

В О Л Ш Е Ы Б Н А Я
Ф Л Е Й Т А



**В ПОИСКАХ
СМЫСЛА**

В ПОИСКАХ СМЫСЛА

В О Л Ш Е Й Б Н А Я
Ф Л Ш Е Й Т А Я

Нодар Андгуладзе

Homo cantor

ОЧЕРКИ
ВОКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА



АГРАФ

Москва
2003

ББК 85.31

А65

Разработка серии *А.Ларина*

Оформление серии *З.Буттаева*

Для знака серии использован рисунок *Е.Гинзбурга*



Информационный спонсор —
радиостанция «Эхо Москвы»

Андгуладзе Н. Номо cantor: Очерки вокального искусства. — М.: «Аграф», 2003. — 240 с.

Автор этой книги Нодар Андгуладзе — выдающийся грузинский певец второй половины XX века, чьему искусству рукоплескали Грузия и Россия, Германия и Италия, многие другие страны.

Книга состоит из двух частей. В первой подробно рассмотрены вопросы теории и практики вокального искусства. Серьезная философско-гуманитарная подготовка автора позволяет ему вести разговор на высоком теоретическом уровне — и одновременно касаться чисто практических вопросов, имеющих большое значение для становления любого певца как профессионала и художественной личности. Особое внимание уделено итальянской вокальной школе, о которой Андгуладзе знает не понаслышке, — он стажировался в «Ла Скала» и профессионально общался со многими итальянскими мастерами пения. Во второй части книги приведены статьи Н. Андгуладзе, посвященные отдельным спектаклям и мастерам вокала (Анджапаридзе, Архиповой), — в них читатель также найдет много интересного о важных вопросах культуры.

Книга предназначена для широкого круга читателей.

ББК 85.31

ISBN 5-7784-0264-3

© Издательство «Аграф», 2003

© Андгуладзе Н., 2003

ИСПОВЕДЬ ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Предлагаемые очерки писались в разное время - свободное от исполнительской деятельности, в процессе вокально-педагогической практики и чтения курсов. Они отражают путь автора, его устремления, поиски, исполнительский и педагогический опыт, его судьбу в искусстве.

Основным для меня всегда был человек. Я искал его своим пением, я взывал, к нему, преклонялся перед ним.

Отправной точкой же был опыт. Опыт во всем — в мысли, в переживании, в деле, в жизни и на сцене. Опыт составляет для меня то, что Полани называл

«личностным знанием». Без этого нет культуры, нет традиции, преемственности, контакта, становления, движения и достижения, нет *человека*.

Я не берусь интерпретировать категорию опыта в философии Канта, о которую мужи науки, намного превосходящие мои интеллектуальные возможности, уже сломали немало копий. Хочу лишь привести, в качестве примера, одно положение Канта, на которое ссылается Г. Г. Гадамер в предисловии к русскому изданию своих трудов по эстетике: «... можно вывести закон, но нет закона применения этого закона...»

Все решает практика, опыт (а не эмпиризм!). В искусстве это эстетика, художественное и артистическое умение, мастерство. Это слух!

Я всегда говорил моим друзьям физиологам, внесшим неоценимый вклад в актуализацию вопросов вокального искусства, его физиологии, биомеханизмов вокальной речи, акустики: не учите нас петь, учитесь у нас и вместе с нами, а не отдельно от нас, это даст больше пользы нам всем.

Даже Рауль Юссон, автор «Физиологии фонации» - пусть и дискуссионной, но пока единственной - вынужден был рекомендовать физиологам, интересующимся проблемой прикрытия звука, найти «хорошего педагога» (!), поупражняться в прикрытии звука и лишь потом заняться физиологией этого приема вокальной техники.

То же самое можно сказать о головном голосе (*la vice di testa, la voix de tete, die Kopfstimme*). Кто не слышит или не слышал его, тот не может иметь о нем

представления. Важен опыт слышания, ведь музыка - искусство звука и слуха.

Кто не владеет приемом, не должен и обучать ему. Маэстро Барра всегда говорил мне: «Соглашайся с советчиком (таких в театре много!), но попроси его показать, как это делается, - сразу отстанут».

Искусство имманентно, и произведение искусства, если воспользоваться высказыванием М. Хайдеггера, «стоит в самом себе». Исходя из сказанного выше, нам необходимо создать феноменологию музыки, пения, человеческого голоса. Вот поэтому я решил собрать эти очерки в одной книге. Я шел единым путем, вдохновленный служением искусству и людям, черпая из неистребимого опыта наших великих предков, великих мастеров вокала. Я внимал совету «идти по следам их ботфортов нашими лаптями» (Ж. и Б. Отт).

Путеводной звездой для меня служили слова великого Фернандо де Лючия, сказанные им на смертном одре своему ученику Дженнаро Барра-Караччоло и завещанные моим дорогим маэстро мне: "Ricordate voi ragazzi, la voce tuoga dopo di noi!" (Помните, молодые люди, голос умирает после нас!)

Автор сердечно благодарит коллег, сотрудников и редакторов за помощь, советы и интерес, проявленные ими на различных этапах работы над «Очерками»: редакторов грузинского текста - Мзиури Дугладзе-Джавришвили и Нану Лория; сподвижников - Вазу Чачава и Тенгиза Чачава; одноклассников - Зураба Соткилава и покойного Зураба Анджапаридзе; учеников - Темура Гугушвили, Ладо Атанели

(Атанелишвили) и Нугзара Гамgebели, многолетних сотрудников - Майю Цулукидзе и Ламару Гогличидзе; замечательного фониатра Марину Нозадзе; неутомимого помощника Гури Закареишвили и, особенно, научного редактора и переводчика на русский язык, итальяниста, доктора восточно-церковных наук Нодара Ладариа, под пером которого «Очерки» обрели четкие очертания и, на взгляд самого автора, воспринимаются яснее, чем грузинский оригинал.

Часть I
О ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

ЧЕЛОВЕК ПОЮЩИЙ - НОМО САНТОР

Слова свободно, без принуждения и ненамеренно, изливаются из груди человека, и, наверное, ни в одной пустыне не было кочевой орды, которая не имела бы своих песен. Поистине человек как род живых существ - поющее создание, только сочетающее со звуками пения мысли.

Вильгельм фон Гумбольдт

Gesang ist Dasein*
Reiner Maria Rilke

Известны сущностные определения человека: homo sapiens - человек разумный, иногда с удвоением: homo sapiens sapiens - человек разумный разумный, animal rationale - разумное животное, homo faber - человек-производитель, homo economicus - человек экономический, homo ludens - человек играю-

* Пение есть бытие. *Райнер Мария Рильке*

щий, *zoon politikon* - политическое животное, *animal symbolicum* - животное, производящее символы, *homo hierarchicus* - человек иерархический, и др. (например, *homo duplex*...).

В противопоставление этим тотальным, холистическим определениям в последнее время принято говорить о сущностных, или существенных, атрибутах человека, которые не составляют тотальность человеческой природы и которые отличаются от сущности человека, несмотря на их истинную сущность*.

Принято целесообразным различать понятия «человеческой природы» и «природы в человеке»**. Слышатся справедливые требования коренным образом изменить существующие взгляды на природу человека, и тем самым сделать «первый шаг на пути к многосторонней трансформации человеческого «Я», его действия и его природной среды»***.

Параллельно с этими требованиями в последнее время замечается тенденция «разрушить призрак *homo sapiens* как некой заведомо данной сущности», у которой якобы должен иметься «набор заранее подготовленных разумных потребностей». М. Мамардашвили считает, что проделать это следует так же, как в свое время пришлось разрушить представление о *homo economicus* для лучшего осознания экономических процессов****.

* Ср. Фромм Э., Хирау Р. Предисловие к антологии «Природа человека» // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990, стр. 148-149; Фромм Э. Душа человека. М., 1992, стр. 83-108, 308-313.

Бек Х. Сущность техники // Философия техники в ФРГ. М., 1989, стр. 491.

*** Мэмфорд Л. Техника и природа человека // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986, стр. 239.

**** Мамардашвили М. Наука и культура // М. Мамардашвили. Как я понимаю философию. М., 1990, стр. 345; А также: Ibid., стр. 10.

Небезынтересно будет узнать, что уже Джонатан Свифт сказал некогда: «Я собрал материал для трактата, в котором я доказываю ложность определения *animal rationale* и утверждаю, что человек есть лишь *rationis cara* - то есть «способный к рассуждению»*.

Сегодня стоит вопрос не только о способности к рассуждению, но и о самом «возможном человеке»: «Сам он (человек -И. А.) есть всегда лишь попытка стать человеком. Возможный человек... мы всегда должны говорить об историческом человеке, или о человеке, жизненным органом которого является история, путь»**.

С холистическими взглядами, как известно, решительным образом расправился Карл Поппер***.

Фернан Бродель также выступает за плюрализм в сущностном определении: «Человек никогда не сводится к персонажу, который можно было бы с приемлемым упрощением охватить весь [целиком]. Это тщетная мечта многих. Едва только его поняли в самом простом его аспекте, как человек снова утверждается в обычной своей сложности»****.

* Зорин А. Джонатан Свифт и его биограф // М. Левидов. Путешествие в некоторые отдаленные страны. Мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М., 1986, стр. 17.

** Ср. утверждение Эриха Фромма и Рамона Хирау: «Человек уже не считается разумным, он становится разумным». - Фромм Э Хирау Р. *Op.cit.*, стр. 148. Ср. также М. Мамардашвили: «Человек всегда находится в стадии становления, и всякую историю можно определить как историю его усилий стать человеком». - М. Мамардашвили. Как я понимаю философию. М., 2-е издание, 1992, стр. 313.

См. Поппер К. Нищета историцизма // «Вопросы философии», №№ 8, 9, 10; 1992.

*** Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика, капитализм. XV - XVIII вв. В 3-х томах, т. 1. Структуры повседневности. М., 1986, стр. 596.

В этом смысле весьма знаменательной представляется статья американского философа Дж. Лакса «О плюралистической природе человеческой природы», в которой четко поставлен вопрос о закономерности многостороннего подхода к человеку: «Принимая взгляд, согласно которому человеческая природа множественна, мы устраняем тем самым одну из важных опор отрицания непопулярных ценностей и альтернативных форм жизни... На основе того, кто мы есть, определяется то, что мы ценим и как должны действовать, и это положение составляет теоретическую посылку здорового плюрализма»*.

Несмотря на сомнения по отношению к подобным определениям, и в некотором смысле с учетом этих сомнений, нам представляется возможным добавить к существующим дефинициям еще и *homo cantor* - человек поющий (поющее создание В. фон Гумбольдта).

Пение являет собой не только характеристику человека как «вида живых существ» (В. фон Гумбольдт), оно скорее существенный внутренний атрибут человека, с которым непосредственно или опосредованным образом связаны другие атрибуты.

Пение всегда выражение внутреннего, оно всегда глубинно и никогда — поверхностно. В пении человек проявляет свою сущность. *Здесь происходит встреча человека с бытием.*

Знаменательно, что в эстетике Гегеля пение, музыка, звук непосредственно связаны с бытием: «Время... составляет существенную стихию его [звука] существования... время звука является одновременно временем субъекта... звук уже благодаря этому проникает в самобытный мир субъекта, схватывая его в его про-

* Лакс Дж. О плюрализме человеческой природы // «Вопросы философии», 1992, № 10, стр. 111.

стейшем бытии»*. Согласно Гегелю, «своеобразная сила музыки... заключается в стихии звука»**. Внутренняя жизнь субъекта находится в связи со временем, а время как таковое - есть «всеобщая стихия музыки», в которую погружается центр бытия субъекта. А «поскольку музыка делает своим содержанием субъективную внутреннюю жизнь, с тем чтобы вывить ее не как внешний образ... а как субъективную проникновенность, то и выражение должно непосредственно выступать как сообщение живого субъекта, в которое он вкладывает весь свой внутренний мир. *Большевсегозотосвойственночеловеческомупению*»***.

Интересна также и мысль Павла Флоренского: «То, что дается зрением, объективно по преимуществу... Напротив, воспринимаемое слухом - по преимуществу субъективно. Звуки... внедрены в ткань нашей души... наиболее глубоко захватывают наш внутренний мир. В звуках воспринимается данность, расплавленная в нашу субъективность. Звуком течет в ухо внутренний отклик на даваемое извне, - звуком откликается на явления мира внутреннее существо бытия, и приходя к нам, в нас втекая, этот звук, этот отклик течет именно как внутренний. Слыша звук, мы ... именно его, им думаем: этот внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний. Звук - непосредственно просачивается в нашу сокровенность, непосредственно ею всасывается, и, не имея нужды в проработке, сам всегда воспринимается и осознается как душа вещей. Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа...

В восприятии звука мы активны чрез соучастие в активности звучащего, непосредственно нами разде-

* Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3. «Искусство», М., 1971, стр. 294.

** Ibid., стр. 293.

*** Ibid., стр. 296. Курсив мой - Я. А.

ляемой. Слушая - мы тем самым говорим, свою внутреннюю активность не отвечая на речь, но прежде всего ее в себе воспроизводя, всем существом своим отзываясь вместе с говорящим на зримые впечатления, ему данные, ему открывшиеся»*.

...La foi vient par les oreilles et non par les yeux - Вера приходит посредством ушей, а не глаз (Муран Блок)**.

Эти соображения П. Флоренского знаменательны для нашего рассуждения.

Пение можно принять и за онтологическую характеристику человека, подобно тому, как для Е. Финка игра является онтологической структурой и онтологическим путем человека***. «Пение есть бытие», - говорит Рильке (см. эпиграф к данной статье). Не случайно, что поздний Хайдеггер, при построении своей фундаментальной онтологии, прибегает к слуху, звуку, человеческому голосу (предартикуляционному голосообразованию).

О пении можно сказать то же, что Хайдеггер говорит о языке: оно, следовательно, - «то изначальное измерение, внутри которого человеческое существо вообще впервые только и оказывается в состоянии отзываться на бытие и его зов и благодаря этой отзывчивости принадлежать бытию»****.

Возможность связать пение, «музыкальный язык» и язык позволяет интерпретация В. Библихиным одного из узловых вопросов философии Хайдеггера: в каком

* Флоренский П. А. Философская антропология // П. А. Флоренский. Сочинения в 2-х томах, т. 2. М., 1990, стр. 35-36.

** Цитировано Ibid., стр. 37.

*** Финк Е. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1994, стр. 175.

**** Хайдеггер М. Поворот // Новая технократическая волна на западе. М., 1986, стр. 87.

смысле было сказано философом, что бытие требует человека? В. Бибихин так отвечает на этот вопрос: «Существо человека, присутствие, Хайдеггер назвал настроением. Оно мелодия, Grundweise, основной лад, в котором только и имеет место присутствие. Но разве бытие - музыка? Что еще за причуды, за вольности? Поскорее вернуться к настоящей серьезной философии, какую занимаются все... И вдруг мы вспоминаем одну старую историю: Сократу, основателю всей европейской философии, многократно являлся один и тот же сон, видел он не всегда одно и то же, но слова слышал всегда одинаковые: Сократ, твори и трудись на поприще муз»*.

В контексте решения глубочайших вопросов человеческого бытия возникает символика пения, голоса, звука. Сократ говорит в платоновском «Федоне»: «Я решил, что, быть может, сновидение приказывало мне заняться обычным искусством, и надо не противиться его голосу, но подчиниться: ведь надежнее будет повиноваться сну и не уходить, прежде чем не очистишься поэтическим творчеством. И вот первым делом я сочинил песнь в честь того бога, чей праздник тогда справляли, а почтив бога, я понял, что поэт - если только он хочет быть настоящим поэтом - должен творить мифы, а не рассуждения» (Федон, 61 a-b).

Таков возвратившийся к музыке Сократ из символической Ницше!

Пение, его звучание, преходяще. Его невозможно зафиксировать, оно неуловимо, как само время. В этом смысле мир слуха противопоставляется миру зрения. В то же время слух является чем-то внутренним, а зрение - внешним. Внутреннее видение превраща-

* Бибихин В. Философия М. Хайдеггера // «Логос», № 2, 1991, стр. 76.

ется в слух. Зрение стремится вовне. Внутреннее же человек не видит, он его слышит (Сократ слышал голос!)*.

Художественная литература изобилует соответствующими примерами. Приведем некоторые из них.

Б. Пастернак считал слух «глазом души».

Вдохновенные строки посвятил слуху и звуку Э. Т. А. Гофман: «Звук живет везде. Звуки, слитые в мелодию, говорящие священным языком царства духов, заложены только в человеческом сердце. Но разве дух музыки не пронизывает всю природу, подобно духу звуков? Механически раздражаемое, пробуждаемое к жизни звучащее тело заявляет о своем бытии, или, вернее, осознав себя, выявляет свою сущность. Что, если и дух музыки, пробужденный избранником, выражает себя в мелодии и гармонии только тайными, одному этому избраннику понятными звуками? Музыкант, то есть тот, в душе которого музыка воплощается в ясно осознанное чувство, вечно одержим мелодией и гармонией. Не для красного словца, не в виде аллегии утверждают музыканты, что цвета, запахи, лучи представляются им в виде звуков, а сочетание их воспринимается ими как чудесный концерт. Подобно тому как, по остроумному выражению одного физика, слух есть внутреннее зрение, так и у музыканта зрение становится внутренним слухом, способствующим проникновенному осознанию музыки... Поэтому внезапное возникновение в

* Человек вначале воспринимает мир не зрением, а именно слухом - еще до рождения, в материнской утробе. См. по этому поводу эксперименты А. Томатиса в книге *L'oreille et la vie*, Ed. Loffont, Paris 1977. Главу 6, «Звучащая беременность», стр. 181-210. В частности, Томатис утверждает, что «новорожденный реагирует только на звук того голоса, который он воспринимал еще в утробе матери» (стр. 194), «зародыш слышит» (стр. 200).

его душе мелодий, бессознательное, вернее, невыразимое словами познание и восприятие таинственной музыки природы и является основой жизни и деятельности музыканта»*.

С этими словами Гофмана перекликается одно место из письма Моцарта к отцу: «Я не могу написать поэму: я не поэт. Я не могу передать мои намерения посредством светотени: я не живописец. Я не могу выразить мои чувства жестом и пантомимой: я не танцор. Но я осуществил все это звуками: я музыкант»**.

Карлейль сказал: «Все глубокое - пение»***.

Гарсия Лорка говорит об испанской традиции канте хондо: «Глубокое пение. Глубокое, глубинное. Оно поистине глубокое, глубже всех бездн и морей, много глубже сердца, в котором сегодня звучит, и голоса, в котором воскресает, - оно почти бездонно. Оно идет от незапамятных племен, пересекая могильники веков и листопады бурь. Идет от первого плача и первого поцелуя»****.

Также и для Марселя Пруста пение бездонно: «В волосе есть не только особая, чувственно воспринимаемая поверхность, как в обличье, голос является частью той бездонной пропасти, от которой становятся такими головокружительными безнадежные

поцелуи»

На протяжении веков человек не умел запечатлеть речь и пение. Несмотря на это, какую глубокую древ-

* Гофман Э. Т. А. Сочинения в 3-х томах. ГИХЛ, М., 1962, т. 3, стр. 101.

Histoire de la Musique occidentale, ed. Brigitte et Jean Massin, v. I. Paris 1983, p. 13.

* G. Lauri-Volpi. *A viso aperto*. Dall'Oglio editore, Milano s. d., p. 121.

Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения. М., т. 1, стр. 380.

* Пруст М. Под сенью девушек в цвету, перевод с французского Н. Любимова. «Художественная литература», М., 1976, стр. 491.

ность не представили бы мы себе, невозможно помыслить о немом и непоющем человеке. Поэтому звук, голос, язык, пение, музыка представляют собой неотделимые части человеческого бытия. Поэтому можем мы утверждать: человеческий голос заключает в себе историю человечества.

О пении, в этом смысле, можно сказать то же, что Гумбольдт сказал о языке: «В своем прошлом он тоже появляется из неведомой сокровищницы, куда можно заглянуть только до известного предела, после чего она наглухо закрывается, оставляя по себе лишь ощущение своей непостижимости. Эту беспредельность без начала и конца, освещенную только недалеким прошлым, язык разделяет с бытием всего человеческого рода в целом. И все же благодаря ему мы отчетливей и яснее можем почувствовать, как даже отдаленное прошлое все еще присутствует в настоящем - ведь язык насыщен переживаниями прежних поколений и хранит их живое дыхание»*.

Согласно концепции Л. Мэмфорда, для эволюции человека не меньшее, если не большее значение, чем производство орудий труда, имели «формы ритуала, пение, танец, которые в развитом виде встречаются у примитивных народов и гораздо более совершенны, нежели их орудия». Все это, в свою очередь, оказало влияние на развитие технических способностей. «В древнейшей технологии не было ничего собственно человеческого, до того времени, пока она не преобразилась благодаря языковым символам, социальной организации и эстетическому замыслу»**.

Совершенно не обязательно создание «археоло-

* Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. «Прогресс», М., 1984, стр. 82.

** Мэмфорд Л. Техника и природа человека // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986, стр. 227-228.

гии» пения или голоса, наподобие «архе» подсознательного К. Г. Юнга. *История голоса, а значит и история человека, проявляется в ежеминутном акте голосообразования.*

В. Гумбольдт считал, что «каждый отдельный звук стоит между человеком и природой... человек окружает себя миром звуков, чтобы усвоить и переработать предметный мир»**.

Эдмунд Гуссерль считал язык «особой формой документации истории»***. То же можно сказать и о звуке и голосе.

Какова природа этого первого, глубинного, внутреннего голоса? Она вокальна или инструментальна? Ответ только один: звучание первичного голоса может быть лишь вокальным и недискретным!

По аналогии с известным высказыванием Н. А. Бернштейна можем сказать: всегда, когда мы говорим, мыслим, поем или музицируем, в нас звучит *vox humana* - человеческий голос, возраст которого равен возрасту рода человеческого****.

Для Карла Маркса, как известно, это «вещество», «материя», голос проклятием лежит на сознании человека, отягощает его, тогда как для Гегеля звучание голоса будто бы освобождает идеальное из плена материального.

В предисловии к книге Рауля Юссона «Певческий голос» доктор Андре Мулонге отмечает, что «человек

* Ср. Юнг К. Г. Архетип и Символ. М., 1991, стр. 98-128.

** Гумбольдт В. *Op. cit.*, стр. 80.

Ср. Какабадзе З. Экзистенциальный кризис и феноменология Эдмунда Гуссерля. Тб., 1983, стр. 113.

**** Ср. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М., 1989, стр. 69. Карл Ясперс однажды заметил: «Быть может, нам грозит опасность вновь превратиться в людей каменного века, ибо мы, собственно говоря, никогда не перестаем ими быть». - Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991, стр. 56.

пел во все времена, и древние воспринимали пение настолько естественным актом, что греки этому искусству не выделили специально ни одной музы»*. Что касается «специальной музыки», А. Мулонге здесь не совсем точен. В действительности, в мифологическом сознании древних греков выделилась символика, которая обобщила их представления, догадки, фантазии, связанные с пением. Служители поэзии и пения вошли в пантеон богов, наделенные этой символикой. Еще на хтонической ступени мифологии находим персонификацию трех муз: Мелеты (Μελέτη - опыт), Мнемозины (Μνήμη - память) и Оды (Αοιδή - пение).

Таким образом, сознание древних греков знает «специальную» музыку для пения. А. Мулонге, однако же, прав в том, что пение для человека - естественное органическое действие.

Звук речи и пения посредством человеческого голоса доносит до нас историю человечества, и не только доносит, но и вмещает в себя духовную историю человека и, что главное, процесс становления человечности.

Совершенно прав К. С. Станиславский, когда описывает акт самоутверждения новорожденного: «Все живое дышит. Человек тоже дышит, это первое, что он делает, вступая в мир. Но не это о нем знают окружающие, те, кто «принимают» его. Им он заявляет о своем существовании не дыханием, а криком. Что такое крик? - Громкое, со звуком соединенное, выдыхание... Значит, в смысле выразительного средства второй момент дыхания важнее первого»**.

* Moulonguet A. *Preface*, in Husson R. *La voix chantée*. Gautier-Villars, Paris, 1960, p. VII. - В русском переводе книги Р. Юссона это предисловие отсутствует.

** Станиславский К. С. Собрание сочинений. М., 1956, т. 3., ч. 2, стр. 461.

Нелишним будет вспомнить определение голоса Аристотелем: «Что же касается голоса, то это звук, издаваемый одушевленным существом: ведь ни один неодушевленный предмет не обладает голосом... голос же есть звук, производимый животным, притом не любой частью его тела... только те животные обладают голосом, которые вдыхают воздух... органом же дыхания служит гортань, а то, ради чего она существует, - легкие... Голос, таким образом, - это удар, который производится воздухом, вдыхаемым душой... ведь не всякий звук, производимый животным, есть голос... необходимо, чтобы ударяющее было одушевленным существом и чтобы звук сопровождался каким-нибудь представлением. Ведь именно голос есть звук, что-то означающий, а не звук выдыхаемого воздуха, как кашель... нельзя издавать звук голосом во время вдыхания или выдыхания воздуха, а можно только задерживая дыхание. Ведь именно задерживающий дыхание производит это движение»*.

Голос человека, его звук имеет особое значение для становления культуры. Это заведомо явное утверждение обычно не наполняют тем смыслом, которым, по нашему мнению, оно должно обладать: «Его [человека] отношение к звукам музыки всегда, казалось, шло само собой», - отмечает Эрнст Ансерме**. «Человек - движущая сила музыки - так и не составил, более того, даже не осознал необходимости составить себе ясное представление о явлении, которое он так назвал»***.

Аристотель. О душе. Сочинения в 4-х томах. «Мысль», М., 1976, т. 1, стр. 413-414.

** Ансерме Э. Музыка и смысл музыки // Статьи о музыке и воспоминания. «Советский композитор», М., 1986, стр. 127.

*** Ibid., стр. 115.

В действительности человек своим голосом и пением провозглашает себя самого, проявляет свое существование, утверждает радость бытия. Поэтому становится понятным, почему называл М. Мамардашвили вслед за Прустом поэзию и пение «чувством собственного существования», почему считал Хайдеггер поэзию «раскрытием тайного», а Рильке, как уже было отмечено, прямо отождествлял пение с бытием.

Исходя из всего сказанного, человек может заявить: «Пою, следовательно существую» - *canto ergo sum*, а не только по-декартовски *cogito ergo sum**. Если формула Декарта провозглашала триумф рационализма, то утверждение *canto ergo sum* мы могли бы принять за провозглашение начал эстетического сознания**.

* В связи с этим целесообразным кажется привести мнение самого Декарта о том, что такое мышление: «Под словом мышление я понимаю все то, что совершается в нас осознанно, поскольку мы это понимаем. Таким образом, не только понимать, хотеть, воображать, но также и чувствовать есть то же самое, что мыслить». - Декарт Р. Сочинения в 2-х томах. М., «Мысль», 1989, т. 1, стр. 316. Как видим, и великий рационалист отождествляет до некоторой степени мышление и чувство. Сюда же следует отнести ставшую уже поговоркой сентенцию Джона Локка из «Нового опыта о человеческом разумении» - *Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu* (ничего нет в разуме, чего раньше не было в чувстве). Уместно также сослаться на концепцию «рационального чувства», которая наблюдается у К. Г. Юнга: «Сами эмоции могут быть не просто разумными, но и логичными, последовательными и рассудительными и в этом смысле точно такими же, как мышление». - Юнг К. Г. Структура души // Проблемы души нашего времени. «Прогресс», М., 1994, стр. 107.

** Мы, естественно, не учитываем различные интерпретации декартовской формулы (имеются в виду толкования, принадлежащие Хайдеггеру, Мамардашвили и другим). На этот раз мы ограничиваемся общепринятым смыслом высказывания. Таким же образом мы резко отвергаем биологизированное истолкование предложенной нами формулы, которое слишком часто встречается в научной литературе (ср. Морозов В. П. Занимательная биоакустика. М., 1983, стр. 67).

Вышеприведенные свидетельства имеют цель по возможности привлечь интерес к рассматриваемой проблематике, очертить основные контуры вопроса.

Человеческий голос, сам звук, звук интонированный, рожденный в недрах духа, звук внутренний, звук как тон, «предартикулированное звучание» (Хайдеггер), которое так же, как мысль, предшествует дискретному феномену языка, является условием самого языка, поэзии и всего символического, в особенности же происхождения эстетической и художественной символики.

Вдохновенные строки посвятил пению Андрей Белый: «Из души выпало небо, свет и краска, т. е. живопись; из духа выпала песня, распавшись на поэзию и музыку... Песня рождает поэзию... Вся культура выросла из песен и плясок... Музыка отделилась от песни и канула в глубину души - и откуда-то выросла симфония... Слово отделилось от песни - развилось во все стороны, образовало цветник поэтических форм с самым тонким цветком - драмой»*.

Прав Э. Левинас, когда связывает философское определение понятия культуры с той потенцией формообразования, которая заключена в человеческом голосе. Согласно Левинасу, между мыслящим «Я» и внешним материальным миром возникает смысл выражения, намек на значение, поскольку культура создает выражающие бытие и воспринимаемые формы поэзии и искусства, которые сам Левинас называет «нетематизированной мудростью тела»: «В еще техническом жесте... угадывается искусство и элегантность; в голосе уже предчувствуются звуки языка и возможность поэзии и песни»**.

Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, стр. 171, 173.

** Левинас Э. Философское определение идеи культуры // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990, стр. 93.

Раньше Э. Левинаса аналогичную мысль выразил и П. Л. Лавров: «К формам простейшего творчества прибавим еще звук голоса, придающий слову его патетическую силу... В глубокой древности он является животным предшественником человеческого слова, впоследствии могущественным орудием оратора и наконец в своем самостоятельном, вполне сознательном развитии чарует нас в музыкальных произведениях. Таким образом, слово и знак, еще древнее движение и звук голоса составляют первые проявления человеческого творчества в существах, потомству которых было суждено овладеть миром силой своей мысли. Движение и звук голоса, слово и знак связаны исторически с бесспорным творчеством искусства и сближаются с ним едва заметными оттенками»*.

А. Гелен особое значение придает звуку для понимания феномена мышления: «мышление» как качество невозможно вывести из себя самого. «Мышление как качество само по себе не может быть выведено. Интенция вообще есть самонаправленность, поведение-себя через указующий символ к проявляющемуся в нем целому, подобно тому как кошка в шелесте предвосхищает мышшь. Отчего интенция, несомая звуковым движением слова, обладает этим особым качеством - мышлением, объясняется, видимо, тем, что только в звучании речи движение интенции уже содержит сам указующий символ»**.

В свое время Вильгельм фон Гумбольдт с впечатляющей ясностью выявил связь между этими феноменами. Согласно ему постоянное и равномерное действие духа возвышает членораздельный звук до выражения

* Лавров П. Л. Что такое философия в творчестве // Мир философии. М., 1990, т. 1, стр. 532.

** Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М., 1988, стр. 188.

мысли. Звук, по Гумбольдту, настоящая материя языка. Но не только материя. Звук и совокупность чувственных впечатлений и произвольных движений духа создают язык. Широко известны основные положения Гумбольдта: «Язык есть орган, порождающий мысль... мышление всегда связано со звуками языка... в членораздельном звуке проявляется сущность мышления, а в нечленораздельном - сущность чувства...» Но меньшее внимание уделяется следующим словам Гумбольдта, которые, по нашему мнению, не представляют собой одной лишь метафоры: «Звук рождается в нас, как трепетный стон, и изливается из нашей груди, как само дыхание бытия... он соединяет в себе человека и мироздание» (курсив мой - Н. А.).

Также и в Евангелии дух, дыхание и голос создают единую цепь: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа.» (Ин. 3, 8)*.

Именно этот звук есть первоисточник пения, поэзии и музыки. Гастон Башлар воздаст хвалу звуку человеческого голоса: «Звук, первородный звук, естественный звук или голос всему уделяет свое место. Вокализация управляет звукописью истинного поэта»**.

Обычно пение подразделяют на слово (поэтическое слово) и музыку. В результате такого подразделения от пения не остается ничего. В связи с этим возник

* Ср. латинский и греческий текст:

Spiritus ubi vult spirat et vocem eius audis sed non scis unde veniat et quo vadat. Sic est omnis qui natus est ex Spiritu.

τὸ πνεῦμα ὅπου θέλει πνεῖ καὶ τὴν φωνὴν αὐτοῦ ἀκούεις ἀλλ' οὐκ οἶδας πόθεν ἔρχεται καὶ ποῦ ὑπάγει, οὕτως ἐστὶν πᾶς ὁ γεγεννημένος ἐκ τοῦ πνεύματος.

Bachelard G. L'Eau et les Rêves, цитировано в Ott J. Ott B. *La Pédagogie de la Voix et les Techniques Européennes du Chant. Collection Psychologique et Pédagogique de la Musique*. E. A. P. Editeur. Paris, 1980, p. 29.

кает вопрос: посредством чего соединяются в пении эти компоненты? Только посредством певческого звука, посредством его певучести! И вообще, допусти-ма ли такая механическая связь (слово + музыка = пению) между этими фундаментальными характеристиками человека?

Выдающийся исследователь поэтического текста Ю. Лотман отвечает на этот вопрос следующим образом: «На типологической лестнице от простоты к сложности - расположение жанров иное: разговорная речь - песня (текст + мотив) - «классическая поэзия» - художественная проза... стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства»*.

Совершенно очевидно, что не музыка рождает пение, а пение рождает музыку. Необходимо согласиться с Г. Нейгаузом, что первоначало всей слышимой музыки есть пение**. Но следует добавить, что речь должна идти не об одной слышимой музыке, но и о той, которая звучит в душе, как считают итальянцы, говоря: *il canto che nell'anima si sente****.

Внутренне возникает и слышится только тон или звук, точнее же звучание в виде прафеномена: Klang (звон, звучание). Шеллинг считал, что Klang несет с собой «бесконечность», тогда как ее лишен Laut (дискретный, конечный звук). «Самый звон есть не что иное, как созерцание души самого тела... Условие звона есть неразличимость понятия и бытия, души и тела (*des Leibs*) в теле (*Körper*); самый акт приведения к неразличимости есть то, в чем идеальное в его по-

* Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. «Просвещение», М., 1972, стр. 23.

** Ср. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. «Музыка», М., 1982, стр. 80.

Ср. Celletti R. *Storia del belcanto*. Dis Canto edizioni, Fiesole, 1982, p. 21.

вторном облачении в реальное открывается восприятие как звон»*.

Голос есть первый музыкальный инструмент, и из него нужно выводить понятие музыкальности (ср. выше о древнегреческих музах).

Что касается вопроса о взаимоотношении поэзии и пения, он переходит в более общий вопрос об отношении художественности к музыке, в среде которого вновь возникает генетическая связь между пением и музыкой.

В этом смысле привлекает внимание следующее высказывание Гегеля, которое, так же как и вышеприведенный текст Гумбольдта, *не имеет характер метафоры*: «В музыке пение является радостью и удовольствием слушать себя подобно свободному пению жаворонка. Выкрикивание своей радости и печали еще не составляет музыки; даже в страдании сладостный тон жалобы должен проникать и просветлять испытываемую скорбь, и нам должно казаться, что стоит так страдать, чтобы выразить скорбь в этой жалобе. Такова сладостная мелодия, которая слышится во всяком искусстве»**.

Сладкая песенная мелодия действительно слышится в каждом искусстве, и это подтверждает мысль о том, что в недрах всего художественного священнодействует пение.

Вышеупомянутая мысль Гегеля перекликается с известной формулой Микеланджело: «Хорошая живопись - это музыка, мелодия» (Диалоги Франсуа Голландского, 1548 г.).

Торквато Тассо, язык которого, по общему признанию, есть «сама музыка», музыке уделял особое

Шеллинг Ф. В. Философия искусства. «Мысль», М., 1966, стр. 194.

** Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968, т. 1, стр. 168.

место в поэзии: «Музыка есть сладость и сама душа поэзии» (*La musica è la dolcezza e quasi anima de la poesia*).

Для А. Лосева музыка есть «первопринцип художественности вообще», что автор высказал в своем труде «Диалектика художественной формы», опубликованном в 1927 году. А. Лосев, согласно установленной им самим эйдетической классификации искусств, принимает музыку (а для нас пение как первомузыку) за «первоисточник, родную среду для всякого художественного искусства».

«Музыка, - пишет Лосев, - ближе всего к перво-художеству, и она воплощает не образы становления, но само становление как таковое»*.

«Музыка есть до-эйдетическое становление эйдоса»**.

«Если поэзия есть становящееся эйдоса, живопись - ставшее эйдоса, то музыка - само становление эйдоса, дающее наиболее выразительную картину общего и первичного до-эйдетического становления»***.

К этим выводам А. Лосев пришел в результате следующего рассуждения: «Система категорий и каждая категория в отдельности предполагают сверх-категориальный исток, сверх-смысловое единство, которое и порождает все категории со всей их системой... единое одно... это... вечная потенция и сила, вечное порождение, вечный исток и корень... это - тоже некое алогическое становление... В становлении же, которым является первый принцип, нет ничего эйдетического, расчлененного; тут неизвестно, что именно становится, так как это «что» само зависит от станов-

Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Форма. Стил. Выражение «Мысль», М., 1995, стр. 257.

** Ibid.

*** Ibid.

ления. Это становление - не эйдетического и логического, но - неразличимой точки их тождества. Это голое порождение... Каждую категорию оно полагает и каждую затем наполняет внутри. Это - положенность каждой формы и ее фактическая и смысловая наполненность. В оформленных моментах категорий она являет себя как полагающее, в становящихся - как заполняющее. Раз так, то и в системе художественных форм должно быть нечто, что их полагает и их заполняет, что их создает и что делает художественными. Оно, это перво-художественное и перво-эстетическое, должно быть алогическим становлением художественного и эстетического, его принципом, истоком, происхождением, порождающим лоном, той перво-формой, которая, будучи по существу сверх-формой, образует каждую форму и, будучи перво-становлением, наполняет и полагает живым художественным становлением всякую форму. Нельзя эту стихию перво-художественного поместить в число категорий, как и Плотин запрещает считать «единое» категорией. Она - не категория, но - рождение категорий и форм... Необходимо предположить, что чем выше к эйдосу, тем ближе к перво-художеству. Дальше всего, стало быть, архитектура и скульптура, и ближе всего поэзия, музыка и живопись... Мы брали законченный и сформированный эйдос и смотрели, какие его стороны воплощаются в художественной форме. Но этот законченный и сформированный эйдос можно рассматривать *in statu nascendi*, то есть в его меональном происхождении, с точки зрения его уже внутри-эйдетического становления, которое и привело его к завершенной форме. Такое рассмотрение сразу покажет нам, какое из вышеозначенных трех искусств ближе в первичному алогическому становлению, к самой перво-художественности... внутри

самого эйдоса мы берем какую-то первичную осмысленность, берем ее инобытие и ее воплощение в этом инобытии. Внутри самого эйдоса оказывается становящееся, становление и ставшее... Ясно, что каждая такая стихия, воплощаясь в художественной форме, даст свой особый вид формы; и ясно, что к вышеозначенному пункту перво-художества наиболее близкой окажется форма, воплощающая само становление. Перво-единое само по себе не вмещается в отдельной мысли; но его становление, поскольку оно как таковое проявляет себя в эйдосе, будет ближе всего отражать его невместимую природу.

Итак, какое же из трех эйдетических искусств есть становящееся, какое - ставшее в эйдосе и какое - само становление? Сравнивая их между собою по степени эйдетической явленности, мы сразу замечаем, что самое внешнее из них, самое явленное, самое в этом смысле конкретное, - несомненно, живопись. Она почти видна глазами. Гораздо более внутренняя поэзия. Она уже не требует открытых глаз. Ее образы - внутренние представления духа, как бы данные только в чистой фантазии. Явленность ее - духовнее, чем живописная, и к перво-истоку художественности она ближе, чем живопись. Наконец, едва ли кто-нибудь станет отрицать то, что в музыке мы имеем еще большее проникновение в недра творящего духа, еще что-то более бесплотное и внутреннее. Если живопись есть воспринимаемый образ, то поэзия есть представляемый и мыслимый образ, музыка же - образ, который уже не воспринимается, не мыслится как готовый, но - образ, который впервые тут только еще порождается, происходит. Это как раз именно перво-исток, корень, рождающее лоно всякой художественной образности. Это то первичное алогическое становление,

которое рождает всякий эйдос, - следовательно, всякую художественную форму»*.

Этот категориальный генезис А. Лосева поддерживает нашу мысль о том, что пение-музыка есть первоначально всякой художественности в человеке.

После диалектического анализа музыки как сущности, осмысляемой посредством разума мирового духа, А. Лосев пришел к необходимости создания феноменологии звука. Он писал: «Возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения»**.

Для развития этой мысли автор продолжает рассуждать, еще глубже проникая в сущность вопроса: «Музыкальный предмет специфически отличен от всякого другого художественного предмета именно тем, что он не дает никаких ни слов, ни образов, ни явлений, ни фактов, но есть только сама текучесть и становление (неизвестно чего или, вернее, всего чего угодно). Но, во-вторых, это какое-то особенное становление. Это не есть становление фактов. Это - становление смысла, числа, и притом становление - очень внутреннее и исконное... Это до-эйдетическое становление перво-единого, чистый и подлинный Ursprung»***.

После диалектического анализа целого ряда категорий А. Лосев переходит к «последнему этапу музыкального выражения», что, по его словам, есть «предметное прояснение тона, или звук», который всегда есть «голос человека, голос скрипки, голос флейты и т. д.».

* Ibid., стр. 255-256.

Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М., 1990, стр. 331.

*** Ibid., стр. 384.

Именно на этой ступени рассуждения возникает вопрос о феноменологии звука.

Именно здесь обращается А. Лосев к противопоставлению психологического и феноменологического подходов: «Тут я опять должен сослаться на экспериментальных психологов, которые в последнее время начинают выходить из феноменологической спячки и в области различения элементов звука. Конечно, будучи связаны «экспериментами» и базируясь на «фактах», которые всегда текучи и неустойчивы, они не могут сделать выводов, которые были бы вполне достоверны для мыслящего разума и которые бы обладали хотя бы незначительной внутренней диалектикой... Анализ звука, предлагаемый мною... значительно шире и полнее предлагавшихся анализов до сих пор... Если задаваться целями серьезного феноменологического анализа, можно ли «светлоту» и «цветность» путать, например, с тяжестью, или «весом» звука, с «плотностью» и т. д.... Будущая феноменология звука должна точнейшим образом описать все эти «элементы и их комбинации и дать цельную картину того, для чего я в своем кратком изложении только едва-едва набросал тусклые контуры»*.

Подобное лосевскому осмысление взаимоотношений между различными областями искусств дано в одном индийском диалоге:

«ВАДЖРА: О, безгрешный! Расскажи мне, как делают изображения богов...

МАРКАНДЕЙЯ: О, владыка людей, тот, кто не знает должным образом законов живописи, не сможет постигнуть особенностей изображений.

ВАДЖРА: О, защитник потомков Бхригу, поведай правила живописи, ибо только тот, кто знаком с правилами живописи, знает, как рассказать о них.

* Ibid., стр. 386-387.

МАРКАНДЕЙЯ: Без науки танца правила живописи непонятны...

ВАДЖРА: Прошу, расскажи мне о науке танца, а после ты расскажешь мне о живописи, дважды рожденной...

МАРКАНДЕЙЯ: Техника танца труднодоступна тому, кто не знает музыки. Ибо без музыки танец вообще не может существовать.

ВАДЖРА: О, беседующий с дхармой! Расскажи о музыке...

МАРКАНДЕЙЯ: Музыка не может быть понятна без пения»*.

Таким образом, *везде, где говорится о музыке, о ее первоначале, за это первоначало мы всегда должны принимать звук.* Следовательно, механическое подразделение пения на поэтическое слово и музыку не может стать основой для проникновения в сущность пения. Пение *есть первоначало художественного синтеза, а не результат синтеза неоднозначных элементов.*

Известно, что пением человек выражает то, что невозможно выразить словом, что неподвластно словам.

Августин Аврелий поучает: «Кто ликует, не произносит слов, это бессловесное песнопение радости»**.

В специальной литературе всегда отмечают особенный энтузиазм Августина к бессловесному пению: «Другая мелодическая форма, основы которой были

Мастера искусства об искусстве. В 7-ми томах. М. 1965, т. 1, стр. 16.

Ср. из учения даосистов: мудрец прислушивается к безмолвно поющему космосу и проникает в его хор, он прячет у себя во рту совершенную гармонию; мудрец обращает внимание только на внутреннее, истинно лишь чувство, которое вызвано движением сердца, ибо его корень во внутреннем; наслаждение истинно тогда, когда «нет слов, а сердце радуется».

заложены в древнееврейской традиции, есть *jubilus*. Она состоит в радостном восклицании посредством музыкальной мелизматике, иногда очень долгой, безо всякого текста. Самым щедрым и полным энтузиазма информатором этой формы музицирования и созерцания является св. Августин (354-430), который не упускает случая говорить о ней, особенно в своей книге *Толкование псалмов**.

С особенной глубиной и характерным для него проникновением выражено В. Розановым его понимание поэтики «Песни песней»: «Как чудно ее имя; поистине «Соломонова мудрость» вложена в само ее название - «Песнь песней». Оно выражает, что в поэме уловлено то, что в самой песне составляет песню, что входит певческим началом во все всемирные песни, и какие пропеты, и какие будут петься... Капля ее [песни], растворенная в озере других слов, уже превращает их в лазурные песни, сказки, поэмы. Здесь же нет слов, или они тусклы, тягучи, немногочисленны: их ровно столько, сколько наименее можно было взять, чтобы выразить самую сущность того, от чего происходит певческое начало во всем мире. Потому это и есть песня песней: как бы от нее все песни получили свой исток, начало, одушевление... Только раз удалось это человечеству... И нельзя поправить, нельзя переиначить ничего в «Песни песней»!.. Пусть же поется она, вечная, без переложений и без подражаний...»**.

То, что эти восторженные слова В. Розанова не являются результатом минутного, пусть даже очень глубокого впечатления, подтверждается отношением великого христианского богослова Оригена к этому произведению. Иероним, который рассмотрел два

* Cattin G. *La monodia nel medioevo*. Ed. Torino, 1991, p. 14.

** Розанов В. В. Уединенной. М., 1990, стр. 463-64, 468.

трактата Оригена, посвященные «Песни песней», так передает взволнованное мнение Оригена на эту бессмертную библейскую поэму: «Подобно тому, как мы узнали от Моисея, что есть не только святыня, но и святая святых, и что есть не только суббота, но и субботняя суббота, так узнаем от Соломона, что существуют не только песни, но существует и Песнь песней. Несомненно, блажен тот, кто достигнет святости, но более блажен тот, кто войдет в Святая святых; блажен празднующий субботу, но более блажен празднующий субботнюю субботу; блажен слушающий и поющий песни, но более блажен, кто поет Песнь песней. И подобно тому, как достигший святости еще нуждается во многом, чтобы сподобиться войти в Святая святых, как празднующий субботу, поставленный Богом для народа, нуждается во многом, чтобы праздновать субботнюю субботу, так же с великим трудом можно найти того, кто воспримет все содержащиеся в Священном писании песни, чтобы суметь возвыситься до Песни песней».

Язык и пение, речевой и певческий звук, вокальный тон уже в древнейшие времена стали предметом наблюдения, что отразилось на мировоззрении, космогонических представлениях, мифологии и магии древнего мира, не говоря ничего о философии и поэзии, о ритуале и обычаях, о повседневной жизни.

Это произошло гораздо ранее «осевого времени» К. Ясперса. К сожалению, Ясперс, как и многие другие, например Тейяр де Шарден (см. его «Феномен человека»), почти не касается такого человеческого феномена, как язык и связанного с ним процесса становления в человеке именно человеческого, а не только рационального. О пении и не упоминается. Эту эпоху Ясперс называет «доисторической»: «доисторическое становление человека - формирование

человека как вида со всеми его привычными склонностями и свойствами, со всей присущей ему сферой бессознательного - составляет фундамент нашего человеческого бытия»*. Именно здесь происходит становление человеческой природы, но все это почти исчезает в безграничном пространстве и бесконечном времени**.

Согласно К. Ясперсу перед историческим сознанием стоит великая проблема фундаментальных основ человека, который существовал и в доисторической эпохе. Преистория это время, когда произошло становление человеческой природы. В это время в человека глубоко вселились действенные силы формирования человечности.

К. Ясперс считает искусство, и особенно музыку, за феномен, который «принуждает бытие говорить».

Музыку Ясперс называет среди других искусств, посредством которых человек ощущал самого себя в трансцендентном: «Если уничтожен мир, прославлению которого служило искусство, то возникает вопрос, где же созидающий обнаружит подлинное бытие, которое дремлет, но должно благодаря ему обрести сознание и раскрытие».

Вот здесь и рождается пение, оно есть встреча трансценденции и бытия. Поэтому мы воспринимаем пение во всех его измерениях как преимущественное выражение фундаментального человеческого свойства - свободы. Поэтому понятно, что стихия пения содержит в себе доисторический мир Ясперса: в недрах пения рождается и живет поэзия, на него ориентировано мифологическое сознание, вокруг него концентрируется любой ритуал от магического до бытового. Если необходимо какое-нибудь свидетельство для понимания человеческих процессов доисторического

* Ясперс К. Op. cit., стр. 56.

** Ср. Ibid., стр. 58.

времени, заинтересованная мысль не сможет найти лучшего, чем пение, свидетельства.

Такое свидетельство дает нам архаика Шумера и Вавилона, Древнего Египта, Индии, Китая, Эгейского мира. Не случайно, что сам К. Ясперс, при попытке охарактеризовать великие древние культуры, которые просуществовали на протяжении тысячелетий, ссылается на «Вавилонские покаянные псалмы», которые известны в двух разновидностях: «Жалоба на флейте» и «Жалобные песни для успокоения сердца», которые входят в корпус «Вавилонских покаяний» ассиро-вавилонской религиозной лирики и датируются третьим тысячелетием до нашей эры. Ясперс ссылается и на древнеегипетский литературный памятник «Беседа уставшего от жизни с собственной душой» (около XIII столетия до нашей эры)*. Эти памятники поражают нас своей глубиной, но, как говорит Ясперс, «они не оказали серьезного влияния на осевое время».

Древние египтяне уже знали «искусства». В «Увещевании Птахотеа» сказано:

«У искусства нет границ,
разве может художник
достигнуть вершин мастерства?
Как изумруд, скрыто под спудом
разумное слово».

Египетские духовные гимны пелись. Известны музыкальные инструменты, аккомпанирующие пению, так называемые систры, - подвешенные металлические кольца, которые мелодически звучали при прикосновении, - арфы и лютни. Песнопения и гимны, главным

М. Мамардашвили считает «Беседу» за первый в истории человечества философский трактат: «Это очень древняя мудрость». И здесь музыка и философия соединяются в своих началах: философская мысль именно посредством пения выразилась в фундаментальном вопросе всякой философии: о самовозвышении при помощи самоубийства, каким трагическим ни был этот вопрос.

образом, исполнялись слепыми музыкантами, сама Нефертити пела гимн «На проводы Атона на отдых», исполнявшийся на заходе солнца. На одном из надгробий читаем, что Нефертити «провождает отходящего к отдыху Атона сладким голосом, играя на двух систрах». В перечислении достоинств царицы сказано, что при звуке ее голоса «все ликовали»*.

В древней Индии выработалось самобытное и очень глубокое понимание певческого, музыкального и речевого звука. Индийское сознание связало звук голоса со многими природными явлениями, попыталось объяснить эти явления посредством проникновения в тайну голоса.

Согласно музыкальному учению индусов, музыкант, действия которого в первую очередь являются пением, должен найти и задействовать внутренний источник, центр своего «Я», сердце своего сердца, бинду, где находится истинное звучание, которое музыкант посредством праны, жизненного дыхания, выносит наружу и выражает голосом. Целью духовных действий является слияние и отождествление с вечностью, с абсолютным. Бинду - символ вечности. Он является шададжей - основным тоном. Шададжа рождена из шестерки, из шести нот, она есть внутреннее ядро артиста, достигнутое посредством музыки.

Индийский музыкант стремится ощутить бесконечность и поделиться своим ощущением со слушателем. Слушатель должен быть готовым воспринять стремление музыканта к бесконечности сознания и не ограничиваться одними лишь акустическими впечатлениями. Целью индийских музыкантов является не только создание «красивого» тона, но и развитие неограниченной выразительной способности. Музыкальный звук для знающего дело человека - это лишь

* Матье Э. М. Во времена Нефертити. Л.-М., 1965, стр. 38.

выразительное средство, а не результат: прекрасным является звук, который указывает на высший смысл.

В Индии музыка всегда была понимаема как *падопасаи* - стремление к божественному первоначалу посредством звука. С помощью этого стремления и соответствующей организации музыка обогащала необходимым эстетическим опытом как слушателя, так и исполнителя. Она воспринималась как «взгляд вовнутрь» (!), как проникновение в глубину человеческой души.

Индийская музыкальная традиция выработала основное понятие, обозначаемое термином *рага*. Это санскритское слово значит «страсть, цвет, выбор», оно способно «расцветить сердца людей» - *рага* музыкальная идея первоначала. Музыкант должен быть включенным «во внутреннее создание тайного» и не ограничиваться «имитацией этого процесса». В начале исполнения музыкант пробуждает *са* - звук *шададжи*. Вся музыка почитает на лоне *са*. На основе ее музыкант создает опытный мелодический ряд. Этому сопутствует пропевание отдельных слогов, не имеющих лексического значения (!). Тогда происходит настрой *раги*. В индийской музыкальной традиции нота воспринимается не как неподвижная точка, а как своеобразное поле, по которому проходит мелодический ряд. Во время исполнения *раги* музыкант достигает наивысшего состояния бытия посредством его преломления в музыке.

Человеческий голос считается несравненным инструментом. Индийская музыкальная традиция основывается на неисчерпаемом многообразии вокальных форм и школ*.

Подобное глубинное осмысление музыкального и речевого звука глубоко укоренилось во всей индийской культуре, что нашло отражение в древнейших

Ср. Шейла Дхар. Музыка Хиндустани - проникновение во внутреннюю суть // Индия, Нью-Дели, 1987. стр. 142-147.

учениях духовного, философского и бытового характера. Так например, в «Брихад Араниаке» говорится об особенностях соотношения звука и звучащего тела в связи с вопросом о бессмертии и Атмане. Атман здесь понимается как музыкальный инструмент, а все мироздание и все множество событий - как звуки, изданные этим инструментом*.

В учении йоги, наряду со светом и зрением, большое значение придается звуку и слуху. Для достижения высшего знания применяется сверхфизический внутренний звук: «Как охотник ловит капканом оленя, так и последователь йоги подчиняет разум при помощи ловушек *нада*».

Подобные воззрения на звук и на внутреннюю музыку во множестве встречаются и рассматриваются в древнеиндийских магических, мифологических и космогонических текстах, а также в устной традиции. В одном из этих текстов читаем: «Когда ученик не поймет множественности, тогда он различит единое, или внутренний звук, убийцу внешнего... до того, как душа увидит, нужно достичь внутренней гармонии... тогда внутреннему слуху ответит безмолвный, бессловесный звук - *нада* - «безголосый голос», «голос безмолвия»... попытайся, чтобы огненная сила отступила в тайную тишину твоего сердца, в его истинную обитель, тогда эта сила будет исходить из твоего сердца, взойдет до шестого края и станет она дыханием единого духа, голосом учителя, который наполняет все... До того, как ты взойдешь на последнюю ступень мистических звуков, должен услышать голос Бога, который в тебе разделенный на семь: первый подобен улаждающему голосу соловья, который поет прощальную песню своей подруге; второй звучит

* Ср. История эстетической мысли. В 6-ти томах. М., 1985, т. 1, стр. 118-119.

как серебро неземного духа, который оживляет сияющие звезды; ему следует песня *вина*; пятый войдет в тебя как звон бамбуковой флейты и превратится в трубный глас; этот последний загремит подобно рожденному грозовой тучей и огласит окрестности; седьмой поглотит все остальные голоса, они умрут и не будут больше звучать. Когда твоя личность покорится и преклонит колени у ног учителя, тогда ученик сольется с единым, отождествится с единым, будет пребывать в нем» .

Гимны исполнялись пением, их «ткали» ришии поэты-певцы, которые в то же самое время были и жрецами.

Приведенный выше материал показывает нам, как в древнеиндийском сознании строился художественный образ пения. Именно это является главным для наших целей.

Аналогичное положение встречаем мы и в древнем Китае. Древние китайцы видели в музыке выражение идеи гармоничного космоса и возможности познать его. Музыка для них была идеальной звуковой и пластической моделью гармоничного мироздания, при помощи которой возможно вникнуть в тайну вселенной, в ее принцип и закономерность.

Звук первичен. Первичный звук тесно связан с космогоническим процессом, он возникает в момент космогенеза и сопутствует созданию мира из хаоса. Звук изначально гармоничен**. Слово, обозначаю-

* Лю Гуань Юй. Секреты китайской медитации // Даосская йога. Бишкек, 1993, стр. 124.

В. М. Есипова на основе анализа философского трактата «Люйши Чунцзю» заключает: «Музыка возникает в сферах, которые предшествуют небу и земле». - См. Есипова М. В. Музыкальное виденье мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // «Вопросы философии», 1996, № 6, стр. 82-88. Ср. ниже рассуждения Шопенгауэра.

шее гармоничность, произносится как «хэ» - «вторить».

Известно, какое место занимало пение в древней Греции. Вышеупомянутая хтоническая муза Аоида (Αοιδή) и, по некоторым соображениям, также и Мельпомена (Μηλομένη) изначально связаны с пением, и наряду с другими музами, также связанными с пением, составляют разветвленную единую систему - «музыкальные искусства»*. Само слово «муза» (Μοῦσα) означало музыку, пение, слово, речь, искусство, поэзию, образование, ученость, воспитание, что подтверждает наш основной тезис о первоначальности пения, о его существенной роли в возникновении искусств и становлении и развитии культуры.

Аполлон как один из сильнейших божеств, покровитель певцов и музыкантов, стал предводителем муз, мусагетом (Μουσηγέτης). Рождение Аполлона связано с лебединой песней.

«В это время лебеди, голосистые певцы бога, покинувши меонийский [мидийский] Пактол, облетели Делос кругом семь раз. Эти самые певучие из птиц воспели роды [Лето]. На этом основании отрок натянул впоследствии столько же струн на лиру, сколько раз эти лебеди воспели муки его рождения. Они еще не воспели в восьмой раз, как родился Аполлон»**.

Имя Аполлона с самых древних времен было связано с музами***. В «Илиаде» дана классическая картина поющих муз и играющего на кифаре Аполлона. Аполлон и музы вдохновляют певца Демодо-

* Ср. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972, стр.12-17.

** Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, стр. 276.

*** Ср. Ibid., стр. 306.

ка (Одиссея, 8, 478-489). В гомеровских гимнах сказано, что «все певцы и играющие на лире от Аполлона»*.

Знаменателен и факт, который мы находим в рассказе Аполлодора: «От Каллиопы и Эагра, по прозвищу Аполлон, родился Лин, которого убил Геракл, и Орфей, который занимался пеньем под звуки кифары и который своим пением приводил в движение камни и деревья» .

Гесиода на создание его поэмы «Теогония» вдохновили музы, прекрасным пением которых наслаждался сам Зевс. Гесиод называет девять муз:

Каллиопа - муза эпоса;

Евтерпа - муза лирической поэзии (изображается с флейтой);

Мельпомена - муза трагедии;

Таллия - муза комедии и пасторальной поэзии;

Эрато - муза эротической поэзии и мимики;

Полигимния - муза хвалебной поэзии;

Терпсихора - муза танцевального искусства;

Клио - муза истории;

Урания - муза астрономии.

А.Ф. Лосев специально отмечает, что понимание слова «муза» как «произведения искусства» или как «музыки» встречается уже у Гомера в Двадцать четвертой песне «Илиады», где говорится о пении муз на похоронах Гектора.

Именно это мусическое пение является началом субъективного художественного вдохновения. В трагедии Еврипида «Троянцы» муза поет несчастным грустные песни. Это субъективное настроение, которое основано на мусическом пении. Согласно традиции, отголоски которой дошли до нас в орфических

* Ibid.

** Ibid., стр. 307-308.

гимнах, именно музы наделили человека памятью и разумом*.

Древнегреческая мифология знает многих певцов: Мусея, Евмолпа, Лина, Тамириса, Орфея. Все они считаются культурными героями древнегреческой цивилизации, в основе которой стоит чарующая личность «божественного певца», являющаяся символическим выражением мировой гармонии, мудрости, света, вдохновения и искусства.

Поэтическое вдохновение певца - питающий источник эстетического сознания и творчества в мифологическую эпоху. «Внутренняя красота, которой наделяют олимпийские боги певцов и музыкантов, это поэтическая красота греческого вдохновения. Вся греческая мифология проникнута поклонением и восхищением перед этой вдохновенной внутренней красотой».

Также и древнегреческая космогония связана с музыкой: «На каждом круге сидит по одной сирене. При вращении кругов каждая из них издает один звук всегда одной и той же высоты. Из этих звуков, а их числом восемь, происходит стройное звучание»**.

«Илиада» и «Одиссея» созданы были из пения. Согласно преданию, Гомер был слепым певцом. В основе поэзии лежит народная песня, из пения же произошла и греческая лирика***. Нелишне вспомнить и об этимологии греческого слова «трагедия», которая изначально означает пение мифологических козлоно-

* Интересно, что слово «гимн» (ὕμνος), которое наряду с дифирамбом, элегией и лином означает древнейший песенный жанр, не имеет ясной этимологии в индоевропейских языках.

** Платон. Соч. в 4-х томах, т. 3 (1). М., 1972, стр. 604.

*** Ср. Урушадзе А. Вопросы греко-римской и грузинской метрики. Тбилиси, 1980, стр. 3-9 (на грузинском языке).

гих существ, сатиров, или переодетых в них людей, ряженных.

Связь с певческим искусством обнаруживается и в греческой поэтической терминологии. Это еще раз свидетельствует о том, что бесосновательно лишать пение его поэтической компоненты. Мы не должны пытаться определять сущность пения из особенностей поэтической речи, а наоборот, при постижении генезиса поэзии необходимо учитывать природу и сущность пения. Поэтому правы те ученые, которые полагают, что исследование поэзии следует начинать с народной песни*.

В связи с вышесказанным представляется интересным остановиться на одной проблеме, которой особенное внимание уделил Фердинанд де Соссюр. Речь идет о так называемых «анаграммах»**.

Принцип анаграмм де Соссюр считал одним из двух основных принципов создания поэтических текстов в древних индоевропейских языках наряду с ритмическим принципом. Согласно Соссюру, существовала общеиндоевропейская поэтическая традиция, связанная с интуированием звукового состава слова. Путем регрессивной диссимиляции Соссюр применил латинский термин *captem/captem* для обозначения краткого поэтического текста. Первоначально этот текст носил обрядовый характер. Сам термин же связывается с именным корнем *cans*, означающим «пение» (отсюда латинский глагол *canto* «пою»). Создателями *captem* являются певцы: древнеиндийские *kavi*, латинские *vates* (пророк, вдохновенный певец).

Знаменательно, что греческий поэтический язык не совпадает ни с одним диалектом. Музыкально-вокальный принцип стихосложения вынудил греческую поэзию выработать совершенно особый язык.

Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М., 1977, стр. 639-646.

Поэты-певцы основывали стихосложение на анализе звукового состава слова. Они обладали этим «тайным знанием», которое обуславливало особое преимущество поющих стихотворцев среди индоевропейских народов.

В древнейшие времена, до распада единства индоевропейских народов, искусство словесности было приравнено к определенному умению (например, к мастерству кузнеца или плотника). В древнеиндийском, хетском и лидийском языках имеются термины, принадлежащие к технической области, которые имеют также значение, близкое к пению и поэзии (древнеиндийское слово *saman* - «пение», «песнь», от которого происходит название одной из вед, Самаведа; хетский термин *ishamai* - «пение», откуда происходит *ishamanala* - «храмовый певец»).

Таким образом, создателями древнейших ритуальных поэтических текстов были певцы, мудростью которых была способность аналитического подхода к звукам языка, и обладание, благодаря пению, тайной языкового звучания.

Это обстоятельство свидетельствует о том, насколько глубоко уводит нас в прошлое история пения. Естественно, общеиндоевропейская традиция нашла свое выражение в древнегреческой действительности. Не случайно, что музыка опережает по времени возникновение литературы. «Еще задолго до появления литературы в Греции там уже была пережита вся страстная и углубленная стихия музыки, начиная от самых диких ее форм и кончая гармоническим изяществом классических представителей музыки, Аполлона и муз»*.

* Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. М., 1960, стр. 15.

Вместе с тем знаменательно, что «античная музыка по преимуществу вокальна» и «античные мелодии были предназначены не для инструментального исполнения, а для пения»*.

Поэтическое вдохновение певца - питающий источник для эстетического сознания и художественного творчества мифологической эпохи. Эстетические принципы древней Греции произросли из пения, разумеется, с учетом их синкретического единства. Эстетическое видение выработалось в лоне поэтического и певческого творчества.

Как было сказано выше, идея космоса выросла из эстетического сознания. Само слово *κόσμος* происходит из глагола *κοσμέω*, что значит «украшать». Согласно А. Лосеву, который посвятил этому вопросу не один труд, космос и у пифагорейцев и у платоников был настроен на дорический лад. Таким образом, небесные сферы производили великолепную, вечно юную, но вместе с тем задумчивую и сдержанную музыку. Весь платонический космос звучал подобно хорошо настроенному инструменту, ибо на каждой его сфере сидела сирена, поющая в определенной тональности**.

Эти соображения приводят нас из архаики к «осевому времени» К. Ясперса, в котором, если судить на основе осмысления древнегреческого наследия, пение и музыка вновь остаются одной из составляющих частей блистающего потока философской мысли. Не случайно, что Платону приписывается и высказывание: «Голос есть пламень души»***. Это совершенно понятно, ибо «у Платона ритмом, музыкой и пением

* Ibid., стр. 112-113.

** Платон. Соч. в 4-х томах, т. 3(1). М., 1972, стр. 645-646.

Ср. Maragliano Mori R. *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*. Milano, 1971, p. 7.

пронизана вся жизнь: частная, государственная и космическая»*.

Осознание тона и музыки органично входит в наивысший философский синтез. А. Лосев следующим образом определяет содержание платоновских эйдосов: «Геометрия для Платона есть физика, а физика есть геометрия. Здесь мы уже гораздо ближе подходим к выяснению художественной значимости материи у Платона... Материя оказывается какой-то напряженностью или натяжением эйдосов, а так как натяжение есть перевод греческого слова *tonos*, то становится понятным даже и то, что Платон в целях демонстрации своей материи как становящихся эйдосов воспользовался этим исконным и всегдашним греческим термином... Интуитивно и наивно мыслящий грек представлял себе здесь самый настоящий тон, то есть ту или другую высоту звука, создаваемого при натягивании струн... Материя оказалась не только физической, но еще и музыкальной. Каждую вещь Платон рассматривал как результат натяжения какой-то невидимой струны, и весь космос для него звучал как универсальная звуковая напряженность, как система определенных тональных интервалов... Пространство везде в разной степени напряжено - вот в чем разгадка этой постоянной опоры на музыку. И как бы ни был наивен этот общеантичный восторг перед космической музыкой, под ним крылась великая мысль о неоднородности пространства, о разной его кривизне, о разных его метрических свойствах, в зависимости от абсолютной характеристики того или иного местонахождения в пространстве.

Так неожиданно учение о материи как о чистом становлении привело нас и к арифметике, и к геомет-

* Лосев А. Ф. История античной эстетики, в 8-ми томах, т. 2. М., 1969, стр. 243.

рии, и к физике, и к музыке, и, следовательно, начинает выясняться художественный смысл всей платоновской концепции материи»*.

Также из описания женской красоты, которую дает Лукиан Самосатский в своих «Диалогах», мы видим, насколько тонко и значительно античное восприятие звука. Лукиан начинает живописать образ женщины описанием ее голоса: «Прежде всего ее голос певуч и звонок. Гомер, скорее, о ней сказал бы - «слаще меда слово с языка», чем о пилосском старце. Ее голос необыкновенно мягкий: он не настолько низок, чтобы приблизиться к мужскому голосу, и не излишне нежен, чтобы казаться вялым. Он похож на голос еще не возмужавшего юноши. Он сладок и ласков, он пленяет слух нежной вкрадчивостью, так что когда он умолкает, отзвук его пения продолжает звучать и какая-то часть его еще продолжает жить в твоём слухе, звонко обволакивая тебя. Он продлевает слуховое впечатление и оставляет в душе след полных успокаивающей убедительности слов».

При рассмотрении философских и богословских вопросов раннее средневековье также обращается к аналогиям и аргументам, выведенным из осмысления звукового феномена. В таком подходе проявляется глубокое и всестороннее знание вокального искусства, простирающееся от «постановки голоса» до «тайного единства аффектов и пения». Августин Аврелий в своей «Исповеди» так обращается к Господу: «Усллады слуха крепче меня опутали и поработили, но Ты развязал меня и освободил. Теперь - признаюсь - на песнях, одушевленных изречениями Твоими, исполненных голосом сладостным и обработанным, я несколько отдыхаю, не застывая, однако, на месте: могу встать, когда захочу. Песни эти требуют, однако,

* Ibid., стр. 574-575.

для себя и для мыслей, их животворящих, некоторого достойного места в моем сердце, и вряд ли я представляю им соответственное. Иногда, мне кажется, я уделяю им больше почета, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказывает. Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают. И плотское мое удовольствие, которому нельзя позволить расслаблять душу, меня часто обманывает: чувство, сопровождая разум, не идет смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем. Так незаметно грешу я и замечаю это только потом.

Иногда, однако, не в меру остерегаясь этого обмана, я совершаю ошибку, впадая в чрезмерную строгость: иногда мне сильно хочется, чтобы и в моих ушах и в ушах верующих не звучало тех сладостных напевов, на которые положены псалмы Давида. Мне кажется, правильнее поступал Александрийский епископ Афанасий, который, - помню, мне рассказывали, - заставлял произносить псалмы с такими незначительными модуляциями, что это была скорее декламация, чем пение. И, однако, я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот - это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я, - и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить

бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия. Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение, чем то, о чем поется, я каюсь в прегрешении; я заслужил наказания и тогда предпочел бы вовсе не слышать пения. Вот каков я!»*.

Такое отношение к аффектам, которое испытывает Августин и о котором он так много думает, с необходимостью приводит философа и богослова к пению, к певческому звуку, к осмыслению музыкальной интонации в духовном мире человека. Посредством такого осмысления он связывает собственный жизненный и духовный опыт со сложнейшими философскими вопросами.

Это отношение к человеческим аффектам подчеркивает и Шопенгауэр при построении собственной философии: «В самосознании познаваемым является исключительно воля, ибо не только воля и ее решение в тесном смысле слова, но и всякие стремления - желания, опасения, надежда, страх, любовь, ненависть, короче все, что непосредственно создает наше собственное благо или наше горе, удовольствие или страдание, - очевидно, являются только деятельностью воли; это только волнение, модификация нашего желания или нежелания, - то есть именно то, что представляется нам, когда воздействует на внешние объекты как собственно волевой акт»**. Далее Шопенгауэр отмечает: «Замечательно, что Августин уже знал это. Именно в четырнадцатой книге *De civ. Dei*, с. VI, он говорит о *affectionibus animi* (об аффектах души), которые он в предыдущей книге распределил по четы-

* Августин Аврелий. «Исповедь», X, 33.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. СПб, 1893, стр. 243.

рем категориям: cupiditas, timor, laetitia, tristitia (желание, страх, радость, печаль) и говорит: воля несомненно есть во всех, ибо все суть не иное что, как желания, так как что такое страсть и удовольствие, как не воля в согласии с тем, чего мы хотим, и что такое страх или печаль, как не воля в отвращении от того, чего мы не хотим?»*.

Воззрений Шопенгауэра мы коснемся ниже, а пока возвратимся к учению Августина, учитывая важнейшее место, которое занимают в его наследии размышления о пении и о звуке. Августин рассматривает четыре вида пространства, которые характеризуются «вечностью, временем, выбором и происхождением». Он показывает, что материя так же «первична» по отношению к форме, как звук по отношению к пению. К тому же, эта первичность основана не на времени, ибо «время возникает тогда, когда все уже оформлено», а на происхождении.

Взаимоотношения пения и голоса Августин понимает следующим образом: «Когда поют и мы слышим звук, то он не звучит сначала бесформенно, а затем уже в пении получает форму. И как бы он ни прозвучал, но он исчез, и ты ничего тут не найдешь, что можно было бы вернуть и превратить в стройное пение. Пение все в звуках: звуки - это его материя, которой придают форму, чтобы она стала пением. Поэтому, как я и говорил, звук, т.е. материя, имеет первенство над пением, звуком уже оформленным, но первенство не по способности «делать». Звук не создает пения; издаваемый телесным органом, он подчиняется душе певца, дабы стать песней. Нет у него первенства и во времени: звук и пение одновременны. Нет и по выбору: звук не лучше пения, поскольку пение есть не только звук, но еще и красивый звук.

* Ibid, стр. 243-244.

Он первенствующий происхождением: не пение приобретает форму, чтобы стать звуком, но звук приобретает форму, чтобы стать пением»*.

Шопенгауэр подхватил это завещание Августина и нашел в своей системе подходящее место музыке, первоначально которой является пение. Шопенгауэр заявляет, что «нашел решение внутренней сущности музыки». Вот в чем состоит это решение: «Музыка, обходя идеи и будучи независима также от явленного мира, полностью этот мир игнорирует и могла бы в известной степени существовать, даже если бы мира вообще не было... Дело в том, что музыка - такая же непосредственная объективация и отражение всей воли, как и сам мир, как идеи, явление которых во множественности составляет мир отдельных вещей»**.

Согласно Шопенгауэру, музыка никогда не выражает событие, но только внутреннюю сущность, бытие -- в себе явлений и саму волю. Мироздание с таким же правом можно назвать музыкой, как и воплощенной волей. «Этим объясняется, - продолжает Шопенгауэр, - почему музыка сразу же возвышает значение каждой картины, каждой сцены действительной жизни и мира; и, конечно, тем больше, чем более уподобляется ее мелодия внутреннему духу данного явления. Поэтому стихотворение можно переложить на музыку в виде песни, наглядное изображение - в виде пантомимы или то и другое - в виде оперы. Такие отдельные картины человеческой жизни, переложенные на общий язык музыки, никогда не связаны с ним безусловной необходимостью или полным соответствием; они относятся к музыке, как любой пример к общему понятию: в определенности действительности они пред-
Августин Аврелий. «Исповедь», XII, 40.

** Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1993, т. 1, стр. 366.

ставляют то, что музыка выражает в общности чистой формы. Ибо мелодии в известной степени, подобно общим понятиям, - абстракция действительности»*.

Это рассуждение Шопенгауэра Вагнер и Ницше называют «учением», а самого автора считают гениальным философом. Ницше дает следующий комментарий пространной цитате из Шопенгауэра: «Итак, мы понимаем, по учению Шопенгауэра, музыку как непосредственный язык воли и чувствуем потребность воссоздать нашей возбужденной фантазией и воплотить в аналогичном примере этот говорящий нам, незримый и все же столь полный жизни и движения мир духов. С другой стороны, образ и понятие получают, под воздействием действительно соответствующей им музыки, некоторую повышенную значительность. Таким образом, дионисическое искусство действует обычно на аполлонический художественный дар двояко: музыка побуждает к символическому созерцанию дионисической всеобщности, музыка затем придает этому символическому образу высшую значительность»**.

Здесь удивительная интуиция Ницше подсказывает нам таинственное тождество музыки-пения и самого бытия.

Так же и русскому мыслителю Льву Шестову представляется, что связь философского искания и музыки есть взаимообусловленная зависимость. Он прямо говорит: «До сих пор я хотел и любил думать, что философия находит свое оправдание в музыке. Когда я слышал музыку в философских рассуждениях, я говорил: вот хорошо, вот настоящий философ! Я за то любил из древних Платона и Плотина, а из новых Шопенгауэра и Ницше, что мне в их произведениях слышалась на-

* Ibid, стр. 370.

** Ницше Ф. Сочинения в 2-х томах. М., 1990, т. 1, стр. 120.

стоящая музыка... Я лышу себя надеждой, что будущая философия бросит свои магометанские иллюзии и начнет не поучать музыку, а поучаться у нее...»*.

В творческом процессе особенное место занимают звук и тон. Это ясно видно из следующего рассуждения М. Мамардашвили: «Я уверен, что каждый из вас, независимо от того, удавалось ли вам быть не просто в состоянии честности, а в состоянии честной мысли, знает особую какую-то вещь, которую человек испытывает, когда загорается неизвестно откуда пришедшая искра, которую можно назвать Божьей искрой. Существует особое состояние пронзительной, томительной ясности, отрешенности и какой-то ностальгической, острейшей, кручинной или сладко тоскливой ясности. Даже беду в мысли можно воспринять на какой-то звенящей, пронзительной, как ни странно, радостной ноте»**.

Для О. Мандельштама стихи рождаются из внутреннего звучания: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предвзряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта».

Процесс поэтического общения Мандельштаму представляется музыкальным потоком между автором и слушателем: «С птичкой Пушкина дело обстоит не так уж просто. Прежде чем запеть, она «гласу Бога внемлет»... Предположим, что некто... обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией. В этом отношении

* Шестов Л. Сочинения в 2-х томах. М., 1993, т. 1, стр. 269-270.

** Мамардашвили М. Эстетика мышления. М., 2000, стр. 10.

он будет похож на «*prêtre Martin*», который сам служит мессу и слушает ее. Поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» - психики слушателя. В зависимости от этих пропорций - удар смычка или получает царственную полноту, или звучит убого и неуверенно».

Вспомним об оценке Мандельштамом поэзии Бориса Пастернака: «Поэзия Пастернака прямое токованье (глухарь на току, соловей по весне), прямое следствие особого физиологического устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок:

Это - круто налившийся свист,
Это - шелканье сдавленных льдинок,
Это - ночь, леденящая лист,
Это - двух соловьев поединок».

Как отмечает польский писатель и исследователь Рышард Пшибыльский, для Мандельштама музыка - божественная полнота бытия, сумма всех его противоречий, человек и Бог, молчание и звук, первоначальная аморфность и форма. Подобное восприятие музыки было свойственно русским символистам и акмеистам.

Музыкальное мировоззрение Мандельштама Б. Кац назвал Музыкософией. У поэзии и у музыки общее происхождение: это - молчание, тишина, «первоначальная немота», единый стебель, празвучания, звуковые первины*.

Этот звук, рожденный в сердце творца, Э.Т.А. Гофман называет эвфоном. Поль Валери обращает внимание на одно место из «Крейслерлианы» Гофмана: «Человек, одержимый музыкой, угадывает приход вдохновения по следующему признаку: ему слышится необычайно чистый и насыщенный звук, который

* Ср. Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...», сборник поэзии и прозы. Л., 1991, стр. 42.

он именуется эвфоном и который открывает ему беспредельный неповторимый мир слуха... Нечто подобное происходит и в мире пластики: наблюдающий человек вдруг становится, ощущает себя поющей душой; и это поющее состояние возбуждает в нем порыв к творчеству, которое призвано сохранить, увековечить дары минуты»*.

Из подобной звуковой интуиции родилось «движение эвфонии», основанное в Венеции аргентинским музыкантом и философом Даниелем Леви. Этот ученый подвел итог своей деятельности в замечательной книге «Эвфония, звук жизни». Основная идея этой книги настолько перекликается с мыслями, приведенными в настоящем очерке, что я счел целесообразным заключить его переводом одной главы из «Эвфонии», намереваясь подкрепить мысль о чрезвычайной актуальности затронутых проблем.

Даниель Леви

Глава из книги «Эвфония, звук жизни»

Я звучу и Аз есмь

Древний индийский трактат Yajnavalkya Smriti (111, 115) говорит с прозрачной определенностью: «Человек, понимающий внутреннее сокровенное значение звука семиструнной лютни, знающий интервалы, гаммы, лады и ритмы, безо всякого усилия будет продвигаться по пути к освобождению». После внимательного исследования станет привычным находить утверждения такого же тона и значения везде, где только ни существовала цивилизация и где некоторые основополагающие принципы оказались воплощенными в человеческий опыт так, чтобы мертвая

* Валери Поль. Об искусстве. М., 1976, стр. 285.

буква не одолела истинное познание. Полезно отметить, что Vinā (семиструнная лютня) считается одним из самых древних струнных инструментов, который почитается сакральным благодаря своей богатой выразительности и гармоническим вибрациям, непрерывно производимым ее резонаторной полостью, составленной из двух огромных тыкв. Но вникая в сокрытые значения эстетического и музыкального языка, обнаружим, что Vinā может означать «человек». Таким образом, толкование приведенного отрывка может быть следующим: «Тот, кто знает самого себя как звук, совокупность жизненных отношений и ритмов, беспрепятственный энергетический поток, тот испытает гармонию». Так и в случае других музыкальных инструментов, представляющих микрокосм человека и его отношения с макрокосмом, увидим, что музыкальная гамма shurtis состоит из 22 звуков в пределах одной октавы, что струн семь, а резонансный ящик составлен из двух сфер, на которых располагается гриф и колки. Нам говорят, что ось представляет человеческий позвоночник, резонансный ящик - легкие, а численное соотношение между 22 звуками гаммы и количеством струн $22/7$ представляет собой приблизительное значение соотношения длины окружности к диаметру, или число π . С точки зрения астрологии, от Солнца отделяется 22 небесных круга и семь есть число основных планет.

Теория этоса музыкальных ладов, то есть внутреннее значение гамм и их влияния на человеческую психику, происходит из очень древних источников, связанных с теоретическим и практическим высшим знанием о функции и роли звука и музыки. Все теории возникли из глубокого и сущностного опыта, в котором звук испытывается как путь познания, а его возрождающая способность связывается с опреде-

ленностью нашей звуковой психофизической природы. Знаменитые музыкальные замечания, которые Пифагор представлял вниманию своих учеников, несомненно, являются свидетельством принципа, выходящего за пределы концепций, принятых в какой-нибудь конкретной цивилизации. Это, конечно же, плод всеобщего разума человеческого рода, в котором тщательное научное исследование не противопоставлено субъективному опыту, напротив, одно не может существовать без другого. Напрасная трата времени описывать звук с точки зрения акустики и никогда не слышать его, заниматься безмерным теоретизированием и подавлять опыт. Даже если это покажется преувеличением, можно сказать, что такое положение вещей характеризует много наших подходов к действительности, настоящая пропасть, нами самими созданная, пролегает между тем, что мы знаем, и тем, что мы переживаем. Один только звук способен раскрыть нам многие реальные стороны нашего бытия. В действительности, психология (Psyche = душа; Logos = звук, вибрация, слово) должна быть наукой, помогающей нам воспринимать самих себя как звучащих существ.

Эвфония - это новое открытие нашей звучащей реальности, слышимой и неслышимой. Связь между «я звучу» и «я есмь» - это не простая игра слов, в которой филология побеждает жизнь. Наивысшие свойства существования мы словесно выражаем в музыкальных терминах: «резонанс моего поступка», «душевный настрой», «коснуться струн души», «внутренний голос», «дурной тон», «тонизировать организм», «гармоничный характер» и многие другие выражения, указывающие на внутреннее состояние. Важно решить, является применение этих фонем только фигуральным или оно отвечает некоторой

реальности, которая в силу своей «идентичности» не может быть выражена лучшим образом. Мы составлены из регулярных и нерегулярных вибрационных частот, которые позволяют нам жить в единстве от клетки к ткани, к органам, к функциям сознания. Речь идет не о простом численном представлении отношений: мы говорим о смыслах, имеющих фундаментальное значение для мира нашего восприятия. Без нашего «звука» мы не могли бы существовать, а наш психофизический организм функционирует синергетически именно благодаря «непрерывной эмиссии». Когда равновесие нарушено внешними или внутренними факторами, это мгновенно сказывается на вибрационной способности, выражаемой в «гармониках» нашей жизни, и на ритме нашего энергетического потока, как в опыте Хладни со звуком скрипки и песком: когда вибрация прекращается или изменяет интенсивность, также изменяется визуальная конфигурация песчинок. Гармония не означает постоянного сохранения одной и той же вибрации, инертности элементов личностных свойств: напротив, гармония - текучая податливость импульсам, исходящим от нашего «Я». Принятие во внимание этого обстоятельства позволяет нам предотвратить все типы «кристаллизации» (привычки, фиксированные ритмы, жесткие мыслительные конструкции и т. д.), которые являются причиной болезни или «дисгармонии». Звук и его разумное, дозированное применение имеет профилактический эффект для рассасывания любой кристаллизации или загустения энергетического потока.

Одним из фундаментальных принципов акупунктуры, до-ин, шиатцу и лечебной аюр-веды является восстановление равновесия, потерянного в результате нарушения в циркулярном потоке энергии Небо-

Земля. Но хотя эти формы терапии в последние десятилетия приобрели большое значение и активно применяются, мы все-таки спросим, куда пропал «звуковой ключ», выраженный в таблицах космологического соответствия. Например, какое специфическое отношение существует между нотами - Kio, Tché, Kong, Yu и Tchang - и функционированием, соответственно, печени, сердца, селезенки, легких и почек.

Также и для древних арабов звучание струн «Уда», или предка лютни, соответствует элементарным физиологическим проявлениям организма: «струна ziz подобна огню, и звук от нее теплый; струна mathna подобна воздуху, и звук у нее нежен и легкий; струна mithlath подобна воде, и звук от нее холодный и влажный; струна bam подобна земле, и звук у нее тяжелый. Высокая струна ziz увеличивает приток желчи и борется с катаром; струна mathna укрепляет кровь и противостоит черной желчи; mithlath увеличивает выработку слизи и борется с желчью; bam увеличивает желчь и успокаивает кровь». В Sangita Ratnākara, индийском музыкальном трактате тринадцатого века, первая глава, посвященная слышимому и неслышимому звуку, предварена тщательным описанием человеческого организма от физического тела до триады Atma, Buddhi, Manas, так что становится ясно, что невозможно понять значение звука и музыки без глубокого познания психофизиологической реальности.

Повторение некоторых слогов и первичных имен, которое влияет на всю нервную систему, служит достижению высоких степеней концентрации, вплоть до мистического экстаза. Уместно вспомнить знаменитую краткую молитву суфистов dhikr, в которой повторяется имя Аллаха, что тождественно индийской мантре с повторением слога «Ом», молитве

nembutsu японских буддистов с повторением имени Будды и, наконец, Иисусовой молитве, получившей название исихазма, и схождению в Merkabah древних каббалистов. Все эти феномены связаны идентичным осознанием принципа резонанса с истиной, которую так красноречиво выражали древние китайцы в Li-Ki, древней книге ритуалов: «Гармония между небом, землей и человеком происходит не из физического единения, а из звукового согласия, которое заставляет их вибрировать в унисон... Во вселенной не существует случайности, нет спонтанности, все в ней взаимное влияние и гармония, аккорды, которые отвечают другим аккордам».

В этих словах кроется фундаментальный принцип эвфонии: человек может понять и осуществить звук и музыку, которые гнездятся в нем самом. Достаточно, чтобы его личность, вместо того, чтобы быть подавляющей его защитной скорлупой, превратилась в свободный усиливающий резонатор: в истинную личность. Эвфония - это наука и искусство, заново предлагающая единство звучания и существования.

От слушанья к пониманию

Одна из основных характеристик эвфонического опыта - его способность постепенно приводить к катарсису. Исследование звука происходит таким образом, что он без всякого затруднения ассоциируется с бессознательными, сознательными или надсознательными состояниями, обладающими свойствами, подобными психофизической природе человека.

Если терапию понимать как гармонизацию противопоставленных или конфликтующих элементов, несомненно, можно утверждать, что звук сам по себе есть переносчик и проводник тонких физических, эмоциональных и надсознательных энергий, не только

в музыке, которые могут способствовать ритмическому и стабильному распределению потоков. По этой причине прогрессивная система практических упражнений приводит осуществляющего эвфонический опыт человека к открытию восприятия, которое уже не только чисто познавательное, но синтетическое и интуитивное. В этом смысле катарсис становится истинным превращением нежелательных психических элементов, разрядкой психической напряженности. Практически посредством физиологического сенсорного слуха мы можем воспринимать весь психосоматический организм как единый «большой слух». Действительно, когда от слышанья переходим на стадию ощущения, входит аффективный элемент, который придает новые значения самой ранее непонятной и несовершенной звуковой реальности.

В эвфонии эта стадия называется «я - музыкальный инструмент» и состоит из серии хорошо определенных опытов, которые придают нам способность ощутить самих себя инструментами. Таким образом, естественно возникает стадия слушанья, которая, вбирая в себя предыдущие стадии, завоевывает более пространную сферу, или поле, посредством фактора вниманья, который способен следовать за вибрационными движениями сознания и модифицировать их. Патанджали в «Афоризмах о йоге» говорит по этому поводу: «Звук (или слово), обозначаемое им (объект) и духовная сущность (идея), содержащаяся в нем, как правило, смешаны в сознании воспринимающего. Посредством концентрированной медитации (фокусированного внимания) над этими тремя аспектами достигается понимание (интуитивное) изданного людьми формами жизни звука» (Книга III, сутра 17).

Наконец, в наиболее центральной и существенной сфере нашего восприятия возникает понимание.

Психическая струна тянется вовнутрь, к ядру, в глубину. Один из видов синтетического восприятия, который возникает на этом этапе, Эвфония называет «я - звук». Четыре модуса восприятия сосуществуют в тесной связи, происходящей из нашего самосознания человеческих существ. Эти сферы взаимно проникают друг в друга своими характеристиками и подтверждают целительную и возрождающую силу звука. Так, терапевтически, целостность человеческой индивидуальности, от внутриклеточных до самых абстрактных умственных процессов, участвует в Звуче, в постоянном питающем источнике, открывает новые силы, оценку красоты и радости существования, освобождение от напряженности и прозрачную ясность разума и чувств.

Так или иначе, опыт эвфонии не позволяет описать или определить себя во всей целостности при помощи слов. Норвежский музыкант Эдвард Григ сказал, что симфония «Юпитер» Моцарта есть «океан эвфонии». Хоть это определение справедливо и вдохновлено истиной, оно никогда не сможет заменить нам опыт от слушанья самой симфонии. Для человека опыт всегда порождает теорию и никогда наоборот.

A PROPOSITO... АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ О ПЕНИИ

Canto ergo sum!*

Н. Андгуладзе

Пение всегда сопровождало человека, оно выражало все состояния его духа, все движения его души. Человек всегда полагал, что пение обладает огромной действенной силой. «Вырастая из глубин индивидуальности, характер несет в себе требование высшей индивидуализации предмета, - пишет В. Гумбольдт по поводу поэм Гомера. - [...] Достигается это не столько отбором изображаемого, сколько тем, что могучий и чарующий талант певца, воодушевленного чувством индивидуальности и стремящегося к индивидуализации, пронизывает его поэму и передается слушателю»**.

Во многом символично, что первым из смертных певец стал богоборцем. А. Ф. Лосев связывает этот факт с концом мифологии. Мифология исчезает только тогда, когда «с богами начинают состязаться

Пою - следовательно, существую (*лат.*).

** Гумбольдт В. *Op. cit.*, стр. 174-175.

в музыке люди» (Фамир посмел состязаться в пении с музами, за что боги ослепили его и лишили песенного дара)*.

Пение было связано со всеми сторонами человеческой жизни. Трудясь, воюя, воспитывая детей, творя молитву, волхвуя, человек пел. Пение выражало общинные и семейные взаимоотношения, художественные порывы и так далее. Все это предъявляло певцу определенные исполнительские требования, ставило перед ним определенные задачи.

Таким образом, корни вокально-исполнительского мастерства следует искать в глубокой древности, когда само искусство находилось в синкретической фазе своего становления и развития. «Веселовский и все следовавшие за ним ученые, - пишет В. В. Иванов, - рассматривали жанры как результаты диахронической эволюции первобытного синкретического действия. Из синкретического обряда выделяются лиро-эпические его элементы, позднее дающие начало эпосу, а еще позже (по мере выделения индивидуального певца из хора) - лирике»**. Академик В. М. Жирмунский так развивает эти идеи Веселовского: «Словесный элемент укрепляется и приобретает самостоятельное значение лишь с выделением из хора солиста-певца, со своей особой партией, а затем - с превращением запевалы в профессионального певца, хранителя песенной традиции»***.

Нужно отметить и следующее обстоятельство: эпические поэмы исполнялись авторами, певцами аэдами. Как известно, все жанры и разновидности

* Ср. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. Музгиз, М., 1960, стр. 15.

** Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. «Наука», М., 1976, стр. 9.

*** Ibid.

древнегреческой поэзии теснейшим образом связаны с пением. Поэтому совершенно естественно, что «изучение литературы должно начинаться с изучения народного пения»*.

Рассматривая историю мифологии и кратко анализируя роль музыки, А. Ф. Лосев заключает: «Еще задолго до появления литературы в Греции там уже была пережита вся страстная и углубленная стихия музыки, начиная от самых диких ее форм и кончая гармоническим изяществом классических представителей музыки, Аполлона и муз»**.

Античная традиция выработала последовательную систему вокального исполнительства. В античности пение всегда связывалось с решением психологических, этических, воспитательных и других задач.

Поскольку «античная музыка вокальна по преимуществу», «античные мелодии приспособлялись не к инструментальному исполнению, а именно к пению»***, постольку и всю совокупность богатства музыкально-эстетической традиции следует рассматривать сквозь призму античной песенной практики.

Музыкальная эстетика древности подчеркивала «практическое, жизненное значение музыки (= пения)», без которого «сама музыкальная красота теряет право на существование». «Отсюда вытекает, - заключает А. Ф. Лосев, - и удивительная особенность античной музыкальной эстетики, заставляющая всех ее главных представителей в первую очередь говорить о регулировании психических процессов при помощи музыкального воздействия, то есть проповедовать

Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1982, стр. 82.

Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. Музгиз, М., 1960, стр. 19.

*** Ibid., стр. 112-113.

этическую, или моральную, значимость музыкального творчества и восприятия»*.

Но ведь именно в этом и заключается основная задача музыкального и, прежде всего, вокального творчества и исполнительства.

«Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают»**.

Но ведь именно в этом и состоит постижение тайных глубин певческого искусства.

Значение этих фактов с точки зрения профессионального пения не исчерпывается конкретными историческими интересами, но приобретает общий методологический характер: пение это не только «источник всей слышимой музыки» (Г. Г. Нейгауз), но и начало поэзии. Не в поэзии должно искать истоки музыки, но наоборот, в музыке следует находить основу поэзии. Пение, музыка есть источник поэзии, его «маточный раствор» (К. Свасьян, Андрей Белый).

В исследованиях, которые касаются взаимоотношений слова и музыки, точнее, поэзии и пения, создано парадоксальное положение: мысль специалистов по литературоведению и эстетике движется по следующей схеме: «музыка - пение - поэзия», то есть преимущество отдается музыке (музыкальному началу, «музыке поэзии»). «У поэзии невозможно отнять элементы ее собственной формы - размер, мелодию и ритм. Для творца они не только способы изображения увиденных им образов и идей, а сами по себе являются существенными и необходимыми элементами художественного видения»***. Согласно Гумбольдту,

* Ibid., стр. ПО.

** Августин Аврелий. *Loc. cit.*

*** Кассирер Э. Что есть человек. Тб., 1983, стр. 224-225.

«с точки зрения языка особенно важно то, что поэзия в своей подлинной сути неотделима от музыки [...], сколь бы поэтичными ни были мысль и слова, без элемента музыки мы не ощущаем себя по-настоящему в сфере поэзии. Отсюда естественный союз между великими поэтами и композиторами» .

Теоретики музыки, в свою очередь, утверждают, что ведущим элементом является слово (особенно это касается теоретиков, которые думают, что они последовательные реалисты, а на самом деле, по словам М. М. Бахтина, являются лишь «наивными позитивистами»). Таким образом, схема представляется так: «слово - музыка - пение».

Все задачи эстетического и психологического характера, большинство вопросов интерпретации, в конечном счете, собираются, как в фокусе, в древнейшей проблеме взаимоотношения поэзии и пения.

Роль слова в вокальной музыке требует более дифференцированного подхода. Дело в том, что присутствующий в вокальной музыке текст по характеру поэтичен, это, так сказать, «поэтическое слово». Но нельзя отождествлять поэтическую речь с повседневной: «Язык обрабатывает художник [...], он его преодолевает [...] Слово должно перестать ощущаться как слово. Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется»**. В словесном искусстве высказывание приобретает «металингвистический характер» (М. М. Бахтин), отражает «метасловесный уровень» (К. Свасьян).

Но что же представляет собой поэзия, если не слово? Во-первых, нужно признать, что «не всякое версификаторство есть поэзия»*¹. Во-вторых, слово

* Гумбольдт В. Op. cit, стр. 185.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. «Искусство», М., 1979, стр. 167.

Свасьян К. А. Голоса безмолвия. «Советакан Грох», Ереван, 1984, стр. 184.

в поэзии никогда не равно само себе... в слове должны мы различать собственно слово как формальное явление и те смысловые перспективы, которые вытекают из его структуры. Поэзию не содержат сами слова - она содержится в паузах между словами. И чем светлее слова, тем более ярко сверкают во тьме эти паузы. По сути, поэзия бессловесна, но представить ее без слов невозможно. В поэзии слова ведут к невыразимому. Как говорил В. фон Гумбольдт, «die Kunst durch die Sprache» - «Искусство сквозь слова»*. Поэзия это «пение без слов», «пение между словами».

Здесь возникает метафора «голоса» (метафора ли?). Формальные условия поэзии - согласно К. Свасьяну - должны быть совершенными. Нужна форма. Что же такое форма? Она - гортань, поэзия рождается в соприкосновении вдохновения и гортани. Гортань должна быть безупречной, вдохновение должно быть огромным - без этих условий настоящая поэзия невозможна. Что происходит в миг слиянности гортани с вдохновением? Голос**.

Проблему голоса и многоголосья ставит и М. М. Бахтин: «Всякое безобъектное, одноголосное слово является наивным и негодным для подлинного творчества. Всякий подлинно творческий голос всегда может быть только *вторым* голосом в слове»***.

Как услышать эти голоса?

Как найти им камертон? - Только посредством музыкальной интонации, когда членораздельная речь превращается в непрерывный поток, во внутреннее пение, в мелодию!

Может ли слово определить, вызвать к жизни, сотворить мелодию? - Нет, не может. Для создания

* Ср. Ibid., стр. 19.

** Ср. Ibid., стр. 49.

*** Бахтин М. М. Op. cit., стр. 289.

мелодии - основы вокальной музыки и пения - нужно выйти за пределы слова. В пении мы должны двигаться не от слова к мелодии, а от мелодии вернуться к слову.

Языковеды уже давно сходятся на мысли, что мелодика определяется, прежде всего, просодическими свойствами предложения, а не отдельного слова. И Андрей Белый писал, что «музыкальная тема шире ее текстового сопровождения»*.

В последнее время думают, что слово, само по себе, не обладает одним определенным смысловым значением. В. В. Налимов и сотрудники лаборатории математического эксперимента пришли к выводу, что «со словом связано размытое поле смысловых значений». «Смысловое поле слов безгранично делимо». У каждого слова, носителя языка, есть две стороны - атомарная и континуальная. Эта непрерывная сторона смыслового содержания, которая стоит за дискретными языковыми знаками, оказалась принципиально неизмеримой **.

«Отсюда, - продолжает В. Налимов, — постоянно повторяющиеся даже у поэтов высказывания о недостаточности выразительных средств языка, ритм в поэзии и песнопении - попытка наложить континуальную составляющую на дискретные носители речи»***.

Содержание мышления, сознания и психики не ограничивается вербализацией (вспомним слова К. Свасьяна о движении «от слова к несказанности»). Сфера, недоступная словесному выражению, огромна. Она объединяет все, что невозможно объединить дискретно. «Когда мы переходим в эту зону трудно

Белый А. Ритм как диалектика. М., 1929, стр. 226.

** Ср. Налимов В. В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении // Бессознательное, т. 3. Тб., стр. 286-288.

*" Ibid., стр. 288.

вербализуемых содержаний, в область пред-речи, в которой ясные значения постепенно теряют четкие очертания, все более оттесняются смутно осознаваемыми расплывчатыми смыслами, мы погружаемся одновременно в сферу, в которой резко возрастает возможность сближения смыслов, где ослабляется, именно из-за этой их расплывчатости, логика разграничений, где связуемым становится то, что в холодном свете вербализованной мысли не имело общего»*.

Это единство - сближение содержаний - возникает на глубочайшем уровне внутренней речи, или, как говорил Л. С. Выготский, на уровне «бессловесной мысли»**. Здесь происходит слияние мысли и эмоции.

Как связано все это с музыкой?

Спросим у музыкантов:

В. Васина-Гроссман пишет о соотношении поэтического и музыкального образов: последовательное отображение поэтических образов «очень редко встречается в чистом виде: полное подчинение музыки тексту, отражение в ней каждого поэтического образа неминуемо привело бы к иллюстративности, мо-заичности и рыхлости формы как целого»***.

В качестве примера автор приводит Бетховена, который на одно стихотворение Гете ("Sehnsucht" из цикла «Годы учения Вильгельма Мейстера») написал четыре песни. В. Васина-Гроссман отмечает: «Четыре песни Бетховена... это четыре разных произведения.

Ср. Бассин Ф. В. У пределов распознанного: к проблеме пред-речевой формы мышления // Бессознательное, т. 3. Тб., стр. 742.

** Ibid., стр. 748.

*** Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. «Музыка», М., 1978, стр. 279.

К тому же Бетховен... опубликовал все четыре»*. И несмотря на то, что Бетховен лишь в четвертой песне достиг полного слияния в развитии музыкальной и поэтической мысли, все же не видно непосредственной связи между отдельными словами текста и музыкальной интонацией, напротив, «слияния» композитор достиг лишь тогда, когда создал музыку, охватывающую все стихотворение, поскольку не только система рифмовки и кольцевая композиция, но и непрерывность интонационного развития свидетельствует о «целостности стихотворения, его неделимости».

Если бы вокальная интонация прямолинейно связывалась со словом или стихотворным текстом, было бы невозможным создание четырех разных произведений.

На какую из этих четырех песен может настроить нас стихотворный текст?

Кто сможет предугадать, какая музыка может появиться из словесного текста?

Однозначное решение такого сложного вопроса означало бы упрощение истинного положения дел.

Весьма интересны наблюдения Васиной-Гроссман за звуковой палитрой поэтического текста, в частности, стихотворения А. С. Пушкина «Для берегов отчизны дальней». Ясности тематического членения сопутствует очень выразительная смена звуковых цветов... Обещание встречи выделено преобладанием «светлых гласных» (*небом, вечно... тени, олив, любви*). Встреча же в загробном мире описана посредством темных гласных (*заснула ты, в урне, поцелуй, жду*). В первых шестнадцати строках ударное «у» встречается три раза, «ы» - два раза, в последних восьми строках ударное «у» встречается четыре раза, «ы» - два раза. Мы должны подчеркнуть, что при пении

* Ibid., стр. 263.

цветность гласных звуков выявлена гораздо более полно и ярко, чем при чтении*.

На что должен опираться певец при исполнении - на слово или на музыку? Этот вопрос поныне звучит как дилемма (вспомним исполнительскую стилистическую метафору «пой, как говоришь»), которая зачастую понимается в прямом значении и приобретает буквальный вокально-методический смысл).

Проблема исполнения насчитывает многолетнюю историю. Она связана с самим происхождением профессионального пения. Голос - первая музыка. Голосообразование - первый мелодический и ритмический инструмент человека. В тот день, когда человек понял, что природа даровала ему голос, он начал его культивировать как инструмент, требующий сообразной с его устройством техники. Человек более не издавал голос, имеющий единую монолитную вибрацию. Искусство родилось тогда, когда голос превратился в инструмент: «Человеческий голос навсегда останется прекраснейшим инструментом, если его употреблять сообразно с его спецификой; он всегда сильно и спонтанно заставит звучать струны души, что не под силу ни одному другому инструменту»**.

За пренебрежением инструментальной природой голоса может последовать голая эмоциональность, господство неутоленных, и стало быть, нехудожественных страстей. Интерпретаторы системы Станиславского зачастую именно так и действуют в теории и на практике, хотя выдающийся реформатор сцены никогда не отождествлял «систему» и переживание, а тем более, голую страсть. Для него спонтанность художественного действия опиралась на высокую

* Ср. Ibid., стр. 271-273.

** Shakespeare. *The Art of Singing*. Ed. I. B. Cramer, London, цитировано по книге Ott J., Ott B. Op. cit., p. 30.

профессиональную технику, мастерство и, прежде всего, на мастерское владение всеми инструментами.

«Можем принять за правило, - настолько редки исключения из него, - что актеры в своем искусстве не признают ни законов, ни техники, ни теории, ни, тем более, системы. Они любят только собственное «вдохновение» в кавычках или без них. Большинство актеров думает, что в творчестве сознание лишь помеха. Правда, поначалу именно так и происходит - гораздо легче играть, как Бог на душу положит. Но в других случаях, по такому же неразгаданному капризу природы, вдохновение изменяет тебе, и тогда актер, оставшийся без техники и без знания собственной природы, играет не хорошо «по воле Божьей», но по воле Божьей плохо, не имея возможности встать на правильный путь»*.

Почему-то в большинстве случаев проблема мастерства и техники остается за рамками исследований по психологии и теории искусства. Более того, замечается несколько высокомерное отношение к ней, если не прямое пренебрежение. Тем временем самые прогрессивные системы воспитания певцов, музыкантов, актеров все большее внимание уделяют мастерству, доказывая его решающее значение.

В течение творческого процесса эта проблема превращается в вопрос взаимоотношения рационального и иррационального, а это является наиболее острым вопросом художественного творчества. Не будет лишним вспомнить такого эмоционально яркого художника как Эйзенштейн.'

«Для разных видов искусства Эйзенштейн считал обязательным соединением двух форм видения и вос-

* Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 2 // Работа актера над собой в творческом процессе воплощения // Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3. М., 1955, стр. 312.

приятія - отражения действительности, преломленного через сознание, и отражение ее же через призму чувственного мышления».

«Эстетическая концепция Эйзенштейна строилась на одновременном утверждении необходимости чувственного (регрессивного) начала и логического (прогрессивного), объединяемых в каждом произведении искусства».

«Наличие выраженной «регрессивной» компоненты наряду с «прогрессивной» в психике художественно одаренной личности, по Эйзенштейну, является обязательным. Но «сильной и примечательной личностью... оказывается как раз та, у которой при резкой интенсивности обоих компонентов ведущим и покоряющим другим оказывается прогрессивная составляющая. Таково необходимейшее соотношение сил внутри художественно-творческой личности. Ибо регрессивной компонентой является столь безусловно необходимая для этого случая компонента чувственного мышления, без резко выраженного наличия которого художник - образотворец - просто невозможен. И вместе с тем человек, неспособный управлять этой областью целенаправленным волеустремлением, неизбежно находясь во власти чувственной стихии, обречен не столько на творчество, сколько на безумие»*.

В искусстве не должно господствовать чувство. Художник должен научиться подчинять чувства своей воле. А. Леонтьев в предисловии к книге Л. С. Выготского отмечает, что подчинение чувства не означает его подавление. Выготский пишет: «Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать искусство. И для этого ему не хватает не просто

* Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. «Наука», М., 1976, стр. 67, 68, 69.

техники и мастерства, потому что даже чувство, выраженное техникой, никогда не создаст ни лирического стихотворения, ни музыкальной симфонии; для того и другого необходимо еще и творческий акт преодоления этого чувства, его разрешения, победы над ним, и только когда этот акт является налицо, только тогда осуществляется искусство»*.

Этим положениям Л. С. Выготского соответствует и мысль Э. Кассирера о том, что художник, чувствам которого чего-то недостает, никогда не сможет создать истинное искусство. Но это вовсе не означает, что «смысл лирической поэзии да и искусства вообще состоит в способности неприкрытого исповедания собственных чувств... Не следует думать, будто истинный лирик выражает личные переживания. Изложение душевных движений, настроений и чувств не что иное, как сентиментальность... Искусство - это не выражение действительности, а ее открытие... Поэт трагик не есть раб собственных аффектов, он господствует над ними, и это чувство господства над аффектами он передает зрителю»**.

В художественном творчестве важнейшее значение имеет проблема инструмента, проблема техники. Мы уже отмечали, что авторы, которые занимаются лишь исследованием художественных процессов творчества, в некотором смысле пренебрегают технической стороной исполнения, и предупреждая нас, что увлечение техникой и виртуозностью односторонне, можно сказать, тем самым выливают вместе с грязной водой и ребенка.

Послушаем художника, которого невозможно было бы обвинить в голом техницизме: «Как надо делать

Выготский Л. С. Психология искусства. «Искусство», М., 1986, стр.312.

* Кассирер. Op. cit, стр. 225-228.

то, что называется художественной фортепианной игрой? Это и есть вопрос техники, - говорит Г. Нейгауз. - ...Самое простое, лаконичное и здоровое определение художественной техники я нашел у А. Блока: для того чтобы создавать произведения искусства, - говорит он, - надо уметь это делать»*.

«В моих занятиях с учениками, скажу без преувеличения, три четверти работы - это работа над звуком. Можно сказать, что последовательность, причинная («иерархическая») связь звеньев работы, естественно, располагается таким образом: первое - «художественный образ» (то есть смысл, содержание, выражение, то, «о чем речь идет»); второе - звук во времени - овеществление, материализация «образа» и, наконец, третье - техника в целом как совокупность средств, нужных для разрешения художественной задачи, игра на рояле «как таковая», то есть владение механизмом инструмента»**.

Если можно сказать, что музыка - «сложнейшая динамическая установка», что она «объективизированное подсознательное», то прежде всего это касается пения, которое, с психологической точки зрения, можно охарактеризовать как установку, реализованную посредством фонации, ибо «мы творим музыку потому, что не можем не творить ее: ведь мы живые, а живое состояние неотделимо от комплекса взаимосвязанных, согласованных автоколебательных процессов, организованных в соответствии с музыкальной системой - «внутренней музыкой». В «иные минуты задушевного волнения» эта система колебаний через посредство бессознательного проецируется вовне, проявляясь в той или иной форме. Музыка вездесуща потому, что она пронизывает все уровни орга-

* Нейгауз Г. Г. *Op. cit.*, стр. 96.

** *Ibid.*, стр. 69.

низации живого и модулирует жизнь организма как целого»*.

Очевидна несомненность психологического анализа вопросов художественного и, в частности, вокального искусства. Рассмотрение пения с психологической точки зрения совершенно закономерно. Но это следует понимать лишь как один из многих аспектов для изучения этого явления. Именно поэтому, всесторонне исследуя феномен пения, мы уже выделяли наряду с акустическим и физиологическим также и психологический аспект с соответствующим психологическим уровнем. Этот аспект оказывается предметом пристального внимания и в фундаментальном труде Вольфрама Зайндера и Юргена Вендлера «Певческий голос»**.

Но подчеркивание необходимости и фундаментальной важности психологического подхода вовсе не означает, что этот подход должен поглотить все остальные. В изучении явлений культуры методологический панпсихологизм уже давно преодолен.

Во вступительной статье 6-го раздела коллективной монографии «Бессознательное» Т. В. Басин, А. С. Прангишвили и А. Е. Шерозиа выделяют две стороны, которые непосредственно связаны с идеей психологической установки и особенно проявляются во взаимодействии бессознательного с художественным творчеством. «Во-первых, возможность одновременного существования у художника ряда разно и даже противоречиво направленных неосознаваемых психологических установок - обстоятельство, отвле-

* Воронин Г. В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // Бессознательное, т. 2. Тб., стр. 619.

** Seinder W., Wendler J. *Die Sangerstimme. Phoniatriische Grundlagen fur den Gesangunterricht*. Berlin, 1978, S. 16-21.

каясь от которого, бывает нередко невозможным понять ни генезис, ни функциональную структуру созданного художником эстетического образа; во-вторых, возможность проявления бессознательного - в связи с различной природой психологических установок - на разных уровнях организации художественного творчества: как наиболее высоких, ...так и наиболее элементарных... Надо только не впадать в ошибочные представления о природе бессознательного и понимать его подлинную роль в художественном творчестве: роль неоспоримого участника в процессе создания произведения искусства, но менее всего фактора, единственно определяющего смысл и эстетическую ценность этих произведений. Смысл эстетического образа - то, о чем этот образ «говорит», то, что этот образ «утверждает», - нерасторжимо связан с личностью художника, включающей его сознание, его бессознательное, мир его ценностей во всей их психологической сложности»*.

Что же касается вопросов технического, инструментального формирования установки, то надо обратить внимание на то, как трактуют эту проблему сами представители психологической теории установки.

«Инструментальные средства удовлетворения потребностей и сами первичные потребности находятся в некотором единстве между собой, - пишет И. Имедадзе, - потребление формирует не только потребности, но и средства, инструментальные системы и соответствующие механизмы регуляции... поэтому овладение средствами удовлетворения потребностей

* Басин Т. В., Прангишвили А. С., Шерозиа А. Е. Об отношении активности бессознательного к художественному творчеству и художественному восприятию // Бессознательное, т. 2. Тб., стр. 484-485, 489-490.

является необходимым условием формирования потребности. ...Если существуют определенные инструментальные средства и у субъекта наличествует потребность в предмете, тогда ничего не препятствует появлению установки»*.

Понятно, что в этом случае инструментальные системы следует понимать в широком смысле, говорим ли мы об «органическом» или «неорганическом» теле человека.

Что касается голосового инструмента, его своеобразием является то, что он расположен не вовне, а внутри человеческого тела, что обуславливает определенные специфические трудности при работе над певческим голосом и не может не влиять на характер психологической установки, работу голосового аппарата и на сам певческий звук.

«Поскольку певец не видит свой инструмент, он, прежде всего, должен научиться ощущать и узнавать мышечное действие и голосовое звучание, а впоследствии научиться понимать их. Гарсия говорил: «Для того, чтобы научиться пению, нужно знать, как работать». Знать, как работать, значит последовательно и разумно, по иерархическому принципу распределить мышечно-дыхательные упражнения и упражнения для развития голоса, которые возбуждают действенные силы человека и все потенциальные возможности любого голоса»**.

Певческая установка должна соответствовать высоте, силе, тембру и длительности вокального тона. Она должна обеспечивать соответствие результата художественным задачам. С учетом всего сказанного считаем наиболее целесообразным рассматривать

Имедадзе И. К вопросу о взаимоотношении потребности и установки // Психология, т. 16. Тб., 1983, стр. 36-37.

** Ott J., Ott B. Op. cit., p. 348.

психологическую установку как систему иерархических уровней.

В случае пренебрежения инструментальными и техническими сторонами мы не сможем создать полного впечатления о психологических механизмах, которые связаны с вокальным исполнением как с художественным процессом.

В пении выразительная функция придается вокальному колориту: «Человек поет, чтобы выразить себя, и модулирует это выражение посредством вокального колорита»*.

Таким образом, мы приблизились к проблеме функции и выразительных возможностей певческого голоса. Голос не является только внешней характеристикой вокального искусства. Звук голоса выражает всю глубину переживания и вдохновения, художественный уровень пения. Со времен античности философы хорошо понимали это, но, к сожалению, исследователи, теоретики вокального искусства, критики (если не учитывать редкие счастливые исключения) упрямо не желают признать эту материю. Это когда вся теория Б. Асафьева основана на понятии певческого (именно певческого) тона! И здесь приходится прибегнуть к помощи довольно пространной цитаты: «... если человек запел... если у него хороший голос и его пение естественное и если он еще талантливый, выражающий смысл исполняемого артист, - люди покорены. Пением человек уже выключается из серой, привычной ежедневности... Наш плоский («читательный», а не для слушания) говор, казалось бы, должен был вовсе искоренить и пение, и желание слышать хороших певцов. Наоборот, по ним - тоска. Больше того: теперь за один голос (за его качество) люди готовы певцу простить и глупость, и

* Husson R. Physiologie de la phonation. Paris, 1962, p. 261.

чувственную наглость, чванность пошляка и дурной вкус - лишь бы голос, человеческий, выразительный голос!»*.

В музыкальной литературе часто ссылаются на Асафьева, но почему-то обходят молчанием именно вышеуказанное место. Думаем, что это не случайно. Но ведь приведенное утверждение и следующее за ним высказывание имеют фундаментальное значение для всей концепции Асафьева. В этом нас еще раз убеждает Е. И. Орлова, которая в книге, посвященной теории интонации Асафьева, рассмотрела историю понятий *тона, звука, интонации**.

«...Рука человека, - продолжает Б. Асафьев, - словно может «вложить голос» в инструментальную интонацию. Иметь тон - это держать постоянно, непрерывно некое качество звучания, подобное естественной плавности и ясности речи хорошего поставленного голоса человека... У профессионалов - теоретиков и композиторов - живая интонация особенно мертвеет, загромождается всякого рода «зрительностью», «зримостью» музыки. Певцы и инструменталисты инстинктивно, через практику исполнения и свойства голоса и инструментов, чувствуют ценность интонации»***.

В другом месте Асафьев так определяет вокал-весомость: «Песенность требует... ощущать каждый звук весомым, внутри себя выношенным, выпестованным, значит, тоном»****.

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. «Музыка», Л., 1971, стр. 215.

** Ср. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. «Музыка», М., 1984, *passim*.

*** Асафьев Б. *Op. cit.*, стр. 216.

**** Цитировано: Орлова Е. М. *Op. cit.*, стр. 172.

В выводах теории тона Б. Асафьев еще раз подчеркивает: «Тон - напряжение, усилие, потребное для высказывания аффекта, длительного эмоционального состояния... Выявление тона, «тонности»... всегда становление, то есть дано как непрерывность, текучесть, как «тонус голосовой», границы которого естественно определяются объемом дыхания и моментами вдоха. Непрерывность эта управляется ритмом и тембром. Последнее качество позволяет нам свободно различать... эмоционально-тембровый образ, независимый от смысла произносимого слова, ... но очень смысловой, содержательный в отношении тонуса звучания - гнева, ласки, приветя, ужаса и т. д. Я говорю... об естественном тонусе и бесконечных нюансах человеческой «речи чувства» как общения»*.

Последующее рассуждение Б. Асафьева весьма специфично и заслуживает особого внимания:

«За нашим «произношением» музыкальных *топов* звучит непрерывность тонового, «тонного», голосового *напеваия*... живой тонус звукового языка, жизнь тонов и слов таится в текучести и непрерывности эмоционально-голосового, тесно связанного с дыханием, «тонного» усилия, напряжения. Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании «прерывистости слов», а в существе своем оно «мелосно», «мелодийно», текуче и обусловлено своего рода «умственным дыханием» и ритмом, являясь «мысленным интонированием»**.

В контексте теории тона нельзя не вспомнить высказывания немецких мыслителей, которым мы придаем глубокое теоретико-методологическое значение.

* Асафьев Б. Op. cit, стр. 354-355.

** Ibid.

Гегель предлагает философски рассматривать звук как музыкальную материю:

«Музыка. Ее материал, хотя и остается чувственным, уходит еще более глубоко в область субъективного и особенного. Идеальный характер чувственного материала, утверждаемого музыкой, состоит в том, что она снимает ту безразличную пространственную внеположность, полную видимость которой еще сохраняет и намеренно воссоздает живопись, и идеализирует ее в индивидуальную единичную точку. Но в качестве такой отрицательности эта точка конкретна внутри себя и является деятельным снятием внутри материальности как движение и вибрация материального тела в самом себе и в своем отношении к самому себе. Такая начинающаяся идеальность материи, которая выступает уже не как пространственная, а как временная идеальность, представляет собой звук, отрицательно положенный чувственный элемент, абстрактная зримость которого превратилась в слышимость, поскольку звук как бы освобождает идеальное из его плена у материального.

Это самое раннее одухотворение материи доставляет материал для выражения тех интимных движений духа, которые сами еще остаются неопределенными, и дает возможность сердцу полностью отразиться в этих звуках, прозвучать и отзвучать во всей шкале своих чувств и страстей»*.

«Для полного воздействия музыки требуется больше чем просто абстрактное звучание в его временном движении. Дополнительным вторым моментом является содержание, одухотворенное чувство для души и выражение этого содержания в звуках. [...] Поскольку музыка делает своим содержанием субъективную внутреннюю жизнь, с тем чтобы выявить ее не как

* Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1. «Искусство», М., 1968, стр. 93-94.

внешний образ и объективно существующее произведение, а как субъективную проникновенность, то и выражение должно непосредственно выступать как сообщение живого субъекта, в которое он вкладывает весь свой внутренний мир. Больше всего это свойственно человеческому пению»*.

«Абстрактная чистота материала - фигуры, цвета, звука и т. д. - является на этой ступени [имеется в виду ступень абстрактного единства, связанного с материальным, чувственным как таковым - *Н. А.*] самым существенным. Так же обстоит дело и с чистотой тонов. Чистое звучание голоса уже в качестве чистого тона имеет в себе нечто бесконечно приятное и привлекательное. Нечистый же голос заставляет нас слышать звучание голосового органа и не дает нам звука в его соотношении с самим собою, так как нечистый тон отклоняется от своей надлежащей определенности. Подобно этому и в речи имеются чистые звуки, например гласные *a, e, i, o, u* и смешанные звуки, например, *a, u, o*. Для чистоты звуков требуется, чтобы гласные были окружены такими согласными, которые не заглушают их чистоты. Северные языки часто портят своими согласными звук гласных; итальянский же язык сохраняет эту чистоту и потому он так удобен для пения»**.

Весьма важной темой представляется нам и связь звука со слухом, или, как говорят вокалисты, с ухом. Естественно, что вокальное искусство и его теория должны полностью учитывать физико-акустические свойства звука так же, как «физические свойства красок и мрамора не мыслятся за пределами живописи и скульптуры».

* Цитировано в книге: Музыкальная эстетика Германии XIX века. «Музыка», М., 1981, стр. 188.

** Гегель Г. В. Ф. *Op. cit.*, стр. 150-151.

Звуком правит слух. Культуру звука определяет культура слуха: «Человек говорит и поет с помощью своего уха... таким образом, ухо становится обращенным вовне главным органом нашей информированности, нашего вокального жеста, контроля нашего языка», - пишет А. Томатис в своей книге «Ухо и язык». А в книге «Ухо и жизнь» мы читаем: «Все большее подтверждение получает моя идея о том, что эмиссия звука, действие и реализация соответствующего вокального жеста является делом не столько голосовых связок, сколько уха». Исследования Альфреда Томатиса дали возможность Монье и Юссону сделать следующий вывод: «Глотка образует только те гармоники, которые способно воспринимать ухо». Жаклин и Бертран Отт в своей замечательной книге пишут: «Ухо является основным органом, упорядочивающим точность и качество звука».

Многочисленные экспериментальные исследования последнего десятилетия вполне подтвердили рассмотренные выше идеи как в плане общепсихологическом, так и с частной точки зрения психологии музыкального восприятия и творчества. Мы имеем в виду исследования Е. М. Малютина, С. Н. Ржевкина, Б. М. Теплова, Н. А. Гарбузова, Л. А. Андреева, В. А. Чистовича, Г. В. Гершуна, И. Б. Гиппенрейтера, О. В. Овчинникова, А. Н. Леонтьева, Н. И. Жинкина, Е. В. Назаикинского, В. П. Морозова, А. А. Киселева, Г. Кечхуашвили, Г. Фанта, А. Томатиса, А. Сулерака, Г. Флетчера, Р. Итхоффера и других.

Мир звука, в отличие от мира света, до сих пор остается малоисследованным. Теорию слуха мы еще не применяем в решении вопросов человеческого сознания и художественного творчества с таким же успехом, как теорию зрения. К услугам вокалистов еще не существует такой книги, как «Разумный глаз»

Р. Грегора. Но как же мы нуждаемся в разумном ухе! Вот где должны решаться основные вопросы вокального искусства, исполнительства и самого пения.

Пятнадцать веков разделяют два высказывания, из которых одно принадлежит философу, второе же - вокалисту:

1. «Пением управляет воспитанный наукой разум и покорный разуму слух». - Северин Боэций, V-VI вв.

2. «Руководителем прекрасного и живого пения должно быть ухо, а советчиком - органическое познание». - Турис ван Бор, XX в.

Как принято в таких случаях, можно говорить о новом витке спирали познания, но необходимо признать, что за этот отрезок времени очень мало было витков вокального познания, тогда как вокальная музыка, вокальное исполнительское искусство и художественная практика неизмеримо обогатились и расширились.

В. В. Иванов в своей книге, посвященной истории семиотики, анализируя взгляды Эйзенштейна на природу художественного творчества, пишет: «Интерес Эйзенштейна к образам Аполлона и Диониса объясняется той же его мыслью о двуединстве, или двуликости, искусства: «Персонификация моих начал, в своем проникновении друг в друга порождающих художественный образ, - это, конечно, Дионис и Аполлон. Дионис пралогика, Аполлон - логика. Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое... отсюда сейчас же вопрос: а есть ли у греков где-либо синтез начала дионисийского и аполлонического. И если есть, то - где? Оказывается - есть. И в самом подходящем месте: в... Орфее (артисте!)... Правильно, что именно в Орфее - певце и отце искусств - происходит этот синтез»*.

* Иванов В. В. *Op. cit.*, стр. 70.

В конце концов и певец обрел достойное место!

Р. С. В одной из своих работ Т. О. Бакурадзе, рассуждая о музыкальном восприятии и музыкальных эмоциях, ставит вопрос, который лучше привести в полном контексте: «Потребность в музыкальных эмоциях возникла вместе с появлением человека на свет. Как в онтогенезе, так и в филогенезе они активируются гораздо раньше других человеческих потребностей... Не будет преувеличением, если скажем, что ни наблюдение над явлениями природы, ни осознание общественной связи с другими людьми не вызывали у первобытного человека столь богатых эмоций, как пение или танцы. Они для него являлись не простыми развлечениями, а реализацией его сущностных сил, его человеческой природы. Одни определяют человека как животное, делающее орудия, другие называют его мыслящим животным, социальным животным и т. д. А нельзя ли назвать его певучим животным?.. Это положение... выражает одну из самых существенных черт человеческого существования - его ценностно-эстетическую, высшую эмоциональную ориентацию. Без эстетических эмоций жизнь бедна. Без музыкальных эмоций - она уже не жизнь»*.

Итак: «Нельзя ли назвать его и певучим животным?»

Нужно отдать должное проникновенности талантливого исследователя, однако ответ на этот вопрос дан более 150 лет назад Вильгельмом фон Гумбольдтом в словах, приведенных эпиграфом нашей работы.

* Бакурадзе Т. О. Музыкальное восприятие как проблема психологии. Известия АН Груз. ССР. Серия философии и психологии. 1983, стр. 85-97.

К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ТЕХНИЧЕСКОГО В ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

(Доклад на ежегодной ассамблее Ассоциации музея Энрико Карузо
в Милане, 27 мая 1993 года)

Прежде всего, считаем целесообразным представить панораму мысли, на фоне которой будет разворачиваться последующее рассуждение.

Как отмечает В. Налимов, «паттерн фона многообразен, как в смысле ключевого образа, так и в смысле их многосторонних отношений».

Панораму мысли создадим соответствующим образом подобранными цитатами:

Но как призывать *Того*, в Кого не уверовали? как веровать *в Того*, о Ком не слышали? как слышать без проповедующего? Но не все послушались благовествования. Ибо Исаия говорит: Господи! кто поверил слышанному от нас? Итак, вера от слышания, а слышание от слова Божия.

К Римлянам, X: 14, 16-17

Вера приходит от ушей, а не от глаз.

М. Брок

...Думаю, что книжные сведения не принесли бы мне такую пользу, как живой и достигающий глубины души голос (Папий Иеропольский).

*Евсевий Кесарийский,
«Церковная история», III, 39*

Все определяется слухом: законы грамматики определяются слухом; понимание закона определяется слухом; фундаментальный бас - слухом; философская система - слухом. Поэтому иная жизнь определяется как цельная музыка, как великая гармония. О, смогли бы диссонансы моей жизни сразу же слиться с ней...

Звуки проникают туда, куда не проникают и солнечные лучи.

С. Кьеркегор

Звук настолько является сущностью мироздания, насколько мироздание имеет вибрационную сущность.

Дж. Пиана

Всякий повод перехода чего-либо и выхода из небытия в бытие есть поизэсис.

Платон

Техника не есть простое средство, техника - это раскрытие сокровенного. «Техне» принадлежит про-изведению, «поизэсису», оно есть нечто «поизэтическое».

«Техне» называлось раскрытие сокровенного, выводящее истину в сияние события. Про-изведение истины в прекрасное также называлось «техне». Также и «поизэсис» изящных искусств назывался «техне». И само искусство называлось просто «техне». Это

было одним, единым в своей сложности раскрытием сокровенного. Оно было набожным (προός), то есть созвучным молчанию и истине.

М. Хайдеггер

Весь наш психофизический организм действует в нас как ухо.

Даниэль Леви

Если актер пожелает овладеть техникой своего искусства, у него должно хватить мужества перенести длительный и тяжкий труд; в награду за это он сможет встретить свою индивидуальность и завоевать право на *вдохновенное* творчество.

М. Чехов

Мастерство выходит на передний план, ибо создание... уже не является средством, но сущностью.

Л. Баткин

Мастерство - эстетическая категория.

Н. Андгуладзе

В искусстве вообще и, в частности, в вокальном искусстве трудно разграничить эстетическое от технического. Это становится еще более трудным, если мы избежим инструментального понятия технического, что лишает технику творческого характера. Современная философия техники в совершенно ином свете рассматривает вообще технику и техническое, а не только технику искусства в частности. Можно считать установленным, что «техне» опережает собой «эпистеме». В этом смысле становится понятным требование Хайдеггера, чтобы понятию «техне» возвратилось древнее, выработанное еще в пору античнос-

ти значение, чтобы вновь стал бы в нем заметен новый эвристический потенциал, творческие возможности и энергия «раскрывать сокровенное».

Современная гуманитарная наука при исследовании философских проблем человека все чаще обращается к первоначалам теоретического мышления, в первую очередь, к античной мысли. В этом контексте термин «технология» обрел бы значение «теории искусства» (τέχνη - искусство, λόγος - учение, теория). В понятой таким образом «технологии» сконцентрировался бы ряд вопросов, которые, если рассматривать их изолированно друг от друга, а стало быть, односторонне, не находят адекватного объяснения и понимания.

В вокальном искусстве это был бы, прежде всего, вопрос о понятии прекрасного в вокальном искусстве, вопрос о форме и ее вокальной сущности, так как эти вопросы одновременно являются и техническими, и эстетическими. То же самое можно сказать и о других проблемах, например, о проблеме сущности слуха, или певческой интенции, об импульсе первичного внутреннего звука и о многом другом.

Новый «технологический синтез» дал бы многое теории, практике и педагогике вокального исполнительского искусства.

По причине вышесказанного анализ вокальных феноменов на основе подобного синтеза не может считаться анахронизмом. Исследование с этой точки зрения итальянской вокальной школы весьма поучительно.

Итальянскую вокальную школу часто упрекают в излишнем техницизме. В этом смысле особенно активны почвеннически ориентированные русские и немецкие деятели. Стасов, например, положил основу целой кампании, направленной на искоренение

итальянской школы в России. Известна борьба Вагнера против итальянского «легкомыслия» на оперной сцене.

У всего этого были свои причины и соответствующие следствия, но, с точки зрения вокальной культуры, победителем всегда выходила итальянская школа, к которой непременно обращались для преодоления вокальных кризисов в любой стране, о чем справедливо говорит В. Багадуров в своем труде «Очерки истории вокальной методологии». Ныне является общепризнанным, что в основу общеевропейской вокальной школы легла итальянская школа (Жаклин и Бертран Отт).

Гегель считал пригодным для пения один только итальянский язык. Он основывал эстетическое понимание пения на примере итальянского вокального искусства: «У музыки... для подобной объективности имеется лишь стихия самой субъективности. Вследствие этого внутреннее соединяется только с собою и возвращается к себе в своем выявлении, в котором чувство изливается в пении.

Музыка есть дух, душа, непосредственно звучащая для самой себя и чувствующая себя удовлетворенной в этом слушании себя. ...Природа наделила итальянцев... даром мелодического выражения, и в их старинной церковной музыке мы находим наряду с величайшим религиозным благоговением одновременно и чистое чувство примирения. Если даже душу и охватывает глубочайшая скорбь, то остаются все же красота и блаженство, величие и творческая деятельность внутри себя и собой.

Поэтому если мелодическому элементу и должно быть присуще своеобразие чувства, то музыка, изливая страсть и фантазию в звуках, все же должна возвыситься этим чувством души, погружающуюся в него, заставить

ее воспарить над своим содержанием и создать для нее такую сферу, где она могла бы беспрепятственно возвращаться из этой погруженности к чистому чувству самому себя. Это, собственно, и составляет подлинную стихию пения, характерную для музыки»*.

Все это Гегель, будучи почитателем Россини, усматривает в итальянском бельканто.

Поэтому всестороннее изучение первоисточников и основных художественно-технических приобретений итальянской школы сохраняет свою незыблемую актуальность.

Для итальянской вокальной школы точкой опоры является понимание пения как проявителя душевных движений: *Il canto che nell'anima si sente* - пение, которое слышится в душе. По словам Стендаля, «пение есть истина, изливающаяся из сердца». Звук бельканто не что иное, как *sentimento fatto suono* - чувство, превратившееся в звук. Это глубокая концепция, которая касается тончайших струн духовного мира человека. У этой концепции глубокие исторические корни. Не случайно, что Ракеле Маралиано Мори эпиграфом к своей замечательной книге «Познание голоса в итальянской вокальной школе» избирает слова, которые она приписывает Платону: *la voce é il fuoco dell'anima* - голос огонь души. Известно отношение к музыке и пению, которое питал Пифагор, а еще раньше легендарные певцы Аполлона и муз - Линий, Орфей и Тамирис. Известна сила их пения. Отец медицины, Гиппократ, создал резонансную теорию голосообразования («голос создается в голове»).

Уже Аристотель различал голос и звук: «Голос тот же звук, но звук одушевленного существа». У бездушного предмета нет голоса.

* Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах, т. 3. «Искусство», М., 1971, стр. 323-324.

У последнего теоретика эллинизма и зачинателя схоластики, Августина Аврелия, есть развернутая концепция звука и голоса. Августин так глубоко проник в природу пения, что для выяснения сложнейших философских вопросов применяет данные о пении и певческом звуке. Августин рассматривает четыре вида пространства, характеристиками которых выйдут: *вечность, время, выбор и происхождение*. В этом контексте он указывает, что материя так же первична по отношению к форме, как звук по отношению к пению, но первична не во временном смысле, ибо время возникает тогда, когда форма уже установлена. Материя первична по происхождению*. Для прояснения этого Августин обращается, как уже было сказано, к анализу отношения звука и пения в категориях вечности, времени, выбора и происхождения: «Когда поют и мы слышим звук, то он не звучит сначала бесформенно, а затем уже в пении получает форму. И как бы он ни прозвучал, но он исчез, и ты ничего тут не найдешь, что можно было бы вернуть и превратить в стройное пение. Пение все в звуках: звуки - это его материя, которой придают форму, чтобы она стала пением. Поэтому, как я и говорил, звук, т.е. материя, имеет первенство над пением, звуком уже оформленным, но первенство не по способности «делать». Звук не создает пения; издаваемый телесным органом, он подчиняется душе певца, дабы стать песней. Нет у него первенства и во времени: звук и пение одновременны. Нет и по выбору: звук не лучше пения, поскольку пение есть не только звук, но еще и красивый звук. Он первенствующий происхождением: не пение приобретает форму, чтобы стать звуком, но звук приобретает форму, чтобы стать пением»**.

Ср. «Исповедь», XII, 29, 40.

** Ibid.

В этом отрывке собраны основные вопросы теории и методики вокала, к тому же на таком уровне аналитического мышления, что ни один последующий теоретик пения не смог достигнуть его. Но ведь именно здесь лежит основа основ вокального искусства.

Решение вопроса родства («какого-то тайного родства») пения и человеческих аффектов Августин завещал будущему.

А. Шопенгауэр особое внимание обратил на учение Августина об аффектах и связал его с собственной теорией о мировой воле*.

Не случайно, что Шопенгауэр объявил музыку непосредственным и независимым от представления и идеи проявлением мировой воли.

Здесь же приведем место из блестящей книги А. Лосева «Музыка как предмет логики», которое отвечает концепциям Августина и Шопенгауэра: «Абсолютное Бытие музыки есть одинаково бытие мира и Бога. Сладостная музыка и томление мировой Воли и Хаоса есть томление божественное... Музыкально чувствовать - значит славословить каждую былинку и песчинку, радоваться жизни Бытия вне всяких категорий и оценок... Жить музыкально - значит молиться всему. Так жить - значит управлять Вселенной, имманентно присутствуя в монаде стремящихся струй. Музыкально жить и чувствовать - значит превратить Бытие в звучащий бесконечный инструмент Вечности и потопить в нем все, кроме звука... Музыкально жить - значит превратиться в дрожащий звук, лететь с его быстротой и замирать в туманах и тучах бесконечности. Внутри мира поет и стонет Мировая Воля, родящая из себя Бога»**.

* Ср. стр. 53 настоящего издания.

Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. «Мысль», М., 1995, стр. 479-480.

Средневековая теория музыки, педагогика (Бозций, Гвидо Аретинский) и практика сохранили для нас это достижение античной мысли и передали его новому времени (Маркетто Падуанский, Джованни де Гроссео, Франкино Гафори, Енрико Лорити, Джузеппе Царлино). Естественно, основанное на гуманизме эпохи возрождения вокальное искусство восприняло это достижение и развило его в соответствии с требованиями нового времени.

Упрекать созданное в результате подобного культурно-исторического процесса искусство в голом техницизме является исторической несправедливостью, чтобы не сказать близорукостью.

Бельканто было и остается проявлением самых возвышенных стремлений человеческого духа в музыке. Именно поэтому является точной формула Стендаля: «Итальянцы постигают прекрасное в музыке посредством пения».

Известно, что Россини возвел на уровень высочайшего музыкально-художественного синтеза приобретения эпохи бельканто. На основе итальянской традиции он создал стиль, который, с одной стороны, был органическим продолжением предыдущей двухвековой традиции пения, а с другой стороны, заложил основы для вокального стиля эпохи романтизма как в самой Италии, так и за ее пределами. Россини был выдающимся знатоком вокального искусства, он сам великолепно пел и в последний период жизни горько переживал по поводу всеобщего упадка вокального мастерства.

Одна его формула является основополагающей для вокального искусства. В беседе с другом композитор так высказалее: «Diffondere il suono con l'aiutú belle sonorità» - «Распространять звук с помощью нёба,

которое по определению является передатчиком самых красивых звучностей». После этого он произнес итальянские слова «bello, amare», и спросил: «Положенная и отраженная в нёбе, разве это не музыка?»

В этой формуле техническое и художественное находятся в той органической целостной связи, о которой мы говорили выше. Технической стороной вопроса здесь представляется указание на резонаторную функцию нёба при вокальной эмиссии. С эмиссией связано в этом случае распространение звука в среде, создание оптимальной звучности и место легкости извлечения звука, так называемое *imposto*, а именно, вся зона твердого нёба. Но все эти технические моменты создают красоту звука, его эстетическую форму, ибо в нёбе отражаются и избираются обертоны, ответственные за красоту вокализации.

Только спустя целый век прояснилась активирующая физиологическая функция нёбного свода (*volta palatina*) и уточнилось место обертонов, составляющих красоту звука, так называемую «высокую певческую форманту». Рауль Юссон назвал нёбный свод *plages palatal activaris printipales* - «нёбные области, основные активаторы» и нашел этому феномену экспериментальное и функционально-физиологическое объяснение.

С целью акустического анализа красоты звука Бартоломью выделил в вокальном спектре специфическую обертоновую составляющую, которая получила название «высокой певческой форманты». Затем В. Морозов указал на соответствующую слуховую зону, которая избирательно воспринимает колебания высокой певческой форманты.

Р. Юссон установил проекцию соответствующей акустической волны в резонаторе ротовой полости (павильоне), которая приходится именно на твердое нёбо.

В результате долговременной эволюции вокально и музыкально утонченного слуха установился эстетический эталон, который окончательно выразился в удивительно точной формулировке Россини. Действительно, слух определяет все.

Эта форма, обретенная при помощи слуха, имеет энтелехийную природу с точки зрения художественной выразительности искусства.

Особенно примечательно специфическое участие вокального дыхания в этой динамике, которое отметил Р. Юссон, но что прекрасно было известно старой итальянской школе. Бельканто создавалось как искусство дыхания. Формула - «искусство пения есть искусство дыхания» - является древнейшей в вокальном искусстве и методике. К сожалению, в XIX и в XX веках этой формулировке было дано упрощенное вульгарно-механистическое определение. Акцент от «искусства» перешел на «дыхание», что открыло путь применению любого типа жизненного дыхания в вокальном процессе. Но существенно то, что в итальянской вокальной школе подразумевалось возведение естественного дыхательного процесса на уровень искусства: *l'arte di respirazione!* Это весьма тонкий процесс, который требует до предела дифференцированного и осторожного подхода. Уже Аристотелю было известно, что «звук не образуется ни вдохом, ни выдохом; для того, чтобы образовать звук, мы должны задержать дыхание» («О душе»). Классическая эпоха бельканто разработала целую систему для превращения дыхания в искусство, что подразумевало включение дыхания в творческий процесс пения. Здесь имелся в виду двусторонний процесс: вдохновение - дыхание - фонация. Или, наоборот: фонация - дыхание - вдохновение. Как если бы в пении осуществлялось известное библейское высказывание:

«Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3, 8).

В этом высказывании наряду с духом, дыханием и слухом появляется и голос («и голос его слышишь»). Не случайно, что во многих языках «дух», «вдохновение» и «дыхание» являются однокоренными словами.

Таким образом, дух, дыхание, вдохновение, голос, пение, музыка...

Здесь мы имеем дело с весьма тонким процессом, что великолепно было осмыслено и прочувствовано искусством бельканто, а главное, было положено в основу его системы. Искусство бельканто создавалось как искусство музыкального дыхания (Б. Асафьев).

И снова мы встречаемся с такой органичностью эстетического, художественного и технического, что их разъединение совершенно недопустимо с точки зрения адекватного понимания стилистики бельканто. Великий педагог Франческо Ламперти так выражает это единство технического и эстетического: «Эмиссия голоса в наибольшей степени зависит от дыхания. Именно в опоре звука состоит великая тайна искусства пения... Кто не опирает - не поет. Он может издавать только шумы, лишённые любых свойств, никогда не сможет сообщить выразительность звукам, в которых заключена душа, сотворить звуки, способные выразить чувства и человеческие страсти. Голосу, лишённому опоры, недостает выразительности. Любовь, ненависть, мщение выражены тогда однообразными звуками, точнее, звуком, который представляет собой как будто агрегат различных звуков, т. е. шум»*.

Последующие исследования всесторонне подтвердили те догадки мастеров эпохи бельканто, которые

Lamperti F. *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto*. Edizioni Ricordi, s. d. p. 7.

до сего дня составляют наследие многих разветвленных живой традиции итальянской вокальной школы.

В этом смысле стоит обратить внимание и глубоко освоить положение об инверсионном характере дыхания, которое поддерживалось величайшими мастерами и педагогами бельканто (Монтеверди, Манчини, Бернакки, Гарсия, Виардо, Мазини, Баттистини, Верджине, Карузо, Коттони, Тетрацини, Де Лючия, Ламперти, Маркези, Джильи, Пертиле, Саммарко, Гаэта, Лаури-Вольпи, Барра-Караччоло, Лопарди, Раймонди, Паваротти, Краус, Мелани, Скотто, Кабаиванска, Оливьеро, Герберт-Чезари, Нежданова, Обухова, Шумская, Кругликова, Шпилер, Козловский, Малышева, Луканин, Архипова, Образцова, Сараджишвили, Д. Андгуладзе, Кашакашвили, Накашидзе, М. Амиранашвили, Л. Чкониа, Ц. Татишвили, З. Анджапаридзе, Р. Какабадзе, Г. Маргиев, З. Соткилава, Челлетти и многие другие, правда, не всегда называя его «инверсионным»).

Жизненному дыханию строго противостоит «артистическое», или «художественное», дыхание: *respirazione artistica, fiato artistico*.

Также и физиологически было выделено *respiration phonatoir* (Юссон), *Stimmatmung* (Панкончелли--Кальция, Вендлер), парадоксальное дыхание (Работнов, Жинкин, Нозадзе), негомеостатическая функция дыхания (Сафонов).

В пении дыхание становится инверсионным по множеству параметров:

1. из свободного дыхания - *respiratio muta* - оно превращается в фонационное дыхание - *repsiratio phonatoria*;

2. из автоматического оно превращается в управляемое (Бреслав), из субкортикального в кортикальное (Юссон, Панкончелли-Кальция, Калимов);

3. изменяется его ритм в соответствии с ритмом и динамикой музыки;
4. резко изменяется его цикличность;
5. давление воздушного столба под голосовыми связками увеличивается от нуля до сотен единиц;
6. из пассивного дыхание превращается в активное;
7. усиливается контроль антагонистов;
8. изменяется ритмическое соотношение вдоха и выдоха;
9. усиливаются механизмы сдерживания (арпеа, freno);
10. активизируются те зоны легких, которые обычно слабо участвуют в аэрации;
11. изменяется аэродинамика: из прямолинейной она превращается в круговую;
12. изменяется режим кровообращения (в особенности по отношению к правому желудочку сердца - Де Джорджо, Нозадзе);
13. из нейтрального дыхание становится музыкально-эмоциональным (Гарсия, Ламперти, Делле Седие, Прянишников);
14. диафрагма устанавливается в специальное тонусное положение (в условиях синергии с мягким небом: так называемый эффект Работнова - Митринович-Моджевска, Нозадзе, Морозов);
15. к функции гомеостаза дыхания прибавляется негомеостатическая функция (Сафонов);
16. изменяется газовый состав выдыхаемого воздуха;
17. изменяется режим кислородного обмена (Нозадзе), начинают действовать резервные механизмы аккумуляции кислорода;
18. изменяется ритмическая импульсация пневмотаксического центра.

Это пение на так называемом малом дыхании, когда энергия воздушного потока целиком превращается в энергию вокального звука (Карузо, Паваротти), а значит, в вокальную форму, в которой собраны феномены потенции, энергии и художественной сущности пения.

Технически дыхание является инверсионным, художественно же оно служит высочайшему вокальному вдохновению и обуславливается им. Проникнутость вокальным вдохновением и инверсия дыхания - единый сложный и целостный акт. Вдохновение должно быть на уровне высочайшей концентрации, дыхание должно быть воспитано и мобилизовано для достижения художественного результата.

К такому дыханию, достигаемому определенной техникой, обращались жрецы в Древнем Египте, Древней Греции, Китае, Тибете, шаманы в Сибири, эскимосы.

Такое дыхание применяется искателями жемчуга и кораллов, его используют рекордсмены ныряльщики, исследователи океана, мастера современного театра (avanguardia).

Неоценима в этом смысле практика индийских йогов, которая, подобно вокальному дыханию, служит сложнейшим целям духовного возвышения*. В индийской музыкальной философии встречается следующее рассуждение:

«Творчество музыканта духовного характера. Он должен найти внутренний источник, центр своего «Я» - Бинду. Бинду - символ вечности.

Ср. например, концепцию йогов, противопоставляющую два вида дыхания: естественное и правильное. Особое внимание следует обратить на то, что «правильное дыхание, называемое также обращенным, является глубоким и тонким, как и естественное, но с противоположными расширяющим и сжимающим движениями низа живота и диафрагмой, толкаемой вверх или нажимаемой вниз с той же целью» - Даосская йога. Бишкек, 1993, стр. 139.

Здесь создается истинное звучание при помощи праны. Музыкант своим дыханием выносит наружу это звучание и выражает его звуками.

Бинду - это Шададжа, основной тон.

Бинду - это внутреннее ядро артиста, постигнутое посредством музыки.

Прекрасным считается звук, указывающий на высочайший смысл.

Музыка - это взгляд вовнутрь, постижение духовных глубин человека».

Эти рассуждения удивительно совпадают с соображениями Новалиса, Гофмана, Поля Валери, Башляра, Пастернака, Мандельштама, Хайдеггера, Мамардашвили, но это отдельный разговор.

Как известно, стиль бельканто произошел в эпоху возвышения певцов кастратов. Практику кастрации обусловило требование католической церкви, чтобы во время богослужения в храме звучал бы ангельский, лишенный телесности голос. Наилучшим образом к этой задаче подходили детские голоса, но после мутации применять их не было возможности. Что же касается женщин, им в церкви запрещалось петь согласно одному месту из посланий апостола Павла: «Mulieres in ecclesiis taceant» - «Жены ваши в церквях да молчат» (1 Кор 14, 34). Случаи естественной кастрации указали на возможность применять ее искусственно. Так возник этот варварский способ, который католическая церковь официально запрещала, но фактически закрывала глаза на его применение ради собственных же интересов. У ребенка нет грудного голоса и фальцета - только головной голос, он высок, звонок и чист. Для экзальтированной религиозной души голос ребенка сравним с ангельским пением и может очистить душу от земных грехов. Это обстоятельство обусловило создание всесторонне разрабо-

тайной системы для изыскания и воспитания подобных голосов. Согласно историческому свидетельству, в Сикстинской капелле, во время церковных праздников, мессы, оратории и кантаты исполнял хор из четырехсот первоклассных кастратов.

Таким образом, музыка, отвечающая высшим задачам религии, исполнялась певцами, которые обладали специфическим головным голосом, для выработки которого было необходимо вмешаться в человеческую физиологию.

Так были переплетены друг с другом задачи духовного очищения под влиянием эстетической возвышенности, специфическая вокальная техника и физиология человека. Новый вид искусства - бельканто - незамедлительно поставил на служение себе это изумительное чудо голосов: настала эпоха певческого барокко (Челлетти).

После того, как в 1798 году женщинам было дано право петь в церкви, ощутимо упал спрос на кастратов, и постепенно этот обычай стал исчезать, о чем, между прочим, горько сожалел Стендаль.

Что нам осталось в наследие от эпохи барокко? - Наряду с другими тайнами искусства, потребность необходимого для высокохудожественных вокалистов проявления и развития *головного регистра*. Первыми это правило усвоили от кастратов женщины (Стендаль), затем тенора, которые, по словам Еудженио Гара, бесцеремонно заняли принадлежащее кастратам царское место на вокальном Парнасе.

Еще в 1723 году Този писал: «Многие маэстро заставляют своих учеников петь контральтовым голосом, ибо не знают, как открыть в них фальцет* или из-

* Здесь термин «фальцет» - falsetto употребляется в смысле головного регистра - voce di testa (ср. Л. Леонези Н., Мари Р. Маралиано Мори), поскольку, по тогдашним представлениям, этот голос обра-

бежать сложностей при его поиске. Разумный наставник, который знает, что без фальцета сопрано вынуждено петь среди трудностей узкого диапазона, не только попытается помочь ученику в нахождении фальцета, но и приложит все усилия для его соединения с грудным голосом в такой форме, чтобы один не отличался от другого, ибо, если это единство несовершенно, голос будет составлен из более чем одного регистра и в итоге потеряет свою красоту».

Таким образом, отсутствие головного регистра и головных резонаторов или пренебрежение ими одновременно наносит вред: 1) решению художественных задач (диапазон, оттенок, очарование); 2) технике (ограниченный диапазон, отсутствие гибкости); 3) здоровью голоса*.

Голос теряет свою духовную очистительную способность, и вокал перестает быть выразительным. Вместо духовного возвышения имеем неартикулированную, хаотическую, шумную звучность, лишённую какой бы то ни было художественности.

Итальянскую школу упрекают в несметном изобилии фиоритур, но украшение является неотъемлемой частью экспрессии бельканто. Фиоритура - наивысшее проявление экспрессии музыкально-фантастического экстаза (Р. Челлетти).

зовывался в ложных (*falso!*) связках, в отличие от грудного голоса, который образуется в истинных голосовых связках (*le corde vere*) и резонирует в груди, головной голос образуется при полном смыкании голосовой щели в минимальном размыкании в т. н. фазе отдаления, фальцет образуется при неполном смыкании голосовых связок (не резонирует ни в груди, ни в голове!). Если кастраты пели фальцетом, то не к чему было заменять ими испанских фальцетистов!

Този по этому поводу говорит: «Недостаточная опытность некоторых преподавателей сольфеджио обязывает учащихся выдерживать целые ноты форсированным грудным голосом на напряженных связках, вследствие чего изо дня в день нёбные дужки все более воспаляются, и ученик теряет если не здоровье, то сопрано».

И в этом случае следует обратиться к авторитету Августина Аврелия: «Кто ликует, не произносит слов - это бессловесная песнь радости». Согласно учению Дао, «наслаждение истинно, когда нет слов, а сердце радуется». О художественной сущности орнамента нам придется говорить отдельно, при рассмотрении отношения одной из основных категорий ренессансной эстетики - *varietà* - к особенностям стиля бельканто.

Здесь же необходимо отметить, что механизм головного регистра не переносит необработанного дыхания. При подаче грубого натурального дыхания он разрушается, теряется способность резонировать, и, таким образом, мы видим, с одной стороны, в каком тесном союзе между собой находятся эти, казалось, так различающиеся между собой стороны вокальной техники (*imposto*, резонанс, регистр, дыхание), а с другой стороны - исполнительские задачи вокально-художественного характера.

«Форма любой красоты есть единство» - объясняет Августин (*Contra Gentiles*, II, 58).

Именно таким единством и характеризуется итальянская вокальная школа. Но достигается ли в самой Италии всегда и везде этот синтез?

Вот что говорит об этом Микеланджело Буонарроти:

«Лишь произведения, возникающие в Италии, заслуживают быть названными подлинными произведениями искусства. Поэтому мы и истинную живопись называем итальянской... Ничего более благородного и угодного Богу, чем эта подлинная живопись, у нас на земле не существует. В подлинно просвещенных людях ничего не пробуждает такого благочестия, ничто их так не облагораживает, как это с трудом завоеванное земное совершенство,

которое близко стоит к божественному и почти ему равняется...

Сколько стран ни освещается луной и солнцем, только в одной Италии пишут картины хорошо... Возьмите большого художника из другой страны, заставьте его написать то, что ему ближе всего, что он лучше всего умеет; и пусть он это выполнит; тогда позовите плохого итальянского начинающего художника и заставьте его сделать лишь несколько штрихов или написать красками, что вы потребуете; и пусть он это сделает. Тогда вы найдете, если только у вас есть правильное понимание, что два штриха этого ученика в художественном отношении более совершенны, чем то, что сделал этот мастер...

Таким образом, я полагаю, что никакая нация и никакой народ, за исключением одного или двух испанцев, не в состоянии настолько близко подойти к итальянской живописной манере или ее скопировать, чтобы тотчас в этом не узнали чужую руку, сколько бы к этому ни прилагалось труда и усилий. И если бы даже случилось такое чудо, что кто-нибудь научился писать картины в совершенстве, то следовало бы сказать, что он написал, как итальянец...

Итак, итальянской живописью называют не любую в Италии исполненную картину, но только вполне совершенную»*.

То же можно сказать и об итальянской вокальной школе: итальянским следует называть не всякое вокальное направление, существующее в Италии, но только *совершенное бельканто*.

Милан — Накалакеви - Тбилиси, 1993

* См. Мастера искусств об искусстве, т. 2. М., 1966, стр. 196-197.

О ДВОЙСТВЕННОЙ ПРИРОДЕ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ*

1. Понятие техники наполняется самым различным содержанием в зависимости от того или иного вида человеческой деятельности исторического этапа развития этой деятельности, дифференциации и интеграции процессов материального и духовного производства, наконец - в зависимости от мировоззренческой позиции, обобщающей исторический опыт развития человеческого общества и его культуры (Г. Гегель, Л. С. Выготский, А. Ф. Лосев, М. С. Каган, Г. Н. Волков).

2. Многообразно трактуется техника в теоретических построениях художественного творчества и исполнительства, обретая порой взаимоисключающие значения (К. С. Станиславский, В. Фуртвенглер, Дж. Баланчин, Г. Г. Нейгауз, П. В. Симонов), порой и вовсе игнорируется как самостоятельный «средний термин» логико-познавательной структуры, отображающей творческий процесс (А. Н. Сохор, В. В. Ванслов, Е. Г. Гуренко, И. Р. Меликсетян).

* Научная сессия, посвященная 90-летию со дня рождения Давида Андгуладзе. Тезисы докладов. Тб., 1986.

3. Даже в тех концепциях и теориях, где технике придается важное значение, она понимается как явление, несущее исключительно служебную роль, направленное «вовне» - на реализацию независимых от нее самой и возникающих в обособленных «высших» инстанциях творческих задач и мотиваций. Техника сводится к ремеслу по обработке соответствующего данному виду искусства материала, на преодоление его сопротивления (инструментарий, средства, способы, навыки, умение «работать с материалом»).

4. В вокальном исполнении техника понимается как совокупность осознанных или автоматизированных способов, приемов, умений управления фонационным процессом (Р. Юссон, Н. И. Жинкин и др.), т. е. как явление, характеризующееся исключительно физико-физиологическими параметрами (частота, интенсивность, спектр, сенситивно-моторные механизмы, адаптация...) или - психологическими, аналогичного содержания (Д. Л. Аспелунд).

5. Учитывая формообразующую функцию техники, наличие в ней внешних и внутренних координат, а также учитывая ряд построений практиков вокала и инструменталистов (М. Гарсия, Р. М. Мори, Г. Г. Нейгауз и др.), представляется целесообразным рассматривать вокальную технику в двух противоположных направлениях, выявляя ее две взаимосвязанные, но обращенные в разные стороны ипостаси:

а) физиолого-акустическую, где за техникой остается управляющая функция; и

б) эстетическую, где ее следует понимать органическим компонентом созидания художественного образа на всех иерархических уровнях его становления. Здесь техника выступает не как средство управления на реализацию, а как *метод*, определяющий способ художественного созидания образа, обеспечивая единство

внутреннего и внешнего становления и реализации вокального образа.

6. Предложенное определение вокальной техники и метода находит свое диалектико-логическое обоснование, с одной стороны, в учении о «двойственности формы», о «формальной (внешней)» и «содержательной (внутренней, надлежащей)» форме, с которым понимание метода как «сознания формы внутреннего самодвижения ее содержания» (Г. Гегель) находится в органической взаимосвязи, а с другой стороны - в теории «цели», «средства (средства определения цели и средства реализации цели)» и «результата».

ОСНОВНЫЕ ПОСТУЛАТЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Искусство и методология эпохи бельканто давно привлекают внимание музыкальной общественности. Это понятно, ибо становление и наивысшие успехи итальянской певческой школы связаны именно с исполнительским стилем бельканто. Как известно, итальянская певческая школа оказала большое влияние на развитие вокальных традиций разных стран (Франции, Австрии, России, Германии и др.).

Расцвет бельканто обнимает почти два столетия: от начала XVII века до конца XVIII. Это период безраздельного господства виртуозов на мировых оперных сценах. В эту же пору формируется два основных очага воспитания виртуозных певцов: Болонская школа, связанная с именами Пистокки и Бернакки, и Неаполитанская школа, наивысшее развитие которой приходится на время деятельности выдающегося композитора, певца и вокального педагога Порпоры.

В связи с дальнейшим развитием оперного искусства и в стиле бельканто произошли ощутимые изменения, но в своей сущности новая итальянская певческая школа основывается на приобретениях стиля

бельканто, особенно в сфере вокальной методологии. В этом смысле знаменательно, что трактат Мануэля Гарсия Младшего «Певческое искусство» считается, с одной стороны, итоговым исследованием эпохи бельканто, а с другой - первым и основополагающим трудом новой итальянской певческой школы. На методе Гарсия были воспитаны многие поколения певцов и вокальных педагогов. Этот труд не потерял своего значения и в наши дни, более того - целый ряд основополагающих проблем, уровень разработки вопросов и метод их освещения и ныне признаны весьма актуальными.

Таким образом, искусство бельканто является органическим и основным компонентом итальянской певческой школы, но последнюю нельзя отождествлять с бельканто. Несмотря на то, что в вокальном искусстве конца XIX, а в особенности XX века, произошло множество важных изменений, жизнетворные традиции бельканто не потеряли своей силы, более того - все, что является истинно ценным в современном певческом искусстве Италии, непосредственно связано с вековыми традициями классического бельканто, с исполнительскими, методологическими и теоретическими достижениями эпохи бельканто.

Сегодня, когда в западном музыкальном мире ультрасовременные течения принизили певческое искусство, когда потоку авангардистской музыки противостоит здоровая тенденция сохранения, возрождения и дальнейшего развития лучших певческих традиций, освоение теоретического и методологического наследия прошлого представляется особенно важным. Кроме этого, в результате углубленных научно-экспериментальных изысканий с широким применением современных исследовательских методологии и аппаратуры стало возможным пролить новый свет на

творческое наследие величайших певцов и выдающихся педагогов прошлого.

Основным источником исследования певческого искусства эпохи бельканто, в первую очередь, является вокальная музыка того времени, творчество композиторов XVII и XVIII веков, многие из которых одновременно были и певцами. Кроме того, большое значение имеют теоретические трактаты по вокалу, дошедшие до нас, к сожалению, в весьма ограниченном количестве. Из последних приведем лишь самые основные: Този, «Мнения о старых и новых певцах, или наблюдения за фиоритурным пением» (1723); Манчини, «Практические соображения о фиоритурном пении» (1777); Марчелло, «Современный театр» (1720); Менгоцци, Гара, Керубини и др., «Певческий метод парижской музыкальной консерватории» (1803); Манштейн, «Система великой певческой школы болонца Бернакки» (1835).

В трудах Дюпре, Делле Седие, Ламперти и других также отображены традиции староитальянской вокальной школы. Исследования Аржери и Гольдшмидта специально посвящены изучению методологии указанной эпохи. Анализ отдельных вопросов встречается в трудах Ракеле Маралиано Мори, Хериота, Леонези, Гары, Сильвестрини, Лаури-Вольпи и других. Особенный интерес представляет фундаментальное исследование Л. Багадунова «Очерки из истории вокальной методологии».

У нас была возможность изучать итальянские первоисточники под руководством Эудженио Гары, и на этом основании ознакомиться с проблемами теоретического, методологического и исторического характера. Кроме этого, во время систематических занятий у маэстро Дженнаро Барра в течение стажировки в миланском театре «Ла Скала» (1961-62) мне при-

шлоось проработать все узловые вопросы. Знаменательно, что сам рабочий метод Дженнаро Барра основывается на принципах, которые были разработаны в начале века такими представителями Неаполитанской школы, как маэстро Верджине и известный тенор Фернандо де Лючия.

На основании всего этого стало возможным сформулировать основные постулаты итальянской певческой школы, на которых построено все здание этого учения, и в особенности, методология технического совершенствования певца*.

Вот эти постулаты:

1. И *canto è riflesso* - пение рефлекторно.

Итальянская школа рассматривает пение как рефлекторный процесс, подсознательное инстинктивное или импульсивное проявление, природа и содержание которого эмоциональны, а не познавательны.

На этом утверждении основывается целая система методологических предпосылок, которая охватывает все стороны физического, технического и эмоционального становления, воспитания и развития певца.

Под «физическим» мы понимаем дыхательную систему, гортань и горло, резонаторы. «Техническое» подразумевает характер эмиссии, владение регистрами, применение нюансов, филировку, кантилену и подвижность, способность менять тембры и колориты, полноту диапазона и постоянство или регулярность звучания. «Эмоциональные» свойства охватывают комплекс певческой возбудимости, который, в свою очередь, требует соответственной технической подготовки, определенного уровня мастерства. Поэтому «техника - неотъемлемая часть певческого ис-

* Ср. Maragliano Mori R. *Gli otto punti essenziali del sistema del bel canto*, in "S. Cecilia". Roma IX (1960), n. 2. А также "*I contrari*" del *belcantisti*, in Maragliano Mori, op. cit., pp. 79-88.

кусства» (*la tecnica fa parte dell'arte*) - говорит Аурелиано Пертиле.

Понимание рефлекторной природы пения снимает опасность созерцательного или волюнтаристского подхода к нему как с теоретической, так и с методологической точки зрения. Практически это означает, что певец поет согласно выработанным певческим рефлексам, а не следует собственным убеждениям или воле. Певец не в состоянии менять свое пение, его манеру произвольно или в соответствии с собственными представлениями. Существенно, здесь имеется в виду не пение вообще, а процесс организации звука, доведение его эмиссии до автоматизма. В противном случае было бы слишком легко настроить собственную манеру пения по заранее данному образцу.

С этим же постулатом непосредственно связана характерная для итальянцев свобода пения (спонтанность - если буквально перевести итальянский термин), его органичность и великая сила эмоционального воздействия.

2. *Si canta col meccanismo, non colla voce* - пение происходит при помощи механизма, а не голосом.

Понимание обусловленности певческого звука определенным механизмом - выдающееся достижение итальянской мысли. Животворное значение этого постулата очевидно как для процесса обучения пению, так и для профессиональной деятельности певца.

В лучших итальянских школах работа ведется не посредством эксплуатации природных ресурсов, а за счет выработки и развития в певце соответствующих механизмов. Известный тенор Д. Лаури-Вольпи в одной из своих книг задается вопросом: «Каково же назначение школы?» Он сам же и отвечает: «Создать инструмент!»

В связи с этим необходимо заметить, что всеобщее впечатление, будто у итальянских певцов одинаковые голоса, происходит не оттого, что природные голоса похожи друг на друга, а потому, что лучшие представители итальянской школы могут овладевать идентичными певческими механизмами. Сами голоса могут быть и отличными друг от друга (такowymi они и являются!), но сходство создается благодаря одинаковому пониманию, овладению и управлению певческим механизмом. С этой точки зрения весьма важен труд П. Гуэты «Пение в своем механизме».

Понимание певческого аппарата как механизма не чуждо и другим певческим школам, но только итальянская школа обращает особенное и преимущественное внимание на выработку этого механизма в процессе обучения.

Поэтому итальянской исполнительской манере не свойственна форсированная эмиссия звука. Высоту и энергию тона создает не произвольная мышечная система, а автоматически действующий механизм. Так например, если для других школ достижение высоких слоев диапазона происходит за счет форсирования центрального регистра (механическое увеличение давления, усиление пресса), итальянская школа достигает того же незаметной сменой регистров (так называемое переключение регистра). Таким образом, звуки среднего регистра и соответствующие им механизмы уже не применяются в не свойственной для них тесситуре.

3. Il fiato nel canto è inversivo - дыхание в пении обратимо.

Указывая на непрямой, обратимый характер дыхания, итальянская школа подчеркивает такое свойство дыхательной, респираторной компоненты пения, которое отличается от обыкновенного жизненного дыхания.

В пении применительно только такое дыхание, которое совершенно превращается, трансформируется в певческий звук, музыкальный тон. С другой стороны, за истинно вокальный можно принять только тот тон, который возникает в результате собственно респираторной организации без какой-либо иной мышечной форсирующей примеси.

Подобное понимание певческого дыхания находит свое совершенное объяснение с физиологической точки зрения в теории Работнова, которая известна под названием «парадоксального дыхания» (Работнов, Л., Физиология и патология певческого голоса, М., 1932).

Известно, что теории Работнова в свое время пришлось преодолеть множество препятствий. В последнее время число ее сторонников возрастает (П. Органов, М. Фомичев, Н. Жинкин, В. Морозов, М. Нозадзе и др.). Мы укажем лишь на два момента этого подхода.

В пределах миоэластической теории голоса теория Работнова действительно выглядела «парадоксально». Интересно, что Работнов почти вплотную подошел к такому пониманию певческого механизма, которое впоследствии было выработано нейрхронаксионной теорией голоса (Юссон, 1950 г.). В пределах этой теории понятие «парадоксального дыхания» обретает полное оправдание, входит в теорию как ее неотъемлемая часть.

В певческой практике и вокальной методологии теория Работнова находит свое адекватное практическое применение лишь в «обратимости» дыхания, давая ему физиологическое подтверждение.

4. *Chi sa cantare sul serio, sa portare la voce in testa* - кто по-настоящему умеет петь, умеет переносить голос в голову.

Итальянская вокальная школа из всех голосовых регистров, с точки зрения организации голоса, считает ведущим так называемый головной регистр (*la voce di testa*). Только соответствующим применением головного регистра становится возможным создание звука с теми тембровыми, колоритными, позиционными и техническими свойствами, которыми отличается звуковой эталон итальянской школы от других вокальных традиций.

Например, тембровая равномерность достигается при помощи участия головного регистра во всем диапазоне голоса. Также и постоянство высокой позиции голоса потенциально обеспечивается, если в процессе пения задействован механизм головного регистра (само собой, исключается необходимость отдельного прорабатывания специальных технических приемов для получения высокой позиции).

Считаем необходимым заметить, что для итальянской традиции сущность головного регистра не тождественна с понятием фальцета, которое господствует как в теоретических трактатах XIX и XX веков, так и в каждодневной певческой практике.

Акустически и физиологически звук головного регистра обладает совершенно независимым тоном и механизмом. Точное определение сущности головного регистра дано только в единичных трудах (Тоизи, Гарсия, Леонези), а фактически встречается лишь в практике некоторых итальянских педагогов (Ломбарди, Вентури, Лопарди, Барра).

5. *Il suono può essere orizzontale e verticale* - звук может быть горизонтальным и вертикальным.

Одним из способов овладения звуковой эмиссией является четкая дифференциация горизонтальной и вертикально звуковых проекций.

Горизонтальный звук вырабатывается благодаря целому ряду технических приемов:

а. специальная позиция губ (так называемое горизонтальное раскрытие рта - Гарсия, Дюпре, Лаури-Вольпи и др.);

б. фиксированное положение корня языка и гортани (Тоти даль Монте и др.);

в. принятие головного регистра в горизонтальном разрезе (так называемое закрытие звука на улыбке, округление звука с сохранением блестящего колорита (Гарсия) и «техническая улыбка» - *sorriso tecnico* (Лаури-Вольпи);

г. выработка светлого (*chiaro*) колорита - преимущественного способа для достижения легкости эмиссии;

д. переход к темному тембру лишь после выработки светлого колорита.

Поэтому итальянская певческая практика различает головной и грудной темные колориты (*scuro di testa, scuro di petto*) и отдает преимущество первому. Темный тембр, выработанный в позиции светлого, не теряет легкости и, таким образом, не препятствует гибкости голоса, обеспечивая при этом целостность кантилены.

6. *Prima risonanza, poi pronuncia* - Вначале резонанс, потом произношение.

И теоретики и практики итальянской вокальной школы считают возможным переход на выработку произношения только послеточной и твердой резонансной организации певческого звука.

Берлиоз как-то сказал: «Лучше выть в драме, чем разговаривать в опере». Слишком большое внимание, обращенное к речевым элементам, всегда вызвало понижение собственно вокала.

Из резонаторных зон основными являются фронтальная и лабиальная резонаторные зоны. Фронталь-

ная зона более подходит горизонтальному звуку, а лабиальная - вертикальному. Несмотря на это, вырабатывается разнообразное сочетание вариантов, как с точки зрения резонанса, так и проекции. При таком разнообразии постоянство и твердость эмиссии обусловлены обратимостью дыхания и фиксированным положением гортани (см. пост. 3 и пост. 5 пункт б).

Все эти и многие другие теоретические соображения практически разрабатывались в школах и музыкальных академиях, органически соединялись с певческой практикой. Внимание педагогов вокала было обращено к тому, чтобы в воспитанниках воплотились эти принципы. С течением времени в Италии выработалась некоторая модель процесса обучения пению, которая с некоторыми изменениями применялась как в Италии, так и за ее пределами (здесь мы ссылаемся на книгу Лаури-Вольпи «Параллельные голоса»).

Учебный цикл, как правило, длился 7 лет. Годы распределялись таким образом: 2 года - вокальный инструмент (*lo strumento vocale*); 4 года - вокальная техника (*la tecnica vocale*); 1 год - вокальные стили (*gli stili*).

Из этого соотношения видно, какое большое время уделялось инструментально-технической стороне воспитания голоса. Ясно, что после такого обучения технически совершенно вооруженный, обладающий здоровым и сильным певческим аппаратом певец свободно одолевал вокальный материал такой сложности, взяться за который посмеет мало кто из современных певцов (здесь мы упомянули бы Ренату Скотто, Джоан Сазерленд, Марию Каллас, Эбе Стиньяни, Джульетту Симионато, Фьоренцу Коссото, Джанни Раймонди, Альфредо Крауса и других). Также интересен распорядок дня певца, его режим работы. Ангус

Хериот в своей книге «Кастраты в оперном театре» приводит распорядок дня Кафарриелло: утром 1 час - вокальные упражнения большой сложности; 1 час - изучение текста; 1 час - певческие упражнения перед зеркалом для контроля за положением тела, движениями, жестикуляцией и мимикой, особенно для управления певческой динамикой лица; после обеда 0,5 часа - изучение теории пения; 0,5 часа - упражнение в контрапункте и импровизации; 1 час - письменные упражнения по контрапункту; 1 час - изучение текста.

Хериот подчеркивает, что в тогдашних школах теоретическим занятиям в вокале уделялось не меньшее время, чем ежедневной практике голосовых упражнений. Это положение вещей обусловило непрерывный характер итальянской вокальной традиции, как в области певческой практики, так и теории вокала*.

Хериот опирается на сведения, представленные в Angelini-Bontempi. *Historia musicae*. Perugia, 1695, а также Briganti F. C. A. *Angelini-Bontempi*. Olschki, Firenze, 1956.

ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАДОКСЫ И ПРОБЛЕМЫ МАСТЕРСТВА

1. Противоречия и парадоксы встречаются в певческом искусстве на всех уровнях его иерархической организации, начиная от иннервации голосовой мышцы, функции диафрагмы и гладкой мускулатуры трахеи и бронхов в поддержании и регуляции подсвязочного давления во время пения и речи и кончая задачами высшего художественно-исполнительского порядка (Л. Д. Работнов, Н. И. Жинкин, С. Х. Раппопорт, Ж. Бреле, Н. П. Корыхалова, Е. Г. Гуренко, С. С. Киквадзе).

2. Вокальная педагогика в своем многовековом опыте отобрала ряд парадоксов, которые с течением времени стали энигмами для позитивистски ориентированной научно-методической мысли, в которых, однако, скрыты наиболее глубинные принципы высшего вокально-технического мастерства. Учет этих принципов, нередко выраженных в образно-символической форме, и их научно-экспериментальное

* Научная сессия, посвященная 90-летию со дня рождения Давида Андгуладзе. Тезисы докладов. Тб., 1986. Недавно появилась монография В. И. Юшманова «Вокальная техника и ее парадоксы». СПб., изд. ДЕАН, 2001, 128 стр., содержащая попытку рассмотреть проблемы и парадоксы вокальной техники в «новых парадигмах мышления». Новаторская работа, ожидающая адекватной содержанию оценки.

обоснование (В. П. Морозов) необходимы для дальнейшего совершенствования вокалиста и педагога.

3. Опираясь на вокально-методическую литературу и живую певческую и педагогическую традицию, в настоящей работе делается попытка более или менее последовательно представить некоторые парадоксальные «начала», как *принцип* инверсивности дыхания в пении - «малого» дыхания, продолжения «вдоха» во время фонации, закрытого дыхания, голоса *лад* дыханием, усиления звука «самим голосом», обратной эмиссии, «вызванного звука», вертящегося звука, «грудного *до*» теноров (К. Монтеверди, Дж. Б. Манчини, М. Гарсия, П. Виардо-Гарсия, Дж. Россини, Ф. Ламперти, Лили Леман, В. Шекспир, Л. Леонези, Ломбарди, Э. Карузо, Л. Тетрачини, Дж. Лаури-Вольпи, Дж. Барра-Караччоло, Лопард, М. Каллас, Ф. Шаляпин, К. Роуз, Ж.Тарно, Р. Юссон, О. Тарская, Г. Корню, М. Бенарош, Р. М. Мори, Ж. и Б. Отт, Е. Образцова). Более подробно рассматриваются приемы т. н. «натянутой тетивы», «большой и малой подковы», «прикрытия с оттяжкой», «высокой и передней позиции с ориентацией проекции звука назад» (А. Мазини, Г. Чезари).

4. Теория и практика приводят к необходимости выработки новых методов наблюдения и изучения описанных приемов и принципов и неправомерности сведения тонкостей вокальной психотехники к уже известным физиологическим механизмам. В этих «парадоксальных началах» скрыты еще неизвестные закономерности функционирования таких сложных саморегулирующихся открытых систем, каким является человек и его художественное творчество (П. Анохин, Н. Бернштейн, А. Лерия, А. Леонтьев, Б. Ананьев, В. Садовский, Э. Юдин, И. Блауберг, Д. Дубровский).

ПЕНИЕ - ПЕРВОИСТОЧНИК ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ОПЕРЕ

Выяснению вопроса мы хотели бы предпослать в качестве эпиграфа одно высказывание Карла Ясперса, которое, как нам кажется, касается этических основ человеческого и, следовательно, культурно-исторического сознания: «Тот, кто не в состоянии осмыслить три тысячелетия, существует в невежестве и в темноте, ему остается жить сегодняшним днем».

На вопрос - что создает специфику оперного произведения? - ответ кажется очевидным: пение. Исключите все вокальные партии из оперной музыки, и посмотрите, что останется. Выдающаяся певица двадцатого века Мария Каллас совершенно справедливо полагала, что вокальная партия является основной и солирующей в опере, так же как и партия скрипки в скрипичном концерте, партия фортепиано в фортепианном и т. д., о чем свидетельствуют сами названия этих концертов.

Парадоксально, что эта очевидная истина превратилась в предмет постоянных и запутанных споров. Кто только не старался самыми разными способами решить этот вопрос и теоретически, и на практике. Трудно даже перечислить все изобретенные по этому

поводу антонимы. Характерным же признаком всех этих споров является то обстоятельство, что все поголовно забывали о пении. Вся сила аргументации тратилась и доныне продолжает тратиться на выяснение того, что же является главным в опере - музыка или театр. Музыканты отдают предпочтение музыке, режиссеры - театральности, игре, драме. Несомненно, что в опере мы имеем дело с синтезом музыки и драмы, но вопрос состоит в том, посредством чего снимается противоречие между музыкой и драмой, что именно способствует слиянию и становлению двух этих начал в единое и нерасторжимое целое.

Известно, что определение, в котором не указан отличительный признак, видовое различие, не может быть определением. Рассуждая об опере, пытаются выяснить ее природу, не выявляя ее специфического признака, и без учета этого признака строят далеко идущие (я бы сказал: сбивающие с толку) теории, из которых выводятся еще более отдаленные от существа дела практические следствия.

В выяснении этого вопроса нам поможет история оперного и, вообще, вокального искусства. О чем свидетельствует история, что она подтверждает? Однозначно и необходимо следует из нее, что именно пение стало основой этого рода музыкального искусства (*recitar cantando* - говорить, произносить пением). Здесь мы имеем в виду оперу нового времени, опера же в широком смысле термина возникла еще до рождения оперы (Ромен Роллан, один из самых авторитетных знатоков музыки озаглавил один из своих трудов именно так: «Опера до оперы»).

Многие исследователи музыкального театра и драматического искусства придерживаются мнения, что греческая трагедия была не чем иным, как своеобразным с эпохой оперным представлением. И подоб-

ное направление развития - от пения к театру - представляется и генетически, в смысле происхождения, и структурно, с точки зрения строения и архитектоники. Греческая трагедия произошла из песни переодетого в козью шкуру сатира, о чем свидетельствует прозрачная этимология самого термина: греческое слово «трагедия» делится на две части - «трагос» и «оде». Первая означает козла, а вторая - песню. Следовательно, трагедия является песней козлоногого сатира - русского лешего и грузинского *очокочи*. Этот жанр искусства представлялся во время праздников бога Диониса и из мистерии превратился в театр.

Трагедия вначале пелась, и только позднее стала она диалогом. Она родилась из духа музыки, чему еще Фридрих Ницше посвятил свою раннюю работу, свободную от пут догматической науки и отмеченную великим поэтическим воображением и визионерским даром автора. Ницше говорит: «Мы должны рассматривать греческую трагедию как хор Диониса... Партия хора, которым оплетена трагедия, является материнским лоном для всего так называемого диалога».

И не только трагедия. Пение слышится в любом уголке древнегреческой жизни: греческая лирика произрастает из пения и им определяется. Поются и эпические поэмы. С пением исполняются обряды. Труд, рождение, возрастание, жизнь и смерть человека, его молитва и борьба связаны с пением. Музыка и пение становятся предметом изучения и созерцания для философов.

Широкую общественность иногда убеждают, что древнегреческий философ Платон «не любил» музыки и «требовал ее ограничения». Но послушаем самого Платона: «Каждый человек, взрослый или ребе-

нок, свободный или раб, мужчина или женщина, словом, все целиком государство должно беспрестанно петь для самого себя очаровывающие песни, в которых будет выражено все то, что мы разобрали. Они должны и так и этак постоянно видоизменять и разнообразить песни, чтобы поющие испытывали удовольствие и какую-то ненасытную страсть к песнопениям»*.

Конечно же, Платон не подразумевал то коллективное пение, которое доносилось сначала из окон учреждения, а потом из кузовов грузовых машин посреди изумленных московских улиц в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Наследие древнегреческого музыкального этоса слышится в проникновенном высказывании Рудольфа Штейнера: «Если бы люди пели, и пели бы хорошо, то в мире было бы гораздо меньше зла».

Но у греков поют и участвуют в песенных состязаниях не только люди и боги: весь космос настроен на подобие музыкального инструмента и поет, издавая звуки поющего универсума: «На каждом из кругов... восседает по Сирене; вращаясь вместе с ними, каждая из них издает только один звук, всегда той же высоты. Из всех звуков - а их восемь - получается стройное созвучие»**.

Поскольку музыка древних греков «преимущественно вокальна» (А. Лосев), то становится ясным любовь и почтение греков к «божественным певцам»:

Честь певцам и почет воздавать все обязаны люди,
Что на земле обитают: ведь пенью певцов обучила
Муза сама, и племя певцов она любит сердечно.

Гомер, Одиссея, IX, 479-481, перевод Жуковского

Законы, II, 665.

** Государство, X, 617, b.

Совершенно справедливо говорит А. Лосев о том, что внутренняя красота, которой венчают олимпийские боги певцов и музыкантов, - это поэтическая красота греческого вдохновения. Вся греческая мифология проникнута преклонением перед этой вдохновенной красотой.

Античное наследие оставило неизгладимый след в европейской культуре, в том числе и в музыке и пении.

Но обратимся к новому времени. Нужно согласиться с Б. Асафьевым в том, что исполненная волнений эпоха Возрождения вызвала рациональное и эмоциональное перерождение человеческой культуры, что, в свою очередь, определило появление нового качества интонационного строя. Таким образом, именно в Италии возникло наиболее острое и доселе невиданное ощущение жизненной силы, ибо именно там проявляется наиболее ярко музыкальность и художественная чувственность народа. Так возник наиболее прогрессивный вокальный стиль бельканто - естественное, основанное на одном лишь дыхании пение. Родилась новая музыкальная практика, - говорит Асафьев, - душой которой была мелодия и которая стремительно покорила весь мир. Можно сказать, что до этого музыка была ритмической интонацией, высказыванием, произношением, сейчас же она запела, и дыхание стало ее основным фундаментом.

Мы могли бы привести множество подобных высказываний, связанных с происхождением оперы, которым упрямо не внемлют так называемые новаторы и реформаторы, то есть сторонники девокализации оперы.

Выдающийся представитель романтизма Э. Т. А. Гофман считал оперу высшим проявлением театрального искусства. Для Гофмана опера есть жанр, в котором

«освязаемо должны проявиться влияния на нас мира наивысших событий... Именно опера выражает наиболее совершенно сущность романтизма».

Гофман окончательно оформляет свою точку зрения об опере: «Язык этого мира должен быть более выразительным, чем обыкновенный язык, точнее, он должен быть взят из волшебного царства музыки и пения, где действия и состояния, выраженные всепобеждающим потоком звуков, овладевают нами и поражают нас гораздо сильнее, чем на то способен обыкновенный язык».

Именно «действия и состояния, выраженные всепобеждающим потоком звуков», а не сами звуки, голос и музыка, затерявшиеся в бестолковом сценическом движении! Действенность подменяется действием. Статичность так же выразительна, как и движение. Общеизвестно, что дорийское слово «драма» не значило «действие», а «событие».

Когда говорим об оперной музыке или вообще осмысливаем сам феномен музыки, мы должны помнить слова Генриха Нейгауза: «Первоисточник всякой слышимой музыки - пение». Мы бы добавили, что пение является первоисточником музыки не только «слышимой», воспринимаемой и внешней, но лежит в основе и так называемой внутренней музыки. Первомузыка не что иное, как внутреннее пение, весь мир и все богатство психической жизни, превратившееся во внутренний тон, внутреннюю мелодию. Внутренний звук - это лишь вокальный тон, чувство, осязаемое как звук, озвученное переживание. Мы еще не сумели должным образом осмыслить слова Амирана из грузинской пословицы, которая кажется нам лишь забавной шуткой: «Амиран пел в душе и просил братьев подпеть ему».

Ясно и понятно выразил Н. А. Римский-Корсаков

смысл и место пения в оперном произведении: «В пении сосредоточен и драматизм, и сценичность, и все, что требуется для оперы».

Говорят, что человеческий голос - лучший музыкальный инструмент. Именно в оперном произведении выявляются наиболее полным образом все его выразительные свойства.

Блаженный Августин, оставивший удивительной глубины учение о музыке и пении, со свойственной ему проникновенностью прояснил для нас тождество человеческого голоса и его духовных движений: «Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают» (Исповедь, X, 33).

Высшей степенью точности и поразительной высотой обобщения отличается рассуждение Августина об отношении певческого голоса и пения: «Когда поют и мы слышим звук, то он не звучит сначала бесформенно, а затем уже в пении получает форму. И как бы он ни прозвучал, но он исчез, и ты ничего тут не найдешь, что можно было бы вернуть и превратить в стройное пение. Пение все в звуках: звуки - это его материя, которой придают форму, чтобы она стала пением. Поэтому, как я и говорил, звук, т.е. материя, имеет первенство над пением, звуком уже оформленным, но первенство не по способности «делать». Звук не создает пения; издаваемый телесным органом, он подчиняется душе певца, дабы стать песней. Нет у него первенства и во времени: звук и пение одновременны. Нет и по выбору: звук не лучше пения, поскольку пение есть не только звук, но еще и красивый звук. Он первенствующий происхождением: не пение приобретает форму, чтобы стать звуком, но

звук приобретает форму, чтобы стать пением» (Исповедь, XII, 29, 40).

После этих великих мыслей несколько неудобно говорить об обыденном, но не могу не вспомнить, как извечно упрекают нас, певцов, в том, что мы работаем над звуком. Нас называют рабами звука или голоса и не ведают, что если мы не найдем звук, то не получится пение. Без звука, который несет с собой истину нашего духовного бытия, который является озвученным чувством, невозможно представить пение как искусство.

Мы, грузины, народ певцов, а не только зодчих. Поэтому и нашему пению подойдут слова, сказанные Стендалем об итальянцах: «В Италии каждый стремится постигнуть красоту музыки посредством пения».

Звук, тон, вокализация имеют огромное значение не только в музыке и эстетике, но и в поэзии. Французский философ Гастон Башляр возвышает звук: «Звук, первозданный звук, естественный звук, или голос, все ставит на свои места. Вокализация управляет истинной живописностью поэзии».

Как мы уже отмечали, понятие тона имело решающее значение для античной космогонии и философии. А. Лосев подтверждает это*.

И когда Каччини, создатель первой оперы, пишет в своем известном на весь мир «Предисловии»: «Меня убедили непобедимыми доводами, чтобы я попытался слить слово с музыкой в согласии с воззрениями Платона и других философов», - мы должны понимать это в прямом смысле и без каких бы то ни было сомнений положить это высказывание в основу задачи выяснения специфической природы оперы как произведения искусства.

См. стр. 49 наст. изд.

Опера, в качестве новой формы художественного творчества, впитала в себя, переработала и обобщила весь музыкально-эстетический опыт цивилизованного человечества, в особенности, конечно же, музыкальную эстетику эллинов, которая, как мы уже убедились, была неистощимым источником греческой философской мысли.

В основу этой новой художественной формы легло понятие первомузыки, певческого звука, человеческого голоса.

Самоотверженные исследователи певческого голоса и вокального искусства, Жаклин и Бертран Отт, замечательно выражают преимущество человеческого голоса, его звучания в деле возникновения певческого искусства. Для них музыка рождается вместе с голосом: «Голос - это первичная музыка, это озвучивание человека, он его первый мелодический и ритмический инструмент. С того дня, когда человек обнаружил, что природа наделила его голосом, он стал его культивировать как инструмент, требующий соответственной его природе техники».

На основе всего вышесказанного нам представляется, что единственный ключ к разрешению непреодолимой дилеммы - музыка или драма? - можно найти лишь исходя из вокальной сущности специфической природы оперного жанра.

Если учесть, что музыка и драма - драматическая поэзия - основываются на пении, то причина кажущегося противоречия между ними сама собой окажется снятой. Именно в пении, в вокале заключается их корень и наивысший синтез в виде феномена оперы.

Таким образом, в опере пение является первоисточником музыки и закваской драматической поэзии.

Опера и на самом деле является синтезом, но синтезом не только в том смысле, что она соединяет

вокал, поэтический текст, сценическое действие, искусство, архитектуру, пластику, инструментальную музыку, но она синтез и в том смысле, что в ней воплотился «исторически действующий душевный и духовный опыт человечества, который обеспечивает непрерывность культурного наследия», который Г. Гадамер называет «исторически действенным сознанием».

Если согласиться с предложенным нами пониманием оперной специфики, то сможем надеяться, что опера как «художественное произведение» (в хайдеггеровском смысле) найдет достойное место в современной герменевтике.

В опере мы имеем художественно-концептуальный, а не агрегатный синтез, в котором части составляют механическую, а не структурную совокупность. Главным условием и основанием художественно-концептуального синтеза, обуславливающим и определяющим фактором является именно пение, вокал и воплощенная в вокале музыка. Вокал составляет специфический отличительный признак этого жанра.

Б. Асафьев следующим образом подводит итог рассмотрению происхождения оперы: «Опера, которая является величайшим приобретением Италии эпохи Ренессанса в сфере музыки, театра и поэзии, дала новое русло новому содержанию разума и чувства, обеспечила его чувствительную, утонченную, гибкую музыкально-интонационную форму. Посредством этой формы стало возможным проявить новую психику, исполненную воли, освободившийся от пут схоластики разум и, что главное, ощущение действительности».

Носителем же мелодического начала является человеческий голос - самый мелодичный инструмент из всех инструментов.

Эпоха Возрождения, которая открыла дорогу индивидуальной человеческой личности, создала и форму выражения для этой личности - сольное пение, бельканто, «со всей виртуозностью, лиризмом и гедонизмом» (Родольфо Челлетти). Таким образом, сольное пение, реализованное в культуре бельканто, является высшим культурно-художественным приобретением восходящего гуманизма Нового времени. В бельканто происходит «возрожденческое самоутверждение человеческой личности с ее принципиальным и непоколебимым антропоцентризмом» (А. Лосев).

Сольным пением, своим отмеченным знаком личности голосом утверждает человек свое человеческое «я». «Голос есть личность», как сказал Осип Мандельштам. Поэтому девокализация оперной музыки, с одной стороны, вызывает пренебрежение и отрицание ее специфики, а с другой стороны, проявляется как симптом дегуманизации музыки: «Личность, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительнее всего. Это особенно ясно на примере музыки и поэзии.» (Хосе Ортега-и-Гассет). Интересно, что проявленный в девокализации этот процесс дегуманизации искусства идет параллельно с процессом «онемения» в живописи, на который в свое время обратил внимание А. Гелен, и чему Г. Гадамер посвятил особое исследование «Онемение картины». Все это является проявлением глобального процесса, который наш выдающийся мыслитель М. Мамардашвили определил как «антропологическую катастрофу».

Так сплетаются друг с другом судьба высшей формы вокального искусства - оперы - и история человеческой культуры. Опера в действительности является «барометром изменчивости интонационной атмосферы общества», и к выявлению ее природы мы

должны относиться с величайшим вниманием не только для исследования исторического развития этого жанра, но и для определения той культурно-исторической ситуации, которая отражается в показателях этого развития. Если общественная жизнь активна, богата и разнообразна, то и настроение людей соответственно ему и их голос чист и звонок, возвышен и окрашен в радужные тона. Вялость общественной жизни, ее бледность и обесцвечивание заставляет людей издавать тусклые, хмурые, безжизненные звуки, ее интонационная палитра бедна, невыразительна, однообразна. Пение становится интонационно неярким, будто бы слышишь все одну и ту же мелодию, один и тот же напев, который уже и не является мелодией, но просто интонационно неопределенным бормотанием. Он напоминает скорее «болтовню» (М. Хайдеггер), чем «речь, облеченную гармонией» (*in armonia favellar* - Джулио Каччини). Попытка преодолеть этот интонационный вакуум проявляет себя как насилие над интонацией - криками и визгом вместо музыки или искусственностью - фальшивым пафосом, интонационным кривлянием, голым техницизмом...

Чем должна питаться в такое время опера?

Нам остается лишь ждать нового художественного синтеза в новой исторической обстановке.

В конце нашего рассуждения, в качестве методологического эпилога мы вновь вернемся к Карлу Ясперсу: «Открытость перед лицом далеких исторических пространств и самоотождествление с настоящим, целостное понимание истории и жизнь вблизи начал настоящего - в напряженности всех этих факторов становится возможным такой человек, который, переброшенный в свою абсолютную историчность, достигает понимания себя самого». И вновь начнут петь его обновленные духовные силы...

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Неизмеримо опаснее другое несовершенство в отграничении области, а именно их сочленение - соединение разнородного в одно мнимое целое, в особенности если оно исходит из совершенно ложного истолкования объектов, исследование которых является основной целью предполагаемой науки. Подобная незамеченная μεταβάσις εἰς ἄλλο γένος (переход в другой род) может повлечь за собой самые вредные последствия.

Эдмунд Гуссерль

Каждое искусство, будь то живопись или художественная литература, музыка или архитектура, когда оно достигает высокой степени развития, стремится теоретически вникнуть в собственную практику, познать самое себя, постичь свою сущность, обобщить свои же художественные достижения, прояснить творческий метод, утвердить свои принципы и законы, установить свое место среди родственных видов искусства и вообще в мире человеческой культуры - одним словом, создать собственную теорию.

Совершенно справедливо замечает известный болгарский исследователь Александр Лилев: «Теоретический анализ творческого процесса есть имманентная потребность как для искусствоведения, так и для самого искусства».

Вокальное искусство, подобно другим его видам, на протяжении своего длительного развития пытались и пытается ныне создать собственную теорию. Общая теория вокального искусства призвана обобщить практические достижения вокально-исполнительской практики в их отношении с вокальной музыкой, с ее теорией и вообще с эстетикой музыки.

Общая теория вокального искусства должна рассматривать проблемы методологического характера. Как нужно сродить эту теорию? Каково взаимоотношение входящих в нее частных дисциплин и научных отраслей? В каком отношении находится вокальное искусство с другими видами искусства на практическом и теоретическом уровнях? Что общего у вокального искусства с другими видами творчества и, в особенности, на этом общем фоне что именно создает *специфику вокального искусства*, его сущность и смысл? Исходя из своей специфики, какой конкретный вклад может внести вокальное искусство и его теория в общую теорию художественного творчества как такового, то есть как в гносеологию искусства и эстетики?

Для ответа на все эти вопросы необходимо выработать общую точку зрения на теорию вокального искусства. Это поможет нам определить общие методологические принципы теории вокального искусства.

В деле становления общей теории, как известно, основываются на одной из двух точек зрения:

* Лилев А. О природе искусства. Критика современных концепций буржуазной эстетики. «Искусство», М., 1977, стр. 15.

1. Можно обобщить на теоретическом уровне практику и эмпирический опыт, а стало быть, историю изучаемого вида искусства как содержащую этот опыт;

2. Можно исходить из обобщения более высокого ранга и, прилагая его к предмету конкретной частной теории и его особенностям, выводить спецификацию общего.

В эстетике различают «эстетику снизу» и «эстетику сверху». В первом случае мы имеем эстетический анализ, ориентированный на обобщение художественного и творческого опыта человека, истории искусства. Во втором случае - эстетическая теория, выведенная из теории познания, диалектики, аксиологии, одним словом, из философской системы и философского мировоззрения*.

Для создания точки зрения о методологии общей теории вокального искусства, для познания его методологических основ мы должны прибегнуть к обоим из вышеуказанных средств и, по возможности, используя достижения современной науки, произвести их методологический и теоретический синтез.

Для этого мы, с одной стороны, должны рассмотреть исторический путь теоретической мысли и исполнительской практики вокального искусства, основные тенденции его развития, а с другой стороны, те общие методологические принципы, на которых основывается или должна основываться общая теория искусства, его философия.

На протяжении длительного развития теоретической вокальной мысли в разное время были созданы весьма интересные труды высокого теоретического уровня. В этих трудах на основе философии, поэтики,

* Ср. Чавчавадзе Н. О методологии эстетики. Тб., 1977 (на грузинском языке).

музыковедения соответственной эпохи, на основе эмпирического опыта вокально-исполнительской и педагогической практики изложены основные принципы вокального искусства.

Первая попытка теоретически обосновать вокальное искусство принадлежит итальянскому певцу и композитору, создателю монодии Джулио Каччини. Его музыкальная эстетика исходила из гуманистических принципов итальянского Ренессанса, вдохновителями которых в музыке были поэт Торкватто Тассо и его последователи из литературного круга: Джезуальдо Венозелли, основатель Неаполитанской академии, девизом которой были слова: «Музыка - дух поэзии и ее сладость», Винченцо Галилей, отец великого ученого Галилео Галилея, известный во Флоренции лютнист и певец, который контрапунктному «готическому» стилю противопоставлял простую музыку эллинов, и в особенности знаменитая *camerata* флорентийского графа Джованни Барди, в которой собирались передовые люди той эпохи, как говорит сам Каччини, «букет интеллектуалов города» - музыканты, поэты, философы и люди высокого духа. Каччини свидетельствует, что из разговоров с ними он приобрел больше, чем за тридцать лет занятий музыкой*.

Таким образом, теоретическую основу первого полного учебника вокального искусства составляли этические и эстетические идеалы и воззрения гуманизма, проникнутые стремлением восстановления греческого духа.

В своем «Предисловии» Каччини прямо отмечает: «Меня убедили неодолимыми доводами, чтобы я оставил ту манеру композиции, которая стремится к чистой музыкальности выражения, и попытался

Ср. Machabey A. *Le bel canto*, in *Formes, écoles et oeuvres musicales*. Librairie Larousse, Paris, 1948, pp. 27-29.

соединить слово с музыкой, согласно учению Платона и других философов, которые преподают высочайшую мысль, подразумевающую, что музыка, для благотворного проникновения в человеческую душу, должна со всей строгостью соблюдать строй естественных законов: начать со слова, перейти к ритму и наконец увенчаться звуком, а не делать обратное»*.

Такое правило композиции противостоит тому положению вещей, когда «композиторы и певцы не заняты ничем иным, как достижением акустического удовольствия (именно так! - *piacere acustico!* - *Н. А.*), и забывают, что музыка неспособна передать истинное переживание, если она не соединена с мыслью, четко выраженной посредством слова». Каччини продолжает: «Мне пришла мысль попробовать тот вид музыки, в котором достигается как бы разговор в гармонии (*quasi che in armonia favellar*)».

Имеется в виду такой способ исполнения, к которому, начиная с флорентийской реформы и до сего дня, стремится исполнительская эстетика: *речь, синтез слова и музыки в пении и посредством пения* (*recitar cantando*). К этому стремились реформаторы разных времен: Монтеверди, Глюк, Вагнер, Верди, Мусоргский. Таким образом, этот принцип возникает вместе с зарождением бельканто и вовсе не представляет собой «открытие» двадцатого века в вокальном искусстве.

Главное - подчеркнуть в нашем контексте *органическую связь между музыкальной эстетикой и исполнительской стилистикой: теоретико-эстетическое кредо первой находит адекватное выражение в экспрессивной задаче другой.*

* Maragliano Mori R. *I maestri de bel canto*. De Sanctis. Roma, 1953, pp. 12-13.

Такая же тесная связь проявляется между музыкальной эстетикой, вокальной техникой и исполнительской стилистикой в концепции выдающегося вокального теоретика первой половины XVIII века Пьера Франческо Този. Его вышедшая в Лондоне в 1723 году книга «*Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*» (Мнения о древних и новых певцах, или Наблюдения по поводу украшенного пения) - заслуживает многостороннего внимания. Исходной точкой для этого произведения является понимание вокального искусства как начала выражения этического принципа в музыке, в звуках. Для достижения этой совершенной гармонии П. Ф. Този считает необходимым возвести музыкальное сознание певца, его интуицию («Сердце самый великий учитель») и профессиональное образование до конгениального музыкальной композиции уровня. Все его практические советы обусловлены великим и целенаправленным стремлением к совершенствованию концепции искусства, музыкальной стилистики и художественной выразительности.

«Древние певцы были знамениты тем, что пели сердцем, новые (*moderni*) несравненны в пении, услаждающем ухо»*.

Трудом Джамбаттиста Манчини «*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*» («Мысли и практические размышления об украшенном пении», опубликовано в Вене в 1774 году) заканчивается теоретическое обсуждение эпохи возвышения бельканто. Автор основывается на тех же постулатах, которым следовали в теории Пьер Франческо Този, а в педагогической и певческой практике - Пистокки, Бернакки, Кафарьелло, Джицциелло, Гримальди и дру-

Tosi Pier Francesco. *Opinioni de' cantori, antichi o moderni, o sieno Osservazioni sopra il cantofigurato*. Napoli, 1904.

гие блестящие представители «Великой болонской школы»*.

Особого внимания требует то обстоятельство, что с этого периода в итальянских консерваториях план обучения предусматривал и теорию певческого искусства, чему уделялся один час ежедневно. Если учесть, что период обучения длился от 9 до 13 лет, станет понятным, каким масштабным был процесс усвоения теоретической мысли.

Исследователь эпохи бельканто Ангус Хериот подчеркивает следующее обстоятельство: «Для того, чтобы голос не переутомлялся множеством упражнений, изучению теории пения и других вспомогательных курсов уделялось такое же внимание, как певческой практике»**.

В XIX веке стилем Россини заканчивается старое классическое бельканто и начинается период новой итальянской школы, который во многом отличается от исполнительского стиля и теоретических принципов XVII-XVIII веков***. Если *вокальная теория классического бельканто в основном ориентирована на исполнительскую стилистику, теорию музыки и эстетическую традицию, то вокальная теория и практика XIX века определенно проявляет ориентацию на естественнонаучное утверждение вокального искусства.*

* Ср. Багадунов В. Д. Очерки по истории вокальной методологии, ч. 1. М., 1929, стр. 117-129.

** Heriot A. *I castrati nel teatro di opera*. Rizzoli, Milano, 1962, p. 64.

*** Для изучения этого периода весьма важны труды Стендаля, которые и сегодня не утратили свое значение для изучения вопросов эстетики оперного и, в особенности, вокального искусства. См. Письма о Метастазии; Жизнь Россини. - Стендаль. Собрание сочинений в 15-ти томах, т. 8. М., 1959, стр. 203-256; 259-647. Для характеристики той же эпохи ср. Машини Дж. *Философия музыки. Эстетика и критика. Избранные статьи*. «Искусство», М., 1976, стр. 229-264.

Теория вокального искусства, методология и методика XIX и XX века развивается со знаком монополизации со стороны физической и физиологической точек зрения. Величайший теоретик вокального искусства и педагог XIX столетия Мануэль Гарсия сын так обосновывает необходимость физиологической точки зрения для создания вокальной теории: «Поскольку я был сын артиста, который завоевал общую высокую оценку как певец и учитель пения (о чем свидетельствует заслуженная репутация его многочисленных учеников), я сумел собрать воедино его указания, плод его давнего опыта и высококультурного вокального вкуса. Я поставил себе целью восстановить его метод, но *попытаться придать ему теоретически более обоснованный вид* и связать следствия с причинами. *Поскольку всякое вокальное явление в конце концов является продуктом работы голосового органа, я их изучил с физиологической точки зрения* (курсив мой - Н. А.)»*.

В том же девятнадцатом столетии встречаем мы попытки изучения вокальных явлений посредством физического или физиологического эксперимента. Тот же Мануэль Гарсия изобрел и употребил для этих целей ларингоскоп (1855 год). Известны попытки Мюллера получить звук путем продувания голосовых органов трупа искусственным потоком воздуха (1836 год)**. Великий немецкий ученый Г. Гельмгольц создает акустическую теорию резонанса для закладывания физических научных основ теории музыки***.

Мануэль Гарсия (сын). Школа пения. Музгиз, М., 1956, стр. 8 (заглавие русского перевода не имеет ничего общего с заглавием оригинального произведения: *Traité complet de l'art du chant*. Paris, 1856.

** Морозов В. П. Тайны вокальной речи. «Наука», Л., 1967, стр. 67.

Helmholtz H. *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für Theorie der Musik*. Sechste Ausgabe. Braunschweig, 1913.

Все это понятно - научная мысль и методология того времени формировались на естественнонаучной основе. По причине тех удивительных успехов, которых достигли естественные науки в XIX столетии, естественнонаучный подход возобладал и в общественных науках - в истории, психологии, языкознании и т. д. Подобный подход к общественному и индивидуальному сознанию, вообще к событиям духовного порядка следующим образом характеризует К. Мегрелидзе: «Суждение натуралистов о том, что сознание, мышление и воля, весь духовный мир человека представляет собой лишь высшую ступень развития физико-химических сил материи, которые на уровне простейших организмов проявляются в виде первичных рефлексов приспособляемости,... нужно признать за верное.

В прояснении этих вопросов решающую роль сыграли труды биологов и физиологов. Успехи естественных наук в этом направлении действительно велики. Но ученые естественники (физиологи, биологи, психологи-субъективисты), которые увлечены изучением естественных процессов разумной деятельности и которые заняты непосредственным наблюдением за реактивными актами организмов, описанием физико-химических процессов и нервно-мышечных рефлексов, в большинстве случаев считают допустимым, что изучение сознания может ограничиваться биологической и физиологической стороной вопроса. Они убеждены, что их исследования могут исчерпать проблему человеческого поведения и мышления.

Натуралистическое мировоззрение сводит все вопросы сознания, в частности, человеческое мышление к нервно-церебральной деятельности, к рецепторным и моторным процессам.

Натуралистические взгляды проявляются в том, что они считают человеческую ступень сознания непосредственным продолжением животного сознания, лишь усложненной формой последнего. Они не видят принципиальной качественной разницы между этими двумя явлениями. Из-за этого они полагают человеческое и животное сознание на одной плоскости, измеряют его общей мерой, изучают одинаковыми способами, а выводы, полученные в одной сфере, обычно обобщают и на другую.

Натуралисты стремятся объяснить многообразное и необозримое историческое богатство, весь универсум идеологических надстроек, весь *globus intellectualis* человечества, опираясь лишь на биологические основы сознания.

Если мы действительно станем на этот путь, тогда легко придем к выводу, что возможно упразднить целый ряд научных дисциплин, изучающих человека, его хозяйственную и общественную жизнь...

Таким образом, биология поглотит все общественные науки и превратится в универсальную область знания...»*.

Эта тенденция проявилась и в науке XX столетия. Особенно интенсивно эти процессы наблюдаются при разработке вопросов, находящихся на стыке физиологии и психологии. Из физиологии, притом из периферической моторной физиологии, переносились в музыкально-исполнительскую методику, и не только вокальную, многие рекомендации и точки зрения. Известный педагог И. С. Ауэр так описывает особенности физиолого-анатомического метода: «Юные ученики, приезжавшие издалека, плохо руководимые учителями, упражнялись от восьми до десяти».

Мегрелидзе К. Основные проблемы социологии мышления. «Мецниереба», Тбилиси, 1973, стр. 12-13.

ти часов в день в тщетной надежде увеличить технику. Из-за чрезмерной непрерывной работы они с трудом шевелили пальцами»*.

Именно из физиологии и ориентированной на нее психологии проистекали натуралистические, механистические, вульгарно-материалистические воззрения в педагогических и методологических исканиях. Опора на естественные науки - акустику, физику, механику, биологию - была необходимым условием научности того или иного исполнительского принципа или методического суждения.

Параллельно с преобладанием физиологического «привкуса» в общественных науках, также и в методике певческого голоса все возрастает роль физиологических и акустических исследований. Как уже было сказано, в 1855 году М. Гарсия изобрел и применил ларингоскоп для наблюдения над горизонтальной динамикой действия голосовой щели. В 1878 году М. И. Острези создает ларингостробоскоп - предтечу современного электростробоскопа. В 1913 году основатель экспериментальной фонетики Панкончелли-Кальция и Хегенер впервые снимают на киноплёнку колебания голосовых связок во время фонации. В том же 1913 году А. Музехольд публикует фундаментальный труд с весьма характерным заглавием - «Общая акустика и механика голосового органа человека». В 1925 году Л. Работнов устанавливает закономерности дыхательного подсвязочного режима гласных звуков. В 1931 году выходит в свет исторический отчет о наблюдении Малютина над фонационным действием голосовых связок при отсутствии воздушного потока. В 1932 году Работнов выдвигает гипотезу о «парадоксальном» фонационном дыхании и

* Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М., 1965, стр. 45.

открывает закон одновременного действия мягкого нёба и диафрагмы (так называемый «эффект Работнова»); в 1928 году Казанский и Ржевкин в спектре певческого голоса открывают так называемую «нижнюю певчую форманту», а в 1933 году американский акустик В. Т. Бартольмью открывает и «высокую певчую форманту». Последнее исследование носит весьма характерное заглавие: «Об определении лучших свойств мужского голоса». В том же 1933 году выходит в свет работа Отто Хаймана, где впервые выражается мысль об активном участии возвратного нерва в функционировании голосовых связок. В 30-х годах публикуются и фундаментальные монографии французских фоониатров Тарну и Портмана. В 1943 году японский исследователь Ихино Кирике с помощью стробоскопа открывает особенность работы голосовых связок: так называемое опускание свободного края голосовых связок во время фонации и их вращение в фазе отдаления. В 1950 году немецкий анатом Курт Гертлер открывает принцип распределения волокон в голосовой мышце (*musculus vocalis*). Тогда же французский певец, физиолог, акустик и математик Рауль Юссон создает нейрохронаксиальную теорию в своей первой докторской диссертации по естественным наукам. В 1955 году выходят в свет рентгенологические исследования физиолога и певца Л. Дмитриева о состоянии глотки в процессе пения (принцип стабилизации глотки в режиме пения). В 1956 году Грачева издает фундаментальный труд о нейрологии глотки (открытие рефлексогенных зон глотки и зева).

В 1952 году Р. Юссон исследует значение ретикулярной формации для стимулирования связок при фонации. В том же году Альберт Жиани и Рауль Юссон методом фронтальной томографии определяют

влияние возвратного импеданса на вертикальную структуру голосовых связок.

В 1953 году И. Х. Амадо выясняет воздействие гормонов на метаболизм ионов кальция, натрия и калия в голосовых связках человека при фонации - так возникает эндокринофония. В тот же год французский хирург-ларинголог Андре Мулонге на живом человеке (*in vivo*) изучает гоморитмичность колебаний голосовых связок и потенциалов возвратного нерва, что эмпирически доказало теорию Р. Юссона.

В 1954 году Альфред Томатис определяет эффект влияния слухового анализатора на режим голосовых связок («эффект Томатиса»).

В 1955 году французский психофизиолог Андре Сулерак вводит понятие вокально-корпоральной схемы и определяет физиологические механизмы ее реализации.

В 1956 году югославский анатом Елена Крмпотич открывает причину различия между длиной и калибром аксонов правого и левого возвратных нервов и дает этому различию точное количественное объяснение с точки зрения функциональной физиологии. Это служит дальнейшим доказательством теории Р. Юссона.

В 1956 году итальянская исследовательница из Турина Ди Джорджо исследует особенности работы правого желудочка сердца при пении с большой силой.

В 1957 году французский инженер из города Лилля Филипп Фабр создает новый аппарат для изучения работы голосовых связок - электроглотограф. Таким образом, создается новый метод исследования процесса пения — электроглотография.

В 1958 году выходит в свет итог многолетних исследований Н. И. Жинкина под заглавием «Механизмы

речи» (наряду с другими открытиями в этой работе устанавливается так называемый «принцип антиципации»).

Годом раньше, в 1957 году, независимо от Жинкина, Елена Крмпотич, на основе возбуждения участвующих в фонации нервнопроводящих путей и установления «хронологического индекса» нервно-мышечной передачи, формулирует тот же самый «принцип антиципации», который Р. Юссон впоследствии назовет «квазигомеостатическим механизмом Крмпотич-Жинкина».

В том же 1957 году уточняется теория обратного имеданса Р. Юссона, на основе математического вычисления частоты среза в так называемой зоне среза (с применением общей динамики вибраций Ива Рокара). Тогда же Р. Юссон производит физиологический анализ вокальной техники (управляемой фонации).

В 1960 году выходит в свет итоговый труд Р. Юссона «Певческий голос», а в 1962 году - первая в мировой литературе книга «Физиология фонации», в которой систематически и на уровне современной физиологической науки проанализированы результаты международных исследований процесса фонации, певческого голоса и физиологического механизма пения. Защищенная в 1965 году вторая докторская диссертация Р. Юссона посвящена физико-математической теме «Теоретическое и экспериментальное исследование сирены голосовой щели и различные дополнения к теории павильона». Этим исследованием завершается математизация изучения фонации*.

Ср. Husson R. Etude théorique et expérimentale de la sirène glottique et contribution diverses à la théorie des pavillons. Paris, 1965. Ср. также Дмитриев. Основы вокальной методики. М., 1968, стр. 79-85; 93-96; 117-126.

В 1965 году выходит в свет труд В. Морозова «Вокальный слух и голос».

В 1966 году Л. Дмитриев и М. Нозадзе совместно с Гоуфманом снимают фильм рентгеносинхронным методом о действии глотки и дыхательного аппарата при пении.

В 1967 году публикуется первый обобщающий труд В. Морозова «Тайны вокальной речи». В 1968 году - обобщающий труд Дмитриева «Основы вокальной методики», третий раздел которого озаглавлен «Действие голосового аппарата в пении».

В 70-х годах были написаны имевшие важное значение диссертации Л. Ярославцевой, А. Киселева, А. Котляра и В. Чаплина. И наконец в 1977 году выходит в свет труд В. Морозова «Биофизические основы вокальной речи».

Таким образом, физиология, в особенности же физиологическая акустика, все более глубоко и всесторонне изучает голосовой аппарат человека, его речевые и фонационные механизмы. С точки зрения физиологии, акустики и связанных с ними других отраслей современной науки (как например, бионика, кибернетика, теория информации, теория связей, теория систем и др.) все это естественно и закономерно. Также закономерно и исследование певческого голоса при помощи объективных методов физиологии и акустики. Это представляется полезным и для развития фониатрии, патофизиологии фонации и логопедии как отдельных медицинских отраслей. В этих исследованиях много полезного и необходимого и для теории искусства, исполнительской деятельности, а в особенности для вокальной педагогики и методики. Фактически перед нашими глазами создается *теория вокально-фонационных механизмов*.

На основе этих знаменательных успехов и также

благодаря постулированию изучения явлений искусства посредством одних только объективно-экспериментальных методов, теория вокальных механизмов имеет тенденцию заменить собой, даже совершенно поглотить общую теорию вокального искусства как искусства и провозгласить себя единственной экспериментальной, материалистической, а стало быть, единственно научной теорией. Всякий другой подход к вокальному искусству объявляется субъективистским, лишенным перспективы к обобщению и чисто спекулятивным, наподобие того, как в свое время смотрели на историческую науку.

Именно в этом контексте возникает проблема разработки методических принципов общей теории вокального искусства.

Как уже было сказано, в теории вокального искусства научным считается только то знание и тот метод, которые основываются на эксперименте, и вместе с тем дают возможность обобщения и математической формализации. Выдающийся исследователь речевых механизмов Н. И. Жинкин в предисловии к своему фундаментальному труду пишет: «Подлинно научный интерес исследования состоит в том, чтобы вскрыть механизм явлений. Если механизм данного явления изучен, возникает возможность и перспектива овладения им. В этом и состоит связь теории с практикой»*.

В исследовании Н. И. Жинкина теория механизмов речи представляет собой *теорию физиологических механизмов*, хотя она и призвана осветить проблемы психологии мышления.

Также представляет научную теорию известный методист и исследователь, проф. Л. Б. Дмитриев: «Усвоение научных сведений о голосе и работе голо-

* Жинкин Н. И. Механизмы речи. АПН РСФСР, М., 1968, стр. 5.

сового аппарата, как и данных об общих закономерностях работы организма человека, является совершенно необходимым, чтобы обоснованно разбирать методические вопросы»*.

С физиологической точки зрения Л. Б. Дмитриев считает пение «одной из функций организма, которая подчинена общим закономерностям его деятельности». Здесь вовсе не говорится о специфике пения или хотя бы о качественных отличительных чертах фонации и звукообразования: «Пение... подчиняется тем же самым основным закономерностям, которые *характерны для всех остальных функций организма*, или для организма в его единстве» (курсив наш - Н. А.)**.

Поэтому, заключает Л. Б. Дмитриев, «кто хочет понять, что такое пение и певческий голос, как его можно развивать, совершенствовать и как следует с ним вообще обращаться, должен прежде всего ознакомиться с деятельностью нервной системы, ее законами, которые определяют работу организма вообще и певческую деятельность в частности»***.

Процесс пения у Л. Б. Дмитриева сводится до механического процесса: «Пение - одна из разновидностей мышечного движения». И. М. Сеченов говорил: «Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению - мышечному движению;... ведь и у музыканта и у скульптора рука, творящая жизнь, способна делать лишь чисто механические движения...»****.

* Дмитриев Л. Б. *Op. cit.*, стр. 3.

** *Ibid.* Относительно функции фонационных органов, ср. Alfred Tomatis. *L'orecchio è la vita.*

*** *Ibid.*, стр. 202-203.

**** И. М. Сеченов. Избранные произведения, т. 1. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 9-10.

Для диалектического мышления простые формы объясняются на основе анализа сложных. Здесь же происходит обратное: сведение сложных форм к простым, объяснение сложного на основе простого. Все это представляет собой чистейшей воды физиологический редукционизм. В соответствии с этим, соблюдая принцип каузальности, Л. Б. Дмитриев видит физиологическую сущность техники и исполнительской задачи в их рефлекторной связи. Он пишет: «Возбуждение по нервным волокнам, как проводам, бежит в центральную нервную систему и оттуда, благодаря установленным связям, по другим проводам проносится к рабочему органу, трансформируясь, в свою очередь, в специфический процесс клеток этого органа. Таким образом, тот или другой агент закономерно связывается с той или другой деятельностью организма, как причина со следствием». «В нашем случае, - продолжает Л. Б. Дмитриев, - музыкальные образы являются причиной, а их техническое осуществление - следствием; они должны быть связаны друг с другом рефлекторной связью»*.

Не дано ни физиологическое, ни методическое определение техники как системы сознательного управления процессом фонации (кортикализируемая система - Р. Юссон), если не учитывать схематичного описания механизмов обратной связи на 247-й странице указанного учебника.

Понятие техники теряется в детализированных данных об анатомических и физиологических механизмах. В этих условиях представленная таким образом вокальная техника считается научно обоснованной, освобожденной от «субъективизма», возведенной на уровень научности путем характерного для науки и научности объективно-экспериментального изучения!

* Дмитриев Л. Б. *Op. cit.*, стр. 232-234.

Если вследствие объективного экспериментального наблюдения мы знаем, как движется или какое положение принимает звукопроизводящий аппарат, стало быть и техника может считаться научно обоснованной и возможно руководствоваться объективно приобретенным знанием как в пении, так и в обучении пению. Само собой, снимается с повестки дня необходимость выведения вокально-технических эквивалентов приобретенного объективным опытным путем знания о физиологических механизмах.

В эпиграфе очень интересного исследования ленинградского ученого Вл. Морозова «Биологические основы вокальной речи» читаем следующие слова С. Н. Ржевкина: «Подлинной теории певческого голоса не существует, и, чтобы ее создать, необходимо подробно изучить певческий голос, применяя современные методы акустики и физиологии. Необходимо найти связь работы голосового аппарата с получающимся акустическим эффектом и на основе этого попытаться создать теорию певческого голоса»*.

И Вл. Морозов считает, что на основе физиологического учения И. М. Сеченова и И. П. Павлова возможно построить научную теорию вокального искусства. Таким образом, научным фундаментом научной теории вокального искусства должны стать биофизические основы «вокальной речи» Вл. Морозова, или попросту пения. Так будет обеспечен научный характер этой теории**.

Возникает вопрос: так ли это?

Является ли изучение биофизических механизмов достаточным условием для становления теории искусства в последовательную научную теорию?

* Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. «Наука», Л., 1977, стр. 3.

** Ср. Ibid., стр. 3, 8-12, 213-214.

Поскольку в теории и методике вокального искусства еще не полностью преодолено обращение к классической физиологии, обратимся к вышедшему в последнее время программному исследованию в области нейрофизиологии и нейропсихологии. В этом исследовании явно показана степень применимости классической рефлексологии и его категориального аппарата для решения сложнейших вопросов современной физиологии, психофизиологии и психологии*.

Известный психофизиолог А. Р. Лурия указывает, что лишь на первом этапе своей деятельности пытался И. М. Сеченов «свести все богатство психической жизни к рефлекторному механизму». Так был построен его самый известный труд «Рефлексы головного мозга».

Впоследствии И. М. Сеченов пришел к выводу, что «при переходе к человеку ощущение превращается в причину и цель, а движение - в действие» (ср. выше соображение Л. Б. Дмитриева по этому же вопросу), и что все это «уже переходит за границы физиологии» (указано предисловие 1906 года к работе И. М. Сеченова «Физиология нервных центров»).

* Считаю своим приятным долгом отметить, что недавно опубликованная книга В. П. Морозова «Искусство резонансного пения» (Москва, 2002) является эпохальной работой, определяющей дальнейшие пути исследования в этой области. Вокальная техника и эстетика резонансного пения представлены в синтезе с современными научными проблемами и в этом синтезе обрели совершенно новое звучание и значение. Главным достоинством книги В. П. Морозова и его методологической установки являются сотрудничество с выдающимися мастерами вокала, полный учет вокальной традиции, чем до недавнего прошлого пренебрегала сциентистским образом ориентированная научная мысль (отрицание значимости «певческих ощущений»); выявление семи функций вокального резонанса, аспектный подход к вокальному процессу, что нашло свое отражение в постулировании пяти основных принципов резонансного пения и, особенно, выявление эстетического аспекта как основополагающего импульса вокального процесса.

А. Р. Лурия с сожалением отмечает: «Мысли Сеченова надолго опередили современную ему науку. Даже его последователи не уловили главного направления и продолжали идти по пути сведения сложных форм поведения к элементарным физиологическим явлениям, сохраняя неприкосновенной всю традиционную линию ассоциационизма XIX века»*.

«Фундаментальные физиологические исследования И. П. Павлова, создавшие основу для настоящей физиологии головного мозга, могли объяснить различные формы поведения животных, однако прямой перенос открытых при изучении поведения животных закономерностей на человека оказался несостоятельным», - пишет А. Р. Лурия**.

После описания поражения американских бихевиористов, которые объявляли себя последователями И. П. Павлова, А. Р. Лурия заключает: «Попытки редукционизма обнаружили свою полную бесплодность и при построении новых отношений между психологией и физиологией, когда возникла настоятельная потребность перехода к новому синтетическому периоду развития науки, а следовательно, и к новому поиску физиологических моделей сложнейших психических процессов»***.

Так закончился этот «редукционистский» этап ориентированной на физиологию психологии. Попытки преодолеть его не новы. В социологии критиковать его еще в 1930-е годы начал К. Мегрелидзе. В тот же период преодолеть его смогли в психологии Л. С. Выготский и в физиологии Н. А. Бернштейн и П. К. Анохин.

* Лурия А. Р. К проблеме психологически ориентированной физиологии // Проблемы нейропсихологии. «Наука», М., 1977, стр. 14.

** Ibid.

*** Ibid., стр. 17.

Следует отметить, что в последнее время физиология сильно преобразилась. Внедрение понятия «обратных связей» из кибернетики в психологию возвело на новую высоту теорию и методологию физиологических исследований. Если ранее говорилось об ориентированной на физиологию психологии, сейчас возникает синтетическая дисциплина «психологическая физиология». Новый этап взаимосвязи физиологии и психологии был отмечен пересмотром основ психологической науки. В основу новых воззрений легла важнейшая идея о целостном характере сложных форм психической деятельности человека. Целью этой качественно новой психологии стало изучение процессов сознания, проблем стратегии интеллектуальной деятельности, кодирования информации с помощью языка, процессов выработки обобщающих систем, активной и целенаправленной разработки категориальных способов анализа реального мира.

Особая роль в этом смысле отводилась влиянию социально-исторических условий на формирование человеческой психики. По этому поводу Л. С. Выготский писал: «Чтобы понять природу высших форм сознательной деятельности, нужно выйти за пределы организма и искать их корни не в глубинах мозга или глубинах духа, а в тех реальных формах общественной жизни человека, которые и составляют основное условие развития высших психических функций»*.

Благодаря этим принципиальным сдвигам появилась новая область науки - физиология целостных форм психической деятельности, которая изучает физиологические механизмы саморегулирующего и целеустремленного действия человеческого сознания. Основы этой «психологически ориентированной» физиологии заложили изыскания Н. А. Бернштейна и П. К. Анохина.

* Ср. Ibid., стр. 18.

Бернштейн смог выделить разделенную на уровни закрытой саморегулирующей системы архитектуру физиологических механизмов сложных, активных, волевых действий. Эта схема была построена на 12 лет раньше кибернетической теории Н. Винера.

Бернштейн доказал невозможность прямого управления движением посредством одних только эфферентных импульсов. Согласно ему, это управление происходит на основе афферентных импульсов, т. е. сигналов, которые, с одной стороны, приносят в головной мозг информацию об окружающем мире (пространственное поле), и с другой стороны - информацию о положении конечностей тела в каждый момент времени (кинестетическое поле). Именно эти афферентные сигналы создают «афферентный синтез», который обеспечивает создание некоторого «наблюдательного прибора», позволяющего осуществлять постоянную коррекцию движения*.

Эту афферентную систему импульсов, ее последовательную организацию на разных уровнях (начиная со спинального, далее к уровням красного ядра и стриально-таламусной системы, заканчивая кортикально-пространственным уровнем, который обеспечивает предметные действия) Бернштейн рассмотрел по всей ее длине**.

Функциональная система Анохина исходит из теории, предшествующей положению о рефлекторной природе поведения, но при этом существенно его дополняет. Если схема рефлекторной дуги, из которой исходила вся классическая физиология, рассматривала поведение как ответную реакцию на непосредст-

* Ср. Ibid., стр. 20-21.

Основные положения физиологии активности и физиологии действия Бернштейна весьма удачно применил Шульпяков в исследованиях о техническом развитии музыканта-исполнителя.

венный стимул и полагала, что поведение заканчивается двигательной или секреторной реакцией, то теория функциональных систем отвергла эти положения.

Согласно новым представлениям, двигательной силой поведения могут быть не только непосредственно воспринятые воздействия, которые существуют в настоящем времени (при этом содержат в себе и элементы прошлого), но и ожидаемые в будущем эффекты, которые представляют собой такую же реальную силу, как прошлое и настоящее. С другой стороны, согласно новым представлениям, поведение не заканчивается ответной реакцией, ибо «обратная афферентация» возвращается к головному мозгу и сигнализирует ему об успешности или безуспешности действия. Если соотношение ожидаемого и реального результата не изменяется, действие будет прекращено. Но если эти два компонента выявляют различие, т. е. если обратная афферентация сигнализирует о поражении действия, то вновь возникшее раздражение служит стимулом к продолжению выбора нужного действия и его новому сопоставлению с ожидаемым результатом.

Согласно Лурия, с этим связаны три важных момента*:

Первый состоит в замене упрощенного понимания стимула как единственной причины поведения на более сложные представления о более сложных факторах, среди которых подразумевается и «модель потребного будущего», или «образ непосредственно ожидаемого результата действия». Эти представления определили изыскания П. К. Анохина в сфере точных физиологических механизмов «опережающего возбуждения», и результаты этих изысканий показали, что модель ожидаемого эффекта вызывает систему дифференцированных раздражений, которые распро-

* Ср. Ibid., стр. 23-24.

страняются на периферии гораздо раньше того момента, когда периферийные рецепторы начинают ощущать непосредственно действующие на них раздражители.

Фактически это было физиологическим анализом того явления, которое в психологии известно под именем установки. К сожалению, Лурия, возможно, по причине невольной забывчивости, не упоминает создателя психологической теории установки Д. Узнадзе и пренебрегает результатами психологических исследований в этом направлении в Грузии и других международных научных центрах*.

Второе важное дополнение к классическим представлениям было положение о значении «обратной афферентации» для последующего продолжения текущего действия. Это является новым, четвертым звеном в классической схеме рефлекса. Таким образом, физиология функциональных систем была введена в концепции, которые развивались в трудах по «инструментальным условным рефлексам» и которые выявили то положение, что последующее продолжение поведения зависит от сигналов об успехе уже произведенного действия.

Эти идеи, как было сказано, были сформулированы Бернштейном и Анохиным в 1935 году, гораздо раньше идей о саморегулирующих технических системах.

Третье и особенно значительное дополнение к классической физиологии было введение понятия новых функциональных аппаратов, которые производят сравнение ожидаемого результата действия с его реальным эффектом. Этот аппарат был определен Анохиным как «акцептор результата действия». Таким образом, Анохин вплотную приблизился к физи-

* См., например, «Психологические исследования, посвященные 85-летию Д. Н. Узнадзе», под ред. А. С. Прангишвили. Изд. Мецниереба, Тбилиси, 1978.

ологии процессов «принятия решения», которые ныне составляют основной предмет психологии.

Такова краткая история физиологических исследований второй половины XX века. К сожалению, полученные научные результаты не нашли отражения в итоговых трудах по методологии вокального искусства.

Претензиям физиологов в научном изучении человеческого сознания и установлении социальной природы человеческого мышления противостоит социология мышления: рефлексологи уверены, что радикальное решение всех вопросов, касающихся сущности человеческого разума и поведения и даже вопроса о взаимоотношениях людей возможно лишь на основе изучения физиологических механизмов простых и сложных рефлексов. «Я глубоко, бесповоротно и неискоренимо убежден, что здесь, главнейшим образом, на этом пути, окончательное торжество человеческого ума над последней и верховной задачей его – познать механизм и законы человеческой натуры»*.

В свою очередь, К. Мегрелидзе утверждает: «Применив по отношению к человеческой мысли термины «рефлекс организма на известный раздражитель», мы не делаем еще ни шага вперед в познании подлинной сущности человеческого мышления. Физиология, как и всякая другая наука, годна только в применении к определенному кругу явлений и в известных границах. Однако существуют объекты, относящиеся к миру живых существ, которые не входят в компетенцию физиологии. Никто не станет настаивать, например, на возможности физиологии товарных цен, физиологии права, государства, равно как невозможна физиология грамматики или правил логарифмических исчислений. Пусть это несколько не умаляет значения физиологии,

Павлов И. П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности животных. 1923, стр. 9-10.

но объекты эти лежат в иной плоскости действительности и не относятся ни к физиологии, ни к биологии, ни к экспериментальным наукам вообще... Объекты эти не относятся также к области психологии, не являются продуктами психической или мозговой деятельности. Никакой анализ психики или физиологии людей не может обнаружить эти объекты. Они не коренятся ни в сознании людей, ни в физической оболочке вещей. Они существуют в виде сложившихся общественных отношений... Ошибочными по своей установке являются все рассуждения натуралистов там, где, касаясь общественных вопросов, они равняют социальные образования с естественно-биологическими процессами, пытаясь в биологии увидеть начальные формы социальных явлений... Физиологи исходят из очевидного положения о том, что без элементов нервной системы не существует психической жизни и что мышление вне деятельности нервно-мозгового аппарата невозможно. Отсюда они делают вывод: чтобы изучить существенные особенности мышления, достаточно выявить внутренний механизм нервно-мозгового аппарата. Насколько неоспоримо первое положение, настолько ошибочны выводы, делаемые из него... Разгадка человеческого способа мышления лежит, конечно, не в нервной системе и не в мозгу, а *в тех социальных условиях, которые заставляют мозг в одну эпоху воспринимать, думать и работать так, а в другую - иначе* и которые, вынуждая нервную деятельность людей работать в определенном направлении, *создавали именно такой, а не иной нервно-мозговой аппарат*»*.

Мегрелидзе К. Основные проблемы социологии мышления. «Мецниереба», Тб., 1973, стр. 20-26. Стиль и способ выражения автора настолько ясен и убедителен, что мы с удовольствием приводим эту достаточно пространную выдержку из его работы. Названная книга была написана в 1938 году, а в 1966 году, через 22 года после гибели автора, кафедра философии Ростовского государственного

О недостаточности прояснения физиологической и психологической природы при решении философских вопросов говорит и А. Бегиашвили:

«... Предмет философии не исчерпывается изучением мира и его закономерностей в том виде, в котором они непосредственно даны нам. Первейшая задача философии - прояснить взаимоотношения сознания и материи, духа и мира... Часто в рассмотрении этого принципа мы ограничиваемся тем, что пытаемся показать характер зависимости психических функций человека от их физиологического субстрата, но подобное сведение вопроса о первичности и вторичности не представляется справедливым... Позитивизм безгранично верил в победоносность естественных наук и считал, что естественнонаучными методами можно решить любую проблему, которая возникает пусть даже в весьма отдаленных от естествознания областях»*.

«В наше время много и по-разному говорят о «сциентизме». В двух словах сущность сциентизма можно выразить следующим образом: «Философия должна быть научной». Эта научность должна пониматься в смысле точных естественных наук, поэтому мы должны думать, что философию нужно строить по образцу этих наук, и применять в ней свойственные им методы. Самым явным примером подобного подхода может служить теория физикализма, выдвинутая неопозитивистами в 30-х годах XX века.

Научность философии мы не должны понимать в смысле частных наук» - утверждает А. Бегиашвили**.

Сведение всего духовного мира человека, культуры и, следовательно, музыкальной эстетики, музыки университета приняла решение о представлении этой монографии на Государственную премию.

* Бегиашвили А. Философия в век научно-технической революции // О предмете философии. «Мецниереба», Тб., стр. 138.

** Ibid., стр. 140-145.

и музыкального исполнительства к теории физиологических механизмов, как мы видели, методологически неоправданно и само по себе невозможно. Это также и неперспективно в практическом смысле, ибо во время акта музыкального исполнительского творчества артист ориентирован не на выражение объективно приобретенных знаний, а руководствуется субъективными выразительными мотивами: не «извне вовнутрь», но «изнутри вовне». В первом случае мы имели бы научный доклад, а не творческий исполнительский акт. Поэтому и справедливо утверждение, что «научный метод об искусстве не равняется методу собственно искусства».

Хоть и с позиций психологизма, но все же выразительно сказано Арнольдом Шеррингом: «Представление о звучании, которое живет в мозгу артиста, есть первичное и творческое»*.

А. Моль, который изучал эстетическое восприятие с точки зрения теории информации, весьма отрицательно относился к применению физических методов в исследовании природы эстетического опыта. Согласно ему, музыкальная акустика потерпела поражение именно по причине отсутствия интереса к реальным проблемам возникновения звуковых структур. Она, например, исследовала трение смычка о струну, тогда как единственное, что интересует музыканта, это звук, возникающий в результате этого трения**.

Полученное объективным путем знание не вооружает исполнителя для решения артистической задачи. Н. Жинкин подчеркивает это обстоятельство в заключительной части своего обзора теорий звукообразования: «Программные требования к управлению фонаци-

* Цитировано в книге: Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. «Мир», М., 1966, стр. 166.

**Ibid., стр. 170.

ей в процессе пения более строги, чем для речи. Никто не отрицает, что для певца, кроме природных данных, нужна школа. Задачу этой школы можно определить просто - надо обучить человека управлению певческой фонацией по четырем параметрам. Очевидно также, что специфическое регулирование дыхания является ключом для решения этой задачи. Но было бы безумием предположить, что цель окажется достигнутой путем рационального разъяснения певцу механизма регулирования по ступеням, количество которых определяется десятками тысяч. Здесь снова вступает в свои права слуховая обратная связь, которая обеспечивает уничтожение рассогласования между задуманным певцом образом и достигнутым акустическим результатом».

Следовательно, невозможно выяснить природу пения и его сущность на основе одной лишь физиологии. Физиология фонации, теория «биофизических механизмов вокальной речи» должна изучать пение и фонацию как физиологическое и акустическое явление; действительно, необходимо создать теорию вокально-физиологических механизмов**.

Но для изучения природы самого пения как творческо-художественного действия человека необходимо обратиться к его художественно-функционально-эстетическому, а не физиолого-функциональному анализу.

К пению и к высшей его форме - певческому искусству - надо подходить как к эстетическому феномену, надо изучать его с точки зрения эстетики. При изучении пения не только надо *применять* эстетические понятия, категории, эстетический анализ, но необходимо и *выводить* все это из природы пения.

Означает ли все это, что в общей теории певческого,

* Жинкин Н. И. О теориях голосообразования // Мышление и речь. М., 1963, стр. 262.

** В настоящее время мы готовим к публикации «Введение в теорию вокальных механизмов».

вокального искусства «физиологическая» и «эстетическая» точки зрения альтернативно противостоят друг другу?

На каких методологических основах следует построить общую теорию пения как искусства так, чтобы «физиолого-акустическое» и «эстетическое» представилось бы нам в органической необходимой связи на теоретическом уровне?

Выше мы попытались показать безосновательность претензий теории механизмов, иными словами, представили решение вопроса в негативном плане.

При этом мы учитывали как тенденции развития физиологической и психофизиологической науки, так и методологические и гносеологические точки зрения в изучении человеческого сознания, мышления, мира его социальных, культурных, исторических и духовных событий.

Наши будущие рассуждения будут посвящены позитивной стороне решения вопроса, тем методологическим основам, которые, на наш взгляд, будут возможны и нужны для построения общей теории вокального искусства так, чтобы она, с одной стороны, не потеряла бы свою объективно-научную природу, и, с другой стороны, не сводилась бы к теории физиологических механизмов.

Этого требуют, в первую очередь, интересы самой теории, но и практические методические задачи, которые не были решены в пределах теории механизмов. Это нужно для установления органической, продуктивной и действенной связи между теорией и практикой*.

* Для предварительного ознакомления с авторской интерпретацией см: Андгуладзе Н. О различных уровнях фонации и о параметрах вокального искусства (опыт построения общей теории вокального искусства). Научная сессия, посвященная 80-летию со дня рождения Д. Андгуладзе. Тезисы докладов. Тб., 1976, стр. 10-12.

К ВОПРОСУ О РАЗЛИЧНЫХ УРОВНЯХ ФОНАЦИИ И ПАРАМЕТРАХ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*(Опыт построения общей теории вокального искусства
Предварительное сообщение)**

1. Пение является одной из важнейших и древнейших форм художественного творчества человека. посредством пения осуществляется «общение искусством». Пение - способ передачи эмоциональной, эстетической информации. Являясь средством передачи информации, пение, певческий голос - часть этой эстетической информации. Пение представляет собой «неразрывное единство канала связи и собственно информации» (согласно удачной формулировке У. И. Рижинашвили относительно эстетической информации вообще).

2. Певческий голос, певческий звук, вокал - является материалом, формой существования вокального искусства. Пение так же не может существовать без певческого голоса, без певческого звука, как язык - без речевых звуков. Певческий голос сам по себе обладает эстетической ценностью, является источником эстетической информации (согласно общей кон-

* Научная сессия, посвященная 80-летию со дня рождения Давида Андгуладзе. Тезисы докладов. Тб., 1976.

цепции У. И. Рижинашвили). Пренебрежение качественной стороной певческого звука в вокальном исполнении и вокальной педагогике теоретически неправомерно, практически вредно. Работа над звуком и есть работа над овладением материалом, работа над преодолением сопротивления материала искусства. Вся эстетическая информация, подлежащая передаче, заключена в певческом звуке и не существует вне его.

3. Сложная природа вокального искусства, с учетом объективной данности процесса пения и субъективной природы воплощения исполнителем вокально-художественных задач, позволяет рассматривать вокальное искусство в различных параметрах (или аспектах), соответствующих различным взаимосвязанным, взаимообусловленным, взаимопроникающим уровням пения (фонации).

Выделяются: а) физиолого-акустический; б) психологический; в) технический; г) эстетический уровни фонации.

Указанные уровни фонации отражены в соответствующих дисциплинах: а) физиология фонации; б) психология пения; в) вокальная техника; г) эстетика вокала.

Физиология фонации и психология пения составляют научную базу общей теории вокального искусства; вокальная техника и эстетика вокала составят в теоретическом плане собственно эстетическую концепцию вокального искусства, в практическом же плане - живое вокальное исполнительское искусство. Вокальная педагогика должна опираться на общую теорию вокального искусства, понимаемую как синтез всех параметров.

Наиболее разработаны в экспериментальном и теоретическом плане физиология пения и вокальная

техника, существующая в преемственности живых вокальных традиций великих национальных школ (русской, итальянской, немецкой, французской и т. д.). Психология пения и эстетика вокала разработаны в систематической плане слабо (Аспелунд). Указанное отставание сказывается на вокальной педагогике, не имеющей систематически разработанной общетеоретической базы (первой удачной попыткой в этом направлении следует признать обобщающий труд Л. Б. Дмитриева).

Вокальное искусство должно быть отражено в каждом из указанных параметров полностью, систематически и адекватно: в каждом параметре оно находит соответствующий категориальный аппарат. Категории не должны механически переноситься из одной дисциплины в другую. Общая теория вокального искусства определяет координацию и субординацию соответствующих уровней и категорий, обосновывает методологическую базу в перспективе междисциплинарного подхода к системе наук о певческом искусстве.

В работе даются конкретные примеры взаимосвязи и, одновременно, самостоятельности явлений и соответствующих категорий вокального искусства в их преломлении в указанных параметрах (проблема дыхания, тембра, прикрытия звука и т. д.).

4. Вокальная методика не должна подменить собой общую теорию вокального искусства. Вокальная методика так же, как и вокальная педагогика, является прикладной дисциплиной, преследующей исключительно образовательные и воспитательные цели.

Вокальное искусство как специфическая форма музыкального искусства возникает на более поздних стадиях развития человеческого общества, в связи с разделением труда, постепенно обособляясь в само-

стоятельную профессию. Специализация влечет за собой возникновение вокальной педагогики. Вокальная педагогика служит насущным задачам вокального исполнительства, которые определяются эстетическими, художественными особенностями вокальной музыки той или иной эпохи. Вокальная педагогика никогда не определяла пути развития вокального искусства. Вся история вокального искусства и вокальной педагогики подтверждает ведущую определяющую роль художественных, эстетических принципов, устремлений, установок вокальной музыки в становлении и развитии вокально-исполнительских приемов вокальной техники, а следовательно, и принципов вокальной педагогики. Невозможно разобраться в вокально-педагогической концепции, понять вокальную школу, не ознакомившись и не учитывая все эстетические особенности, весь художественный облик соответствующей музыкальной эпохи, соответствующего этапа в развитии вокального искусства.

Часть II

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР СЕГОДНЯ

«АИДА» НА СЦЕНЕ БЕРЛИНСКОЙ «КОМИШЕ ОПЕР»

Впечатления участника постановки

Мы должны познать драматическую
функцию музыки и пения.

Вальтер Фельзенштейн

После «Фальстафа», «Отелло», «Трубадура» и «Травиаты» берлинская «Комише Опер» взялась за постановку «Аиды». Автор постановки, главный режиссер театра, Гёц Фридрих, ученик Вальтера Фельзенштейна, из вердиевского наследия ранее ставил только «Трубадура». Постановка «Аиды» ставила перед ним новые, более широкие режиссерские перспективы.

Эстетическое кредо берлинского театра заставляло думать, что Гёц Фридрих мог избежать традиционных штампов, но это не должно было превратиться в самоцель. Нужно было найти такую позитивную идею, которая сама собой исключила бы всякое,

пусть даже невольное проявление штампа. Задумано было новое прочтение партитуры, но не по заранее навязанной и чуждой произведению точке зрения, а согласно новой концепции, которая могла родиться из внутренней структуры самой музыки.

Как осмыслил режиссер основной конфликт оперы?

Бесстрашный и талантливый офицер египетского войска Радамес влюблен в эфиопскую рабыню Аиду. Это недопустимо, ибо египтянин не имеет права любить женщину из другого племени, не может приравнять к себе чужестранку, дочь варварского народа. Египет не имеет равных себе, египтяне - избранный народ. Только они должны господствовать на земле. Само божественное провидение даровало им расовое, социально-политическое, культурное превосходство.

Обострив этот угол зрения, Гёц Фридрих подчеркнул милитаристический характер системы государственного управления Египта и при помощи такой интерпретации вознамерился придать спектаклю современное звучание.

Любовь откроет Радамесу глаза. Он впервые сталкивается с беспощадными египетскими законами, жить согласно которым для него становится невозможным, ибо эти законы ставят непреодолимые препятствия перед свободой личности и святым чувством любви. Радамес знает, что каждый египтянин обязан подчиняться незыблемым обычаям и законам государства, знает, что любовь к Аиде в Египте будет признана за преступление. Никто не поймет его, и этот брак не может быть допущен... Он готов принести в жертву своей любви даже родину, но вначале намерен преобразовать свою страну, разрушить ограниченный кругозор египтян.

Таким образом, режиссер выдвинул на первый план конфликт между личностью и социально-поли-

тической организацией государства, до предела обострил в Радамесе дух борьбы и протеста. Радамес призван принести свободу Египту, Эфиопии, всему миру. Тогда и любовь станет свободной, никто не посмеет подавить ее, помешать ей.

В концепции Гёца Фридриха переплетены интимно-лирические, социально-политические и эпические начала. Экспозиция этой концепции начинается уже в первой речитативной сцене и романсе-монологе Радамеса.

Режиссер поставил целью нарушить и главный оперный штамп: «треугольник» главных действующих лиц оперы. Поэтому в постановке была несколько ослаблена любовно-драматическая функция Амнерис. Согласно постановщику, судьба Радамеса была бы предрешена и без участия дочери фараона.

Действию Амнерис было придано другое направление: она должна была представлять собой препятствие для захвата Радамесом верховной власти, без которой он не смог бы воплотить в жизнь социально-политические и нравственные реформы. Препятствия встретил он и со стороны жрецов. Они также не разделяли гуманистического стремления Радамеса даровать жизнь эфиопским пленникам. Беспощаден египетский закон: враг должен быть уничтожен, и всякий сочувствующий ему объявляется предателем. Смерть врагу, смерть предателю!

По этой причине в предательстве Радамеса заподозрят не тогда, когда он невольно выдаст военную тайну, а ранее, в сцене триумфа, когда он потребует помилования пленных.

Действительно, в торжественной сцене, где Радамес предстает триумфатором, режиссер рельефно выделил парадоксальную ситуацию: полководцу-победителю насильно отдают в жены дочь фараона,

оставляют в заложницах его возлюбленную, подрезают крылья его мечте, подавляют его личную свободу. По существу, именно здесь терпит Радамес поражение, здесь рождается трагедия, которая в дальнейшем развивается с особой интенсивностью. Таким образом, в каждом узловом моменте спектакля подчеркнута борьба противоположных сил. Это борьба между добром и злом, человеколюбием и мракобесием.

Радамес попадает в круг непреодолимых противоречий. Он задыхается в атмосфере государственного тоталитаризма, его сковывает реакционная идеология жрецов, их сухой интеллектуализм, подобно жестокому року преследует его ревнивая любовь Амнерис.

Несмотря на все, Радамес непоколебим. Он не может предать собственное сердце. Любовь для него катарсис. В ней Радамес находит силу побороть противоречия. Любовь обессмертит его человечность и героические стремления.

Таков эстетико-философский анализ драматургии «Аиды», представленный Гёцом Фридрихом. Режиссер отказался от этнографизма, пожелав найти в партитуре Верди соответствующие нашей современности события и таким образом сделать актуальным этот спектакль. Он работал над созданием современной модели классического произведения. В этих поисках и состоял основной смысл постановки. По мысли режиссера, после нахождения новой эстетической и идейной модели вопрос исторических и этнографических реалий решился бы сам собой. Эти реалии Гёц Фридрих превратил во внешнее облачение, в условные знаки, и тем самым постарался обобщить идейную проблематику оперы. Гёц Фридрих свободно взялся за историческую канву и повел драматическое развитие оперы по новой модели. Это существенно

определило перестановку психологических и эмоциональных акцентов в музыкальной драме Верди, выработку новой архитектоники, открытие соответствующих музыкально-драматургических и изобразительных факторов, единое направление главных характеров и самого действия.

И на этот раз оправдался основной постулат театра Вальтера Фельзенштейна: «Пение есть усиленная экспрессия. Достичь ее возможно посредством глубокой концентрации. Только тогда овладеет исполнителем высокий творческий экстаз. Но такую концентрацию может вызвать лишь определенная фраза, эмоциональное выражение которой возможно лишь в той форме и только так, как это сочинил композитор».

Действительно, для Гёца Фридриха моделирование сценической ситуации есть орудие раскрытия драматической природы произведения. Во время наших длительных бесед о модели «Аиды» я назвал такой анализ «поиском алгебраической формулы ситуации», что и лежит в основе всякого моделирования.

Моделирование есть конкретное выражение внутренней природы того или иного события или изучаемого объекта. Нынче таким методом исследуют различные процессы познания. Моделирование превратилось в универсальный исследовательский метод в физике и философии, в астрономии и социальных науках. Таким же методом руководствуются и в художественном мышлении - в современном изобразительном искусстве и музыке. Все это отмечает искусство знаком избыточного интеллектуализма.

Мы не станем рассматривать достоинства и недостатки этого метода или намечать его перспективы. Отметим лишь, что он стал самым типичным методом современной науки, техники и искусства. Этот же метод прокладывает себе дорогу в музыкальном театре,

с его помощью пытаются по-новому осмыслить классический репертуар.

В наши дни участились случаи формалистической модернизации классических произведений (особенно на сценах музыкальных театров). Постановщикам таких спектаклей кажется, что достаточно заменить стилистические элементы барокко техническими штрихами, характерными для кубизма или сюрреализма, как произведение станет современным, или, как сейчас модно говорить, «будет прочитано с позиций современности». На самом же деле, анализ внутреннего идейно-эстетического содержания остается по-прежнему архаичным. Очевидно, что подобными «инъекциями» не вдохнуть новую жизнь в классическое наследие. Так можно только претендовать на самозваное «новаторство».

Постановка оперных произведений должна осуществляться на основе того глубокого анализа, который взаимосвязан с общечеловеческим наследием и отвечает высоким требованиям современного мышления, духу эпохи и прогрессивному мировоззрению.

Гёц Фридрих избрал этот трудный путь, и именно поэтому я так внимательно следил за рождением спектакля, за каждым этапом его создания, за каждой деталью постановки. Я наблюдал за работой режиссера с художником, с декораторами и костюмерами, гримерами и осветителями (освещению в этой постановке придавалась особая выразительная функция), со всем творческим коллективом - с солистами и хором. Особенно сложным и интересным был процесс воссоединения спектакля в единое целое.

Творческие принципы театра Фельзенштейна направлены на максимальное проявление драматического функционирования музыки. Вместе с тем, зритель должен верить, что только такой сценической

ситуацией возможно выразить данную музыку, что эта музыка, действие и положение вещей родились только сейчас, перед его взглядом. Фельзенштейн много пишет о сложности достижения такой творческой свободы и непосредственности.

С этой стороны в спектакле Гёца Фридриха не все стоит на одном уровне. За лучшие моменты постановки я считаю оркестровое вступление и его сценическую экспозицию, короткую, но впечатляющую сцену выхода Радамеса в начале спектакля, речитатив и романс Радамеса, терцет главных действующих лиц. Особенно выделю сцену совета в тронном зале фараона и первую арию Аиды.

Невозможно анализировать каждый момент спектакля. Попытаюсь дать краткое описание двум последним из упомянутых сцен. По окончании терцета фанфары возвещают о начале совета у фараона. Аида не может присутствовать на тайном заседании, но Гёц Фридрих так строит действие, что становится возможным воплотить в жизнь режиссерскую находку: весть о нападении эфиопов взволновала Аиду, она тайком пробирается в зал и, прижатая к стене, не замеченная никем, слушает рассказ о страшных событиях: ее отец, Амонасро, поднял возмущенные египетским насилием племена, они идут походом на тиранов, и, быть может, саму Аиду освободят из рабства. Против повстанцев египтяне посылают войско под началом ее возлюбленного и ее единственной надежды - Радамеса.

Совет заканчивается. Аида остается одна в зале высшей египетской власти. Здесь все ей чуждо, все выглядит настроенным против нее - даже сам Радамес, которого жрецы благословили на истребление эфиопов, отца и братьев Аиды.

Интересны также и сцена триумфа и финал оперы

в склепе. В сцене торжества особенно выражен культ сына солнца - фараона. Народ обожествляет его, но смотрит со страхом и отвращением на жрецов, носителей реакционной идеологии и вдохновителей агрессии. Народ ненавидит войну, он желает мирной жизни. Гёц Фридрих превратил танец на площади в культовое чествование смерти и придал ему символическое значение на фоне торжества милитаризма. Военный и религиозный ритуал резко противопоставляется мирному расположению народа. Этот контраст становится еще более резким в роковом ансамбле пленников, в котором просияет тактическое чутье и стратегический талант нового персонажа оперы, Амонасро. Этот последний сразу же угадает любовь Радамеса к Аиде и замыслит использовать это обстоятельство в своих стратегических целях. Великолепно найден подтекст первого большого фа-мажорного ансамбля. Внезапно прерывается кульминационное фортиссимо, Радамес самоотверженно становится между пленниками и жрецами, чем невольно выражает свои скрытые чувства.

Амонасро мгновенно оценивает ситуацию. Он нарушает достаточно долгое всеобщее молчание тихой фразой и тем самым отрезвляет погрязшего в самозабвении Радамеса. В ансамбле полные угрозы интонации заменяются звуками мольбы.

В этой сцене принимают участие более 150 статистов, балетная труппа, оперный хор и Капелла берлинского радио. На сцене в общей сложности 450 человек. Поэтому и стало возможно строго дифференцировать между собой хоровые партии жрецов, пленников и народа. По контрастному принципу были выбраны костюмы, грим, сценическое действие участников каждой группы. Так был воссоздан весьма напряженный драматический конфликт, рельефно

была вылеплена монументальная музыкально-драматическая композиция.

Проста и вместе с тем очень выразительна сцена в склепе. Здесь происходит духовное очищение и освобождение героев. Амнерис молится у входа в склеп, жрецы взывают к богам в храме. Аида избрала смерть со своим возлюбленным, Радамес предпочел смерть отступлению от своих убеждений.

Любовь победила. Полная драматизма опера заканчивается светлой лирикой.

Менее убедительна третья картина оперы, «В храме Вулкана», где юного полководца должны довести до экстаза. По ассоциации режиссер припомнил атмосферу гонки и производства вооружений, известную в последнее время по американским источникам.

Вообще, для режиссерского мышления Гёца Фридриха характерны подобные ассоциации и аналогии. Подобный прием изыскания параллелей является составляющей частью метода моделирования.

Несмотря на интересные мизансцены, менее убедительны сцены в комнате Амнерис и у берегов Нила. То же можно сказать и о сцене судилища, хотя бы потому, что в ней обеднен духовный мир Амнерис, сцена перегружена излишними движениями.

В общем, «Аида» Гёца Фридриха воспринимается скорее кинетически, нежели музыкально. Сам по себе этот вопрос требует отдельного рассмотрения.

МИСТЕРИЯ, РОЖДЕННАЯ СТРАЖДУЩЕЙ ДУШОЙ

Борющийся народ, как в лекарстве,
нуждается в трагической мистерии.

Фридрих Ницше

Рукописи не горят.

Михаил Булгаков

Речь пойдет об опере композитора Феликса Глonti «Иверийцы». В творчестве каждого истинного художника можно найти произведение, в котором сконцентрирована вся жизнь автора. Такое произведение, его смысл, его трудный путь можно назвать автобиографическим. «В тексте, - говорит М. Мамардашвили, - явно виден жизненный путь человека... это путь, которым человек выходит из тьмы: из тьмы своей жизни, из мглы своих впечатлений... из тьмы существующей культуры, из своего «я», которое он несет сам; это путь, которым он должен выйти туда, куда указывает стрела его уникального личного опыта». Именно таким произведением считаем мы монументальную оперу нашего многострадального композитора «Иверийцы», как назвал ее сам автор, хотя вернее было бы назвать ее «Иверский певец». Но какое значение имеет название? Важна не коммерчес-

кая цена произведения (часто мы именно с рыночными категориями подходим к плоду художественного творчества), но важно достоинство произведения и обусловленная им художественная ценность. Художественное творение не нуждается в чуждых ему точках зрения, оно должно быть понято в собственной среде, посредством только ему свойственного масштаба. «Художественное произведение ведь само проявляет свой собственный мир», - так толкует Г. Гадамер известное высказывание М. Хайдеггера: «Истинное произведение стоит обособленно».

Опера Ф. Глonti «Иверийцы» многое может сказать в этом смысле. В произведении отражена жизнь выдающегося грузинского поэта-романтика Николоза Бараташвили на фоне тогдашнего грузинского общества. Духовный мир молодого творца, его художественное мировоззрение и стремления показаны в отношении к сложнейшей исторической обстановке. Личная жизнь поэта, его творения «Судьба Грузии» и «Таинственный голос» составляют и обеспечивают многоплановость и целостность оперы - настолько органично соединяются, казалось, совершенно несовместимые друг с другом мотивы и ситуации, настолько становятся незаметны разделяющие их границы.

Поскольку я являюсь проповедником самостоятельного и независимого музыкального красноречия, то не стану пересказывать сюжет произведения. Музыка Феликса Глonti сама его великолепно рассказывает. Мы еще не освободились из плена психологического натурализма, особенно в области оперного искусства. Надеюсь, что такое произведение как «Иверийцы» сослужит нам великую службу в смысле возрождения и развития нашего художественного сознания.

Фридрих Ницше в своем юношеском шедевре «Рождение трагедии из духа музыки» отмечал: «Рассматривая художественное произведение, я не могу опираться на мысли тех, кто использует картины сценических ситуаций, слова и аффекты действующих лиц, для того, чтобы с их помощью приблизиться к восприятию музыки, ибо для всех этих людей музыка не является родным языком, и таким способом они не смогут достичь и порога музыки, никогда не сумеют коснуться священной тайны музыки».

Я считаю, что «Иверийцы» произведение автобиографическое, в котором посредством музыки выражено не только художественное мировоззрение автора, но и его творческая биография. Поэтому, прежде чем коснуться существенных моментов этой оперы-мистерии, необходимо вспомнить некоторые события из жизни композитора.

Еще совсем юный Феликс Глонти составил себе совершенно отличное от официальной тоталитарной идеологии мировоззрение. В то время этого не простили бы. Существующий строй сломил титанов музыки, поэзии, живописи, философии, психологии... Нельзя было даже упоминать о Шёнберге, о Стравинском и о многих других. Культура наполнилась репрессивным содержанием.

Тогдашняя пресса называла молодого композитора буржуазным идеологом и формалистом. Секретарь парторганизации громко заявил: «Феликс Глонти проводит среди студентов пропаганду Вагнера, Шопенгауэра и Ницше (конечно же, ему продиктовали эти имена!) и развращает молодежь».

В это время Феликс Глонти прилежно учился и, внимательно усваивая приобретения мировой культуры, строил свой художественный мир. Молодой композитор избрал самый сложный путь: глубинное по-

стижение национального музыкального духа и его провозглашение на уровне современных достижений музыкального мышления. Но именно это и было запрещено. Требовалась народность. А Шнитке говорит по поводу компромисса Прокофьева: «Его произведения, написанные после 1948 года, документально отражают насильственное уничтожение гениального художника. Он действительно стремился приблизиться к массе. Но здесь является ошибочным само понятие «народ», ибо на самом деле оно охватывает и высшего и низшего. Поэтому всякое приспособление к однообразному вкусу однообразного народа - фальшь и ложь».

Феликс Глonti стал музыкальным диссидентом. На его музыку смотрели как на эстетическую диверсию. Много яда пролили на него носители идеологии социалистического реализма.

Давид Андгуладзе, которого радовали неутолимые стремления молодого творца, поощрял и укреплял его: «Смотри, парень, не уступай, не сдавайся!» Поэтому понятно, почему автор посвятил свою оперу «Иверийцы» памяти Давида Андгуладзе.

Известный дирижер Константин Иванов, которому пришлось преодолеть множество препятствий для включения симфонии Ф. Глonti в свою концертную программу в Советском Союзе и за рубежом, отмечает в своих воспоминаниях негибкость молодого музыканта: «Лично для меня отношения с ним без преувеличения были уроком гражданского и профессионального мужества и целеустремленности, действенным примером непоколебимой творческой силы и плодотворного труда и поиска».

«Иверийцы» вместе с автором пережили длительный процесс эволюции. Тем не менее это произведение, созданное, в основном, в 1960-е годы, сегодня

слушается как монолитное музыкальное творение - настолько тверды заложенные в него композитором художественные принципы, о которых речь пойдет ниже.

«Иверийцы», подобно другим произведениям Феликса Глonti, избежали костра, хоть и можно сказать, что адепты официальной идеологии подошли достаточно близко к этому решению. Но «рукописи не горят...»

И вот в 1991 году, когда интеллектуальной жизни Грузии грозило окончательное уничтожение, - говоря протокольным языком - состоялся разбор этого произведения. «Иверийцы» сподобились наконец прослушивания на расширенном заседании художественного совета Национального оперного театра. За эту инициативу мы должны быть благодарны нашему выдающемуся музыканту Джансугу Кахидзе. Совет прослушал записанные на магнитную пленку отдельные эпизоды и сцены оперы, исполненные солистами и хором. Наверное, заинтересованный летописец когда-нибудь перелистает протокол этого заседания. Мы не станем здесь пересказывать мнения выступающих. Общий вывод говорит о многом: «Это высокохудожественное произведение обязательно должно дойти до грузинского общества».

Разговор о достоинствах музыки, и на профессиональном, и на популярном уровне, сталкивается со многими трудностями, ибо содержание музыки в самой музыке, оно живет в музыкальном переживании и больше нигде: «Сознание музыки - сама музыка!» Описывать музыку значит выходить за ее пределы, переводить ее на иной язык. Единственный способ преодолеть эти трудности - последовательное применение методов феноменологии при вхождении в мир музыки.

На этот предмет, к сожалению, существует только два серьезных исследования. Но первая встреча музыки Феликса Глонти с феноменологическим методом настолько впечатляет, что мы позволим себе поделиться с читателем некоторыми соображениями.

Э. Ансерме, для которого «феноменологический путь, проложенный Гуссерлем, есть то единственное, что может привести нас к полному определению музыкальных проблем», следующим образом объясняет феномен музыки: «Музыка, в строгом понимании, не есть выражение чувств, ибо она сама есть чувство, она не что иное, как чувство, переживаемое в структурах тонов».

Действительно, музыка Феликса Глонти не является просто выражением чувств, она не указывает на одни лишь чувства. Она - само чувство, переживаемое в структурах тонов. Этот момент представляется нам весьма важным для понимания его музыки: музыка здесь уже не описывает переживание. Она сама становится переживанием, и это переживание является чисто музыкальным, свободным от всякой имитации (по существу таковой является всякая *настоящая* музыка). Поэтому и оказывает она на слушателя столь возвышающее впечатление. Перед слушателем, в его душе разворачивается жизнь музыки как переживания.

Если бы музыка Феликса Глонти была знаком или указанием, тогда мы имели бы дело с обыкновенным формализмом, в коем одно время обвиняли композитора. Жизнь, однако же, показала, что этот «формалист», говоря словами того же Ансерме, мыслит сердцем.

Э. Ансерме продолжает: «Урожденному композитору действие чувств (когда это чувство слито со структурами тонов) диктует мелодию. Именно поэтому происходит, что эта мелодия составляет авторский

почерк, поэтому и произведения данного автора... характеризуются определенным стилем, по которому узнается автор, а стиль - это не только композитор, но и человек».

В музыке Феликса Глонти непосредственно узнается ее автор. Между музыкой и автором не стоит ничего, например какое-нибудь заведомое соображение или предвзятая целенаправленность. Личность автора целиком переливается и оживает в музыке. Именно поэтому она так убедительна и проникновенна, поэтому она так творчески автобиографична.

В течение многих лет спорили мы о том, является музыка Феликса Глонти атональной или додекафоничной. Правда, композитор имел попытки в обоих направлениях, но никогда не терял мелодическое начало. И здесь анализ Ансерме поразительно совпадает с принципами построения формы, которым следует Феликс Глонти: независимость мелодии от гармонии; автономность сопровождающей гармонии и басовые ходы, которые способствуют одновременно и развитию мелодии, и становлению гармонии. Все эти независимые и все же связанные друг с другом элементы объединяются в целостность формы. Все это характеризует музыку Феликса Глонти. Конечно же, здесь нет места ни атональности, ни додекафонии. Это утонченная и крайне изысканная политональность, которая животворна и естественна, свободна от любого теоретизирования. Она растет и развивается подобно живому организму, благодаря внутренней воле и тяге, она органична и лишена агрегатной сложности, она находится в вечном становлении, в неутолимом стремлении: «Бытие музыки есть вечное стремление, оно целиком находится в своем собственном несолнечном времени. Оно может сузиться или расшириться, оно не есть форма, но само является

бытием, его вечной изменчивостью и текучестью. Оно действительно вечное стремление, не только движение, но именно стремление», - так видит А. Лосев сущность музыки, исходя из феноменологического метода.

Известно, что эта тема восходит к Шопенгауэру, который уделяет музыке особенное место во вселенной. В музыке Феликса Глонти слышится животворящее дыхание бытия, что придает ей величайшее гуманистическое восхищение.

Надо сказать, что любое понимание воли связано с понятием некоторого напряжения, более того, насилия. Музыка Феликса Глонти течет свободно, без всякого усилия, в ней ощущается не напряжение, а избыток творческой энергии, что связано с внутренним темпераментом большой силы. Это то самое стремление, которое заставило сказать Шопенгауэра: «Музыка была бы даже тогда, если не был бы создан мир».

Из этого соображения видно, с каким музыкальным явлением мы имеем дело с феноменологической точки зрения. Это явление символично и полифонично не только в профессиональном музыкальном смысле, но во всей его драматической архитектонике. Этот полифонизм напоминает открытия Бахтина в поэтике Достоевского: произведение многослойно, его целостность создается символическим решением сверхзадачи, где взаимное соотношение слоев превратилось в драматическую напряженность. Личность и поэзия Николоза Бараташвили развивается в многообразии отношений: с' обыденной жизнью, с обществом, с обожаемой женщиной, с национальной историей, с религией, с судьбой, с таинственным голосом, с миром. Несмотря на эту многоплановость, автору удается быть крайне лаконичным, простым и непосредственным в музыкальной композиции. Как

отметил Джансуг Кахидзе при разборе оперы, у этой простоты нет ничего общего с примитивностью, она проявляет совершенство личности композитора. В свое время Осип Мандельштам, для того чтобы отмежеваться от незрелого искусства и выразить идею искусства возмужалого, употребил греческий термин «акмэ». Несомненно, что Феликс Глонти и в опере «Иверийцы», и в других произведениях достиг своего акмэ, возраста полной зрелости музыкального искусства: его почерк спокоен, озарен внутренним светом, он достиг того уровня мастерства, которое Гете характеризовал как «обладание».

Композитору под силу свободное владение всеми способами музыкального творчества. Его перу покорна любая музыкальная модуляция и ритмическая или артикуляционная динамика. Совершенно удивительна неисчерпаемость его музыкальной фантазии.

Мы не пытаемся дать определение музыке «Иверийцев». Она полностью вмещает в себя содержание последних слов гетевского «Фауста»: «Все символ». Эта музыка должна остаться «первичной символической структурой» (так, как ее понимают М. Мамардашвили и А. Пятигорский). Толкование символа означает его «десимволизацию», после чего теряется очарование непосредственного музыкального переживания. Сохрани нас Господь от музыки без очарования!

В сценической и драматической символике этого произведения продиктованные музыкой смыслы содержания можно прочесть не на уровне дискретной аналитики, но на высоте эстетического созерцания истины, которое свойственно поэтическому творчеству. На этом уровне дискретности противостоит континуальность и непрерывность, прямолинейной причинности же - современные принципы нелинейной каузальности.

Драматургию произведения создает поляризация мотивов. Ее жанровый мир - это мистерия, где план высокого действия сопряжен с планом обыденности, что создает поле напряженности, или внутреннюю драматургию, и не только на сюжетном уровне. Все это в первую очередь касается такой категории, как время. В произведении время двумерно: оно существует в тематическом и нетематическом измерении. Единство этих двух времен обеспечивает драматургическую целостность произведения. Тематическое время - это такое время, в котором действующее лицо целиком принадлежит теме и сюжету произведения, остается и действует в них. Время же, когда действующее лицо отрывается от сюжета и темы, является нетематическим временем. Нетематическое время объединяет, тематическое - расчленяет, артикулирует. Известно, что «театр способен представлять одно лишь двувремя: все, что нам представляет сцена, является двувременным!» (Г. Маргвелашвили). Эта раздвоенность времени пролегает на протяжении всего произведения, без него не понять внутренней драматургии «Иберийцев». На основе этой двойной и отличной друг от друга темпоральности связывается и развивается действие, из единства этих противоположностей рождается музыкальная драматургия, становясь выражением высшей реальности. Здесь действительность обретает реальность, а реальность проявляется в действительности, как ее иной, эстетический план (по мысли Х. Ортега-и-Гассета).

В этом контексте мне кажется целесообразным учесть взаимоотношения события и чувственного объекта, что так четко проявляется в поэзии Н. Бараташвили и что так прекрасно проанализировал А. Уайтхед в своей книге «Философия процесса». Как известно, Уайтхед различает «чувственный объект» и «событие».

Объекты входят в событие и переходят из одного события в другое. Изменяются лишь обстоятельства включения объекта в событие, но не сами объекты. Для нашего рассуждения весьма примечательно, что известный интерпретатор философии Уайтхеда, М. А. Киссель, для пояснения этой концепции приводит в качестве примера стихотворение Н. Бараташвили «Цвет небесный». В потоке музыки Феликса Глonti обобщен этот свойственный Бараташвили феномен интуитивного восприятия процесса и события, так ясно выраженный в этом бессмертном стихотворении. М. Киссель пишет: «Здесь перечислены некоторые ситуации, в которых господствует один и тот же чувственный объект - синий цвет. В одном случае это цвет небесного свода, в другом - цвет женских глаз или цвет холодной могильной плиты, и все это на протяжении одного маленького стихотворения». Поэтический гений Бараташвили вмещает в себя бесконечность мировой событийности, и этот факт так тонко и без усилия отражен в кульминационной сцене «Иверийцев».

Но «Цвет небесный» представляет собой кульминацию лирического потока. Упомянутые слои «Иверийцев» создают круговую композицию: в начале проявляется поле обыденности, где тема «сиротливой души» ограничивается конкретными человеческими взаимоотношениями: родители, возлюбленная, друзья. Затем поле существования расширяется, и в пределы тематического времени входят отношения поэта с обществом: стремление к чинам и наградам, пустое времяпровождение, покорность великодержавным имперским интересам, равнодушие к судьбе Родины. Здесь рождается протест поэта в монологическом состязании «О, вечно блаженные жены!» Также и мотив «сиротливой души» претерпевает трансформа-

цию, переходя в мистический план. Н. Бараташвили оказывается вовлеченным в поле метафизических проблем мироздания: «Глас таинственный». О чем вещает он поэту? Где найдет бездомный убежище? Мистерия торжествует в апофеозе. Метафизические планы сменяют друг друга: вера, любовь, творчество, ощущение национальной трагедии мученической душой, вечность и действительность, бессмертие и кончина, беспощадная борьба между божественным и сатанинским, светом и тьмой, сознанием и подсознательным...

Реальное и ирреальное смешиваются в сознании поэта, он теряет силы и повергается на землю. Но сердце его бьется.

Поле мистерии в свою очередь трансформируется в высшее переживание: в национальную идею, и здесь, вместе с героями в долине Арагвы рождается крылатый конь «Мерани».

Музыкальные формы здесь достигают масштаба монументальной фрески. В хоры и сольные партии подобно вулканической лаве проливается раскаленное чувство. Сила его потрясает и сносит все на своем пути...

Таковой слышится мне музыка оперы Феликса Глonti «Иверийцы».

«ЗОЛОТОЙ ГОЛОС»*

В 1932 году в Кисловодске, где гастролировал Тбилисский оперный театр, после третьего акта «Аиды» - «У Нила» - в артистическую уборную к моему отцу, Давиду Андгуладзе, опираясь на палку, вошел пожилой представительный мужчина. Я хорошо запомнил его. Это был Иван Васильевич Ершов, знаменитый певец и педагог. Как мне потом говорила мать, Варвара Михайловна Мравали, также бывшая оперной певицей, Иван Васильевич зашел, чтобы поблагодарить молодого грузинского тенора: «Я счастлив, - сказал он, — что еще слышу подлинный драматический голос».

Бесспорно, Давид Андгуладзе принадлежал к той когорте певцов - драматических теноров, о которых обычно говорят как о «последних могиканах» оперной сцены. Огромный диапазон - более двух октав, ровность и объемность звучания во всех регистрах, особая лучезарная мягкость тембра и одновременно мощь звука сразу же обратили на себя внимание. Профессор Е. Вронский зачислил его еще в Батуми в свой класс. На первые шаги Д. Андгуладзе откликнулись такие выдающиеся деятели грузинской культу-

* Напечатано в журнале «Советская музыка», № 11, 1982.

ры, как писатель и драматург Давид Клдиашвили, режиссеры Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели, дирижеры Иванэ Палиашвили и Самуил Столлерман.

Отец обладал выдающимся природным дарованием. Но ограничить масштаб этого дарования только «натурой» было бы ошибочно; он обладал еще и подлинной культурой.

Родился и вырос Давид Андгуладзе в простой крестьянской семье, в одном из самых передовых районов Грузии начала века - селе Бахви. Он родился в одном из самых певучих уголков Грузии - Гурии и впитал в себя всю первозданность национальной культуры. В детстве, как рассказывают односельчане, он выделял головокружительные рулады гурийского «криманчули», за что его награждали нехитрыми подарками соседи и гости семьи. Уже тогда говорили: «У Датико золотой голос».

И вот юный музыкант в 1913 году впервые услышал в концерте «соловья Грузии» Ваню Сараджишвили. Впечатление сохранилось на всю жизнь. Как он сам мне потом рассказывал, в тот вечер Д. Андгуладзе решил, что станет «таким же певцом». Но мечта осуществилась не сразу. Прошли годы Первой мировой войны, в которой он был ранен и контужен (пуля так и осталась в груди), прошли годы учебы в Батуми и в Тбилисской консерватории, и наконец состоялся дебют молодого певца в Тбилисском оперном театре в партии Ричарда («Бал-маскарад» Верди).

Огромный успех! Толпы людей осаждают театр и концертные залы, где он выступает. Восторженно принимает его пресса. Захарий Палиашвили собственной рукой переписывает для него партию Абесаломы и сам разучивает ее с юношей. Но тот решает продолжать свое образование и едет в Москву, в Оперную студию К. С. Станиславского. На экзамене

по сценическому мастерству Д. Андгуладзе было предложено выполнить следующее задание: «Вы находитесь в темной комнате, у Вас тяжелое настроение, подходите к двери балкона, открываете ее, на дворе солнечный радостный день».

Он подошел к воображаемой двери, открыл ее, прислонился к косяку и глубоко вздохнул. Из темной глубины зала послышался бархатный голос Константина Сергеевича: «Верю, верю, молодец, грузин!»

Мы потом спрашивали у отца, что же «сработало» тогда. Оказывается, когда он «раскрыл дверь», ему представился наш двор в родном Бахви, с его солнцем, зеленью и птицами - оттого и вздохнулось грустно и глубоко.

Но это не просто случай на экзамене. Что бы он ни пел, что бы ни делал Д. Андгуладзе в течение своей 27-летней жизни на сцене, все было органично, все рождалось из глубин его художественной натуры. Его дарование, его честная богатая артистическая природа были как бы созданы для системы Станиславского. Константин Сергеевич очень полюбил своего ученика, даже поселил его у себя в «швейцарской», где отец прожил несколько месяцев, пока не нашел подходящую квартиру в Москве. Станиславский занимался с ним и дома и в театре. Об этом вспоминал Б. Хайкин, который работал в те годы в студии и подружился с Д. Андгуладзе. Дружба эта, крепкая, искренняя, родилась и продолжалась во время совместной творческой работы над «Богемой» Пуччини, которой руководил Станиславский.

В студии Д. Андгуладзе спел партии Левко, Самозванца, Рудольфа и подготовил под руководством Константина Сергеевича роль Германа. С особым благоговением вспоминал он впоследствии вечера, проведенные в доме Станиславского; одному из

первых читал Константин Сергеевич ему рукопись своей знаменитой книги «Работа актера над собой».

Как драгоценная реликвия хранится у нас в семье большой портрет мастера русской сцены с надписью: «Милому «изменнику» Датику Андгуладзе от любящего его К. Станиславского. 1934, 28/П». В это время, вернувшись в Москву, Д. Андгуладзе уже работал в Большом театре СССР. Константин Сергеевич намекает на эту «измену». Но «изменником» системе Станиславского Д. Андгуладзе никогда не был, всю жизнь сохранил преданность ей, воспитывал по ней своих учеников.

Органичность певческого и актерского начал была одной из характерных, ярко выраженных особенностей творческой индивидуальности и творческого метода Д. Андгуладзе. Каждая фраза, каждая интонация, каждый нюанс рождались из музыкальной жизни образа и сценической ситуации. Недаром так любили с ним работать выдающиеся режиссеры К. Марджанишвили, А. Ахметели, А. Цуцунава, Н. Смолич, И. Туманов.

При исключительной силе и экспрессии драматической выразительности в его исполнении (и это другая, не менее характерная особенность актерского и музыкального облика Д. Андгуладзе) отсутствовал какой бы то ни было нажим или надрыв. Все отличалось мужественным достоинством и благородством. И потому драматизм органично сочетался с лиризмом, никогда не становился жестким. Сознательность и последовательность претворения своих принципов в вокально-сценической практике, а в дальнейшем и в педагогике, ставят Д. Андгуладзе в один ряд с выдающимися артистами мировой оперной сцены.

Образы, созданные певцом, различны по стилю, который всегда диктовался эстетической сущностью

самой музыки. Но основой всего творчества Д. Андгуладзе, безусловно, нужно признать романтизм - романтизм не как стилистическое начало, а как этический принцип, этический критерий по отношению к искусству, к жизни в искусстве, к жизни в образе. Именно романтизм, который в такой трактовке неотделим от реализма, придавал сценическим созданиям артиста одухотворенность и возвышенность.

Галерея образов, воплощенных Д. Андгуладзе, обширна. Были среди них такие, которые он пронес через всю свою творческую жизнь: Абесалом, Герман, Манрико, Радамес, Хозе, Канио, Каварадосси. В целом же сценические образы Д. Андгуладзе можно условно сгруппировать примерно так: лирическая линия - Левко, Рудольф, Малхаз, Вертер, Каварадосси; линия виртуозно-героическая - Ричард, Рауль, Манрико, Арнольд, Радамес; линия эпическая - Самсон, Тариэл (Ш. Мшвелидзе создал эту партию специально для Д. Андгуладзе); линия трагическая - Абесалом и Отелло. Естественно, в реальной творческой практике все эти линии многократно перекрещивались, образы обогащали и дополняли друг друга, каждый раз оборачиваясь различными гранями.

Хотелось бы особо выделить Германа, Хозе и Канио. Д. Андгуладзе представлял в них истинным реалистом, до тонкостей проникавшим в сложную психологию своих героев. Простота и лаконичность воплощения были доведены артистом до совершенства и обуславливали ясность и четкость развития драматической коллизии, тем самым придавая стремительность и действенность сценической ситуации. Приобщить зрителя-слушателя ко всему, что происходит на сцене, мощным темпераментом и предельной правдивостью исполнения стереть грани между сценой и залом - вот чего удавалось достичь Д. Андгуладзе в лучших ро-

лях и спектаклях. Это свойство дарования превыше всего ценил он и в других артистах и партнерах, таких как М. Мельцер, Ф. Мухтарова, Е. Сохадзе, А. Пирогов, Н. Печковский, З. Гайдай, П. Амиранашвили.

Высокие художественные достижения Д. Андгуладзе базировались на прочном фундаменте отточенного вокального мастерства. Основными его элементами были техника певческого дыхания и техника прикрытия звука. Над ними отец работал всю жизнь, пополняя и проверяя свои знания исполнительской практикой, изучением специальной литературы.

Техника дыхания обеспечивала ему легкость эмиссии голоса, свободу вокализации. Техника прикрытия звука позволяла без особых усилий достигать предельно высоких нот тенорового диапазона. Старые меломаны в Москве и Тбилиси долго помнили эти головокружительные ре-бемоли в четвертом акте «Гугенотов» Мейербера...

Однако сама по себе техника никогда не была для артиста самоцелью. Она оставалась лишь средством достижения художественной выразительности. Вместе с тем отец считал профессиональное совершенствование основой художественного мастерства вокалиста. И всю жизнь неустанно работал, благодаря чему до старости сохранил свежесть и чистоту звука.

Мне не хотелось бы, чтобы создалось впечатление, будто на творческом пути отца не было трудностей. Они были, и на разных этапах - разные. Так, в конце 30-х годов, когда распространилось несколько прямолинейное толкование реалистического метода, в исполнении Д. Андгуладзе появились элементы натурализма, что создавало излишнюю нервозность сценического поведения. Не оставалась неизменной с годами и его техника дыхания. Д. Андгуладзе обладал, как говорится, от природы поставленным дыха-

нием, безотказно служившим ему в первую пору работы на сцене. Но позднее артист, как и подобает профессионалу, стал все сознательнее относиться к этой стороне вокального мастерства, которое долгое время питала его вокальная интуиция.

Распространенный в 30-х годах метод абдоминального (брюшного) типа дыхания, который артист попытался сознательно применить, привел к нежелательным результатам, голос стал тяжелеть, появилась опасность «качания». Д. Андгуладзе сумел преодолеть этот кризис. Особенно, как он отмечал, ему помогло влияние таких выдающихся мастеров, как С. Мигай и Е. Катульская. Наблюдения за их манерой пения, его личные контакты с ними позволили грузинскому мастеру найти иные пути совершенствования вокальной техники. Они привели его в конечном счете к теории «парадоксального типа дыхания» выдающегося русского ларинголога и фониатра Л. Работнова. Я был свидетелем этого поразительного возрождения. Оказалось, рекомендации Работнова вернули Д. Андгуладзе те приемы певческого дыхания, которыми он интуитивно пользовался в молодые годы и которые были заложены в нем от природы. Если бы эта трансформация не имела принципиального значения, о ней можно было бы и не говорить. Верная научная теория помогает осознать естественные возможности организма, естественные закономерности его функционирования и сознательно развить их в творческой практике.

Эта борьба, поиск и победа над собой принесли артисту новую волну вдохновения. Один за другим появились спектакли, исполненные исключительной художественной силы. Незабываемы выступления отца в годы Великой Отечественной войны и в послевоенные годы.

Вершиной творчества Д. Андгуладзе стала партия Отелло в одноименной опере Верди. По рассказам отца я знал, что всю жизнь он готовился выступить в этой партии. Именно здесь сказалось драгоценное свойство артиста органично сочетать лирическое с драматическим. Лиризм сообщал Отелло - Андгуладзе чистоту и возвышенность, чуткость и восторженность Ромео. Тем трагичнее воспринималась драматическая коллизия произведения, тем острее выявлялась борьба противоположных начал, тем неумолимей поток событий увлекал героев в пучину...

Весь творческий путь Д. Андгуладзе, все его художественные и технологические искания логически привели артиста в вокальную педагогику. Д. Андгуладзе воспитал плеяду вокалистов. Среди них назовем безвременно скончавшегося А. Пирцхалаву, великолепного тенора, солиста Тбилисской оперы и ассистента Д. Андгуладзе; З. Анджапаридзе, З. Соткилаву, Э. Гецадзе, Е. Гурашвили, Г. Торонджадзе, А. Гагуа, В. Канделаки, М. Наморадзе, Т. Чачаву, Л. Джапаридзе, Н. Надибаидзе, Л. Надибаидзе, Л. Гведашвили, Т. Парцвания, В. Митаишвили, Т. Тогонидзе, педагога В. Самарова, а также автора этих строк.

ПЕНИЕ ЗУРАБА АНДЖАПАРИДЗЕ

Честь певцам и почет воздавать все обязаны люди,
Что на земле обитают: ведь пению певцов обучила
Муза сама.

Гомер, «Одиссея»

Закатилось солнце грузинского певческого искусства, ушел от нас Зураб Анджапаридзе. Мы вместе должны оплакивать его уход. Но неизменным и бессмертным осталось его пение в сердце грузинского народа. Его мастерство гениального певца и артиста осталось «бессмертным настоящим». Так предстоит мне его любимый образ, его неповторимость, высота и величие, его обезоруживающее обаяние. Не хочу придавать этим строкам вид некролога...

Прекрасный итальянский тенор Фернандо де Лучия перед смертью сказал своему ученику Дженнаро Барра: «Помните: голос умирает после нас!» Голос и пение Зураба Анджапаридзе не умрет никогда, но будет вечно звучать в наших сердцах.

У Гомера при упоминании о певцах встречаются слова: «божественный», «богодухновенный». Устами певцов того времени говорили сами боги. И муза по-

эзии, Каллиопа, переводится как «прекрасноголосая». Древние греки хорошо знали цену пению и певцу. Аристотель ссылается на Мусея, сказавшего: «Для смертного самое высокое наслаждение - пение». И Платон соглашается: «Хорея состоит из пения и танцев; поэтому хорошо воспитанный человек должен уметь хорошо петь и танцевать».

Боги вымерли. Певцы осиротели.

Богов заменили сначала дирижеры, а потом режиссеры, действия которых напоминают надзирательей исправительных колоний. Воцарилось насилие и волюнтаризм, в обычай вошло подавление личности артиста. Исключены творческие взаимоотношения, диалог. Поэтому наши оперные театры стали похожими на сиротские приюты. Там царит совершенно другая атмосфера, похожая на описанную тем же Платоном, который вспоминал «Труды и дни» Гесиода: «Гончар ненавидит гончара, аэд не выносит аэда...»

В Милане, во время прогулок с маэстро Баррой, мы часто проходили мимо прекрасного строения, палаццо, о котором маэстро раз сказал мне: «Здесь раньше был оперный театр, а сейчас - банк». Однажды я осмелился спросить его: «Маэстро, если бы вы были молодым и имели молодой голос вместе с огромным опытом, пожелали бы петь в театре?» «Нет», - ответил он мне. «Почему же?» - «Потому, что ныне воцарилась cattiveria (злость, желчность, безобразие), а мы любили друг друга».

Таковы были обстоятельства. Так было дело и у нас в тридцатые годы, а потом настала тьма.

И в этой тьме воссияла утренняя звезда: на сцене Оперной студии при Тбилисской консерватории грузинское общество увидело и услышало Зураба

Анджапаридзе. С того дня звезда эта не переставала сиять.

Восхищенный Акакий Хорава обнял Давида Андгуладзе и сказал: «Этим учеником ты воздвиг себе памятник». Возвратившись домой, Давид Андгуладзе сказал своей жене Варваре: «Ты не можешь себе представить, каков Зураб».

После того, как я привел Зураба к нам домой в сентябре 1947 года, чтобы тот решил, стоило ли ему продолжать обучаться пению и был ли он тенором, мы уже не могли представить жизни друг без друга и без театра. Восстала из мертвых дружба, о которой так мечтал Дженнаро Барра.

Портрет, который я сейчас создаю, и история, которую знаю во всех деталях, и куда еще никто не заглядывал, конечно же, в высшей степени субъективна и именно поэтому до конца истинна.

Изучать такое событие, как искусство Зураба Анджапаридзе, посредством «объективистских» методов невозможно, да и не нужно.

Я хочу сравнить Зураба Анджапаридзе, то есть его пение (ибо Зураб и пение это одно и то же), с Гермесом, посланником между богами и людьми, которому сам Аполлон соорудил лиру. Но для Анджапаридзе богом является сам человек. Он воспевает божественность человека. Здесь мы вновь подходим к античному качеству таланта Зураба Анджапаридзе. Вообще, всякий истинный талант в искусстве всеми своими атрибутами приближает нас к античности. В пении Зураба мы узнаем и улыбку Диониса.

Говорят, древние греки мыслили всем телом, их мышление было пластическим искусством и ремеслом («техне» означало и одно и другое). Зураб поет всем телом, каждая его черточка трепещет и наливается музыкой. Эта музыкальная энергия поначалу

концентрируется в сердце, как в конденсаторе волн, и только после этого передается голосовым связкам, которые становятся лишь орудием экстерииоризации внутреннего музыкального чувства.

Сейчас много говорят и пишут о специфическом эмоциональном слухе. Это замечательная теория. Ее создателям для доказательства хватило бы примера Зураба Анджапаридзе.

Я не случайно вспомнил Гермеса. Имя этого бога применила философия толкования и назвала себя герменевтикой.

Мне хотелось бы обратить внимание на одну характеристику метода понимания, которая связана с пением Зураба Анджапаридзе. Это «симпатическое единство понимаемого и понимающего» (Н. Чавчавадзе). Именно это единство создает пение Зураба Анджапаридзе. Слушатель понимает его. Оно способствует созданию высшей формы понимания - входу в «открытый смысл». Пение Зураба всегда открыто для слушателя: когда он появляется на сцене, слушатель ощущает, что Зураб существует лишь для него, что певец любит слушателя, и именно эта любовь и симпатия закладывает основы понимания. Этого Зураб Анджапаридзе достигает своим певческим талантом, полностью владеть которым способен лишь человек выдающихся артистических качеств. Даже герменевтика должна остановиться перед ним, ибо имеет дело с самим Гермесом.

Зураб Анджапаридзе никогда не перегружает слушателя и зрителя, никогда не навязывает ему своих чувств. Он сам чувствует, сам горит. Его поглощает собственный огонь, и слушатель направляется к этому огню, падает в его объятия, затаив дыхание, вникает ему. Платон говорил, что «голос - огонь души». В этом созерцании вновь слышится античность.

Пение Зураба Анджапаридзе рождается из страдания. Это не сентиментальность, не салонные страсти. Это трагическое ощущение жизни, так свойственное творческой натуре. Это именно то мучение, посредством которого «человек постигает свое я». И тут дух-хранитель Зураба Анджапаридзе ведет его верной дорогой, ибо в пении Зураба слышится не только обнаженная мука, но ощущается сладость муки. Это уже восточная эстетика!

Это сразу же поняла и оценила Италия. Это случилось во время гастролей Большого театра в Миланской «Скале», когда Зураб выступил в партии Германа.

Еудженио Гара писал в журнале «Еуропео»: «Зураб Анджапаридзе всегда возвышен, как в пении, так и в действии».

В связи с этим спектаклем я хотел бы привести здесь несколько ранее не опубликованных сведений.

После гастролей Большого театра в Тбилиси приехал старый журналист, некто Долгополов, который в 30-е годы писал репортажи о работе Большого и хорошо знал Давида Андгуладзе. Он пришел в консерваторский класс, где работал мой отец, и вспомнил там многое. Рассказал он нам о старом и новом. Поскольку он присутствовал на гастролях в «Ла Скала», и знал, что Зураб был учеником моего отца, то рассказал нам следующее: «Первые наши спектакли, «Борис Годунов» и «Князь Игорь», имели порядочный успех в Милане, но истинный успех Большого театра начался с анджапаридзевского Германа». - Это слова непосредственного свидетеля!

Зураб из Италии привез большую, вложенную в простой белый конверт пластинку и письмо. Как обычно, передал мне эти вещи и сказал: «Прочти, пожалуйста, и переведи мне».

Письмо на имя Зураба Анджапаридзе принадлежало некоему Сильвио Дзенони. Пластинка же была необычной: она не предназначалась для продажи. Крупнейшее итальянское музыкальное издательство «Рикорди» специально записывало голоса старых певцов с их же комментариями, чтобы реальная традиция звучания и теоретические постулаты старой итальянской школы не остались бы только устным преданием. Такой была и подаренная Дзенони пластинка. Я впервые публикую полный перевод его письма с сохранением стиля автора:

«Уважаемый тенор Зураб Анджапаридзе, тебе природа дала две вещи: великолепный голос и ум, чтобы технически управлять голосом.

Если первое - голос - не управляется вторым - умом, то голос скоро теряется, как теряются голоса нашего века, которые, не ведая о технике эмиссии, поют естественно.

Мастера нашего века обучали нас посредством пения применять инструмент нашего горла, даже естественные голоса, чтобы мы умели технически их применять, и таким образом голос предохранялся от разрушения. Чтобы тебе было понятно, я прилагаю к письму эту пластинку с моим бедным, постаревшим голосом, вместе с голосами богов, которые пели в мое время. Эта пластинка засвидетельствует тебе, что они делали сами и чему учили других, включая нас с тобой, в смысле диапазона и колорита.

Так пели и обучали Баттистини, Мазини, Коттони, - певцы, которые в прошлом веке достигали того, чего не могут достичь современные певцы по причине бедности вокальной техники.

Пение Рубини, Гайаре, Мазини оставило нам позицию героического пения... И только Скотто из

женщин заслуживает называться певицей, ибо среди мужчин пение не может найти тот путь эмиссии, которыми обладали Карузо и Бончи.

Знай, тенор, если, прослушав твое пение, десять знающих музыкантов выбранят тебя за одну фермату, а девяносто слушателей вознегодуют на тебя за ошибочную эмиссию, то именно их аплодисментов не досчитаешься ты, а может быть, они тебя освищут.

Не знаю, будет ли тебе, молодому, по душе прийти попеть и поупражняться ко мне, уже старому певцу прошлого века. Я по-дружески предложил бы тебе четыре вокальных упражнения! Если придешь, то найдешь меня каждый день с трех до четырех часов в пансионе для престарелых музыкантов имени Джузеппе Верди. Может, «Правда», твоя газета, не посмеет прямо сказать, что итальянцы после Джильи не умеют петь.

Если не придешь, ничего. Только, когда встретишь музыкального критика «Правды», дай послушать ему эту пластинку и скажи, что я буду «компетентно» счастлив, если он найдет мне хотя бы одного русского певца, который смог бы записать пение четырьмя голосами.

Будь здоров, желаю тебе артистического счастья в будущем, товарищ тенор.

Сильвио Дзенони.

Дом для престарелых музыкантов им. Джузеппе Верди.

Ул. Буонарроти, 29. Милан.

Письмо написано сразу же после просмотра «Пиковой дамы».

Сильвио Дзенони поставил Зураба Анджапаридзе рядом с великими певцами: Дж. Рубини, А. Мазини, М. Баттистини, А. Коттони, Э. Карузо, А. Бончи, Б. Джильи и Р. Скотто.

В молодости мы часто занимались в классе моего отца. Зураб был уже знаменитым опытным певцом, я же - новичком. Помню, после одного блестящего - другого слова не нахожу - урока Давид Андгуладзе сказал Зурабу: «Как ты делал сегодня, продолжай в том же духе. С таким подходом ты обретешь радость жизни в пении и будешь вечно счастливым».

Пение Зураба несет с собой именно эту радость. Это радость встречи с жизнью.

Я не касался эволюции творчества Зураба Анджапаридзе, ибо хотел лишь поведать об этом художественном феномене без его временной конечности. Я хотел воспроизвести его как вечное настоящее.

ТАЙНА ИРИНЫ АРХИПОВОЙ*

- Мне неоднократно приходилось говорить об уникальной роли Ирины Архиповой в истории музыки. К движению конкурса Глинки я присоединился несколько позже его основания. Что я вижу в Ирине Архиповой и что ее отличает от всех современных инициаторов конкурсов? Скажем, есть в Испании конкурс Виньяса. Насколько я знаю, Виньяс его не основывал, конкурсу просто присвоили его имя. В Италии есть конкурс «Вердиевские голоса». Я знаю о попытках Ренаты Скотто создать свой конкурс. Один из моих учеников участвовал в нем. На этом фоне, а также в контексте американских, французских, немецких конкурсов, о которых я имею представление, я и хотел бы оценить конкурс Глинки. Там, за рубежом, совсем иной подход - они все подводят к меркантильному интересу, эдакая рыночная ориентация внутри нашего вокального быта...

Для меня конкурс Глинки и Архипова - явления одноплановые. В каком смысле?

В программу конкурса Глинки, в его стилистику, в его направленность изначально вводится то, что Ирина Архипова как художник, как мастер вокала,

* Беседа с Г. Орехановой. «Наш современник», № 4, 2000.

как актриса, как оперный деятель эстетически и мировоззренчески считает для себя принципиальным. И этим он отличается от всех других конкурсов.

Для меня Архипова - классик. Классик вокала. Это в первую очередь касается ее исполнительской стороны, вокально-музыкальной. Критики любят противопоставлять вокал и музыку. Я не приемлю этого. Вокальная музыка имеет свою область, свою сферу и специфику, и в этом смысле Архипова - классик. Классик послевоенной русской оперной сцены.

Скажем, Обухова тоже была классиком. Даже жена художника Врубеля, Изабелла Врубель, для которой Римский-Корсаков писал специальные партии (вспомните, на гостинице «Метрополь» в Москве мозаичные панно с ее ролями в операх - Царевна-Лебедь и другие). Но в ее исполнении нет той классической преемственности, которая есть у Архиповой. Глинка отдал романтике огромную дань в своем творчестве. Тематически он романтик, но сама форма отлития музыкальных образов и музыкальная структура у него классическая. В этом смысле я и говорю о классицизме (а не в формальном смысле) Архиповой. Глинка, более чем кто-либо другой, близок к Россини, Моцарту, Беллини, особенно к Гайдну, вот в этом смысле я говорю о классицизме Архиповой - Марфа или та же Марина Мнишек - вы все время имеете перед собой, при всех аксессуарах, соответствующих стилистике этих опер, классический образец. В каком смысле? Чистота форм! Отточенность форм, нигде нет никакой отсебятины, не допускаются никакие излишества. Певица сама шлифует свое исполнение, вносит свой штрих, и эта шлифовка определяет классический образец.

Почему я особенно обращаю на это внимание? В вокальном искусстве, в истории его развития очень

важно сохранить эту внутреннюю цельность. Как только мы впадаем в какой-то стилистический тупик - будь то веризм, или вагнеризм, или даже натурализм в какой-то степени русских опер, если они не поняты хорошо, как зачастую не понимают Римского-Корсакова, — прекращается развитие оперного искусства. А вот Архипова и Римский-Корсаков - это совсем другое явление! Очень важно хранить вот этот стержень, содержать в чистоте остов тех достижений, которые сами по себе уже являются результатом, сами являются основанием каких-то других достижений. Без них рассыпается все.

Деятельность Ирины Константиновны Архиповой способствует тому, чтобы сохранялись мировые вокальные достижения. Это удивительно! Я, конечно, не имею в виду, что Архипова в этом отношении методически работает. Но ее личность, ее индивидуальность уже сама по себе создает такой отлитый образ, который в какой-то степени можно сравнить, скажем, с античными образцами в изобразительном искусстве. Все может смениться в мире, но никуда не уйдешь от египетской скульптуры. И то, что это есть в Архиповой, - чрезвычайно дорого, потому что это судьбоносно для нас. Я очень жалею людей, которые этого не понимают.

Это тот мистический, эзотерический уровень существования в искусстве, который со временем высветляется и выходит наружу. Он действует пока изнутри, и очень-очень важно, что там? Хаос или порядок? Гармония! Это ведь и есть суть личности!

У меня в архиве есть записи ее оперных партий совместно с солистом Большого театра СССР Зурабом Анджапаридзе, с которым Архипова много пела, я часто смотрю запись ее исполнения «Кармен» с Марио дель Монако. И везде хорошо видна эта безупречность, отточенность ее исполнения.

И все это перешло в конкурс Глинки. У Верди есть такое высказывание: «Бах - предвечный отец немецкой музыки; Палестрина - предвечный отец итальянской музыки». Глинка - предвечный отец русской музыки. На этом ведь и строится классический стержень, классическая модель, существующая в музыке Глинки. И в исполнении Ирины Архиповой. Для меня это - совпадающие явления. И они воплотились в форму конкурса Глинки. Поэтому этот конкурс такой интересный. Он очень сложный. Второй тур - просто беспощадный. Но с годами я все больше убеждаюсь, что лучше так держать! Под знаком сохранения незыблемых основ. А потом можно, грубо выражаясь, «гулять» в разные стороны. Но стержень должен быть! И чем он более мощен (и вместе с тем гибок, я имею в виду вокальную чистоту интонации, чистоту интервалики, правильное прочтение динамики произведения, правильное прочтение музыкальной фразы), тем важнее - тогда начинает говорить что-то великое.

У Гегеля в I томе «Эстетики», где он касается цвета, звука и формы, есть такая мысль: «Высшее достижение в искусстве появляется тогда, когда оправдан материал». Скажем, в живописи это цвет, но не просто цвет, а его совершеннейшая форма. А по поводу звука он говорит, как ни один педагог, к сожалению, не сказал: в пении не должно быть заметно движение органа, производящего звук. В этом конкурсе, к сожалению, часто слышна работа этого органа, а не его преодоление, претворение в звучащую чистоту, когда все телесные и даже психологические грузы снимаются и обнажается истина певческого звука. В исполнении Ирины Архиповой это было с самого начала! Я хорошо это знаю, потому что пел с нею с начала 60-х годов.

- Скажите, Нодар Давидович, какая изработ Ирины Константиновны Архиповой самая невероятная для вас?

- Марфа! У меня есть одна запись, которой нет даже у Ирины Константиновны. По тому, как она одета, Архипова сделала предположение, что это запись спектакля «Ла Скала». В Грузии есть такой любитель искусства, который достает невероятные записи. Он поклонник Каллас и Архиповой. Ее Марфа... Есть такие меццо-сопрано, которые берут «массой» звучания своего голоса и таким образом утверждают свое певческое «я». У Ирины Архиповой ничего подобного нет. Никакой "vanity fair" - ярмарки тщеславия! Это чувствуется в певцах всегда и проявляется как раз на тех зарубежных конкурсах, о которых я говорил вначале. В ней, в Архиповой, нет этого изначально! Потому так звучит у нее сакральная музыка, потому такими непревзойденными остаются в ее исполнении Ave Maria, потому сливается ее голос с православными хорами! Ей свойственно полное отрешение, она духовна по своей природе исполнения. В музыке она совершенно обнажена - воплощенная духовность. А это и есть большое искусство.

Когда присовокупляется какая-то мелкая страстишка - сразу понижается художественный уровень, и мы это сразу видим и слышим.

Явление Ирины Архиповой уникально. В чем феномен Марии Каллас? В соединении итальянского бельканто с греческой трагедией. Там ярко отразился трагизм ее души. Тоже классика, преломленная своеобразно. И реализовалась она в контексте музыкальной стратегии и политики западного подхода к искусству.

Архипова - это совсем другое явление. Когда я говорил об отсутствии в ней «ярмарки тщеславия», это-

го корыстного актерского проявления, я и подразумевал ее уникальность в каждой ноте, это и способствует духовному настрою.

Как Архипова спела Гайдна на открытии конкурса! И это повлияло на публику, на всех конкурсантов, на жюри. Это и есть конкурс Глинки, это и есть Архипова в конкурсе Глинки. Организационные моменты мучают ее, спонсоры, Министерство культуры, которое не высылает деньги... Это героизм в наше время - так служить искусству! В ее пении всегда чувствуется этический момент. Невольно вспоминается К. С. Станиславский: «Не искусство применять к себе, а себя посвящать служению искусству! Это и есть настоящая русская интеллигентность». Та, которую мы, русские, высоко ценим в русской культуре.

ИЗ ОТКРОВЕННЫХ РАЗГОВОРОВ С ПЕВЦОМ

Вся моя жизнь тесно связана с оперным искусством, оперной сценой, оперным театром и оперным классом Тбилисской государственной консерватории. Эта связь установилась еще в моем детстве, когда я присутствовал на спектаклях моего отца, Давида Андгуладзе, и моей матери, Варвары Мравали, и ездил вместе с ними на гастроли. Еще более углубилась эта связь во время нашей жизни в Москве, когда отца пригласили солистом в Большой театр. Не расторглась она и позже, хотя я поступил в Тбилисский университет, избрав своей профессией грузинскую филологию. Филологическая наука меня очень привлекала. Я много работал, учился, защитил кандидатскую диссертацию. И все же пение активно функционировало вокруг меня, жило в моем подсознании. С первого взгляда это было дилетантским увлечением, но, как оказалось впоследствии, у него был весьма твердый внутренний фундамент. Мое отношение к пению было настолько серьезным и внимательным, что решил встать на профессиональный путь певца лишь после того, как ощутил в себе реальные силы и глубоко осмыслил этот сложный процесс, именуемый жизнью вокалиста. Это комплексное понятие наряду с

природными данными требует многосторонней профессиональной подготовки и научного анализа, если воспринимать его не с индивидуальной точки зрения, а в разрезе общего культурного развития.

В необходимости многостороннего и гармоничного становления певца я убедился много ранее, чем избрал пение своей профессией. Этот выбор окончательно решила моя поездка на стажировку в Италию. Там у меня появилась возможность коренным образом проверить все мои размышления и догадки, связанные с вокальным искусством, возможность воспринять это искусство в той атмосфере, где оно зародилось. Пребывание в Италии стало для меня великой школой как научно-теоретического, так и практического овладения певческим мастерством.

Перед моим взором протекал достаточно долгий и полный особого значения период истории Тбилисского оперного театра. При анализе этого отрезка времени для меня стала очевидной недостаточность профессиональных стандартов. Несмотря на природное дарование, которым щедро были одарены певцы старшего поколения, и, не побоюсь сказать, многие из них могли бы вызвать восхищение на мировом уровне, редко кто из них удовлетворял международным требованиям профессионализма, из-за чего лишь единицы смогли надолго сохранить голос и мастерство. Для решения этой сверхзадачи, как мне представляется, необходимы две вещи: серьезная научно-теоретическая база, в полной мере учитывающая достижения древней и новой методики вокального искусства, и реализация тех достижений итальянской школы, которые выходят за пределы национально-социальных свойств и смело внедряются в вокальные традиции других народов, что особенно проявилось после Второй мировой войны. Сегодня можно сказать, что

богачейшие традиции итальянского вокального искусства лучшим образом продолжают не итальянцами, и, таким образом, эти традиции уже слагаются в понятие международной оперной школы. Примером этого служит греческая певица, несравненная Мария Каллас, вся современная испанская школа и Пласидо Доминго, австралийка Джоан Сазерленд, американка Мэрилин Хорн, русские Ирина Архипова, Елена Образцова и те грузинские певцы, которые активно выступают на мировых оперных сценах.

Поскольку мы коснулись и грузинских певцов, нельзя обойти молчанием тот факт, что мое поколение достигло определенных результатов в смысле гармонического синтеза профессионализма и природного дарования, красоты голоса и певческой техники. Этому, разумеется, способствовало множество объективных факторов нашей жизни, что и проявилось в значительных успехах, пришедших с первыми международными конкурсами и фестивалями, гастрольными турне, в которых участвовали Медея Амиранашвили, Ламара Чкониа, Цисана Татишвили, Зураб Анджапаридзе и я. В этом смысле я считаю особенным событием в моей биографии приглашение, высланное мне и Цисане Татишвили одним из выдающихся режиссеров музыкального театра, Фельзенштейном, для участия в его постановке «Аиды» Дж. Верди.

Доказательством всемирного признания грузинской вокальной школы является деятельность Маквалы Касрашвили, Зураба Соткилава, Пааты Бурчуладзе на мировых оперных сценах. Истоки этого успеха надо искать в стремлении к вышеупомянутой гармоничности.

У Станиславского есть одно блестящее высказывание: «Превратим всю жизнь в урок». Здесь не под-

разумеваются одни лишь уроки, взятые у других, но в первую очередь подчеркивается значение работы, проведенной над самим собой. Та же мысль читается в одном письме Бернарда Шоу, где сказано: «Любой творец должен в одно и то же время учить самого себя и учиться у всех». Я следую этим заповедям и могу сказать, что являюсь учеником самого себя, ибо всякую задачу, всякую новую находку я, прежде всего, испытываю на самом себе и только потом распространяю на учеников, с учетом их индивидуальных исполнительских свойств и голосовых данных. Здесь необходима большая осторожность, ибо каждый певец представляет собой настолько индивидуальное психологическое и музыкальное событие, что распространить на всех одну общую модель не представляется возможным. Поэтому мне приходится анализировать психологические и физические данные каждого ученика и разрабатывать индивидуальную структуру уроков. Практика «публичных уроков», усвоенная мной от Давида Андгуладзе, подразумевает присутствие на каждом уроке нескольких учеников, что еще более развивает индивидуальный подход. Ученик сам определяет, насколько подходит ему лично тот или иной прием или манера исполнения. Таким образом, учебный процесс имеет уже не дидактическую, а аналитическую форму. Здесь большая нагрузка выпадает на долю концертмейстера, поэтому часто хороший концертмейстер не уступает хорошему маэстро.

Меня часто спрашивают о моих учениках. Их у меня было много, но истинным учеником могу назвать лишь того, кто сам чувствует след моих уроков, ощущает желание углубить и упрочить его и после выхода на профессиональное поприще. Много у меня и истинных учеников. Поэтому список моих последователей

не уменьшается, а растет со временем, пополняется новыми именами. Я нахожусь в постоянном контакте со студентами, которые в последнее время заняли ведущие позиции не только в нашем театре, но и в Союзе и в международном масштабе. В этом последнем смысле, думаю, у меня есть определенные результаты в работе с Цисаной Татишвили, Зурабом Соткилава, Дугаром Дашиевым, который работает в театре Улан-Удэ и с успехом выступает на зарубежных подмостках. Мое сотрудничество с этими артистами насчитывает десятилетия и не прерывается, несмотря на то, что они уже достигли высшего мастерства.

Главнейшая цель певца - долгое сохранение голоса и мастерства. Для этого, прежде всего, необходимо обладание глубоким профессионализмом. В этом смысле надо проводить работу с молодыми и не только молодыми певцами. Профессионализм - очень емкое понятие. Для того чтобы быть профессионалом, недостаточно одного лишь таланта или диплома. Разницу между профессионалом и дилетантом, на мой взгляд, весьма тонко определяет Сомерсет Моэм в своем автобиографическом сочинении «Подводя итоги». Он говорит: «Дилетант не развивается... развивается профессионал». Да, у профессионала нет права на отдых, на удовлетворенность достигнутым, на наслаждение успехами. Он постоянно должен трудиться, особенно если он певец. Мы же слишком часто принимаем какой-либо этап нашего пути за вершину совершенства. Здесь прерывается и наш профессионализм. Для того чтобы процесс совершенствования нашел свой истинный путь, необходима разработка научной методологии обучения. На это направлена вся моя деятельность, целью которой является перенос всего наилучшего из уже достигнутого в нашем искусстве, всего, что выдержало проверку

временем, на современные позиции. Поэтому я придаю такое большое значение научному анализу вокального искусства, теоретическим и практическим конференциям, посредством которых мы обмениваемся опытом с другими. Такие семинары и конференции обрели популярность в союзном масштабе, что не случайно, ибо сегодня истинное мастерство достигается лишь синтезом природного дарования, профессионализма и сценического перевоплощения.

В оперном театре заметен принцип конфронтации между вокальной музыкой и сценической драматургией. У этой конфронтации наблюдается множество градаций. Самым простым способом имеющуюся поляризацию можно выразить так: или вокалист отказывается от сценической драматургии, или актерское начало одолевает начало инструментально-вокальное. Возможность синтеза содержится в самом вокале. Если его природа органична, то не во внешних формах, а во внутренних началах происходит объединение музыки и драматургии. Вокал должен выражать это объединение, похожее на многоэтажное сооружение со сложными обратными связями, в которых личность и среда одновременно включены в творческий процесс. Да, певец должен пройти сквозь все круги Ада, после чего возникает впечатление перехода из разыгравшейся бури на зеркально чистую и спокойную морскую поверхность.

Сегодня вокал становится на интернациональный путь, но еще ощутимы явственные различия между немецкой и итальянской певческой культурой. Если у певца нет специфических данных, лучше, если он сперва начнет овладевать итальянской оперой, тем более в наших условиях. Природа грузинского вокала очень близка итальянскому. Следующим этапом должны стать французская и русская опера. Тогда

легче будет постигнуть австро-германский стиль. За музыкальные драмы Вагнера и последующие за ними немецкие оперы должен браться уже опытный певец. Конечно же, невозможно строгое следование такой системе, но ее нужно придерживаться хотя бы во время учебы.

Я считаю, что нужно отвергать любую ограниченность, любую фетишизацию какого-либо одного направления. Выше я уже отмечал, что мы с Цисаной Татишвили подготовили «Аиду» в театре Фельзенштейна и пели там в течение одного сезона. Следующим нашим спектаклем должен был стать вагнеровский «Зигфрид». Нам не дали возможности осуществить этот план, но работа над оперой Вагнера меня интересовала так же, как над вердиевской «Аидой». Если правильно осмыслить глубинные задачи итальянского вокала, это всегда будет положительно действовать на деятельность в любой другой вокальной традиции. С Фельзенштейном мы работали, руководствуясь принципами немецкого музыкального театра. Впоследствии это нам очень помогло при подготовке опер из немецкого репертуара, таких как «Лоэнгрин», «Саломея». Те же методы применили мы - и надо сказать, с успехом - в постановке и исполнении «Трубадура» и «Отелло». Таким образом, я считаю, что при выполнении любых задач синтез всегда полезнее разграничения. Но последнее тоже необходимо в определенной мере, чтобы синтез не перерос в хаос... У каждой ступени развития должен быть свой свет.

Когда я работаю над раскрытием того или иного художественного образа, всегда ищу один важный для меня момент, который помогает проявить смысл всего произведения и конкретного персонажа. Во время подготовки образа Отелло решающей для меня

оказалась одна фраза, с которой один член палаты дожей обращается к Брабанцио: «Он блее всех белых». Любовь между Отелло и Дездемоной не была простым экзотическим увлечением. Здесь корни лежат гораздо глубже, на уровне духовной общности людей, и поэтому мы имеем дело именно с трагедией, которая иначе превратилась бы в бытовую драму и поставленные в ней проблемы уменьшились бы соответствующим образом. Быт и экзотика в этом произведении представляют собой лишь один, но не решающий план. Вышеупомянутая фраза указала мне, что конфликт надо перенести в духовную сферу. При этом становится неудобным подчеркивать экзотику отношений. С другой стороны, не следует забывать, что шекспировские персонажи принадлежат эпохе Ренессанса. Сама ренессансная драма, которая впоследствии фактически развилась в оперу, брала свои сюжеты из античной традиции. У Шекспира итальянский Ренессанс выглядит концентрированным: действие полно энергии, стремления, столкновения страстей. Поэтому не случайно, что большая часть его пьес выросла на итальянской почве. Верди называл Шекспира дедушкой, шекспировский элемент в его творчестве присутствует не только в операх, созданных на соответствующие темы, но везде. В смысле своей энергии драматический принцип вердиевских музыкальных драм восходит именно к Шекспиру. Я пришел к «Отелло» из других опер Верди, в применении к которым я уже проводил определенные драматургические изыскания, на основе которых для меня стало ясно, что чем ближе подходишь через Верди к Шекспиру, тем понятнее становится сам Верди. Это особенно ярко проявляется на примере интонации. Интонация в пении существует в виде тембра. Если не происходит контакта с персонажем и тембром певца,

«Отелло» теряет свою убедительность. Это обстоятельство поднято на интересную для рассмотрения ступень в прогрессивной традиции итальянского пения. Здесь человеческий голос, его тембр сам является персонажем, носит личностную смысловую нагрузку. В операх Верди невозможно не учитывать этого. Скажу больше, в «Отелло» интонация и тембр должны предстать в максимально персонифицированном виде.

Совершенно иные задачи поставила передо мной «Саломея» Р. Штрауса, где я исполнял партию Ирода. Музыка Штрауса не только открывает новые пути для развития интонационности, она впитала в себя многое из предыдущих традиций, а именно - из австро-германской классики: это Шуберт, Шуман, Брамс. Не говорю ничего о Вагнере. Нельзя смотреть на истинно великое, гениальное произведение с точки зрения одного какого-либо направления, оно никогда не вмещается в заранее определенные эстетические рамки, хотя и вырастает из них, но содержит в себе более глубокие пласты и тайные течения. Я не думаю, что «Саломею» возможно рассматривать лишь в разрезе эстетики Оскара Уайльда. Штраус смог преодолеть эти границы как в хронологическом, так и в стилистическом смысле с характерной для гениальной музыки непостижимостью. Если осмысливать это произведение с этой точки зрения, у исполнителя окажется больше возможностей для достижения художественного многообразия. Такой принцип функционирует в интерпретации Джансуга Кахидзе, что позволяет ему подчеркнуть многогранность партитуры.

При раскрытии образа Ирода заново встала передо мной задача полного перевоплощения. Обычно целиком «входишь» в персонаж, происходит полное слияние с ним. Но всегда присутствует желание

оправдать своего героя, возвысить его, поставить на какой-то пьедестал. При исполнении Ирода это исключено. Поэтому я решил подойти к этому образу со стороны обличительного пафоса, к чему и направил все свои усилия. Мы стоим перед обобщенным образом тирана, и это прежде всего читается в музыке, в ритмическом и интонационном строе этой партии. Здесь отношения настолько сложные, что заранее определить что-либо, даже после большой подготовки, не представляется возможным. Надо не думая окунуться в омут, внутренние течения которого сами подтолкнут на правильный путь. Если так произойдет, можно выплыть, в противном случае омут затянет. При работе с любым образом я никогда не забываю один принцип Михаила Чехова. Речь идет о моменте освобождения. Он говорит, что образом надо владеть так свободно, чтобы суметь даже станцевать трагедию. В этом подразумевается ритмическая и пластическая раскованность, что создает эффект неограниченности раскрытия образа.

При работе с репертуаром театр, прежде всего, должен учесть свои исполнительские силы. Успех Цисаны Татишвили в «Лоэнгрине» и в «Летучем голландце» подсказали необходимость скорейшей постановки «Саломеи», чтобы певица имела возможность достойно воплотить этот образ на нашей сцене и не потерять своего величайшего эмоционального воздействия. Уже двадцать лет я считаю необходимой для Писаны постановку, в нашем театре «Нормы». Еще немного - и будет поздно, а это станет большой потерей.

Известно, что великим итальянским певцам приписывают высказывание: «Певцу нужны две жизни, чтобы выучиться и чтобы петь». Я хочу вместиться в одну жизнь. Для этого применяю науку, научный

анализ певческого мастерства, в тайны которого всегда стремлюсь проникнуть как можно глубже, пусть даже эта глубина бесконечна. Результаты, достигнутые за последние годы, убеждают меня, что я смог достичь определенного синтеза.

Никогда я не гнался за карьерой, которая так важна для артиста. И хоть я не смог совершенно избежать этого стремления, оно никогда не стояло для меня во главе угла. Своим кредо я избрал слова Данте: «*Segui il tuo corso e lascia dir le genti...*»* Это, наверно, самый верный путь.

* Следуй своим путем и пусть люди говорят (Чистилище, V).

ТОЛЬКО В ПЕНИИ ЧЕЛОВЕК МОЖЕТ ПОЛНОСТЬЮ ВЫРАЗИТЬ СЕБЯ

Сегодня гостем этой рубрики стал представитель искусства, далекого, казалось бы, от будней массовой школы. Но и художественное творчество и педагогика искусства едины в своей основе, и опыт мастера всегда бывает понятен и полезен его коллегам, работающим в других видах искусства. И потом, если какое-то из искусств сегодня считается делом профессионалов и не представлено в системе общего образования, это вовсе не значит, что послезавтра оно не будет играть ту или иную роль в деле всестороннего развития каждого человека.

Итак, с нашим корреспондентом А. Мелик-Пашаевым беседует выдающийся певец и вокальный педагог Нодар Андгуладзе. Их встреча состоялась, когда Нодар Давидович с одним из своих учеников возвращался из Милана в Тбилиси, где он руководит консерваторской кафедрой сольного пения.

Корр. Читатели нашего журнала - в основном преподаватели художественных дисциплин. Некоторые из них имеют свой творческий опыт, другие - нет, или не придают ему серьезного значения. Мы стараемся

их убедить, что художник-педагог способен и сам создавать художественные ценности, что преподавание и собственное творчество взаимосвязаны, могут помогать друг другу. А каково соотношение педагогической практики и исполнительского творчества в вокальном искусстве? Должен ли педагог сам быть настоящим певцом? Или это не имеет принципиального значения?

Н. А. Предпочтительно, чтобы он сам был исполнителем. Когда в молодости я стажировался в Италии, мой педагог - Барра - говорил: «Преподавать должен певец со здоровым опытом». То есть тот, кто много пел, не утратил голоса, кто прошел большой путь без больших потерь. Искусство певца и педагогика вокала как бы продолжают друг друга. Процесс становления исполнителя - это, в основном, самовоспитание, саморазвитие. Если оно осознанно - это может потом перейти в педагогику «для других».

Но бывали все же хорошие педагоги, которые, хотя и умели петь, не были артистами, не имели данных для оперной сцены. Еще больше, конечно, певцов, в том числе и хороших, которые не могут учить...

Важно, что преобладает у певца: мастерство - или природа? Строго говоря, передать можно мастерство в широком понимании! Я имею в виду не голый техницизм. Техника для меня входит в понятие творчества. Мне очень нравится, что в мастерской Вероккьо и других мастеров ученик начинал с подготовки холста, красок... И все это - в атмосфере творчества, в общении с мастером...

Корр. И для этого ученика технология не могла превратиться в «голый техницизм» - ведь он с самого начала видел мастера за работой, видел, чему служит,

во что превращается вся эта технология, понемногу начинал работать вместе с учителем. А в вокальном искусстве было что-нибудь подобное этой «педагогике мастерских»?

Н. А. При старинных итальянских консерваториях ученики жили и развивались рядом с выдающимися мастерами. Непосредственное соприкосновение молодых людей с творчеством давало самые высокие результаты!

В наше время хорошими педагогами часто становятся средние певцы «со здоровым опытом». Потому что выдающийся певец часто идет от своих достижений. Я помню, Барра рассказывал о своем разговоре с Пертиле. Ведь Пертиле, помимо всего, был величайший техник вокала, но он не смог стать педагогом такого же уровня. Он говорил: «Я забыл, с чего мы начинали!» А начинать с учеником надо от истоков, а не от достигнутого высшего уровня. Если логика твоего пути забыта, если ты забыл, с чего начинал с тобой свой педагог...

Корр. Лаури-Вольпи пишет, что у Карузо был единственный ученик, и тот потерял голос...

Н. А. Я думаю, этот эпизод все-таки из области легенд: Карузо уже в молодости писал, что его метод подходит только для него одного.

Корр. Может быть, этот певец подражал ему «с голоса» и потому считал себя его учеником?

Н. А. Это другое дело. Учиться подражая нельзя. В Милане есть музей Карузо, и при нем исследовательский центр (кстати, филиал этого музея будет

открыт у нас в Тбилиси, а потом, вероятно, в Санкт-Петербурге и в Москве). И они считают, что учиться у Карузо надо не подражая тому, чего он достиг, а идя от истоков и от той традиции, в которой он начинал.

Обучать другого своим голосом нельзя. Голос у него, если есть, - свой, а выработать надо механизм, или схему (но это не жесткая схема, она живая, вариативная!), которая позволит *естественным данным певца влиться в эту выработанную традицией форму, проявиться через нее*. Это позволит петь не за счет траты природных ресурсов. Понимаете, есть дикий способ добычи леса, а есть - восстановительный.

Корр. Я хорошо помню ваши открытые уроки в Тбилиси и в Москве. Вы постоянно поете с каждым учеником и, как мне казалось, выводите на какое-то образцовое звучание именно с помощью показа. Это не называется «обучать своим голосом»?

Н. А. Да, со стороны может так показаться! Действительно, я больше пользуюсь показом, чем словесными объяснениями. Но я никогда не учу «делать, как я». У меня такой процесс выработался: я как бы «проглатываю ученика», воспринимаю его в себя - и начинаю работать так, *как если бы я был он, с его данными, но с моим опытом и знаниями*. Показывая голосом, я ему не себя показываю, а его самого. Ученик - во мне, его «модель» реализуется через меня, и я его корректирую, находясь в его состоянии. Или иначе можно сказать: когда я его поправляю, я как бы работаю над собой, но обладая *его* данными. Когда я сам пою - я пою иначе, они это знают, я им говорю об этом. А «делай, как я» - это ужасная формула...

Иногда бывает, что я не могу так вот «проглотить» ученика, что-то во мне не укладывается, тогда работать труднее.

Корр. Но при таком методе отношения с учеником едва ли могут вписаться в рамки учебных проблем.

Н. А. Конечно, ведь голос отражает личность человека. И чем больше опыт, тем более дифференцированно воспринимаешь голоса. С годами начинаешь ощущать человека целиком через его голос. И не только в пении, но и в речи. Бывает срывающийся голос, напряженный, занудливый или негибкий, деревянный - и вдруг появляется какая-то внутренняя волна, и голос приобретает мелодичность, богатство оттенков. Иногда приходится не технически поправлять ученика, а гармонизировать состояние личности. Если человек злой, выявить в нем сердечность, благорасположение. Гармонизировать соотношение интеллекта и интуиции... Я считаю: все свои потенциалы человек раскроет тогда, когда сможет проявить себя через свой голос.

Корр. Значит, не зря говорят о вокалотерапии?

Н. А. Конечно. Это было уже у Пифагора, это есть в Упанишадах.

Корр. Так, может быть, судьбой голоса следует заниматься с ранних лет? В консерваторию приходят немногие - и уже взрослые - молодые люди. А что происходит с голосом в детстве, в отрочестве?

Н. А. При нашей консерватории есть экспериментальная школа, там, по моей инициативе, открыли

вокальное отделение, где мы занимаемся охраной детских голосов. В школе сотрудничает Манина Васильевна Нозадзе - замечательный врач-фониатр, знаток вокального искусства, десятки лет работающая со студентами консерватории.

Вокалист, поступающий в консерваторию, не может быть технически так же подготовлен, как скрипач или пианист. Вот мы и ведем детей, начиная с семи лет. Сейчас половина наших хороших студентов-певцов - из этой школы.

Корр. Это - будущие певцы. А мне хотелось бы поговорить и о голосах обычных людей. Я начну изда- лека. В Древнем Китае считали, что по тому, какая музыка звучит в государстве, можно судить о том, что происходит с самим государством. Я думаю, не меньше скажет об этом и звучание человеческих голо- сов. На улице, с экрана телевизора, в кинофильмах, спектаклях и с эстрады, конечно, все время звучат го- лоса: угрожающие, истошные, визгливые, или робо- тообразные, или развязно приклатненные. И дети впитывают эти звучания как норму, и сами издают подобные звуки со всеми последствиями для своей психики. В жизни школьников этому противостоит в какой-то степени хоровое пение. Оно, конечно, разви- вает музыкальность, дает переживание единства, уча- ствует в религиозном воспитании, и все это очень важно. Но культура, так сказать, индивидуальной во- кализации - должна ли она навсегда остаться досто- янием немногих?

Н. А. Я считаю, что у каждого ребенка надо про- будить интерес и радость звукоизвлечения. Ему не должно быть безразлично, каким голосом он поет в хоре или даже кричит на футбольном поле...

Когда дети хорошо поют, они как певчие птицы, как ангелы. А когда ребенок воспитан на современной эстраде, на «металле» - он для меня уже глухой. Знаете, для меня есть мир зрения - внешний мир; зрение (да простят меня живописцы!) идет по поверхности вещей; а мир слуховой - мир внутренний. Слух должен спасать человеческое в человеке! Теряя свою человеческую природу, человек теряет и голос, он становится бедным.

У меня есть замысел книги, которую я назову «Человек поющий». Только в пении человек может полностью выразить себя!

Корр. Последний вопрос. Я помню, что поначалу ваш собственный путь в вокальном искусстве не был легким...

Н. А. Очень трудным! Я до сих пор помню свои ошибки, помню, какие спектакли были удачны, какие - нет, и почему. Это было очень трудно - знать все свои несовершенства и не иметь возможности справиться с ними, варясь в собственном соку. Борьба была большая. Я тогда решил: если до 35 лет не попаду в Италию - брошу петь.

Корр. Но может быть, если бы у вас все сразу получилось, вы и не стали бы таким педагогом, не могли бы так понимать трудности, которые испытывает ученик.

Н. А. Может быть. Наверное, не стал бы... Знаете, недавно один итальянский коллега мне сказал: «Мы потеряли ту серьезность, которую сохранил ты».

Комментарий нашего корреспондента:

Когда мы говорим, что истинный педагог должен вести ученика, исходя из его индивидуальности, а конкретную работу ученика (рисунок, литературное сочинение и т. д.) оценивать и поправлять, исходя из его замысла, это уже звучит почти как аксиома и едва ли может вызвать у современного художника-педагога принципиальные возражения. Но как это осуществлять? Как могу я проникнуть в замысел ученика, который он еще не может воплотить в произведении?

Для этого педагог должен обладать особыми качествами личности, особым внутренним опытом, о котором так образно и осязаемо рассказал Нодар Андгуладзе. Он должен, сохраняя свою позицию старшего, расчетливого наставника, в то же время слиться, отождествиться с учеником. И не просто с ним, каков он сейчас, но и с таким, каким он может стать, с его идеалом, если сможет раскрыть свою индивидуальность.

Уверен, что каждый педагог от Бога, педагог *по* призванию и с достаточным опытом, припомнит, что и у него, в той или иной форме и степени, проявлялась такая способность. А те, кому прочитанное будет внове, тоже могут воспитывать и развивать себя в этом направлении. Как? Это не вопрос «технологии», формальных методик, это вопрос духовно-практических усилий каждого человека, и нет смысла бегло обсуждать его в этом комментарии. Но предполагаю, что собственное художественное творчество педагога играет не последнюю роль в развитии душевной чуткости, необходимой для подобных перевоплощений.

СОДЕРЖАНИЕ

Исповедь вместо предисловия 5

Часть I. О вокальном искусстве

Человек поющий — Homo cantor. 11

A proposito... Альтернативные соображения о пении.... 67

К вопросу о взаимоотношении эстетического
и технического в итальянской вокальной школе. 92

О двойственной природе вокальной техники. 112

Основные постулаты итальянской вокальной школы.... 115

Вокальные парадоксы и проблемы мастерства. 126

Пение — первоисточник художественного синтеза
в опере. 128

Методологические вопросы общей теории
вокального искусства. 140

К вопросу о различных уровнях фонации
и параметрах вокального искусства. 171

Часть II. Музыкальный театр сегодня

«Аида» на сцене берлинской «Комише Опер». 177

Мистерия, рожденная страждущей душой. 186

«Золотой голос». 198

Пение Зураба Анджапаридзе. 206

Тайна Ирины Архиповой. 214

Из откровенных разговоров с певцом. 220

Только в пении человек может полностью выразить себя.. 231

Андгуладзе **Нодар**
НОМО CANTOR
ОЧЕРКИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Серия «Волшебная флейта»
Подсерия «В поисках смысла»

Редактор *И. Ларина*
Компьютерная верстка и дизайн *Г. Егорова*

ИД № 03974 от 12.02.01 г.
Подписано в печать 17.07.03. Формат 84x108/32
Печать офсетная. Гарнитура «Times New Roman Cyr»
Усл.-печ. л. 12,60. Тираж 1500 экз. Заказ № 4014

Книги издательства «АГРАФ» оптом и в розницу
можно приобрести в издательстве, а также
заказать наложенным платежом по адресу:

129344, Москва, Енисейская ул., 2, стр. 2

**E-mail: agraf.ltd@ru.net
<http://www.ru.net/~agraf.ltd>**

**т./ф. 189-17-35
т. 189-17-22**

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
на ФГУИПП «Вятка»
610033, г. Киров, Московская ул., 122.