойдет французского поэта».

Вот что пишет Е.Г. Эткинд в своей работе «Поэзия Эвариста Парни»:

«...Он не принадлежит к числу тех великих поэтов, которых называют «вечными спутниками» человечества: имени его никто не произнесет в одном ряду с именами Данте, Гёте, Гейне, Шекспира, Байрона, Гюго, Пушкина, Мицкевича. В этом забвении сказывается столь часто встречающаяся историческая несправедливость. Тем более что забыто имя Парни, но не его поэзия — в особенности в России. Кто же не помнит прекрасных стихов

юноши Пушкина «Добрый совет» (около 1818 года), проникнутых радостным приятием жизни, легким изяществом и светлой печалью:

Давайте пить и веселиться,
Давайте жизнь играть.
Пусть чернь слепая суетится,
Не нам безумной подражать.
Пусть наша ветреная младость
Потонет в неге и вине,
Пусть изменяющая радость
Нам улыбнется хоть во сне.
Когда же юность легким дымом
Умчит веселья юных дней,
Тогда у старости отыдем
Все, что отыметса у ней.

Многие ли знают, что это перевод из Парни? Заключительное афористическое двестишие передано Пушкиным с редкой точностью, воспроизводящей даже столь важный здесь повтор глагола. У Парни это звучит так:

Et derobons a la vieillesse
Tout ce qu'on peut lui dérober».⁸
(derobons – dérober)
(отыдем— отыметса)

Виконт Эварист де Парни родился 6 февраля 1753 года в городе Сен-Поль на острове Бурбон (с 1793 года Реюньон) в Индийском океане, восточнее Мадагаскара. Вот чем объясняется его внимание к этой земле, выплеснувшееся его «Мадагаскарскими песнями».

ПЕРВАЯ ПЕСНЯ

И сразу имя, которого не забыть – «Nahandove»!

⁹Кричит ночная птица, и полная луна дает свой сумеречный свет. Он падает на мои волосы, увлажненные молодым розовым вином. Время остановилось.

Постель из листьев для тебя.
По ней цветы я разбросал.
Ты где-то близко от меня!
Твое дыханье я узнал.

8 Цит. по: Парни Эварист. Война богов. Л., Наука, 1970.

9 Переводы с французского Р. Л.

Начальный звук флейты лениво повторяет один и тот же ход, меняя только его ритм. Губы шепчут: Nahandove! O belle Nahandove!

Я касаюсь ее набедренной повязки, отчего захватывает дух: это ты, это ты – Nahandove!

Равель меняет размер, возвращается обратно, опять меняет, усиливая нетерпение.

Ты полна неги, твой рот приоткрыт, дыхание частое, тело трепещет от желания. Движение твоей груди живое под моей рукой, сжимающей ее! Ты улыбаешься. Ах, твои поцелуи наполнены соком, твои ласки сжигают меня: остановись, остановись или я умру от наслаждения!

Следуют акцентированные толчки на каждом втором слоге ее имени. Nahándove, Nahándove! Crescendo, diminuendo, crescendo, diminuendo, crescendo ... экстаз! Последние два акцента уже в низкой тесситуре. Più animato. Вторая волна любви накрывает их, не давая опомниться. Восьмые сменяются шестнадцатыми, акценты резко учащаются, пение переходит в бормотанье. Глубокое и долгое crescendo сменяется subito *p*, но следующий вал доводит до кульминации. Ritardando, Tempo I, Ritardando, Più lento. Еще две вспышки благодарности и восторга на accelerando.

Лениво играет флейта. Педаль нажата на 6 тактов, и аккомпанемент смазывается все больше и больше. Звон ее браслетов удаляется. Не уходи, не уходи! Пауза. Демпфера опущены. Стало тихо. Ее запах растворился в ночи. Только листья грустно шелестят: Nahandove, o, belle Nahandove!

В этой песне певец должен постараться показать всю красоту любовной близости, все возможные интонации героя, таинственность и эротичность туземки, природу, дающую опьяняющую новизну ощущений. Можно использовать весь динамический спектр чувств, показать очарование мелодической экзотики, красоту трио аккомпанеента. Песня должна быть очень хорошо впета, так как только в этом случае, возможно полноценное использование богатейшей нюансовой палитры.

ВТОРАЯ ПЕСНЯ

Ауа! Ауа! Не доверяйте белым! Во времена отцов они приплыли на наш остров. Пусть ваши женщины обработают для нас эту землю. Мы будем вам братьями. Так они обещали, но потом они соорудили форт и спрятали гром в бронзовые рты. Их священники захотели дать нам Бога; и, наконец, заговорили

о повиновении и рабстве. Нет, нет, скорее смерть! Резня была долгой и ужасной, и, несмотря на молнию, что изрыгали жерла их бронзовых слуг, они все были перебиты. Ауа! Ауа! Не доверяйте белым! Они увидели, как нас много и какие мы сильные. Наши боги навели на них дожди, бури и отравленные ветры. Их больше нет, а мы живем свободными.

Парни с детства хорошо знал жизнь чернокожих рабов. В своих письмах он писал: «Я зрю лишь тиранов и рабов, и не зрю себе подобных. Что ни день, человека обменивают на лошадь; не могу привыкнуть к столь возмутительной дикости».

Французская революция отменила крепостное право во Франции, Наполеон продолжил это в Европе. Россия же еще более полувека оставалась в крепостном одиночестве. Парни в своих стихах призывает покончить с рабством везде. Но лишь в 1896 году, через 82 года после смерти поэта, Франция отменяет рабство на Мадагаскаре.

В этой песне голос певца должен звучать призывно и звонко. Все идет на едином дыхании, несокрушимо двигаясь к цели. Крик «Ауа» должен показать мощное желание свободы; для большей достоверности, хорошо бы его спеть в фольклорной манере.

ТРЕТЬЯ ПЕСНЯ

Я лежу под густым деревом и жду, когда же придет свежий вечерний ветерок. Вокруг тихо и покойно. Глаза мои полузакрыты и я сладко дремлю. Мимо, неспешно покачивая бедрами, проходят женщины, они приближаются ко мне, и я слышу, как они начинают петь о молодой девушке, которая легко и проворно плетет циновку. Ее пальцы быстры и грациозны. Они поют дальше, и вот она уже прячется за рисовым полем и начинает охотиться на птиц. Свое пение они сопровождают танцем. Они поют и танцуют для меня. Я ощущаю колебание воздуха, вот они совсем рядом, их движения замедлены. Ах! Как мне хорошо здесь!

Луна осветила деревья в горах. Легкий порыв свежего вечернего ветерка сдул с меня видение. Мимо проходят мои служанки, ничем, увы, не покачивая. Эй, пойдите и приготовьте мне что-нибудь, я есть хочу.

В конце песни мечты героя прерываются настолько прозаически, что это невольно вызывает улыбку. Одна из задач, стоящих перед исполнителем, — показать тонкое чувство юмора обоих авторов.

Три совсем разные песни, но по стилю сразу же чувствуется, что авторы — французы.

Мадагаскарские песни — одна из жемчужин импрессионизма. От певца требуется показать черты, присущие этому стилю, продемонстрировать изящество французского языка, передать сказочную природу и свободолобие жителей Мадагаскара.

Равель выходит на совершенно иной уровень. Он становится уже признанным мастером религиозной темы («Еврейские песни»), любовной лирики («Песни Дон-Кихота»), фольклора древности («Греческие песни»), африканской экзотики («Мадагаскарские песни»). Но еще почти четверть века назад, в молодые годы, задумав работу над своим интернациональным вокальным наследием, он стоял перед совершенно иным, непознанным и оттого притягательным миром, имя которому фантастический и таинственный азиатский эпос — «Шехеразада».

ШЕХЕРАЗАДА ТРИ ПОЭМЫ НА СТИХИ ТРИСТАНА КЛИНГЗОРА

Сказки 1001 ночи — один из самых красивых восточных эпосов, созданных в период могущества Византийской империи, Арабско-го Халифата и Персидского царства.

Первое сочинение на восточную тему — увертюру для симфонического оркестра — Равель написал в 1898 году. Это единое музыкальное произведение, слегка очерченное внутренними арфовыми границами. В нем уже начало проявляться тяготение молодого композитора к импрессионистскому изложению своих мыслей. Через пять лет Равель вновь обращается к «Шехеразаде» и словно волшебник начинает наполнять ее звуками, навеянными многовековым прошлым.

«Шехеразада» — вокальный цикл в трех частях для сопрано и оркестра; однако по тесситуре и глубине вокальной партии сочинение больше подходит для меццо или, во всяком случае, для сопрано с глубокой серединой и темным нижним регистром. Обычно высокие голоса не всегда могут дать тот таинственный загадочный звук, который способен погрузить слушателя в неведомый мир Востока.

Шехеразада каждую ночь рассказывала своему повелителю Шахрияру новую сказку, надеясь этим отвести от себя свою гибель. Равель, вслед за Римским-Корсаковым, дал нам возможность послушать их и оказаться в трансцендентальном мире сверкающей Азии.

Asie! Asie! Asie! Трижды прозвучит это слово, и от того, как оно будет спето, зависит восприятие всего произведения в целом. Звук должен быть очень объемным, темным, таинственным и завораживающим. Ведь нам открывается громадный неведомый мир — от гор араратских до аравийских пустынь, от берега мавров и до скифских степей, — которому, кажется, нет конца. Он чувствовал Африку и Запад, и Восток, купая нас в импрессионистских тонах, плетя тончайшую вязь аккомпанемента. Его невозможно исполнять, не любя и не наслаждаясь приемами, которые ему подсказал Дебюсси, ставшими его философией, средством его выражения, его страданием и любовью.

Исполнение с оркестром часто сопряжено с большими потерями. Особенно такие нежные полотна могут стать безжизненными, как гербарий, и свет их безыскровый не поразит воображение — двери к волшебству будут закрыты, и жаждущие останутся за порогом. Оркестровых репетиций должно быть столько, сколько потребуется, для того чтобы все участники почувствовали в «Шехеразде» свою мечту, полюбили бы ее, побывали в ее чарующем сказочном мире, забыв про суету сегодняшнего дня.

Многое зависит от правильности французского произношения, над которым необходимо работать самым тщательным образом, чтобы не нарушить единого целого. Фонетическая элегантность языка как ни что другое идеально сочетается с одним из самых изысканных музыкальных направлений, само название которого звучит так красиво — импрессионизм. Все элементы вокальной партии должны быть собраны в один роскошный букет и вставлены в общую коллекцию равелевских картин. Такое переплетение стилей в его интернациональном творчестве должно иметь идеальную общую гармонию, в противном случае произойдет эклектический хаос, и волшебство одеяния всей конструкции исчезнет, оставив лишь ее голые элементы.

1. ASIE

АЗИЯ¹⁰

О, чудный мир легенд и детских снов!
Волшебницей там спит фантазия веков
В своем лесу, наполненном глубокой
Востока тайной. Там же одиноко

Качается в заливе недалеком высокая ладья.
Она на волнах спит и ждет меня, к себе манит,
Расправит парус темно-красный,
Гигантским кондором взлетит.

К цветущим островам хотел бы я уплыть.
И слушать пенье волн над бездной зыбкой
С их древним ритмом, полным чар.

Хотел бы увидеть красу прошедших лет,
Где ввысь стремится легкий минарет.

Тюрбанов шелк хотел бы увидеть
Над бронзой лиц с жемчужною улыбкой,
От страсти блеск темнеющих очей
На этих лицах, цитруса желтей.

Хотел однажды увидеть
Почтенных старцев с белой бородой
В цветном наряде, с длинной бахромой,
Куращих трубки. Шумный говор рынка.

Вот грозный визирь, проезжая,
Махнув рукой, решит судьбу людей, что оказались рядом,
Иль жить им должно или умереть.

Хотел бы увидеть и Персию, и Индию, и сказочный Китай.
Тончайшего искусства краски, в их танцах, песнях, в их полотнах.
И мудрецов в их споре о поэзии и о красоте.

10 Осторожная импровизация на основе двух русских рукописных текстов, один из которых, вероятно, принадлежит А. Ефременкову — известному переводчику вокальной музыки в 30-х годах прошлого века. К сожалению, почерк довольно сложен для чтения, некоторые слова не определялись. Иногда приходилось соединять фразы обоих переводов, стараясь производить достаточно шадящую коррекцию.

Мечтал я также побывать в волшебном парке чудо-замка,
Заморским гостем побродить, и наслаждаться тишиной,
И удивляться мастерству на ткани писанных картин,

Средь сада увидеть фигурки персонажей страшных
И тихий смех убийц хочу я услышать в тот жуткий миг,
Когда палач свирепый им рубит головы секирой острой,
И крик шакалов услышать в горах.

Я б увидеть хотел цариц и нищих, цветы и кровь.
Хотел бы знать, как губят жизнь и гнев безумный, и любовь.
А там, вновь возвратясь к друзьям,
Хотел бы рассказать я о своих скитаньях

И, как Синдбад, неторопливо
Из дорогой арабской чашки попивая кофе,
Рассказ свой длинный вдруг внезапно прекратить.

2. LA FLÛTE ENCHANTÉE ЗАЧАРОВАННАЯ ФЛЕЙТА

Ночь тиха, и муж мой мирно спит
В своем высоком белом колпаке,
В седую бороду запрятав нос.
Я ж не могу забыть сном,
Вдали мне слышится напев,
То в нем печаль порою прозвучит,
То радостные звуки.
На флейте песню милый мой играет.
Там в ней задор с томленьем слит.
Я подхожу к окну, и мнится мне,
Что словно каждый флейты звук
Летит к моим щекам,
Как поцелуй в волшебном сне.

3. L'INDIFFÉRENT РАВНОДУШНЫЙ

Твой нежен взгляд, о чужестранец,
И в очертаньях губ, пушком посыпанных ланит
Слегка сквозит очарованье.
И у дверей моих поешь ты песни,
Пленяя диссонансами язык твоей волшебной стороны.

Войди, я дам тебе вина в бокале,
Но, право, на порог войти мой не желаешь.
Усталый стан поклоном изогнув,
Рукой привет мне шлешь и исчезаешь.

Очень важно, чтобы исполнитель владел звуковедением. Каждая нота в вокальной партии не просто должна переходить в другую — она должна *перетекать* в нее, постоянно трансформируясь в звуковом спектре. При этом вокальная позиция должна оставаться неизменной, иначе не избежать пестроты в звуке, что приведет к суете. Ярким примером может служить исполнение этого цикла выдающейся американской певицей Терезой Стич-Рэндолл (Theresa Stich-Randall).

Равель остается непревзойденным мастером волшебных линий в музыке, которые могут расходиться в стороны и соединяться в пучок, переливаясь друг в друга, образуя дорожную красочную ткань. Голосовой поток должен быть в гармонии и с флейтой, и с гобоем, и со струнными, и с tutti — словом, быть полноправным элементом ансамбля. Однако необходимо помнить, что вокальная мелодия всегда остается главной, если только какой-либо инструмент не повторяет ее лейтмотива. Чтобы исполнить это произведение, нужно подойти к нему очень тактично, привыкнуть и полюбить. И тогда оно раскроется и предстанет во всем богатстве своего многообразия. Это волшебное имя так и заставляет меня перейти на более высокий слог.

Шехеразада замолкала, чтобы шах не знал, чем кончилась сегодняшняя сказка. Она будила любопытство, и он не мог ее казнить. Так было долго, много лет, и он привык к ней. В завтрак и в обед она молчала и ждала, когда он позовет, чтоб слушать дальше. И так в историю вошла как женщина, чья жизнь была воспета, и каждый из людей, и страны целые дивились ей. Шехеразада, раздвинув целые эпохи, заняла тот трон, что исстари свободен был, и так остался занятым лишь ею.

Я завершил обзор интернациональных циклов равелевских шедевров. И мне показалось, что к ним нужно чаще возвращаться, чтобы они снова и снова звучали голосами наших учеников. И рассказать им о них так, чтобы Сезам открылся и ослепил их своим волшебным и непостижимым миром, каким был очарован шах Шахрияр, внимая сказкам Шехеразады.

РОБЕРТ ШУМАН

ЧЕТЫРЕ ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ

НА СЛОВА ДЖ.-Г. БАЙРОНА

Перевод на немецкий К. Ю. Кёрнера

Мне хотелось бы остановиться на творчестве сразу нескольких создателей этих песен. Все началось со знакомства лорда Байрона и английского композитора Исаака Натана, подсказавшего поэту идею написания еврейских песен на сюжеты из Ветхого завета. Джордж Байрон издал «Еврейские мелодии», которые снискали славу и были не раз переведены на все европейские языки.

Роберту Шуману импульс к написанию еврейских песен дало знакомство с саксонским поэтом-переводчиком Байрона Карлом Юлиусом Кёрнером. На его немецкие переводы еврейских мелодий Байрона Шуман написал четыре песни. В свою очередь, на русский язык кёрнеровские переводы Байрона перевели С. Тюменев («Болит душа»), С. Свириденко («Дочь Иевфая»), И. Зеленин («К луне») и М. Улицкий («Герою»). Считаю необходимыми привести здесь также замечательные поэтические переводы П. Козлова, М. Лермонтова, С. Маршака, А. Плещеева.

...Его манит Восток. Через Библию Байрон познает еврейскую историю. Через посещение армянского монастыря Св. Лазаря, близ Венеции, он изучает армянский язык, чтобы читать в подлиннике армянскую средневековую литературу. В Османской Греции он участвует в Греческой революции и считается национальным героем Греции.

Еще с гимназических лет Шуман был горячим поклонником Байрона. С возрастом, уже став знаменитым композитором и признанным музыкальным и литературным критиком, он смог профессионально оценить весь масштаб великого английского поэта. И вот, познакомившись с К. Ю. Кёрнером, он пишет еврейские песни. По красоте мелодий, по гармонической строгости, по глубине мысли создание этих непревзойденных образцов — истин-

ный подарок как для исполнителей, так и для слушателей. Уже сам ветхозаветный первоисточник явился залогом вдохновения для лорда Байрона, никогда не расстававшегося с Библией. Ценность этих переводов песен Байрона в том, что переводчики были ему под стать. Удивительно, однако, что эти песни Шуман не написал на оригинальный текст, как это впоследствии делал, например, П.И. Чайковский (его 65 опус написан на оригинальные тексты французских поэтов). Переводчик Кёрнер, как и Шуман, был чистым саксонцем, и Шуман написал эти песни на перевод своего соотечественника, несмотря на восхищение английским поэтом. Одна из этих песен – «Душа моя мрачна», вошедшая в 25-й опус, – может считаться совершенной жемчужиной во всей мировой вокальной камерной литературе. С нее и начнется разбор этих шедевров.

Три другие еврейские песни идут друг за другом и образуют как бы самостоятельный маленький цикл. Аккомпанемент в них может исполняться как на фортепиано, так и на арфе, о чем свидетельствует ремарка автора к этим произведениям.¹¹

Op. 25 № 15. Песнь IX
MEIN HERZ IST SCHWER
ДУША МОЯ МРАЧНА
Перевод с немецкого И. Тюменева

MY SOUL IS DARK

Перевод с английского М.Ю. Лермонтова

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая:
Пускай персты твои, промчавшись по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.

И, если не навек надежды рок унес —
Они в груди моей проснутся,
И, если есть в очах застывших капля слез —
Они растают и прольются.

¹¹ К сожалению, в советском издании полного собрания песен Шумана нет упоминания ни о Кёрнере, ни об аккомпанементе в оп. 95.

Пусть будет песнь твоя дика. Как мой венец,
Мне тягостны веселья звуки;
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки.

Страданиями была упитана она,
Томилась долго и безмолвно;
И грозный час настал — теперь она полна,
Как кубок смерти, яда полный.

Начинается песня нисходящим фортепианным мелодическим ходом, в конце которого на *ritardando* вступает голос. Большую роль играет способность пианиста достичь наиболее выразительного туше, а также умение добиться ритмической ровности в романтическом стиле. Здесь неприемлемо *rubato*, которое нарушит поступательное движение песни, однако и чрезмерная аккуратность внесет излишнюю сухость. Именно в этом спокойствии и начинается исповедь нашего героя.

Во второй строфе происходит смена настроения. Фортепианная фактура несколько меняется. Звук светлеет, появляется надежда.

Третья строфа полностью повторяет фортепианный мелодический рисунок начала песни. Однако мелодия голоса иная. Идут на *crescendo* два секвенционных хода вниз на большую ноту, подводя высокие голоса к пределу регистровых возможностей. Если певец имеет достаточно плотный нижний регистр, степень выразительности вырастает многократно. Вторая часть третьего фрагмента, в основном, идет на *ritardando* при *sforzando* и акценте, угасая перед началом четвертой части.

Легкая смена фортепианной фактуры. В голосе звучит грустная мелодия. Последний всплеск на резком *accelerando* завершается нисходящим ходом вокальной строчки, переходящим в такое же фортепианное окончание. Долгая фермата на заключительной паузе.

Цикл «Мирты», в который входит эта песня, сложен для исполнения именно благодаря чисто регистровым проблемам. Если немецкому тенору, при его обычной легкости наверху и отсутствии густого низа, эту песню даже не имеет смысла начинать учить, то она не проста и для русского тенора, так как при хорошей плотности крайнего низа нечасто встретишь адекватную легкость наверху.

Идеальные голоса конкретно для нее, исполняемой вне цикла, – колоратурное меццо или высокий баритон, а также тенор широкого диапазона.

Часто разница в средних или высоких немецких и русских мужских голосах как раз в том, что немцы в массе очень красиво звучат в верхнем регистре тихо, а русские громко. Но у немцев есть одно решающее преимущество: Роберт Шуман – немец.

Op. 95 № 1. Песнь VII
DIE TOCHTER JERHTAS
ДОЧЬ ИЕВФАЯ

Перевод с немецкого С. Свириденко

Вот как звучит эта притча:

Иевфай, незаконный сын Гилеада, был несправедливо изгнан им из отцовского дома, бежал в пустыню и там сделался предводителем шайки разбойников. Попав под власть чужеземцев, его родичи вспомнили о своем храбром товарище, разбойничестве которого, по их понятиям, как и ремесло пирата в Древней Греции, не представляло ничего позорного. Они послали за ним и избрали его своим вождем. Отправляясь в поход на аммонитян, Иевфай дал обет: если вернется с победою, принести в жертву первое живое существо, какое будет им встречено при возвращении на родину. Он одержал блестящую победу. При известии об этом его единственная дочь вышла ему навстречу с музыкой и пляской, приветствуя избавителя своего народа. Злополучный отец в горести растерзал на себе одежды; но благородная девушка не допустила нарушения обета и только просила отпустить ее ненадолго в горы, чтобы там, подобно Софокловой Антигоне, оплакать свою юную жизнь и безбрачную могилу.

JERHA'S DAUGHTER

Перевод с английского П.А. Козлова

Если смерть юной девы нужна,
Чтоб отчизна была спасена
От войны, от неволи, от бед...
Мой отец! свой исполни обет!..

Но, отец! кровь моя так чиста,
Как минуты последней мечта;
О, открой мне объятия свои
И пред смертью дочь осени!

Я свою уж забыла печаль,
С жизнью мне расставаться не жаль,
И, убитой любимой рукой,
Будет мил мне могильный покой.

И хоть плачет Солим¹² за меня,
Не смущайся, будь твердый судья!
Чтоб отчизна не знала цепей,
Не жалею я жизни своей.

Но, когда кровь застынет моя,
И в груди уж не будет огня,
Вспоминай иногда, мой отец,
Что с улыбкой мной встречен конец!

Вся песня написана в одном динамическом ключе. Настроение обозначено ремаркой — «С аффектацией». Темп очень живой. В вокальной партии в первых 25-ти тактах мы сталкиваемся с единым ритмическим решением. Используя все возможности выразительности в этом ритме, Шуман усиливает драматизм ситуации, заменяя ровный ритм ломаным. При этом фортепианная (арфовая) фактура остается неизменной. Далее восьмые заменяются четвертями, а четверти — половинными нотами, причем ровный и ломаный ритм чередуются. В конце песни, а именно в четвертом такте от конца, аффектация доходит до своего пика, звучат четыре акцентированных аккорда, после чего следуют пассажи вверх и вниз, соответственно *crescendo* и *diminuendo*. Последний сорванный аккорд на *sforzando* в *arpeggiato* означает, что обет исполнен — единственная дочь Иевфая мертва.

Это песня отличается необычайной взволнованностью мелодического рисунка. Она также входит в число лучших творений великого романтика. Для певцов «Дочь Иевфая» представляет экзамен на выносливость. Напряжение постоянно нарастает. Му-

12 Байрон широко вводил в свои стихи древний термин «Солим», под которым подразумевался Иерусалим (из статьи Л. Гроссмана «Лермонтов и культура Востока»).

зыка такой исключительной красоты и эмоциональности, что можно не рассчитывать свои силы, потерять контроль над своими эмоциями и к концу не выдержать нагрузки.

Op. 95 № 2. Песнь XVII

AN DEN MOND

К ЛУНЕ

Перевод с немецкого Н. Зеленина

SUN OF THE SLEEPNESS

СОЛНЦЕ БЕССОННЫХ

Перевод с английского С.Я. Маршака

Бессонных солнце, скорбная звезда,
Твой влажный луч доходит к нам сюда.
При нем темнее кажется нам ночь,
Ты — память счастья, что умчалось прочь.

Еще дрожит былого смутный свет,
Еще мерцает, но тепла в нем нет.
Полночный луч, ты в небе одинок,
Чист, но безжизнен, ясен, но далек!..

Мне кажется, что арфовый вариант аккомпанемента был бы здесь предпочтительнее.

Начало песни рисует картину сумеречного света, в котором купаются мерцающие аккорды. Через несколько тактов они полностью раскрываются на три группы шестнадцатых в каждом такте, и аккомпанемент меняет свою фактуру только через 13 тактов. Потом на *agreggiato* возвратятся шестнадцатые, и голос тихо свернется, застыв в холодном свете. Аккорды исчезнут на *piano*, и луна растворится в рассвете.

Щемящая мелодия — сильнейшая сторона Шумана — пленяет своей невыразимой прелестью и грустью. Этот волшебный мотив еще долго будет звучать в голове, вызывая трепет восторга своим совершенством.

Op. 95 № 3. Песнь XI

**DEM HELDEN
ГЕРОЮ**

Перевод с немецкого М. Улицкого

THE DAYS ARE DONE

ТЫ КОНЧИЛ ЖИЗНИ ПУТЬ, ГЕРОЙ!

Перевод с английского А. Плещеева

Ты кончил жизни путь, герой!

Теперь твоя начнется слава -

И в песнях родины святой

Жить будет образ величавый,

Жить будет мужество твое,

Освободившее ее!

Пока свободен твой народ,

Он позабыть тебя не в силах.

Ты пал, но кровь твоя течет

Не по земле, а в наших жилах;

Отвагу мощную вдохнуть

Твой подвиг должен в нашу грудь.

Врага заставим мы бледнеть,

Коль назовем тебя средь боя;

Дев наших хоры станут петь

О смерти доблестной героя;

Но слез не будет на очах:

Плач оскорбил бы славный прах.

Последняя песня чисто мужская. Она изобилует акцентами, *sforzando*, *fortissimo*. Партия аккомпанемента виртуозная, используется большая часть диапазона. Это мощное героико-патриотическое повествование о смерти воина, который погиб, защищая родину. Основную роль в песне играет текст. Байрон очень остро воспринимал эту тему. Она была ему близка, она вдохновляла его. Песня наполнена сиянием, идущим от самого содержания.

Еврейские песни вызывают такие сильные эмоции, что удивляешься, как сохранилось их воздействие на столь далекие поколения. И в этом сила и величие их гениальных создателей.

РИХАРД ВАГНЕР

РОМАНС ВОЛЬФРАМА ИЗ ОПЕРЫ «ТАНГЕЙЗЕР»

Романс Вольфрама — одно из самых известных оперных соло Рихарда Вагнера. Практически все западные баритоны имеют это произведение в своем репертуаре. Советские и российские певцы в период обучения также использовали его в качестве учебного материала. Надо сказать, что языковая проблема всегда мешала достичь требуемого уровня исполнения, однако мелодия настолько красива, вокально удобна и полезна, что это не являлось причиной, чтобы от нее отказаться. Но Вагнер не был бы Вагнером, если бы не создавал камни преткновения для певцов. Не обошел он и романс Вольфрама. Даже великие исполнители грешили неточностями интерпретации, игнорируя темповые указания автора. В речитативном, и особенно в мелодическом разделе Вольфрам аллегорически объясняется в любви к Элизабет. Миннезингер аккомпанирует себе на арфе — он сравнивает свой идеал со звездой и поет о том, что для него все покрыто мраком — любимая очарована его другом Тангейзером. (Здесь Вагнер предстает перед нами истинным драматургом — ведь либретто написано им самим). Вольфрам таит свое чувство так глубоко, что даже себе боится в этом сознаться. Однако он хочет продлить свое признание, и композитор помогает ему в этом. Во второй части арии Вагнер ставит *rosso ritardando*, и через несколько тактов *più ritardando*, которое длится бесконечно долго, все увеличивается и увеличивается. Для этого необходимо поистине гигантское дыхание и виртуозное его распределение.

Романс Вольфрама требует от певца предельно четкого слова на совершенном легато, что сделать очень нелегко, учитывая отрывистость немецкого языка и огромный расход дыхания на финальном отрезке арии. Однако если все эти компоненты соединить, будет создан интерпретационный шедевр, адекватный великому творению Рихарда Вагнера.

ЙОЗЕФ ГАЙДН

ДУХОВНАЯ ПЕСНЯ “THE SPIRIT’S SONG” СТИХИ ЭНН ХАНТЕР

Как-то мне довелось петь в одной церкви небольшого американского городка Торонто. Помнится, эта была церковь адвентистов седьмого дня. Попросили программу. Было странно. Еще более странно стало, когда из моей программы вычеркнули один номер.

—В нашем храме не поют духовных песен, — сказала настоятельница.

Духовная песня Й. Гайдна должна относиться к вершине европейской камерной музыки рубежа XVIII–XIX веков. Пожалуй, только начиная с Ф. Шуберта песни как жанр смогли сравниться с песнями Гайдна. Их глубина поражает еще и тем, что даты рождения композиторов отстояли друг от друга на 65 лет; отец Венской классической школы шагнул на столетие вперед. В этой песне Гайдн выходит за рамки венской классики и создает произведение огромной силы, которое трудно отнести к какому-либо определенному направлению. Как в «Дон Жуане» появляются целые куски музыки, до этого еще не звучавшие ни у одного композитора моцартовского времени, так и Гайдн открывает новую веху музыкального письма, раскрывая совершенно иные возможности для исполнения.

Песня написана на стихи английской поэтессы Энн Хантер. Известностью она не отличалась, но вращалась в высшем свете, близко к престолу. В то время широкую популярность получили занятия спиритизмом. В разных странах блистал граф Калиостро. В моде царствовала мистика. Видимо, поддавшись общему течению, Гайдн и написал свою Духовную песню.

Hark what I tell to thy.
No sorrow o'er the tomb.
My spirit wanders free
and waits till thin shall come.

All pensive and alone,
I see thee sit and weep.
Thy head upon the stone
where my cold ashes sleep.
I watch thy speaking eyes
and mark each falling tear.
I catch thy passing sights
e're they are lost in air.

Услышьте же Вы голос мой,
Не плачьте на могиле.
Мой дух стремится в мир иной,
Но, подчиняясь силе,
Блуждает рядом.
Я слышу звуки ваших слез,
Что камень орошают,
Который прах мой в свете звезд
Безмолвно охраняет
Подобно сфинксу.

Перевод с английского Р. Л.

Медленное начало. Слышатся тяжелые шаги на *crescendo*, ритм ломается и рассыпается о мощный удар колокола, потом следует еще один удар. Весь рисунок повторяется дважды, и на последнем ударе, как стон идет *оттуда*: «УСЛЫШЬ! УСЛЫШЬ!». Далее льется изумительной красоты мотив. Гайдн дает принципиально новый тип мелодии, который до него никем не был использован. Реприза. Но развитие ее уходит вглубь. Тесситура предельно низкая и густая. Постепенно все закрывается и исчезает. Связи нет. Она его не слышит...



С.В. РАХМАНИНОВ

ЗДЕСЬ ХОРОШО

Слова Г. Галиной

Глафира Адольфовна Ринкс, урожденная Глафира Николаевна Мамошина, в первом браке — Эйнерлинг, во втором — Гусева. При жизни наиболее известна по литературному псевдониму Галина Галина. В 1901 году за сочувствие студенческому движению была выслана из Петербурга, и сразу динамика и характер ее творчества изменились. Именно тогда и было написано это стихотворение. Рахманинов создал романс годом позже. В период 1905—1907 годов Галина еще продолжала публично читать гражданские стихи, однако после революции 1917 года она отходит от общественной деятельности.

Романс «Здесь хорошо» необычайно показателен. Вначале идет речь не о конкретном месте. Это место воображения. Примечательно, что во второй части на первом месте — «здесь нет людей»; затем — «здесь тишина». И, наконец — «здесь только Бог». Есть все атрибуты счастья? Воображение сужается и даже локализуется место, где растут цветы и старая сосна. Чего-то не хватает, самого важного...

Весь романс созерцателен, по своему характеру даже импрессионистичен. Основа его — волнообразные движения фортепианной партии, они многокрасочны, как вода в солнечных лучах. «Взгляни, вдали огнем горит река». (Перекликается с Блоком: «... и вижу берег очарованный и очарованную даль»). «Да ты, ...». Предельно высокая нота зависает над всей картиной на *pianissimo* и, замедляя, переходит в «...мечта моя». Хотя Она и идет в этом перечислении последней, Рахманинов отводит ей кульминационное место во всем романсе.



В. БЕЛЛИНИ

АРИЯ АМИНЫ ИЗ ОПЕРЫ «СОМНАМБУЛА» ("A non crede a mirarti")

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

Первая часть арии Амины из оперы В. Беллини «Сомнамбула» («A non crede a mirarti») представляет собой идеальный пример стиля *belcanto*. На этом произведении исполнитель может ознакомиться с целым спектром нюансировки, присущей знаменитой школе пения. Разумеется, школа *belcanto* появилась гораздо раньше, однако Беллини создавал свои оперы, опираясь на традиции, идущие еще от создателей первых итальянских опер (Дж. Пери, Э. ди Кавальери, Дж. Каччини, позднее К. Монтеверди). Расцвет же *belcanto* приходится на оперы Г.-Ф. Генделя, К.В. Глюка, А. Скарлатти, Дж. Перголези. В первые десятилетия девятнадцатого века этот стиль трансформируется и переходит в новое качество. Его представители будут иметь более плотные голоса, динамика звука увеличится. Это время Моцарта, Паизиелло и далее Беллини, Россини, Доницетти. Для того, чтобы правильно ориентироваться в этом стиле, и предлагается пример интерпретации первой части арии Амины.

В такте 7 следует сделать *portamento* наверх на первом слоге слова *presto*, а на слогах *stinto* его не делать. В такте 10 *portamento* сделать после *gruppetto* на первом слоге слова *more*. В следующем такте *portamento* на первом слоге слова *solo*, а в этом же такте, в словах *che un, che* петь, а *un* произнести в последний момент. И так в каждом подобном случае. В следующем такте, на триоли в слоге *du* сделать *ritenuto* и *portamento*, а на *ro* сразу *a tempo* и короткое *portamento*. В такте 10 на слове *sol* небольшая фермата, и сразу же за ней двойное *portamento*. Также есть *portamento* и в такте 17, на первом слоге слова *more*. В такте 21 *portamento* в слове *duro*. В такте 25 возможно *gruppetto* на первом слоге слова *gore*. В такте 29 фермата и *diminuendo* на слоге *var*. Сразу дальше на слоге *mo* трель с

последующим portamento к слогу *re*. В этом же такте *il pian* поется на небольшом crescendo, с ферматой на *pian*, с последующей филировкой и двойным portamento. После слова *mio* надо взять дыхание и спеть *ah*, и далее, на предпоследней ноте такта, на первом слоге фермата с последующей филировкой и двойным portamento. В следующем такте фраза *ah non credea* поется на forte, а ее повторение на piano. После слов *passasti al par* на *par* сделать фермату, взять дыхание, на следующем *par* опять фермата, portamento на *d'a* в слове *d'amor*, затем опять взять дыхание. В такте 36 слово *che* поется на трех нотах, и только в конце звучания третьей ноты прибавляется слово «un». В такте 39 первая нота поется дольше, последняя, самая верхняя нота хода поется на фермате, ritenuto; следующий ход на первом слоге также с ферматой и molto ritardando вниз. Далее, после первой восьмой на слове *si*, берется дыхание, а следующая нота уже на слове *par*, затем сразу группетто и фермата с резким снятием. Нота на слоге *da* начинается с subito *p* с последующими вилочками crescendo и diminuendo, с длительным зависанием на тонике, до перехода на слог *mor*. И только после этого с легким «подъездом» перейти на тоническое разрешение, с длительной ферматой до самого конца звучания последнего аккорда, постепенно растворяясь в фортепианной (оркестровой) фактуре.



Мысли вслух

ГЕНИЙ И УЧЕНЫЕ – ДВЕ ВЕЩИ НЕСОВМЕСТИМЫЕ?

В этом эссе я хотел бы лишь слегка коснуться самой природы таланта, одаренности или гениальности. Рассмотрим это явление применительно к вокалистам, так как именно данная категория нуждается в наиболее бережном к себе отношении. На чем же основана моя уверенность?

– Публичность профессии вокалиста во многом отличает его от других музыкантов:

– В период творческой деятельности певцы более других зависят от течения и последствий болезней, особенно простудного характера.

– Так как певцы выражают свои эмоции непосредственно, а не через вспомогательные средства, какими являются музыкальные инструменты, расход их нервной деятельности более интенсивен.

– Певцы не могут управлять временем, позволяя себе паузы, как это могут делать драматические артисты, потому что связаны с диктатом темпа.

– И, наконец, певческая деятельность, не связанная с осязательными ориентирами, поддерживает интонационную и позиционную стабильность, а также нюансовое разнообразие не мануальным способом, а скорее автоматически, интуитивно или ассоциативно.

Положение педагога-вокалиста весьма не просто. С одной стороны, заманчиво иметь такого студента с точки зрения его перспективы. С другой стороны, общение с ним может вызвать такие сложности, что педагог, не обладающий достаточной выдержанностью, вряд ли сумеет мирно и бесконфликтно закончить его формирование.

Талантливый человек гораздо быстрее воспринимает все, что объясняет ему педагог. Он быстрее начинает достигать успешных результатов. Его выразительные средства более разнообразны. И очень скоро педагог начинает ощущать опасность превосходства ученика над собой. Однако волноваться преждевременно. Все равно, круг интересов таланта избирателен, и педагогу необходимо

находить пробелы в его знаниях, чтобы избежать преждевременной амбициозности подопечного.

Иное дело человек *одаренный*, изначально интуитивно чувствующий весь комплекс еще им не познанного. Однако и он готов к изложению своих концепций, не смущаясь их несовершенством.

И, наконец, третья, высшая ступень — *гениальность*. Здесь имеет место абсолютная уверенность в своей избранности. Эта уверенность завораживающе действует на окружающих. Занятия с гениями очень сложны, так как еще неизвестно, кто кого учит. Для того, чтобы их заинтересовать, найти с ними общий язык, педагогу самому необходимо иметь очень высокий интеллект.

Как отличить таких студентов? Какой подход нужен к ним? Какие требования им не предъявлять и как оградить их от предметов, которые им никогда не пригодятся, как создать только для них элитный класс с особой программой и особыми требованиями?

Приведу цитату Дитриха Фишера–Дискау из моей переписки с ним: «...Проблемы сегодняшних занятий пением, особенно в высших школах, которые Вы поднимаете, находят мое полное понимание. К сожалению, сегодня нет решения этих проблем. В этом большую часть вины несет, конечно, общее развитие культуры. В моем довольно преклонном возрасте уже не остается возможностей и сил для постоянного контроля над учениками в так называемых «классах для особо одаренных музыкантов»...». Это высказывание великого мастера говорит о необходимости и о возможности иметь такой класс.

Чем быстрее мы найдем ответы, тем будет лучше.

Как же заниматься с этой категорией студентов? Как довести этот, безусловно элитный слой до успешного окончания образования? Высокий интеллект, терпение, доброта, гибкость, чувство юмора, умение дипломатично действовать по обстоятельствам — вот необходимые качества педагога, которому выпадает счастье и мучение иметь такого студента.

К такой категории студентов следует относиться как к любимым чадам, хваля их за успехи. Ругать же за промахи можно только на фоне их достижений. Некоторым нужно лишь наглядно объяснить всё разнообразие интерпретации, всю гармоничность стилиобразования. Terra incognita для них являются вопросы вокальной техники, и именно здесь может проявиться влияние педагога, независимо от одаренности ученика. Несмотря на то, что большинство вокально-технических постулатов зиждутся на ощущениях, здесь гораздо больше конкретики.

Гении не придерживаются общепринятых правил общения. Они часто рассеянны, концентрируются на более интересной для них теме. Не любящие менять привычный уклад в семейной жизни с родителями, они обычно спокойны и уравновешенны. В браке они чаще всего подкаблучники, занятые лишь своим любимым занятием. Людские же пороки, благодаря стилистической идентичности этих явлений, превращают их в обыкновенных людей с соответствующим поведением.

Педагог не должен революционизировать их жизнь, это лишь нарушит их относительный покой. Он должен понимать, что имеет дело с достойным, с явлением высшего порядка, и любое принуждение только будет угнетать психику одаренного человека. Некоторые правила могут быть непригодными для этих людей, поэтому отношение к ним должно быть выстроено по их правилам, а не по общепринятым. Претензии к ним предъявлять бесполезно, это может привести к замкнутости. Наказывать их не имеет смысла, они уйдут, и музыкальное образовательное учреждение только потеряет. Не следует также удивляться и негодовать на их неадекватное поведение. Среди них можно встретить просто неумных или даже непорядочных людей (иногда и тех, и других в одной личности). Это очень тяжкий случай для педагога. Но все дело в том, что настоящих гениев единицы. Воспитание таких индивидуумов — это проявление педагогического героизма. Иногда хочется такому студенту... но все-таки лучше сделать несколько глубоких вдохов, успокоиться и вспомнить, как они фантастически прекрасны в момент творения, тогда прощаешь все, и хочется обнять и прижать к себе этот колючий сгусток непостижимого и такого притягательного, и понимаешь, что это огромная ценность, и воспринимать ее нужно только как данность.

Они отмечены Богом, и решение Его не может обсуждаться. Терпеть и прощать, любить и жалеть, радоваться и помогать. Это, разумеется, относится ко всем студентам, но в гораздо большей степени к рассматриваемой категории. Тогда педагог и будет той опорой, которая защитит его подопечного от тягот жизни, к которым он, в своем одиночестве, не сможет быть готовым никогда.

Разумеется, порядок должен быть во всем, только надо помнить, что одаренные люди часто идут по кривой дорожке, но приходят к цели гораздо быстрее других. И в этой их непостижимости и есть то самое драгоценное, самое дорогое, что делает нашу жизнь рядом с ними такой прекрасной!

КАК ИНОСТРАНЦАМ ПРАВИЛЬНО ПЕТЬ ПО-РУССКИ?

Почему иностранцы, приезжающие в Россию на достаточно долгий срок, довольно скоро начинают говорить по-русски? Почему русские, находящиеся также длительное время за границей, заговаривают на местном языке гораздо позже? Этому есть несколько причин.

Во-первых, наши люди испытывают элементарное неудобство перед общением в незнакомой среде. Во-вторых, они стесняются своего неправильного произношения и слабого знания грамматики. И, в-третьих, вообще чувствуют себя скованно перед иностранцами.

Что же характеризует поведение иностранцев в России? Гипертрофированное чувство собственного достоинства, ощущение полной свободы в общении, не обремененное никакими комплексами. Иностранец, зная по-русски три слова, будет их использовать направо и налево, и его не будет особо волновать, понимают его или нет. Звук собственного голоса возбуждает его и поднимает в собственных глазах. Наш же соотечественник, даже имея определенный запас слов, будет молчать, как партизан. Но если нужно по-русски объяснить иностранцу, как ему куда-нибудь пройти, наш человек будет говорить во весь голос, как будто тот глухонемой. Однако и тех, и других, по большей части, будет объединять неверное произношение — заметное для наших, если говорит иностранец, либо заметное для иностранцев, если говорит наш. Если иностранец произносит слова по-русски, то его произношение почти всегда оценивается негативно. Почему так происходит? Почему немец произносит в немецкой речи слово «*restaurant*» с французским произношением, а русский это же слово произносит, как «*ристантан*»? Так и любые другие иностранные слова русские произносят на свой манер. Возьмем *adagio*. Итальянцы произносят примерно так: *ададжо*. Русские произносят, как написано: Адажио, хотя звука «ж» в итальянском языке нет, а «i» в этом случае по-итальянски не произносится. Фамилия *Feuchtwanger* произносится по-русски как *Фейхтвангер*, хотя сочетание «*eu*» всегда произносится как «*ой*», а «*x*» в этом случае смягчается. Получается *Фойхътвангер*. Если к

этому дать на «*t*» придыхание, «*нг*» произнести вместе, «*e*» притемнить, а на «*p*» только намекнуть, — получится то, что нужно. Известный город в Германии, родина Р. Вагнера город Weureuth звучит по-немецки, как *Байройт*, но по транскрипции советского времени по-русски пишется: «Байрейт», теперь же стали писать «Байрёйт». (Интересно, что еще подобное придумают?) Генрих Гейне (Heinrich Heine) произносится *хайнрих хайнэ*, причем первый звук — это только шумный выдох, а последний звук «э» должен быть темным. Вот и получается не Генрих Гейне, а *хайнрих хайнэ*. Ни один немец не признает здесь идентичности. И таких примеров сотни. Русская школа транскрипции требует коррекции, так как некоторые положения безнадежно устарели.

На первый взгляд, все это кажется сложным, но всего можно достичь, надо только знать пути. Путь американца в русском пении весьма тернист, потому что английское, и особенно американское произношение требуют более глубокого основного положения языка, русское же — наоборот. Попробуйте говорить по-русски, слегка утянув кончик языка назад, и у вас само собой появится сильный американский акцент, утянете еще больше — и акцент трансформируется в *афроамериканский уличный*.

Я лишь коснулся тех моментов, которые необходимо устранять в занятиях русской музыкой с иностранцами; к тому же, к каждому случаю нужно подходить индивидуально. Даже если на каком-то занятии ученик не совсем точно воспринимает замечания педагога, это может быть связано с какими-то объективными причинами, и уже на следующий день он будет вполне понятливым. (Сегодня он спокоен, нездоров; его одолели домашние или личные проблемы. Завтра же он вкусно поел, его похвалил начальник, а конкурент сломал два ребра. Лучше три... Об этом подробно — в маленькой шутке «Муки творчества»).

Шутки шутками, но пение — это глубоко интимный процесс, и негативные явления действуют на вокалиста более интенсивно, чем на других музыкантов, передающих свою интерпретацию не напрямую, а через инструмент. Если при этом певец использует всю интерпретационную палитру, его интеллектуальные и нервные возможности находятся на пике подъема. В этот момент он творит сообразно своим способностям, и общение с ним, в особенности критика, должны быть деликатными. Вот, например, какая фраза даст вам возможность завоевать расположение певца: «Было бы

идеально, если бы вы эту фразу спели так же блестяще, как всю вещь», или что-нибудь в этом роде. Это прямой путь к сердцу не только начинающего певца, но и профессионала. Он навсегда останется терпимым к вашей критике.

Русское произношение иностранцев можно критиковать достаточно безболезненно, у образованного педагога не должно быть проблем. Что же касается иностранных языков у соотечественников, тут уже замечания надо подкреплять собственным произношением, и оно должно быть очень хорошим или, во всяком случае, лучше, чем у ученика. Это не просто, поскольку произведения могут исполняться на разных языках. Но есть правила, и наш педагог должен в них свободно ориентироваться, что, к сожалению, встречается крайне редко.

Теперь мы подошли к главному: как сделать, чтобы наше желание плавно переходило в результат.

Русская фонетика кардинально отличается от западноевропейской, поэтому в пении так часто слышен акцент.

Сочетания «сю», «лю», «зю», «ню», «тю», «дю» иностранцы всегда произносят с использованием мягкого или твердого [j]. У них получается «сью», «лью» или «дью», «тью».

Следует им объяснить, что в сочетаниях «сю», «лю», «зю», «ню» после произнесения согласного звука кончик языка должен быть мягким, после чего резко уйти назад, и гласный звук сразу трансформируется в -у-, что необходимо. В сочетаниях же «дю», «тю» звук [д] произносится вместе с -з-, а -т- вместе с -с-, и далее все сделать, как в первом примере. Язык после согласных сразу же уходит назад, и получится русское «дзю», «тсю». То же самое нужно сделать, если вместо «ю» будет стоять -я-, -е- или -ё-.

Проблему для иностранцев составляет также звук, который у нас обозначен буквой -ы-. Нужно спеть достаточно простое слово, где есть этот звук, например «было», но попросить ученика спеть его, как «било». Затем попросить спеть еще раз; губы в момент произнесения звука -б- немного напрячь, а язык уложить, слегка сдвинув назад, но не приподнимать. Тогда -и- сразу трансформируется в -ы-. Многое, однако, зависит от стоящего перед -ы- согласного. Если согласные звуки произносятся перед -а-, -о-, -у-, -э-, -ы- твердо, то перед -я-, -е-, -ю-, -ё-, -и- они произносятся мягко. Язык же отодвигается назад только во втором случае.

Особо хочу коснуться наиболее специфичных согласных звуков: *-k-*, *-l-*, *-n-*, *-r-*, *-t-*, *-h-*.

k в начале слова в английском и немецком языках произносится с придыханием.

l имеет три способа произнесения: 1) *-л-* — **твёрдый звук**, перед гласными *-а-*, *-о-*, *-у-*, *-ы-* не используемый в европейских языках, кроме португальского, но имеющий широкое применение в русском. Достигается касанием напряженного кончика языка края верхних резцов. 2) *-л-* — **мягкий**, не используемый в европейских языках, но очень часто в русском. Достигается касанием мягкого кончика языка корней верхних резцов перед гласными *-я-*, *-е-*, *-ю-*, *-ё-*, *-и-*. 3) *-л-* — **средний** (полунапряженным кончиком языка нужно коснуться корней верхних резцов). Объяснять его не обязательно, иностранцы только так и произносят.

В русском языке нет придыхания на согласных звуках, как в английском и немецком. Особое внимание следует обратить на редукцию безударных гласных в словах из двух и более слогов. Редуцируются все безударные гласные, кроме *-ы-* и *-у-*. *-Ё́-* (*-jó́-*) стоит под ударением всегда. Слова, состоящие из двух корней, имеют двойное ударение. Например: поется *бела-каменный* (два ударения), но *билё́ый* (одно ударение).

Все это, разумеется, применительно только к пению, а не к устной речи. Смешивать это нельзя, иначе получится каша.

Звук *-н-* перед гласными поется по-разному. Перед *-а-*, *-о-*, *-у-*, *-ы-*, напряженный кончик языка касается края верхних резцов. Перед *-я-*, *-е-*, *-ю-*, *-и-*, *-ё-* мягкий язык касается бугорков верхних резцов своей передней третью.

Вообще, надо обращать внимание на ощущения при собственном произнесении русских слов. У всех людей анатомическое положение речевого аппарата идентично, просто с детства закладываются разные контактные точки соприкосновения языка с зубами, небом и губами.

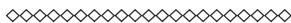
Русского звучания *-р-* легче всего достичь, если после него поставить *-и-*, а мягкий кончик языка придвинуть к корням верхних резцов, как можно ближе, в отличие от английского *-r-*, где язык придвинут не так близко к корням верхних резцов, где кончик языка принимает более напряженное состояние. Потом, после *-р-* вместо *-и-* поставить *-е-*, потом *-ю-*, где, формируя мягким кончиком языка *-р-*, сразу утянуть язык назад, чтобы прозвучало *-у-*. Если

этого не сделать, получится звук *-й*-. То же самое, что с *-ю*-, проделать с *-е*- и *-я*-. Только после этого перейти к *-а*-, *-о*- и *-у*-. Их сочетания со стоящим перед ними *-р*- наиболее сложны для американцев, англичан, немцев и французов. У итальянцев и испанцев этих проблем нет.

И, наконец, звук *-щ*-. Скажите и пропойте: - *ш*-, а, потом, не останавливая пения, кончик языка приблизьте к корням резцов, но не вплотную.

Несколько слов о взаимосвязи фонетики, стиля и интерпретации.

Почему так некрасиво, неубедительно и неуклюже звучат русские произведения у иностранцев? Потому что у них нет опыта правильного произношения в пении по-русски, если только они не учились на факультете славистики, а потом стали певцами и занимались с русскоязычным педагогом. Русский человек заметно отличается от любого иностранца: они по-другому ходят, двигаются, одеваются, смотрят; у них другие тембры, другие жесты. Их эмоциональная палитра разнообразна, но она других оттенков. Поэтому и их чувственность иного характера. Интеграция и есть глубокое проникновение в культуру другого народа, во все элементы этой культуры, главной составляющей которой является язык. Тогда правильная фонетика и сможет войти в полную гармонию со стилем и интерпретацией.



РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА – ПОРА ИНТЕГРАЦИИ

Историю русской вокальной школы после революции можно условно разделить на три периода:

1. Преподаватели – носители традиций российских императорских театров;

2. Преподаватели – ученики носителей традиций российских императорских театров

3. Преподаватели – ученики уже чисто советских певцов. Этот последний период можно разделить на два этапа: до 1992 года и с 1992 по наши дни.

Несмотря на то, что постреволюционный период значительно короче дореволюционного, трансформация в нем была динамичней. Полностью закрытое границами, идеологизированное искусство стало искать новые формы, не противоречившие, разумеется, идеологии, которые в конце концов выплеснулись в новые жанры. Одним из таких жанров, например, стала советская оперетта. Не имеющая ничего общего с европейской опереттой, неконкурентоспособная в мировом сценическом вокальном искусстве, она завоевала громадную популярность среди населения СССР. Это была сказка, в которой простой зритель искал выход из своей серой жизни. С созданием оперетт советских композиторов идеологическая цензура и полностью подконтрольная критика окончательно вывели этот жанр из классики. В нем начали решаться не столько проблемные, сколько идеологические вопросы. Декорации потускнели, костюмы поблекли. Люди в рабоче-крестьянском государстве не должны были видеть на сцене ничего европейского.

В отличие от европейской оперетты, оперные певцы, за очень редким исключением, не участвовали в этом жанре, хотя арии из оперетт содержат большие вокальные трудности, которые можно сопоставить лишь с оперными. Однако и здесь имелись свои звезды; правда, некоторые из них были не вокалисты, а драматические актеры — такие выдающиеся фигуры, как Г. Ярон или Г. Богданова-Чеснокова.

Оперный, и особенно балетный жанры не были так сильно деформированы. Более того, начался бурный расцвет оперного

искусства, благодаря звездному составу труппы. В отличие от оперетты, где композиторами были как зарубежные классики, так и советские композиторы не всегда первого ряда, опера создавалась отечественными композиторами мирового уровня. Здесь конкурентов у нас быть не могло, потому что никто и не собирался конкурировать. Как-то по телевидению один профессор филологии рассказывал, что будучи в Милане, он перед «La Scala» увидел сводную афишу на месяц, где, как утверждал, больше половины репертуара составляли русские оперы, и на лицах студентов, слушавших его лекцию, появилось выражение гордости. Скорее всего, либо этот профессор страдал гипервоображением, либо в это время там гастролировал один из наших оперных театров. Русская музыка имеет свои специфические черты, которые отличают ее от европейской, что делает постановку на Западе трудоемкой, да и нелегкой для восприятия публики. В основном там ставятся оперы Чайковского «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» или «Борис Годунов» Мусоргского; гораздо реже — оперы Стравинского или Шостаковича. За редким исключением ни Римский-Корсаков, ни Бородин, ни Рахманинов, ни Глинка, ни Даргомыжский, ни Рубинштейн не ставились на мировой оперной сцене. Однако от этого русская опера для нас не становится менее прекрасной. Скорее больше теряет Запад. Надо сказать, что достичь достоверности исполнения без участия русских певцов в западных постановках мало реально. В основном наши певцы и заключают контракты с заграничными агентствами для исполнения русских опер. Успешное овладение спецификой русского языка для западных певцов весьма и весьма проблематично, и это для них большая потеря. Мы, впрочем, знаем примеры поразительного попадания некоторых европейских певцов в самую суть русского оперного искусства. Это Николай Гедда, Николай Гяуров и Борис Христов.

Маленький экскурс. У Гедды было несколько родных языков, в том числе и русский. Вот что он пишет в своей книге «Дар не дается бесплатно»: «Когда речь идет о пении французских вещей, для шведов, англичан и немцев особенно трудно добиться правильного произношения. По-итальянски и по-русски петь легче, даже если человек совсем не знает этих языков, фонетика не представляет сложностей».

Являясь носителем также и русского языка, Гедда, видимо, даже не задумывается, с какими сложностями приходится встречаться

иностранным певцам, разучивающим русскую оперную партию в оригинале, с совершенно чуждой фонетикой, из-за которой иностранные певцы всегда говорят и поют по-русски с очень сильным акцентом.

Гяуров же учился в Московской консерватории. Кроме того, в Болгарии, несмотря на западную фонетическую конструкцию языка, лексическая близость, а также болгарская православная церковная музыка, основанная на тех же канонах, что и русская, сближали обе культуры. Псалмы и гимны, погласица и тропарь в русской и болгарской духовной музыке имеют одинаковую структуру, да и сама манера пения необычайно схожа. Феноменальное исполнение Христовым духовной музыки обеих культур этому прямое доказательство.

Во времена закрытого общества русское вокальное искусство имело целую плеяду выдающихся певцов, которые по качеству голосов могли стать украшением любого театра мира, однако воспитаны они были в стране, где русский язык главенствовал в любом репертуаре. Это не было нововведением в Советском Союзе. В России, особенно начиная с Александра III, исполнение западных опер всегда шло по-русски, с той лишь разницей, что русские певцы обучались за границей, поэтому могли и в других странах петь в оригинале; а советские певцы обучались в Советском Союзе, и оригинал у них был один.

Несмотря на это, а может быть, и вопреки этому искусство достигло своего наивысшего расцвета, будь то опера, балет или музыкально-исполнительское искусство. Уланова, Плисецкая, Сергеев, Дудинская, Лиепа, Васильев, Максимова, Эсамбаев, Чабукиани, Ойстрах, Рихтер, Ростропович, Гилельс, Коган, Квартет им. Бородина – величины мирового уровня, их возможности работы в любой стране могли бы быть неограниченными, если бы не чисто политические барьеры. Совсем другое дело певцы. Михайлов, Пирогов, Кривченя, Андрей Иванов, Петров, Лемешев, Гамрекели, Максакова, несмотря на мощь таланта, не смогли бы войти в труппу любого театра мира не только по причине закрытости страны, но и из-за запрета петь на родине в оригинале и, как следствие, полного отсутствия опыта в этой сфере. Если бы не это, то рядом со звездами Европы и Америки сверкали бы и их имена.

Сейчас положение певцов стало меняться, но меняется очень медленно. Ведь у пианистов, инструменталистов, дирижеров, не связанных с текстом, наших проблем нет. Необходимы семинары,

лекции, курсы усовершенствования. Катастрофически нехватает педагогов, хорошо знакомых с искусством пения на иностранных языках. Педагог не только не должен стесняться своего недостаточного знания этого искусства, потому что его этому никто не учил, он просто не имеет права его не знать, потому что не даст необходимых знаний своим ученикам, оставляя им в наследство собственную ущербность. Я бы даже это так не называл. Ущербность — это когда нет руки, и она уже не вырастет. Ущербность — когда потеряно безвозвратно. А в данном случае все приобретается. Учиться никогда не поздно и никогда не стыдно. Однако обязательно последует агрессивное защитное консервативное противодействие, с которым нужно терпеливо бороться, опираясь на прогрессивно мыслящее руководство. Нельзя допустить, чтобы ретроградская косность стояла шлагбаумом на пути нового вокального поколения. Язык идет вкуче со стилем и интерпретацией. К сожалению, нельзя просто вызубрить иностранный текст. Если допустить, что вопрос этот сможет вызвать долговременную нервную обстановку, можно использовать иной, я бы сказал бархатный путь: ввести отдельный курс лекций по всему спектру этой проблемы. Но и этот путь обязательно пройдет по зоне повышенной турбулентности. Ну, что ж, пристегнем привязные ремни.

Если бы было все так просто, не было бы проблем, и все бы уже давно пели и Вагнера в Германии, и Гуно во Франции, и Верди в Италии, и Перселла в Англии, и Дворжака в Чехии. Как у нас вызывают неприязнь и смех русские карикатурные роли в американских боевиках, так и европейцы чувствуют фальшь наших образов. Но если мы при виде немца всегда стараемся сказать, что читали Гёте, то немцы не стесняются сказать нам «русский водка». Это унижение нашего достоинства основано не на пустом месте. Агентства не любят иметь дело с нашими певцами, потому что они приезжают на прослушивание, не умея ни говорить по-английски, ни правильно петь по-немецки. Как-то в одном немецком агентстве сотрудница посетовала — ваши русские не только не умеют петь западную музыку, но и не говорят ни на каком языке, и поэтому мы их не берем. Я ей возразил, что наши голоса по качеству не сравнить с немецкими. Она ответила — хорошо бы ваши голоса соединить с нашим умением. Мне вспомнились две фразы из Бальзака «Хорошо бы супу, Гранде!» — «Хорошо бы».

Первый шаг — это введение в учебный процесс английского языка пять раз в неделю. Второй шаг — официальное введение курса лекций о пении в оригинале. С открытостью передвижений, и особенно с появлением интернета, интеграционный процесс сдвинулся с мертвой точки. И студенты, и многие педагоги стали понимать разницу между русской и западной манерой пения. Но одно дело понимать, а другое дело воспроизвести самому. Для молодых студентов потеря времени — это вопрос карьеры. Необходимо быстрое наращивание интеграционных мероприятий.

Анна Нетребко — уникальное явление на мировой сцене, важнейший маяк для наших певцов. Изредка то в Европе, то в Америке в западном репертуаре сверкнет новое русское имя, но это капля в море.

Процесс интеграции необходимо интенсифицировать, поставить его, как говорится, на поток. И только тогда русская вокальная школа начнет выходить из своей скорлупы и сможет показать всю мощь наших талантов, всю красоту наших голосов, все величие феномена, имя которому — русская вокальная школа.



ТРИ ВОПРОСА В ПУСТОТУ

1. Что лучше, вокалист-солист или вокалист-теоретик?

Есть несколько проблем в вокальном образовании, одна из которых — неоправданно высокий уровень музыкально-теоретических знаний, требуемых при поступлении в колледж и вуз; если это будет продолжаться далее, то скоро наше учебное заведение будут оканчивать студенты с «теоретическим» голосом. И куда они пойдут дальше?

По окончании института или даже колледжа вокалисту необходимо умение свободно читать с листа. Для разучивания произведений использовать дирижирование. Знать итальянские и немецкие музыкальные термины, иностранные обозначения нот. Определять и петь интервалы. Хорошо бы также уметь писать несложные диктанты. Знать самые простые аккорды и их обращения для упрощения сложного аккомпанемента (с использованием простейших элементов фортепианной фактуры). Но это можно узнать не при поступлении, а в процессе обучения, так как вокалисты — единственная категория музыкантов, у которых благодаря чисто физиологическим причинам возможность распознать способности проявляется значительно позже. Как правило, у девочек к 16-17, у мальчиков к 18 годам заканчивается основной процесс формирования организма, проявляются выраженные певческие данные, музыкальный слух и координация слух—голос. Многие из них все равно не будут тратить время на достижение требуемого сегодняшнего уровня сольфеджио и теории. Они могли бы поступать, имея начальные, пусть примитивные знания, которые дадут возможность получить проходной балл. За всю жизнь им никогда не потребуется знать гармоническую последовательность или уметь различать лады. Может быть, однажды услышав музыку, он скажет оказавшемуся рядом знакомому: а лад-то миксолидийский. Но ни миксолидийский лад, ни двойная доминанта в жизни вокалиста никогда не встречаются и не используются. Или шестая ступень. Ну, перепутал студент и сказал седьмая. И что? Да хоть десятая ступень! Какое практическое значение для него это будет иметь? И разбирать на лекциях по истории музыки вместо 2-й сим-

фонии Онеггера нужно оперные спектакли или оратории Генделя, Гайдна и Мендельсона-Бартольди, которые у нас на сцене не исполняются, несмотря на то, что они идут во всем мире. А вот чтение с листа необходимо довести до уровня произведений Шёнберга или Губайдулиной, потому что такой опыт сделает студента конкурентоспособным. Конечно, есть значительный контингент, который уже имел начальное или даже среднее теоретическое образование, и уровень его знаний может быть даже высок. Но если вступительный экзамен по элементарной теории музыки будет не столь требовательным, то этот абитуриент в любом случае получит не больше пятерки, так как выше оценки нет. Однако и абитуриент без музыкального образования, получивший до этого лишь самые необходимые теоретические знания, тоже может получить 3 или даже 4, но точно не 2. И вот тут начинается справедливое состязание. Если голос у первого абитуриента высокого качества и пятерка по ЭТМ, то второму абитуриенту ждать нечего. А вот если у первого абитуриента голос *теоретический* или *фантомный*, то проходит второй абитуриент, потому что по теории у него не двойка, а голос несравнимо лучше. Таким образом, мы в любом случае получаем студента с лучшими голосовыми данными. Это выгодно институту, потому что по его окончании у студента больше шансов на достойное трудоустройство. Это очень хорошо для студента, это совсем неплохо для кафедры, это прекрасно для оперной студии и это замечательно для педагогов по специальности. Каждый год мы лишаемся этого из-за завышенных экзаменационных требований по ЭТМ. Я думаю, что ошибкой будет продолжать и далее проводить эти требования. Когда я издавал свой сборник «25 вокализов для развития чувства стиля», редактор заметила, что в одном месте в фортепианной партии появился параллельный интервальный ход. Исправь, пожалуйста, ответил я ей. Это была моя единственная встреча с параллелизмом. Гармоническая последовательность мне была известна, но потом я познакомился с серийной техникой, где законы были уже иными. Практически же ни то, ни другое мне не пригодилось, как, кстати, и лады. И это мне, у которого было достаточно серьезное теоретическое образование инструменталиста в ЦМШ.

Я любил сольфеджио, и это мне очень помогло при выучивании произведений Губайдулиной, Веберна, Берга, позднего Равеля и других композиторов. Знание теории, гармонии, поли-

фонии необходимы для теоретиков, композиторов, дирижеров, музыковедов, пианистов, инструменталистов. Для вокалистов же нужен теоретический минимум. Современному вокалисту необходимы другие предметы, которые были забыты в закрытой стране. Это изучение стилей, правильное произношение в пении на иностранных языках, интерпретация западных композиторов в оригинале и всеобъемлющий анализ их произведений. Необходима скорейшая коррекция учебной программы для вокалистов. Тогда и вопросов не будет.

2. 45 минут – результативность или фикция?

Когда речь идет об уроках со школьниками начальных классов, я понимаю, что 45 минут достаточно для того, чтобы восприятие детей не успело бы притупиться. Что касается учеников средних, и особенно старших классов, то тут необходимо введение (и где-то это, по-моему, есть) сдвоенных уроков с разделительной переменной. Но я совершенно не понимаю, каким образом в колледже и в институте опять возвращаются 45 минут, как будто студенты вернулись в детство! Урок по специальности за 45 минут, когда только распевка занимает минут 15? Мне ответят: так записано в Государственных стандартах и согласовано с оплатой. Но этот параграф в Государственных стандартах утверждался еще при царе Горохе, и если делаются поправки даже в Конституцию, почему нельзя их вносить в стандарты? Мы часто берем примеры с западных моделей образования, но всесторонне изучив немецкую модель, я нахожу, что советское музыкальное образование было не менее эффективным, чем немецкое. Надо заметить, однако, что в российском вокальном образовании были и есть свои проблемы, связанные с недостаточной интеграцией в европейскую вокальную культуру, и это тормоз для развития карьеры. Студенты-вокалисты средних и высших музыкальных учебных заведений имеют много часов разных занятий, где они должны петь: это сольное пение, камерное пение, вокальный ансамбль, хор, оперный класс, оперная студия. Однако контроль педагога почему-то распространяется лишь на часы по специальности, где временной период слишком короток. Если же взять исполнительскую деятельность студента, то когда же

он должен учить и *впевать* реквиемы, мессы, оратории или произведения для тематических выступлений? Недавно мне было предложено найти солистов для исполнения с хором Реквиема Верди. Ну, во-первых, это произведения очень высокой сложности, и студенты его петь, в принципе, не должны. А во-вторых, спрашивается — где для этого дополнительные часы? Их нет ни для студентов, ни для педагогов, ни для концертмейстеров. Значит, опять втискиваться в 45 минут? Итак, за 45 минут нужно успеть студента разогреть, пройти текущий сольный репертуар, проработать сложные вокально-технические места в камерном репертуаре, в оперном репертуаре, в вокальном ансамбле, в хоровой партии, в произведениях, взятых для тематических выступлений, для конкурсов и для крупных форм. Если ученик сможет это все только пропеть, а педагог не вымолвит ни слова, времени, может быть, хватит, но тогда о каком качестве занятий может идти речь? Да у меня иногда не хватает времени пройти половину романса Чайковского или несколько тактов песни Рихарда Штрауса или его арии. А где найти время для объяснения ученику, что такое речитативы Баха, для анализа вокальной и фортепианной мелодических линий в песнях Шумана? А особое немецкое произношение в произведениях новых венцев, а юмор Пуленка, основанный на изяществе и изысках французского языка, а как просчитать такт на 7,5/4 в теноровой партии «Военного реквиема» Бриттена. А как сгладить границу грудного и головного регистров у сопрано. А редукция в русском, немецком, английском языках и ее отсутствие в итальянском и испанском. Это же все надо объяснять, и не факт, что студент это сразу поймет, да еще и правильно воспроизведет. Да мы еще не коснулись и вершины айсберга. Вопрос этот сложный, но хотя бы поднять его необходимо. Все можно решить, нужно только захотеть и объединиться для достижения всеми ожидаемых результатов.

На мое выступление на ученом совете по поводу 45-минутных уроков один из педагогов очень эмоционально ответил мне: «Что Вы хотите, у нас все занимаются больше 45 минут, и ничего!». Но если так, то почему нельзя легализовать хотя бы астрономический час?

Какие же это даст плюсы?

За час (60 минут) педагог сможет больше уделить внимание студенту. При этом нагрузка педагога не уменьшится, поскольку

ку часы увеличатся; уменьшится количество студентов, то-есть останутся более одаренные. Качество контингента возрастет, некого будет отчислять. Количество студентов перестанет превышать санитарные нормы. Оперная студия пополнится реальными голосами, а не отличниками вступительных экзаменов по ЭТМ или ЕГЭ. Количество женских голосов не станет опасно доминирующим над мужскими. Вокальный объем будет весь проработан педагогом по специальности. Жизнь течет дальше, времена меняются. А раз это естественный процесс, то и изменения у нас тоже должны стать естественными, но чтобы это произошло, необходимо аргументированное давление профессионалов. Мы ставим во главу угла принесение пользы студентам, и это станет дополнительным стимулом для их успешного обучения. У нас кардинально изменилось начисление заработной платы, да и не только. Значит, 45 минут тоже можно изменить? Боюсь, однако, что пока это глас вопиющего в пустыне.

3. Parlare или speak?

Как-то на одном из ученых советов совершенно неожиданно для меня было предложено утвердить решение кафедры о главном языке для вокалистов – итальянском. Решение кафедры было принято в мое отсутствие. Чтобы не попасть в глупое положение, я промолчал, но с грустью подумал – кто из педагогов, поддержавших это решение, изучавших итальянский язык в студенческие годы, сможет сейчас вспомнить хоть пару обиходных фраз на нем? Теперь посмотрим, что дало принятие этого решения.

По сравнению с другими языками, исключая, разумеется, материнский, наиболее удобно петь на итальянском. Палестрина, Фрескобальди, Монтеверди, Вивальди, итальянский Гендель, итальянский Моцарт, Россини, Доницетти, Беллини, потом Верди, Пуччини, Леонкавалло, Масканьи, Джордано, наконец, неаполитанские народные песни. По количеству исполняемой музыки французские композиторы уступают итальянским, хотя в опере есть и Гуно, и Бизе, и Мейербер, и Оффенбах, и Массне, и Сен-Санс, и т.д. Но по количеству написанной и исполняемой музыки всех бьют немцы-австрийцы.

Почему я занимаюсь перечислением — да потому, что хочу показать крайне незначительный вклад в мировую классическую музыку англичан. При этом студентам, будь он теоретик или вокалист, физик или архитектор, актер или менеджер, — всем нужно знать один язык — английский. Вокалисту нужно правильно произносить иностранный текст в пении, а говорить он должен уметь, чтобы его все понимали, — на английском. Наши певцы крайне мало задействованы на Западе, и то в основном в русском репертуаре, редко в итальянском, практически никогда во французском и, тем более, в немецком. Чтобы правильно петь на языках и быть конкурентоспособным, надо знать фонетическую структуру языков, а чтобы тебя куда-то после прослушивания взяли, нужно общаться и уметь вести переговоры. А на каком языке могут говорить все на Западе — на английском. Английский язык должен быть доминирующим и преподаваться пять раз в неделю для всех кафедр. Остальные языки — факультатив. На дворе XXI век. В XIX я бы ратовал за французский.

Я лишь хочу привлечь внимание к тому, что не все спокойно в Датском королевстве, и плывущих по течению на нашем корабле выпускников-вокалистов может унести в открытое море. Мы выпускаем студентов с теми же недостатками, с которыми выпускали и нас. Боюсь, что эта беспечная преемственность еще долгие годы будет продолжать держать российскую вокальную школу на поводке.



ФАУСТ

Вот такая мысль уже давно не дает мне покоя. Мне кажется, что режиссерские идеи могут максимально реализоваться в одной из самых интересных опер мирового репертуара. Это «Фауст». Режиссер-новатор может найти в этой опере безграничные и невероятные возможности. Мефистофель, наверное – интереснейшая роль для любого театра. Привычный голубой образ Фауста, решенный в ином ключе, может резко драматизировать эту роль. Глубоко трагическая роль Маргариты – соблазн для любой актрисы. Для художника же эта опера просто подарок: можно использовать неограниченную палитру световых красок; на видеоэкран проецировать картины Босха, Брейгеля, Гойи, а также различные эффекты.

В «Вальпургиевой ночи» - простор для самых интересных и смелых решений. Можно отойти от приглаженности прежних советских, хотя и очень красивых ее трактовок. Балет, включенный в оперу как полноправный элемент, делает спектакль поистине синтетическим. По немецким народным поверьям, Вальпургиева ночь (с 30 апреля на 1 мая) служит годовым праздником ведьм, собирающихся вокруг Рогатого Бога на высокой, недоступной горе Брокен, чтобы устроить свой шабаш. Об этом написано у Гёте в 1-й части «Фауста», а также и у Д. Мережковского, маленький отрывок из которого я хотел бы привести:

«Гарр! Гарр! Шабаш, шабаш! Справа налево, справа налево! Тонко и сипло пищали волынки из выдолбленных мертвых костей; и барабан, натянутый кожею висельников, ударяемый волчьим хвостом, мерно и глухо гудел, рокотал: «туп, туп, туп». В исполинских котлах закипала несказанно лакомая, ужасная снедь. В укромных местечках заводились любовные шашни — дочерей с отцами, братьев с сестрами, черного кота-оборотня, жеманного, зеленоглазого, с маленькой, тонкой и бледной, как лилия, покорною девочкой, — безликого, серого, как паук, шершавого инкуба с бесстыдно оскалившей зубы монахиней. Всюду копошились мерзостные пары. Луна спряталась за тучи. Белотелая, жирная ведьма великанша с глупым и добрым лицом, с материнской улыбкой кормила двух новорожденных бесенят: прожорливые сосунки жадно припали к ее отвислым грудям и, громко чмокая, глотали молоко.

Чьи-то длинные, мокрые, словно моржовые, усы сзади кололи шею Кассандре; чей-то тонкий, твердый хвост щекотал ее спереди; кто-то ущипнул больно и бесстыдно; кто-то укусил, прошептал ей на ухо чудовищную ласку. Но она не противилась: чем хуже — тем лучше, чем страшнее — тем упоительнее. Вдруг все мгновенно остановилось, как вкопанные, окаменели и замерли.

И чудо совершилось. Козлиная шкура упала с него, как чешуя со змеи, и древний олимпийский бог Дионис предстал перед мной Кассандрой, с улыбкой вечного веселья на устах, с поднятым тирсом в одной руке, с виноградною кистью в другой...».

(Вспоминается также «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.)

Ночь на первое мая в дохристианские времена отмечалась народными празднествами в честь наступления весны и пробуждения сил природы. С распространением христианства в Германии эти древние празднества были жестоко осуждены церковью. Их участники предавались проклятию как «служители дьявола». До сих пор духовенство не посещает театра, когда там идет «Фауст». Борьба Бога и Дьявола у Гёте не всегда столь враждебна. Это скорее раздел сфер влияния, что ясно видно из их разговора друг с другом в прологе трагедии. Можно дать этот диалог непосредственно перед музыкой в самом начале. Можно продолжать и дальше по ходу спектакля. Можно также иногда давать и на немецком, нагнетая мистику особой, характерной отрывистостью этого языка. Вариантов — море. Вот отрывок этого диалога в сокращении:

МЕФИСТОФЕЛЬ

Опять, о господи, явился ты меж нас
За справкой о земле — что делается с нею!
Ты с благосклонностью встречал меня не раз —
И вот являюсь я меж челядью твоею.
Мне нечего сказать о солнцах и мирах:
Я вижу лишь одни мученья человека.
Смешной божок земли, всегда, во всех веках
Чудак такой же он, как был в начале века!
Ему немножко лучше бы жилось,
Когда б ему владеть не довелось
Тем отблеском божественного света,
Что разумом зовет он: свойство это
Он на одно лишь мог употребить —

Чтоб из скотов скотиной быть!
И пусть еще в траве сидел бы он уютно.
Так нет же, прямо в грязь он лезет поминутно.

ГОСПОДЬ

Закончил? С жалобой одною
Являешься ты вечно предо мною!
Иль на земле добра совсем уж нет?

МЕФИСТОФЕЛЬ

Нет, что ни говори, а плох наш белый свет!
Бедняга человек! Он жалок так в страданье,
Что мучить бедняка и я не в состоянии.

ГОСПОДЬ

Ты знаешь Фауста?

МЕФИСТОФЕЛЬ

Он доктор?

ГОСПОДЬ

Он мой раб...

МЕФИСТОФЕЛЬ ...

Бьюсь об заклад: он будет мой!
Прошу я только позволения,
Пойдет немедля он за мной.

ГОСПОДЬ

...Тебе позволено: иди
И завладей его душою...

МЕФИСТОФЕЛЬ

...Охотно старика я вижу иногда,
Хоть и держу язык; приятно убедиться,
Что даже важные такие господа
Умеют вежливо и с чертом обходиться!»

(Перевод Н. Холодковского).

В «Фаусте» возможности безграничны. Режиссеру помогут сама волшебнейшая музыка Гуно и хорошая труппа, как оперная, так и балетная.

Убежден, что такой спектакль сможет стать настоящей сенсацией в театральной жизни.

Юморески

МУСЯ

Он был из тех скромных людей, которые никогда не выделяются, не требуют особого внимания к себе, к которым быстро привыкаешь и без которых неуютно. Он был пунктуален и звонил в дверь ровно в назначенное время. Очень плохо видел и носил очки-бинокли. У него был абсолютный слух. На сцену он не выходил, был просто репетитором. Любил показывать, как нужно петь тот или иной фрагмент. Голоса у него не было, но мысль он доносил. Папа его просто обожал. Он был племянником прославленного дирижера Большого театра Ария Моисеевича Пазовского и чрезвычайно гордился этим. Помню, когда папа познакомил нас и сказал о его родстве, он скривил шею, поднял бровь и победоносно посмотрел на меня. Я из вежливости восхитился, и лицо Моисея Симоновича озарилось детской улыбкой. Я любил, когда он приходил и они с папой занимались. Звучала прекрасная музыка. Как-то раз я сидел на одной из репетиций и просматривал фотографии. Папа пел романс Кабалевского «Бог Купидон». Моисей Симонович его остановил и начал показывать:

*Бог Купидон дгемау в тиши лесной,
А нимфа юная у Купидона
Взяуа гогящий факеу смоляной
И опустиуа в гучеек студеный.*

Он безбожно картавил, но пел очень вдохновенно.

«Тепегь ты понял, Павушенька, как надо петь?» Папа стоял и рассеянно смотрел в окно. Когда показ закончился, папа сказал: «Муся, не морочь мне голову, давай дальше». Почувствовав себя оскорбленным до глубины души, Муся стал медленно поднимать голову. Когда поднимать ее уже было некуда, он остановился и замер. «Муся!» Он стал медленно опускать голову, укоризненно глядя на папу. «Мусик, не обижайся!» Сатисфакция была получена, репетиция продолжалась.

Я сидел и просматривал фотографии. Папа репетировал с Мусей. В соседней комнате бабушка раскладывала пасьянс, мама говорила по телефону. Как покойно и хорошо. Пусть так будет всегда!

МУКИ ТВОРЧЕСТВА

Во время работы дома, с педагогом, слушая записи или живое исполнение, вы начинаете собирать конструкцию произведения, создавая все ее элементы и соединяя их. Вам что-то не нравится, вы ее переделываете и улучшаете конструкцию. Вы меняете первоначально задуманный облик и в один прекрасный момент понимаете, что конструкция ваша готова. Тогда вы начинаете ее «одевать», используя разные краски, и долго придирчиво осматриваете, поправляя и меняя, добиваясь совершенства.

И вот она одета. Осталось ее украсить. Вы используете тончайшие нюансы. Распределение динамики и дыхания доводите до совершенства. Вы играете темпом, ваш ритм абсолютен. Все детали добротны впеты. Каждая пауза живая. Мелизмы, как у соловья. Дикцию поймут даже глухие. Сегодня концерт — вы так долго ждали его. Вас никто не обидел. Вы вкусно поели. Холодильник полон. Горячую воду уже включили, вчера вернули долг, любимая останется на ночь. Машина прошла техосмотр, ваши анализы в норме, начальник с чувством пожал руку, конкурент сломал копчик и пока лежит на животе. Пианист играет хорошо и некурящий. Голос звучит! Господи, ну сколько же всего надо, чтобы хорошо спеть!



Приложение

ФАМИЛИЯ ЛИСИЦИАН

В ИСКУССТВЕ, КУЛЬТУРЕ, НАУКЕ, ОБЩЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ЛИСИЦИАН-ЛИСИЦЕВ ХРИСТОФОР

Градоначальник Моздока. В конце XVIII века бежал через Чёрное море из Турции. От него пошёл род Лисицианов в России, Армении и Грузии

ЛИСИЦИАН ДАНИИЛ ХРИСТОФОРОВИЧ

Действительный статский советник, генерал медицинской службы, из дворян

ЛИСИЦИАН СТЕПАН ДАНИЛОВИЧ

Доктор исторических наук, профессор, этнограф, основатель гимназии и школы танца в Тбилиси, Заслуженный деятель науки Армении, автор Учебника Армянского языка

ЛИСИЦИАН ГЕРАСИМ ПАВЛОВИЧ

Председатель Владикавказского комитета по оказанию помощи беженцам-армянам из Турции, фабрикант (все дети его рабочих учились за его счёт)

ЛИСИЦИАН ЛЕВОН СТЕПАНОВИЧ

Народный комиссар Армении по сохранению культурных ценностей

ЛИСИЦИАН НИКОЛАЙ ПАВЛОВИЧ

Градоначальник Грозного 1916-1918 г.г., владелец прессового завода «Молот»

ЛИСИЦИАН СРБУИ СТЕПАНОВНА

Заслуженный деятель науки Армении, доктор исторических наук, создатель записи движения народных танцев Армении

ЛИСИЦИАН НАЗЕЛИ СТЕПАНОВНА

Профессор, доктор экономических наук

ЛИСИЦИАН ТАМАРА НИКОЛАЕВНА

Заслуженный деятель искусств России, кинорежиссёр киностудии Мосфильм. Разведчица и партизанка в годы Великой Отечественной войны, автор биографической книги «Нас ломала война»

ЛИСИЦИАН МИГРАН ВАРТАНОВИЧ

Академик архитектуры

ЛИСИЦИАН ИЗABELЛА НИКИТИЧНА

Солистка Ленинградского Малого оперного театра. Исполняла все ведущие партии контральтового и меццо-сопранового репертуара. Умерла в самом начале своей карьеры

ЛИСИЦИАН МАРИЯ ВАРТАНОВНА

Главный тренер сборной СССР по художественной гимнастике, Заслуженный тренер СССР

ЛИСИЦИАН ТАМАРА ВАРТАНОВНА

Заслуженный тренер СССР по художественной гимнастике

ЛИСИЦИАН ТРДАТ СААКОВИЧ

Посол Швейцарии в Республике Сан-Марино, представитель Республики Сан-Марино в Организации Объединённых Наций

ЛИСИЦИАН ПАВЕЛ ГЕРАСИМОВИЧ

Народный артист СССР, профессор

ЛИСИЦИАН КАРИНА ПАВЛОВНА

Народная артистка Армении, Заслуженная артистка России,
профессор, РУТИ (ГИТИС)

ЛИСИЦИАН РУЗАННА ПАВЛОВНА

Народная артистка Армении, Заслуженная артистка России,
профессор, РАМ им Гнесиных

ЛИСИЦИАН РУБЕН ПАВЛОВИЧ

Заслуженный артист РФ, профессор, Заведующий кафедрой
«Академическое пение» в ГМПИ им. Ипполитова-Иванова

ЛИСИЦИАН ГЕРАСИМ ПАВЛОВИЧ

Поэт, артист театра и кино, концертный чтец, телевизионный
режиссёр



Содержание

СУДЬБЫ

Неизвестный Лисициан	6
Несколько картин из жизни мастера	11
Потерпи	16
Привет мой вам, синьоры!	22
Князь музыки	27
Директор	30
Основатель	35
Подвижники	42
Памяти Нины Николаевны Делицевой	48

ИНТЕРПРЕТАЦИИ

МОРИС РАВЕЛЬ

Еврейские песни	50
Три песни Дон Кихота Дульсинее	53
Пять греческих народных мелодий и песня «TRIPATOS»	55
Мадагаскарские песни	58
Шехеразада	62

РОБЕРТ ШУМАН

Четыре еврейские песни	67
----------------------------------	----

РИХАРД ВАГНЕР

Романс Вольфрама	74
----------------------------	----

ЙОЗЕФ ГАЙДН

Духовная песня	75
--------------------------	----

С.В. РАХМАНИНОВ

Здесь хорошо	77
------------------------	----

В. БЕЛЛИНИ

Ария Амины	78
----------------------	----

МЫСЛИ ВСЛУХ

Гений и ученье — две вещи несовместные?	81
Как иностранцам правильно петь по-русски?	84
Русская вокальная школа — пора интеграции	89
Три вопроса в пустоту	94
Фауст	100

ЮМОРЕСКИ

Муся	104
Муки творчества	105

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фамилия ЛИСИЦИАН в искусстве, культуре, науке, общественной деятельности	107
---	-----

**ЛИСИЦИАН
РУБЕН ПАВЛОВИЧ**

ЭТЮДЫ

Редактор *М. Городецкая*
Верстка *А. Житник*

ИБ № 6989

Формат 60x90 1/16. Гарнитура «Таймс». Объем печ. л. 7.
Изд. № 17417.

ОАО «Издательство «Музыка»
123001, Москва, Б. Садовая, д. 2/46
Тел.: (499) 503-7737, тел./факс (499) 254-6598
www.musica.ru