





А. ЯКОВЛЕВА

РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

Исторический очерк развития от истоков
до середины XIX столетия

Учебное пособие к лекционному курсу
«История вокального искусства»

Москва
1999

ББК 85.314
Я47

Рецензент Е. Б. Долинская,
доктор искусствоведения, профессор

Яковлева А. С.

Я47 Русская вокальная школа.: Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия. — М., 1999. — 96 с.
ISBN 5-7933-0012-X

Учебное пособие к лекционному курсу «История вокального искусства».

Монография посвящена становлению и развитию русской вокальной школы — одного из выдающихся направлений мировой музыкальной культуры. В раскрытии эволюции вокальной музыки, исполнительского творчества и вокальной педагогики автор опирается на синтез историко-хронологических и монографических принципов, высвечивая наиболее значимые этапы и национальные традиции русской певческой культуры.

Пособие адресовано педагогам, студентам и учащимся музыкальных учебных заведений, а также любителям музыки.

ББК 85.314

ISBN 5-7933-0012-X

© Яковлева А. С., 1999

Введение

Русская вокальная школа — важнейшая часть всей русской культуры — является величайшим достижением мирового музыкального искусства. Традиции этой школы, пройдя сквозь XIX век через творчество композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Ф. Шаляпина в поистине мировое явление. Складываясь и развиваясь как самобытное национальное направление, вокальная школа на протяжении столетий постоянно взаимодействовала с музыкальными культурами других стран. Естественно, что в формировании русской школы пения сказывались влияния со стороны зарубежного вокального искусства. Однако они претерпевали изменения, преломляясь сообразно национальному своеобразию, насыщались самобытными чертами, выливаясь в явления новой художественной ценности. Так, сохранив исконно русские традиции, отечественная певческая школа не только впитывала ценнейшие достижения различных культур, но и оказывала на них ответное воздействие.

Вокальная методологическая литература: Багадуров В.(7,8,9), Барсов Ю.(10,11), Дмитриев Л.(42) — раскрывая понятие «национальная школа пения», правомерно включает в его содержание наряду с характерными особенностями, сопровождающими развитие каждой конкретной нации, наличие: развитой профессиональной музыкальной культуры; национальной композиторской школы и ведущего жанра вокального искусства — оперы; профессионального исполнительства и вокальной педагогики. В приведенном симбиозе ясно вырисовываются два направления — исполнительское и педагогическое. В национальной вокальной школе они своеобразно взаимодействуют. А именно: «первое (исполнительское) всегда остается более «революционным» по отношению ко второму (педагогическому)» (10, с. 41). Основательно и последовательно данная взаимосвязь направлений раскрыта в трудах Л.Б.Дмитриева. «Национальная опера с присущими ей особенностями предъявляет к певцу свои требования как в отношении общего характера исполнительской манеры, так и в чисто вокальном отношении. Драматургия оперы, используемые композитором выразительные средства — характер и tessitura вокальных партий, плотность и динамика оркестрового сопровождения и т.п. определяют голосовые приспособления певцов. Певческая манера профессиональных певцов в каждой национальной школе определяется прежде всего характером музыки, которую им приходится исполнять.»

Вокальная педагогика, следуя за исполнительской практикой, обобщает ее требования, вырабатывает свои методические установки»(42, с. 9 — 10).

Итак, от того что исполняет певец, зависит и то, как у него будет работать голосовой аппарат в плане звукообразования и звуковедения. Появление нового направления в музыке непременно ставит перед ее интерпретатором новые задачи, рождает новое отношение к исполняемому и нередко впоследствии приводит к изменению педагогических методов. История мирового вокального искусства имеет немало примеров, когда коренная перестройка, возникшая на новых музыкально-эстетических принципах, привела к зарождению самостоятельного исполнительского стиля и педагогического направления... Достаточно вспомнить, какое влияние на искусство певцов, а вслед за ним на эволюцию педагогических принципов оказали музыка композиторов итальянского романтического направления (Беллини, Доницетти, Верди), творчество плеяды представителей Большой французской оперы, эстетика музыкальных драм Вагнера. Оперы Глинки, затем Даргомыжского, Римского-Корсакова, Чайковского и других русских композиторов потребовали сообразно особенностям драматургии каждого из их творцов своих: интерпретаторов. Следуя требованиям музыкального материала, певцы изменяли технику пения. В свою очередь вокальная педагогика отреагировала на это пересмотром методики воспитания голоса. В результате появились школы Ламперти в Италии, Дюпре и Гарсиа во Франции, Школа примарного тона в Германии, по иному трактующие использование певческих регистров мужского голоса и дающие обоснование новому физиологическому механизму работы голосовых складок (т.н. «прикрытие»), а также вводящие изменение в сам процесс певческого дыхания за счет изменения типа регуляции певческого выдоха. Концентрический метод Глинки в России был также вызван к жизни музыкой композитора, потребовавшей большей правдивости и реалистического подхода певца к ее исполнению использованием новых методов развития голоса не по традиционной линейной системе, а за счет выработки свободного звучного центра и распространения его на края диапазона. В перечисленных примерах четко прослеживается тесное взаимодействие музыки, исполнительской практики и вокальной педагогики. Главенствующее место в этом триумвирате неизменно занимает музыка. Так было во все времена, так обстоит дело и ныне.

I

Первоистoki русской национальной школы пения. Народно-песенное творчество. Искусство церковного пения

Оформление русской школы пения связано с творчеством великого основоположника русской музыкальной классики М.И.Глинки, благодаря которому сформировались и ясно выкристаллизовались ее типичные национальные черты. Но прежде, чем заявить о себе, как о художественном стилистическом направлении, русская певческая школа имела свою глубоко национальную предысторию, длительный период накопления певческого опыта.

Важнейшими первоистоками, подготовившими основу для возникновения светского профессионального певческого искусства, являлись: русская народная песня, народное исполнительство, высокая вокальная культура церковного пения.

Русская народная песня вместе с ее порой безымянными талантливыми творцами была тем основополагающим вкладом, который во многом определил пути развития и становления отечественного профессионального музыкального и вокального искусства. Известно справедливое высказывание Глинки о том, что музыку создает народ, а композиторы ее только аранжируют.

Высоко оценивая художественные достоинства народной песни и ее значимость в истории национального музыкального искусства, В.Стасов писал: «Нигде народная песнь не играла и не играет такой роли, как в нашем народе, нигде она уже не сохранилась в таком богатстве, силе и разнообразии, как у нас. Это дало особый склад и физиономию русской музыке и привело ее к своим особенным задачам»¹ (102, с. 717 — 718). История воочию показала, каким неиссякаемым источником вдохновения творчества являлась и остается поныне русская народная песня.

Истоки песенного фольклора уходят в глубокую древность и связаны с творчеством восточно-славянских племен, населявших территорию Древней Руси еще до образования в IX веке первого русского государства. Как свидетельствует история, широкое распространение в тот период получил обрядовый фольклор, связанный с языческими религиозными верованиями и ритуальными действиями. Языческие обряды славян включали в себя заклинания, пение, игру на музыкальных инструментах.

Следы древних языческих верований сохранились в народных песнях календарно-обрядового и семейно-обрядового содержания. А боевые песни славянских дружин явились основой героического эпоса, развившегося позднее в былинах.

Рубеж XIV — XV вплоть до середины XVII века являет собой качественно новые интонационные особенности музыкального мышления, связанные в первую очередь с развитием народного творчества. В этот период складывается новый тип русского мелоса на основе двух видов протяжной народной песни — лирической и исторической, открывших большой простор постижению душевного мира человека и тем самым позволивших проявиться психологическому началу с особой силой. Академик Б. Асафьев не без оснований считает русскую протяжную песню «одним из высших этапов мировой мелодической культуры, ибо в ней человеческое дыхание управляет интонацией глубоких душевных помыслов, на несколько веков вперед сохраняя силу воздействия. Ведь почти каждый отдельный звук протяжной песни облюбовывается, осязается. Вы не можете не чувствовать, что на звуке сосредоточивается душа... Как бы ни анализировать и не удивляться в ней звукозодчеству, самое жизненное в ней — правдивость чувства» (3, с. 77). Помимо этого протяжная песня, уже в своей мелодической фактуре заключающая элементы вокализации, является высоким достижением национального искусства. Она дала отличный материал для формирования своеобразного русского бельканто, характеризующегося мелодией широкого дыхания, ведущего к напевности. В ней заключен источник кантилены — основы основ вокального искусства.

Отличительной особенностью русской народной песни является глубокий психологизм и неразрывная связь слова с музыкой. Слово и его содержание в песне играют ведущую роль, определяя характер музыки. Не случайно о творчестве ее создателей говорили — песня сказывается, а напев приходит сам. Какие бы замысловатые мелодические обороты не выводил голосом певец, он всегда вместе с тем «рассказывает» песню. В народе живут и такие выражения об искусстве исполнителей: «Песня каждая — правда», «В песне-то слово слово родит», «Затепливай песню!» (68, ч. II, с. XXVII). Эти народно-песенные традиции перешли в профессиональное вокальное искусство, составив художественно-эстетические основы русской музыки и русского исполнительского стиля. Они прочно укрепились как самобытная черта русской вокальной школы.

Особо следует коснуться удивительного своеобразия украшений и подголосков русской народной песни. Это не итальянские фиоритуры, не средство демонстрации технических возможностей голоса, а всегда составляющая часть мелодики, ее существо. Украшения в песне отражают истинно русский характер. В них расппеваются не просто отдельные гласные, а показываются смысл слов, эмоция, содержание, чтобы еще рельефнее оттенить их психологическую весомость. Певцу, желающему поверхностно шегольнуть виртуозной техникой в народе, говорили: «Вертику-

лы-то (излишние украшения) свои брось», «Ну этот плох, больно голосом виляет» (68, ч. I, с. XVII). Собирательница и исследователь русских народных песен Е.Линева так характеризует их подголоски: «Они не служат аккомпанементом к основному мотиву, как второстепенные голоса в современной музыке, но представляют как бы развитие основной идеи... по каждому подголоску, если он хорошо спет, можно узнать песню» (68, ч. I, с. XV). Колоратура в русских классических операх также непосредственно связана с художественно-психологической характеристикой того или иного персонажа. К примеру, колоратура в партии Антонида («Иван Сушанин» М.Глинки) присуща только этому образу, а колоратура, которую композитор предпосылает Людмиле («Руслан и Людмила»), раскрывает и дополняет нам портрет веселой и жизнерадостной русской девушки. Характерны украшения у Н.Римского-Корсакова в партиях Царевны Лебедь («Сказка о царе Салтане»), Снегурочки («Снегурочка»), Волховы («Садко»), создающие яркие музыкальные образы этих замечательных и столь разноплановых персонажей. Русская колоратура, идущая от украшений народных песен, требует от исполнителя владения не только формально совершенной техникой вокала, но и решения задач более сложных и глубоких — посредством колоратуры дополнить сущность художественного образа. Психологически насыщать виртуозность голоса в глубокой связи с музыкально-художественным образом — глубоко национальная черта русского исполнительства.

Богатство жанров русской народной песни, разнохарактерность и широта запечатленных в ней образов требуют и различного их воплощения. Использование вокально-технических средств диктуется смыслом и содержанием песни. Одна песня для правдивого исполнения требует исполнения «во все рыло» (68, ч. I, с. XVIII), другая — легким звуком — «Ты грудь-то не бери, а свистулой — полегче, значит» (68, ч. I, с. XVII). Протяжные, раздольные песни, глубокие и проникновенные должны исполняться соответственно характеру наполненным, ровным и кантиленным тембром, сопровождаться пространностью и протяженностью певческого дыхания. Это качество певца высоко ценилось в народе: «У него душа долгая» (68, ч. II, с. XXVIII). И напротив: «Как душа (дыхание) коротка, досельной (старинной) песни не спеть» (68, ч. II, с. XXVIII).

Веселые гротесковые, с искрометным юмором, отличающиеся яркой скороговоркой песни требуют умения в подвижном темпе четко доносить до слушателя каждое слово, способствуют выработке хорошей дикции. Про таких певцов говорят, что они умеют «петь круто» (68, ч. II, с. XXVIII). А бессмысленного исполнителя не спасут ни красота голоса, ни техника владения им: «Голос у него хорош, высоко подымает, а что насчет слов, не понимает как их выговаривать, только зявает. Выговаривать не может» (68, ч. II, с. XXVII). Сказы, былины, плачи, причитания и другие бытовые песни предполагают владение декламационным и напевно-декламационным стилем.

Таким образом, народная песня была одним из древнейших источников развития кантилены, техники подвижности голоса, выработки навыка речитативно-декламационного исполнения в русской вокальной музыке.

Творчество народных певцов своей искренностью, стремлением выразить в песне все думы и чаяния всегда впечатляло, было необычайно правдиво. «Песня каждая — правда» (68, ч. II, с. XXVII) — так говорят в народе. Существует немало свидетельств о неповторимом и самобытном искусстве народных певцов, которые были одновременно и создателями, и исполнителями их. Знаменитый былинник Иван Рябинин мастерски владел искусством перевоплощения в «сказывании», умением наполнять один и тот же мотив новыми чувствами и новым содержанием, отчего «благодаря игре ритма и разнообразию множества неподражаемых тонких оттенков интонации, то величавых, то лукавых, то иронических, он увлек своих слушателей в мир своей жизни» (44, с. 23).

Характеризуя основные достоинства певцов, Е.Линева невольно подчеркивает самобытный характер исполнительского стиля представителей русской школы пения. «В пении есть только одна хорошая школа для всех национальностей. Ее главные требования: глубина чувства, простота исполнения, изящество фразировки и при всем этом чувство меры. Те же требования ставятся и хорошему певцу» (68, ч. I, с. XXIV).

Итак, если сопоставить вокально-эстетические основы народно-исполнительского искусства с художественными воззрениями родоначальника национальной композиторской и вокальной классических школ М. Глинки, то его выражение о народе, как создателе музыки, находит свое продолжение в одинаковом подходе к решению главных проблем вокального искусства. Это проявляется в реалистическом восприятии исполняемой музыки («песня — правда»), внимательном отношении к поэтическому тексту («Песня хороша, да лад не хорош»), в приоритете содержания над формой, распев на широком, льющемся дыхании и народной манере «сказывать» песню, в использовании средств вокальной выразительности в зависимости от содержания («во все рыло» или «свистулой, полегче») и т.д. Заложенное народно-песенным исполнительством осмысленное интонирование музыкальной фразы, идущее от ее психологического содержания, обретут в творчестве Глинки и выдающихся его последователей законченные высокохудожественные формы, потребовав от певцов выполнения более сложной задачи — хорошо технически воспитанный голос (т.е. при наличии «бельканто») ...уметь трансформировать согласно образному содержанию. Поэтому русские певцы были всегда в состоянии профессионально исполнять не только русский репертуар, но и произведения иностранных классиков.

Как в истории западноевропейского музыкального искусства, так и в истории русского, *церковной музыки* принадлежит важнейшая роль, так как вплоть до XVII века церковь оставалась оплотом музыкального про-

фессионализма. В рамках церковной музыки создавались произведения высочайшей художественной ценности, развивались различные жанры музыки. Церкви и монастыри являлись центрами, где преподавалась музыка, формировались теоретические взгляды на музыкальное искусство, разрабатывалась нотопись, оформлялись вокально-педагогические и исполнительские принципы церковного пения.

Профессиональная музыка в форме хоровых церковных песнопений распространилась на Руси вместе с принятием христианства в X веке. Великий князь Владимир привез с собой из Византии одновременно со священнослужителями и певцов — учителей пения, или регентов. Церковное пение входило как неперемнная часть во все виды православного богослужения: в обедню, утреню, вечерню и др. Оно сопровождало обряды крещения, венчания, погребения, поминания усопших — панихиды, различные требы. Православное богослужение в Древней Руси исполнялось по византийскому образцу и первое время целиком использовало византийскую церковную музыку. Инструментальная музыка в церкви не допускалась. Византийская империя была многонациональным государством, и в музыке ее церковных песнопений за многие века соединились элементы песенности самых разнообразных национальных музыкальных культур, в частности славянских (русских, болгарских, сербских, хорватских).

В церковной музыке пение непосредственно связано с молитвенным текстом, который произносится на старославянском языке. Таким образом, старославянский язык сделался церковным языком русской православной церкви. Греческие вставки в текст занимали небольшое место. Вместе со славянскими и греческими певцами из Византии пришла на Русь и нотная система фиксации напевов посредством определенных условных знаков — невмов. Она была безлинейной. Хотя церковные напевы в значительной мере передавались хористам по слуху, так как в практике церковного пения долгое время бытовала устная традиция, подобная нотопись фиксировала основные молитвенные богослужения. Первые известные памятники древне-русской музыкальной письменности восходят к концу XI — началу XII века. Невмы, сходные по своему принципу написания с ними древнерусские знаки-крюки и знамена, ставились над текстом песнопения и показывали повышение или понижение звуков и их длительность. Однако безлинейная запись не указывала абсолютной высоты звуков. В процессе исторического развития мелодии, записанные невменной нотацией, видоизменялись. Византийская основа русских церковных напевов заменялась музыкальным языком народных песен. Так, привнесенные извне формы обретали самобытный тип древне-русского певческого искусства — знаменный распев. И уже в ранний период становления русского государства былинно-песенные и церковные традиции развивались в постоянном соприкосновении. Они не были интонационно резко ограничены друг от друга, несмотря на то что выполняли

различную эстетическую функцию и имели отличное назначение в жизни общества.

Прибывшие из Византии священнослужители и певцы организовали первые певческие школы, имевшие целью изучение церковных богослужений, приобретение навыков чтения невменной записи мелодий и развитие умения распоряжаться своим голосом в соответствии с традициями церковного пения. О прибытии таких певцов во времена Ярослава Мудрого и Мстислава Всеволодовича (XI и XII вв.) сказано в «Степенной книге» такими словами: «Веры ради христолюбивого Ярослава... прийдоша от Царя-града богоподвигаемы трие певцы гречестни... От них начат быти в рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осмогласие (восьмигласие. — А.Я.), наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное (красивое. — А.Я.) демественное пение»(84 , с. 17). Таким образом, цитата говорит о том, что певцы привезли с собой и распространяли на Руси и красивые образцы церковного пения, и осмогласие, систему церковных гласов, служивших для музыкального оформления христианского богослужения.

Церковная музыка византийского образца, исполнявшаяся во время богослужения, была весьма разнообразна по сложившимся во времена раннего христианства формам, что требовало от ее исполнителей — певцов и достаточно развитой музыкальности, и вокальной техники. Одно перечисление жанров русской церковной музыки позволяет понять сложность и разнообразие требований, которые они предъявляли к исполнителям. Среди жанров различались: стихиры, тропари, кондаки, икосы, акафисты, каноны, припевы, антифоны, славословия, величания, киноники, гимны, алдидуарии, псалмы Давида. Они входили в песнопения всего богослужебного годового круга и строго регламентировались церковным Уставом. Большинство церковных песнопений исполнялось знаменным распевом, имевшим несколько вариантов (большой, малый, столповый) и представлявшим собой сочетание многочисленных попевок, которые соединялись между собой в непрерывную мелодию в соответствии со смыслом текста и его структурой. В основном это было широкое распевание слогов, но многие попевки содержали и мелизмы, и в целом песнопение могло иметь вид богатой и развитой мелодии. С течением веков возникали новые распевы, которые содержали различные бытовавшие в народной музыкальной культуре интонации — демественный, путевой распевы. Церковная музыка постепенно эволюционировала. Талантливые распевщики создавали на один и тот же текст все новые и новые распевы. Широко распространенная по всей земле русской церковная музыка переживает особый расцвет после падения татарского ига и объединения русских земель под эгидой Москвы. Возникают крупные музыкальные центры в таких городах, как Москва, Новгород, Псков, Киев и др. Каждый монастырь имеет свой церковный хор, воспитывает певцов.

Указом царя Ивана III в Москве в 1479 году был организован первый профессиональный церковный хор из 35 человек, стоявший на содержании государства. Это был хор государевых певчих дьяков, положивший в последующее время основание Придворной певческой капеллы — крупнейшего центра музыкальной культуры XVIII века. Начало выступлений хора было положено во время участия в торжествах по поводу освящения Успенского Собора Московского Кремля. Хор предназначался для богослужений в этом соборе и «мирских забав» царского двора. Стоглавый Собор 1551 года, в котором принимал деятельное участие Иван Грозный, вменил в обязанность всем священникам и дьяконам организовывать на дому певческие школы, где бы дети обучались чтению, письму и церковному пению.

Введение повсеместного обучения грамоте и церковному пению под руководством регентов сыграло значительную роль в воспитании большого количества отличных певцов, многие из которых стали создателями новых распевов. Известность «мастеров» — учителей церковного пения стала определяться количеством распевов, которые они знали. История сохранила многие имена. Это — Иван Шайдур, Савва и Василий Роговы, Степан Голыш, Иван Нос, Федор Крестьянин, Маркел Безбородый.

Основные изменения, которые внес XVII век в церковное пение, — это большое количество новых распевов, многоголосие, сближение со светской музыкой, распространение церковных напевов в домашнем быту, появление руководств по пению, открытие первых высших учебных заведений. Вначале после принятия христианства церковное пение оставалось одноголосным. Это было унисонное мужское пение (или пение в октаву), отличавшееся строгостью и возвышенностью. Но уже во второй половине XVI века певчие государевы дьяки стали присоединять к основному церковному песнопению подголоски. Сначала это был второй голос, а затем и третий. Таким образом, музыка усложнилась и стала носить контрапунктический характер. Однако этот самобытный контрапункт и старинные распевы в XVII веке были вытеснены распространявшимся с юга России, и в значительной мере через влияние Польской музыкальной культуры, партесным пением, т.е. пением многоголосным, осуществлявшимся по нотным партиям. С этого времени церковное пение приобретает гармонический аккордовый характер. В хоровые песнопения вводятся сольные вставки. Все это предъявляет к певцам большие требования в отношении развития слуха, умения чувствовать свой голос в ансамбле и, наконец, если необходимо, солировать. С культурой партесного пения приходят и европейские названия голосов в хоре: дискантисты, альтисты, тенористы и басисты вместо старинных — вершников (верхний голос), нижников (нижний голос), путников (средний голос), демественников (знавших все четыре голоса). Распространение получают партесные концерты *a capela* и позднее — духовные концерты. В домашней обстановке бытуют духовные канты, псалмы. В музыку все сильнее проникают интонации народных

песен. Появляются композиторы церковной музыки, проявляющие себя в жанре духовных концертов и создающие сложные фундаментальные сочинения. Обновляются средства выразительности, развивается гармонический язык, совершенствуется структура сочинений, используются эффекты контрастов и т.п. Среди крупных композиторов того времени следует выделить Василия Титова, Николая Калашникова, Федора Редрикова, создавших множество различных служб и духовных концертов.

Во второй половине XVII века появляются и первые руководства по церковному пению, в которых излагаются задачи и правила пения, а также требования к певцам. Это труд Александра Мезенца «Извещение о согласнейших пометах во кратце изложенных (со изящным намерением) требующим учиться пения», позднее известный под названием «Азбука знаменного пения» — руководство по чтению знаменного распева. «Муסיкийская грамматика» Николая Дилецкого с предпосланным ей впоследствии полемическим трактатом Иоанникия Коренева «О пении божественном почину муסיкийских согласий» посвящены теоретическим основам композиции партесного пения. Трактат Дилецкого был наиболее авторитетным словом музыкально-теоретической науки на Руси, первым опытом возможно полного систематического руководства к изучению музыкально-певческой теории и творчества. В нем определяется роль пения как средства передачи эмоциональных состояний — «...пение, еже сердца человеческие возбуждает или до увеселения или до жалости» (100, с. 60), определяются обозначения нот, даются классификация хоровых голосов, показывается роль каждого голоса в многоголосном пении, описываются стили вокальной музыки (например, концерт — это «...гласа с гласом борение, когда борются с собою не в противоречии, токмо в нотах, речах» (100, с. 118), или: пение на органном пункте, «...когда бас во своем си времени стоит или основании, протчии же гласы концертируются» (100, с. 94) и т.п.). В нем же излагается ряд правил сочинения церковных многоголосных песнопений, например, правило естественное, чтобы музыка соответствовала смыслу текста, его грамматической структуре, позволяла бы правильно произносить ударные слоги, т.е. хорошо доносить содержание, делать его понятным для слушателей. Музыкальное содержание призвано передавать эмоции, вызываемые текстом (веселое или печальное пение). В трактате Н. Дилецкого содержатся и определенные требования к певцу, который должен уметь читать ноты, в том числе и старинного написания, а если он этого не умеет, то «...он есть невежда — певец несовершенный» (100, с. 148). Он должен знать лучшие сочинения партесного пения, быть не только исполнителем, но и «творцом пения» (100, с. 17), т.е., очевидно, уметь присочинять украшения, подголоски к написанному в нотах.

Пение духовных кантов и церковных песнопений входило в состав музыкально-драматических представлений, получивших развитие в середине XVII века в виде церковных действ и т.н. школьных драм. Церковные церемонии, изображающие некоторые эпизоды из священного писания,

например, вход Господень в Иерусалим (Шествие на ослиати), три отрока в печи вавилонской (Пещное действо) и т.п., сопровождалось церковными хоровыми песнопениями, включали ансамбли, чередование диалогов и музыкальных номеров. Позднее в драмы включаются аллегорические фигуры, а затем сюжеты стали носить исторический характер. В них также часто входили вокальные номера — сольные и хоровые. Братские школы, в которых исполнялись драмы, являлись передовыми для своего времени учебными заведениями, созданными в юго-западных областях России (находившихся под властью Польско-Литовского государства) как центры православной культуры и имели целью сопротивление распространению католичества и сохранение национального самосознания. В этих школах, число которых достигало 20 и охватывало почти все крупные города Украины и Белоруссии, в числе других предметов преподавались музыка и пение. Они сыграли значительную роль в распространении вокальной культуры.

В 1632 году из слияния школ Киева и Киево-Печерской Лавры было образовано первое на Украине высшее учебное заведение — Киево-Могилевская коллегия. По ее образцу в 1687 году в Москве была открыта Славяно-греко-латинская академия. В них также преподавались церковное пение и музыка.

Участвовали певчие и хоры и в театральных действиях при царском дворе. Во время царствования Алексея Михайловича впервые были организованы театральные представления, использовавшие библейские сюжеты, причем в некоторых из них участвовали не только хоры, но и исполнялись сольные номера — песни и арии.

Хотя к рубежу XVIII века, к эпохе Петра Первого, пение вошло и в школьные драмы, и в представления при царском дворе, и распространилось в быту в форме кантов, оно сохранило, в основном, свой церковный характер. Хранителями традиций профессионального церковного пения являлись хор государевых певчих дьяков, патриарший хор и хоры монастырей. Они же стали главными центрами воспитания квалифицированных певчих, регентов, музыкально грамотных священнослужителей, центрами, куда отбирались лучшие певцы из различных церковных хоров. Основой же массовой музыкальной культуры являлись хоры, существовавшие в каждой церкви, где священники, дьяконы или специалисты — руководители хоров, т.н. уставщики (регенты), учили певчих читать ноты, правильно петь многоголосие, развивали слух и голос. Для поднятия художественного уровня церковного пения из хоров крупных монастырей и хора патриарших певчих дьяков в различные провинциальные города и села посылались мастера хорового пения.

Таким образом, к эпохе Петра Первого Россия подошла как страна с многовековой высокоразвитой, самобытной церковной хоровой культурой. Развиваясь и видоизменяясь на протяжении последующих двух веков, вплоть до Октябрьской революции, она являлась наиболее массовой, не считая, конечно, народной песни, входившей в повседневный быт.

II

Вокальная культура XVIII столетия.

Театральное искусство.

Итальянская музыка в России.

Первые государственные учреждения по воспитанию профессиональных музыкантов и деятелей театра.

XVIII век, начиная с реформ Петра Первого, внес существенные изменения в жизнь русского общества, а вместе с тем повлиял на роль в нем музыкального искусства. Стремление Петра I приобщить Россию к западноевропейской цивилизации сказалось и на развитии музыкального искусства, которое, широко распространяясь сначала в высших слоях общества, а затем и в городском быту, стало носить все более светский характер. Оно постепенно становилось обязательным элементом в воспитании людей высшего сословия. Со времен Петра I получают широкое распространение: военная музыка — оркестры и хоры, сопровождающие парады, празднества, воспевания побед; танцевальная музыка, домашнее музицирование. Развивается театральная и концертная жизнь. С 30-х годов становится характерным постоянное приглашение крупных музыкантов из Западной Европы для концертов и обучения музыкальному искусству. В эти же годы начинает функционировать придворная итальянская опера.

Означенные новые черты музыкальной культуры, возникшие в петровскую эпоху, получают свое развитие в течение всего XVIII века и, естественно, сказываются на содержании и организации музыкального образования. При Петре I в 1701 году хор Государевых певчих дьяков, состоявший из мужчин, был реорганизован в Придворный хор, куда вошли и певцы-мальчики. Им руководил уставщик-дьяк Степан Беляев. Хор, как и прежде, обладал знанием полного объема церковных песнопений, но участие во всех мероприятиях, сопровождавших жизнь двора, значительно расширило его светский репертуар. Хор сопутствовал государю в его походах, в празднествах, различных торжествах. В 1703 году он участвовал в торжествах по поводу закладки Санкт-Петербурга и был оставлен там при дворе. К тому времени его состав был расширен до 60 человек. Принимал хор активное участие и в различных придворных увеселениях: балах, ассамблеях, «славлениях», маскарадах, обедах. В 1717 году Придворный хор сопровождал поездку Петра I в Польшу, Германию, Голландию, Фран-

цию, где впервые познакомил слушателей этих стран с русским хоровым искусством. Однако культура хорового пения, т.е. воспитание слуха, голоса, формирование исполнительских принципов, зиждется по-прежнему на исконных традициях церковного пения. В петровское время хоры существуют и при дворах крупных вельмож (например, у А.Меньшикова), участвуя как в церковных службах, так и в увеселениях.

Известную роль в развитии светского пения в те годы играло театральное искусство. Придворный «потешный» театр, который прекратил свою деятельность уже при царе Алексее Михайловиче, при Петре I снова был возобновлен. Петр I во время пребывания за границей познакомился с европейским театральным искусством. Он посещал драматические представления, оперу и балет. Вернувшись на родину, Петр I пригласил из Данцига немецкую драматическую труппу из 7 человек во главе с И.Кунстом, а затем труппу О.Фюрста (с 1702 по 1707 годы). В пьесах, ставившихся этими труппами, принимали деятельное участие Придворный хор и его солисты. В частности, была переведена на русский язык пьеса на сюжет одной из первых итальянских опер — «Дафна» Ринуччини, которая включала хоры, арии и небольшие ариозо. По свидетельству истории, интерес к опере сопровождался соответствующими субсидиями. Х.Ф.Вебер пишет, что при Петре I «...были заведены оперы и комедии и изысканы денежные на них средства»(123, б, с. 1424)]

Театры в Москве существовали не только при дворе Петра I, но и при дворах царевны Наталии Алексеевны и царицы Прасковии Федоровны. Театр становится одним из любимых развлечений знати, и в постановках начинают принимать участие представители высших слоев общества. Так, в спектаклях театра царевны Наталии Алексеевны участвуют наряду с артистами Кунста и Фюрста придворные фрейлины. Важно отметить, что как Кунст, так и Фюрст были не только постановщиками спектаклей, но и занимались педагогической деятельностью, готовя драматических актеров и певцов. В частности, в труппе Кунста, помимо привезенных им участников, которые владели голосом и могли исполнять оперы, обучались и молодые русские артисты. Сначала их было 10 человек, а затем состав увеличился до 20. Исполнители труппы Кунста использовались им и в драматических спектаклях, и в «малых операх, сиречь поющих действиях»(9, с. 44). Таким образом, русские артисты одновременно овладевали и оперным пением и драматическим искусством. Педагогическая деятельность Кунста охватывала некоторые другие учреждения и учебные заведения. Так, известно, что он вел занятия с учениками навигационной школы, помещавшейся в Сухаревой башне, а также в Хирургической школе при Московском госпитале в Лефортове. Для представлений на Красной площади был выстроен специальный «комедиальный амбар», просуществовавший до 1707 года. С перемещением двора и основных правительственных учреждений в Петербург туда переходит и центр культурной жизни.

Светское пение получает все большее распространение и в придворной жизни, и в быту. Канты, которые носили духовное или нравоучительное содержание, теперь принимают светский характер. Чаще всего они посвящены прославлению побед Петра I или его встречам по возвращении в Петербург. На мелодику кантов, основу которой составлял обычно церковный характер напева, в большой мере оказывает влияние народная песня. Пелись они обычно на три голоса *a capella*.

К Петровскому времени относится организация в 1710 году Синодального хора, возникшего на базе Патриаршего хора певчих дяков. Он состоял из 44 мужчин и имел основной целью участие в богослужениях. В нем были собраны серьезные знатоки церковного пения и отобраны отличные голоса из монастырских и церковных хоров. Синодальный хор был хранителем лучших традиций церковного пения, характеризовался полным знанием распевов и исполнял церковные службы с точным соблюдением церковного устава. Хор был одновременно и воспитателем певческих голосов. В нем были сосредоточены уставщики, знавшие голос, его свойства и принципы обращения с ним. Правда, хоровое воспитание велось только в рамках работы со взрослыми голосами. Детские голоса были включены в состав Синодального хора позднее, в 1767 году. Хотя в обучении певцов петровского времени некоторую роль играли иностранцы, роль эта в русском певческом искусстве вообще не была существенна, так как оно, в основном, сохраняло свою хоровую церковную основу.

Воспитание профессиональных певцов на Руси было делом церковных, монастырских и придворных хоров. Высшими образцами этого искусства и центрами вокальной культуры являлись Синодальный и Придворный хоры. Реформы Петра I лишь способствовали выявлению тех направлений, по которым в дальнейшем пошло развитие инструментального и вокального искусства (оркестровая музыка, опера, домашнее музицирование, придворные увеселения и т.п.). Для крупнейшей профессиональной музыкальной организации России того времени, каким являлся Придворный хор, это был период его организационного, творческого становления и высоких художественных достижений.

В связи с тем что в последующее десятилетие после смерти Петра I в Россию начинает активно проникать иностранное вокальное искусство, преимущественно итальянское и французское, и распространяться методика его преподавания, остановимся на тех основах церковного пения, на которых издревле воспитывались отечественные певцы. Эти принципы показали свою непреходящую практическую ценность и устойчивость, продолжая служить отечественному вокальному искусству и в последующие столетия. Ими в достаточной мере владели регенты храмовых хоров, священнослужители, и потому они, как правило, являлись той основой, на которой осуществлялось приобщение к музыкальному искусству, осваивались азы вокально-хоровой культуры и музыкальной грамотности. Вкус русских людей к характеру звучания певческого голоса, его исполь-

зования в динамическом и тембральном отношениях, так же, как и в отношении вокальности слова, в значительной мере определялся церковным пением, которое постоянно сопровождало повседневную жизнь. Благо-творно влияя на формирование голосов, церковное пение в сильнейшей степени способствовало выявлению вокальных данных и их естественно-му развитию. Потому церковные хоры на протяжении последующих двух с половиной веков являлись неизменными воспитателями голосов для оперы. Не случайно, многие из выдающихся оперных певцов рубежа и начала XX века с юности были причастны к церковному пению (Шаляпин, Нежданова, Собинов, Касторский и многие другие).

Принципы церковного пения в виде четких положений для певцов сформулированы в Церковном Уставе, или Тупиконе. В 1867 году вышла работа Д.Разумовского «Церковное пение в России» (87), где суммирован накопленный многими поколениями опыт исполнения церковных песнопений, изложены требования к церковному певцу, его голосу и личным качествам. Д.Разумовский справедливо отмечает, что ничто так сильно не влияет на душу человека, как пение, и что не случайно именно пение используется христианской церковью при богослужениях. Он приводит по этому поводу мнение Цицерона: «Я согласен с Платоном, — сказал Цицерон, — что ничто так легко не производит впечатление на нежные и мягкие души, как различные звуки в пении, трудно почти изобразить, какую силу имеют они на ту и другую сторону души!» (87, с. 27). Самое глубокое воздействие оказывает соединение слова и певческой мелодии. Исходя из этого церковное пение предписывает прежде всего понимание того, что певец поет, и затем чистоту, т.е. красоту самого пения. Церковный певец должен отдаваться пению и сердцем и умом. Тем самым народнопесенные традиции «сказывать песню» перешли и укрепились в профессиональном вокальном искусстве. Церковный устав говорит: «Юноши, поющие в церкви, должны петь Богу не голосом, а сердцем, — сердцем же поет тот, кто не только движет языком, но и ум напрягает к уразумению слов пения. Пусть поет язык, но в то же время пусть ум изыскивает смысл сказанного, чтобы воспеть тебе духом, воспеть же и умом» (87, с. 38). Разумность и естественность — основные принципы церковного пения. С древнейших времен певцам запрещалось переходить границы естественной силы и диапазона своего голоса, кричать в церкви. Известно, что еще VI Вселенский Собор постановил, чтобы поющие в церкви не смели употреблять бесчинных воплей и не вынуждали из себя неестественного крика.

Следует отметить, что сложившиеся издревле церковные мелодии используют весьма скромный диапазон, не превышающий, как правило, октаву. В основном это средний участок голоса, которым обладает каждый человек. Его звуки наиболее естественны и производятся с наименьшим усилием голосового аппарата. Их легче всего сделать красивыми и выразительными. Церковные мелодии рассчитаны на то, чтобы они могли свободно петься всеми людьми.

Церковный устав говорит о том, что певец должен быть разумен в использовании своих голосовых средств. В понятие разумности входят многие моменты. Певец обязан сохранять при пении естественность, а это требует знаний своего природного диапазона, которого и следует придерживаться. Выразительность голоса и его сила при пении молитв должны быть подчинены содержанию текста и характеру мелодии. Д. Разумовский пишет: «Церковный певец обязывается употреблять естественное дарование в своем голосе с особенною скромностью, без суетного тщеславия силою и выразительностью голоса. Блаженный Иероним говорил церковным певцам: «Не должно по примеру трагиков нежить сладкострастием гортань и уста, чтобы не были слышны в церкви театральные голосоизлияния и песни; но должно петь со страхом и умилением». Посему в церковном пении не имеют места все намеренные дрожания, вздохи, замирания голоса и вообще все ухищрения позднейшего времени, придуманные для потрясения слушателя и для возбуждения в нем тех или других ощущений» (87, с. 37).

Церковному певцу вменяется в обязанность исполнять мелодию богослужебного песнопения совершенно точно по установленным образцам и предписаниям Устава. Темп всегда должен быть умеренным, ни быстрым, ни медленным (в пределах *lento* или *sostenuto*). В Уставе указывается, что певец обязан уметь петь одни песнопения тихо, другие — в полный голос: велегласно. Под велегласным пением, т.е. пением *forte* надо понимать пение в полный естественный голос. Что касается тихого пения, т.е. *piano* или *pianissimo*, то необходимо, чтобы оно было все же слышно всем. В Уставе говорится: «Подобает же ему (церковному певцу) кротким и тихим голосом пети во всеуслышание всем» (87, с. 35). Следовательно, предполагается достаточно «опертое» пение на хорошей поддержке дыханием.

Певцы обязаны: «а) произносить слова и слоги раздельно и ясно, соблюдая при этом ударения слов и меру нот так, чтобы в хоре никто не мог ни забегать вперед, ни оставаться назад; и б) наблюдать мелодические, гласовые остановки, большие, средние и малые с такою осмотрительностью, чтобы не разъединять слова, находящиеся в гармонической связи и не делать передышки на полусловах, и таким образом верно передавать смысл предложений и целого состава речи священных писаний» (87, с. 39). Так выработывалась дикционная четкость и естественность звучания текста богослужебных песнопений, делавших его понятным для молящихся.

Непременным условием для певца является наличие чистого голоса, не имеющего дефектных призвуков. Это требование подкреплено запрещением произносить слова сквозь зубы и в нос, а также следовать провинциальному или местному из других губерний произношению. Итак, через фонетические особенности церковного произношения и его норм

культивировался вкус и прививались навыки округлого, благородного, красивого звучания.)

От певцов требовалось ясное понимание того, что и как следует петь при том или ином богослужении. Приходя в храм, они должны обладать полными сведениями о предстоящем молебне. Предписание о поведении певцов во время богослужения говорит: «При самом исполнении в храме певцы, подобно всем предстоящим, должны отличаться благоговением. Они не должны стоять на клиросе в полоборота, а тем паче лицом к предстоящему народу, не должны притоптывать ногою, качать головою или двигаться всем телом взад и вперед, вытягивать переднюю часть шеи, разводить руками и пр.» (87, с. 39). Таким образом решался вопрос внешнего поведения певца во время пения. Оно должно быть строгим, благоговейным, а все лишние движения исключены.

И наконец, для того чтобы сохранить голос, певцу следует «проводить строгую христианскую жизнь, которая одна может служить надежным ручательством за сохранение естественных орудий голоса, груди и гортани» (87, с. 34).

Как мы видим, в церковном пении находят свое выражение те естественные и рациональные правила обращения с голосом, которые содействовали выявлению, развитию и сохранению певческих голосов. Нет сомнения в том, что в церковном пении приобретались все важнейшие вокальные навыки, позволившие впоследствии русским певцам с легкостью справляться с оперным репертуаром, ввезенным в Россию в XVIII веке с Запада. Этому способствовали и характер музыкального материала, и сложившаяся манера использования голосов, плавные мелодии на центре диапазона голоса, исполнявшиеся в спокойном, чаще медленном темпе, длительность музыкальных фраз, ведущая к выработке хорошего певческого дыхания и кантилены, преимущественно пение *piano* и *mezzo forte* иногда естественное *forte*, чистота и красота певческого тембра, который должен был выдерживаться на протяжении всего пения и требовал хорошей опоры звука, четкость дикции. Если прибавить к этому музыкальную опрятность, чистоту интонации, хороший развитый слух, совершенно необходимый при пении *a capella*, то становится ясным, какими профессиональными качествами обладал церковный певец, прошедший такое воспитание.

Специальный подробный разбор свойств церковных мелодий, исполнительских принципов пения и веками сложившихся правил использования голосов в церковных хорах необходим, чтобы оттенить их самобытные черты и рациональность с точки зрения развития вокальных и музыкальных данных. Следует помнить, что все дальнейшее влияние западной вокальной культуры всегда падало на русских людей, с детства воспитанных на эстетике церковного пения, а также народных песен, постоянно сопутствовавших им в жизни.

1 После смерти Петра I в 1725 году в последующие пять лет вплоть до 1730 года — года воцарения Анны Иоанновны — большинство его культурных начинаний претерпевает известный регресс. В частности, распускается значительная часть Придворного хора, в котором остаются лишь 15 человек. Замирает и театральная жизнь.

Небывалое развитие музыкальной и театральной жизни приходит с воцарением новой императрицы. Уже в первый год царствования Анны Иоанновны ко двору приглашается ряд крупных итальянских и немецких музыкантов — певцов, инструменталистов, композиторов. В 1731 году при дворе ставится первая интермедия с включением вокальных эпизодов. Газета «Санкт-Петербургские новости» №19 за 1731 год сообщила, что: «В пятницу 26 февраля итальянские комедианты справляли первую комедию при пении с великим для всех удовольствием».

Необходимость участия в постановках достаточного количества певцов, музыкантов, артистов остро ставила вопрос об их подготовке. Приглашенные иностранные артисты служили лишь ядром, вокруг которого формировался коллектив труппы, необходимый для той или иной постановки. Что касается певцов, обычно они поступали из Придворного хора, а когда их не хватало, добирали из других хоров. Так, например, для постановки «Действо об Иосифе» Анна Иоанновна писала петербургскому архиерею: «Делаю я комедию («Действо об Иосифе»), в которую надобно три человека, чтоб умели петь. Только ныне у меня певчих хороших нет, а надеюсь, что у вас из хлопцев нарочитых выбрать можно. Того ради на то время прикажите из своих певчих самых хороших голосов выбрать троих... чтоб их привезли ко двору немедленно, чтоб они к назначенному времени могли обучиться тому, что им петь будет надобно, а по окончании комедии я, их пожаловав, назад к вам пришлю» (45, с. 17). Тем самым, участие певчих в придворных спектаклях становится традицией, получившей свое продолжение и в 50—60-е годы, когда они выступают вместе с итальянскими артистами в оперном репертуаре.

Кроме шести певчих, взятых из хоров, в этой постановке, участвовали кадеты и студент Славяно-греко-латинской академии В.Тредиаковский — будущий переводчик оперных либретто и известный поэт. В Кадетском корпусе (затем с 1732 года — Сухопутном шляхетском, то есть дворянском) с 1730 года вводятся систематические занятия музыкой (пение и инструментальная музыка). Следуя европейским странам, от воспитанной молодежи требовалось умение танцевать, играть на музыкальных инструментах, петь, обладать внешней культурой поведения. Кадеты и студенты были той прослойкой общества, где необходимость этих умений ощущалась особенно остро. Чтобы занять положение в обществе, надо было владеть и знаниями, и общей культурой, существенной стороной которой являлась музыкальная образованность. При дворе появляются драма, балет, опера, придворные и бальные оркестры, в которых наряду с приглашенными западными профессиональными исполнителями деятельное учас-

тие начинает принимать и отечественная молодежь. Всему этому надо было учиться. Поэтому и в Кадетском корпусе, и в Славяно-греко-латинской академии развивается обучение различным видам искусства. Не являясь специальными музыкальными учреждениями, они играют важную роль в развитии музыкальной и, в частности вокальной, культуры в обществе. Из среды учащихся — любителей музыки выходит ряд профессионально образованных музыкантов, что характерно и для других, открытых позднее учебных заведений XVIII века, где дело преподавания музыки, пения, игры на музыкальных инструментах было поставлено на весьма высокий уровень (музыкальные классы при Академии художеств, институтах благородных девиц, Московском и Петербургском университетах, Московском воспитательном доме). Таким образом, наряду с профессиональными учебными заведениями, которые были открыты для подготовки певцов и музыкантов в этот период (Танцевальная школа, Глуховская школа), имелся ряд разнообразных учебных заведений, где также осуществлялось музыкальное воспитание. Это в высокой степени способствовало быстрому росту музыкальной культуры и ее распространению в быту, а также формированию из любителей-дилетантов способных исполнителей.

В начале царствования Анны Иоанновны вокальное искусство представлено кроме Придворного хора лишь народными песнями, пением духовных кантов, в которые уже в значительной мере проникли народно-песенные интонации и светское содержание. Пение сопровождало трапезы (подблюдные песни) и входило в придворные увеселения. В театральном жанре преобладали легкие интермедии, содержавшие отдельные вокальные номера и иногда хоры. Интермедии по своему содержанию были доступны слушателям, так как отличались простотой сюжетов, значительными балетными вставками и несложными вокальными куплетами. Они были зрелищны, развлекательны, внешне эффектны. О простоте сюжетов говорят и сами названия интермедий. Например: «Муж ревнивый», «Притворная немка», «Игра в карты», «Старик скупой» и т.п.

В 1735 году в Петербург приглашается целая оперная труппа во главе с капельмейстером Франческо Арайей из Неаполя, включающая не только певцов, но и инструменталистов, драматических актеров, балерин, декоратора и художника. Для того чтобы поставить первую серьезную оперу, требовалось время. Следовало создать оркестр, подготовить коллектив артистов-исполнителей, сделать перевод оперы на русский язык. Последнее было осуществлено поэтом В.Третьяковым, использовавшим для этого белые стихи, в которых ударения совпадали с музыкальной логикой фраз.

29 января 1736 года в придворном театре была поставлена первая опера-сериа Ф.Арайи «Сила любви и ненависти». В последующие годы вплоть до 1740 года, когда Ф.Арайя, пробыв при дворе 5 лет, выехал в Италию, каждую зиму ставилась новая опера. Он возвратился в 1742 году, привезя выдающегося певца-кастрата Салетти. Ф.Арайя проработал в России более

20 лет, вплоть до 1759 года, осуществив множество оперных постановок и ведя педагогическую работу с певцами и инструменталистами.

Следует напомнить, что итальянское оперное искусство середины XVIII века переживало эпоху бурного расцвета колоратуры, господства пения кастратов (т.н. второй период *bel canto* по терминологии В.А.Багадурова) и далеко ушло от заветов основателей оперы — флорентийцев. За почти 150-летний период своего существования оперная музыка, возникшая с ориентировкой на принципы греческой трагедии, отошла от скромного следования поэтическому тексту. Уже со второй половины XVIII века музыка начинает иметь самодовлеющее значение. Наступает эпоха браваурного пения, когда в развернутых мелодиях, уснащенных колоратурами, смысл текста порой становится вообще малопонятным. Начинается безраздельное господство мелодии. У певцов становятся главным и красота голоса и умение управлять им как музыкальным инструментом. Колоратурная техника достигает небывалого совершенства, особенно у кастратов, развивавших свой голос с раннего детства и не претерпевавших мутации. Певцы ценятся за умение уснащать мелодию каждый раз все новыми украшениями, часто вне всякой связи со смыслом текста. Композиторы ориентируются на показ голосовых средств певцов, становясь в зависимость от их требований. }

Итальянская опера-серия во времена деятельности в России Ф.Арайи, ярким представителем которой он являлся, создавалась по определенным, исторически сложившимся канонам, имела свои закономерности в использовании голосовых возможностей в ариях, речитативах и т.п. Словом, представляла собою музыкальную структуру, совершенно чуждую русским слушателям. Следует отметить, что к периоду приезда в Россию Ф.Арайи в итальянской опере уже наметилось иное направление — опера-буфф, которая использовала тематику, взятую из реальной жизни, вместо традиционных оперных либретто на античные мифологические сюжеты. Она отличалась более реалистической передачей сценических ситуаций и использовала как разговорные диалоги, так и арии. Первая классическая опера-буфф «Служанка-госпожа» Перголези была поставлена в 1733 году. Этот жанр, который в дальнейшем особенно интенсивно использовался французскими композиторами, был значительно более доступен и для русских слушателей. Он получил большую популярность в русском придворном театре второй половины века.

{ Вначале оперное искусство, требовавшее достаточного музыкального развития, плохо воспринималось придворным обществом, которое явно предпочитало такие театральные жанры: интермедии с балетом и небольшими вокальными номерами, водевили, комедии. Развернутые арии с колоратурами, речитативные построения, оркестровое сопровождение, непрерывное развитие музыкальной ткани — все это было непривычным для публики, ценившей в представлениях больше внешне эффектную, красочную, пышную постановку и искавшей в них лишь легкого развлечения. Му-

зыкальная сторона опер не могла быть по достоинству оценена придворной публикой. Мешало восприятию и то, что певцы пели по-итальянски, а слушатели следили за действием по имевшемуся в руках переводу.

Театральные придворные представления, называвшиеся в зависимости от круга приглашенных лиц Большим, Средним и Малым Эрмитажами, осуществлялись в Зимнем и Летнем дворцовых театрах, были бесплатными и существовали только за счет царской казны. Приглашение на Эрмитаж равнялось приказу его посетить.

{ В 1738 году появляется статья «Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера» Якоба фон-Штелина, приглашенного в Академию наук в 1735 году в качестве профессора красноречия и аллегорий. Он прожил в России 59 лет и оставил значительный след в развитии ее культуры. Его статьи о театре, балете и главная работа «Известия о музыке в России» являются одним из основных источников наших знаний о музыкальной жизни того времени. С его активной деятельностью связано также открытие в 1741 году Академии художеств.

Статья рассказывала о происхождении оперы серьезной и комической, содержала определение, что такое кантата, диалог, оперетта. Это был первый в России печатный труд о музыкально-сценических жанрах, дающий необходимые сведения о развитии вокальной сценической музыки и в какой-то мере позволяющий осмыслить то искусство, с которым общество было ознакомлено в реальном звучании. «Опера называется действие, пением отправляемое. Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира и златые веки собственно в ней показываются. Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводятся в ней иногда счастливые пастухи и в удовольствии находящиеся пастушки. Приятными их песнями и народными танцами изображает она веселие дружеских собраний между добронравными людьми. Через свои хитрые машины представляет она нам на небе великолепие и красоту вселенная; на земле — силу и крепость человеческую, которую они при осаждении городов показывают; на волнуемом море — страх и напасти нерассудно дерзновенных людей, а через сверженного Фаэтона — падения безумные гордости. Речь, которою человеческие пристрастия изображаются, приводится посредством ее музыки в крайнее совершенство; а звук последующих за нею инструментов возбуждает в слушателях те же самые пристрастия, которые тогда их зрению открываются. Надлежит нам упомянуть еще о некотором особливом роде пением представляемых действий, которые под именем интермедий лет 40 перед сим в Италии начало свое восприняли. Тамошним жителям, которые всегда о новых веселиях стараются, показалась совершенная опера уже чересчур важна. Того ради выдумали новое представление, которое до оперы весь-

ма не подлежит, но имеет особое веселое содержание и может иногда на две, а иногда и на три части разделено быть. В таких интермедиях выходят обыкновенно только две персоны, а именно Буффо и Буффа, которые какой-нибудь веселый случай представляют ариями и речитативами, и чрез то как зрителям, так и оперистам дают время к успокоению от важных представлений. К сочинению интермедий не всяк может быть способен; так как и к представлению таких музыкальных веселых действий надлежат весьма особливые люди, которые в движении тела и в самом пении всякими смешными образами себя притворять умеют. В малых сочинениях произошла от соединения речитативов с приемами кантата, а в больших, драма со всеми ее различными родами. Когда такое действие представлялось только от двух лиц, то называли оное Диалог, то есть разговор на музыке; ежели же в оном употреблении было 3 или 4 персоны, то называлось оно уже оперетта, то есть малая драма; таковы были пасторалы, эклоги, или пастушеские представления на музыке; а когда совершенное действие от разных персон представлено было, тогда называлось оно великая, на музыке сочиненная драма, то есть целое действие или опера»(120, с. 162—163).

Просветительское значение подобного рода статьи не вызывает сомнений.

Театральное придворное искусство при Анне Иоанновне (1730 — 1740) и затем — Елизавете Петровне (1741 — 1762) продолжает неуклонно развиваться, и подготовка музыкально образованной молодежи, осуществлявшаяся благодаря преподаванию музыкальных дисциплин в учебных заведениях, деятельности Придворного и церковных хоров, воспитанники которых использовались в постановках, уже никак не могло удовлетворить. Потому императорскими указами организуется в 1738 году в Петербурге специальная танцевальная школа, а в Глухове — школа для обучения пению и игре на инструментах. В 1740 году при Придворном хоре открываются классы для подготовки оркестровых музыкантов. Таким образом, создаются первые специальные государственные учреждения, призванные воспитывать профессиональных музыкантов и деятелей русского театра.

15 мая 1738 года был утвержден проект основания «Танцевальной Ее Величества школы». Она явилась началом будущего Императорского С.-Петербургского Театрального училища (с 20-х годов XIX в.) — старейшей организации, формировавшей русских артистов драмы, оперы и балета в XVIII и XIX веках.

Название «Танцевальная Ее Величества школа» показывает, что основное направление ее деятельности связано с подготовкой артистов балета. Но их воспитание было более широким и включало как драматическую игру, так и обучение музыке и пению. Об этом свидетельствуют отзывы на выступления воспитанников школы. Например, в описании спектакля, показанного на торжестве по поводу помолвки

Петра III с Екатериной Алексеевной (будущей Екатериной II — А.Я.) в 1744 году, указывалось, что во время перемены декораций «...музыка русские песни играла, и пели певчие песни, а после танцовщицы Аграфена и Аксинья русскую пляску танцевали». И далее: «...надлежит приметить, что в «Балете цветов» и танцах «Соединение любви и брака» окончивших, русские танцовщицы, особливо Аграфена и Аксинья, великое искусство показали. А Аграфена сия, дочь придворного истопника, и г-жею Дюшальмот и с г-ном де-Сервиньи с другими русскими девицами, по своему великому дарованию, театральному искусству, пению и пляске научены были» (22, с. 400 — 401).

Преподавание в Танцевальной школе велось иностранными педагогами, имена которых не сохранились, за исключением учителя танцев Ж.Б.Ланде, инициатора проекта создания школы. Только с организацией в 1779 году Театральной школы, возникшей по инициативе директора театров В.И.Бибикова на базе просуществовавшей 40 лет танцевальной школы, мы узнаем имена педагогов, которые в XVIII веке вели там музыкальное и певческое воспитание. Среди них: итальянцы — Сапиенца, Борги, Мопарелли; испанец Мартин-и-Солер, а в самом конце XVIII века первые крупные русские композиторы: Е.Фомин и С.Давыдов.

В те же годы музыканты и композиторы, как правило, знали основы вокального искусства и умели заниматься с певцами. С момента организации Театральной школы воспитанников в зависимости от способностей и склонностей начинают подразделять на тех, кто специализируется в драматическом искусстве, и тех, кого готовят к оперной сцене. Хотя воспитание артистов остается комплексным — все обучаются драматической игре, декламации, танцу, музыке и пению, намечается определенное разделение в зависимости от использования их в том или ином театральном жанре. В театре же объединение оперной и драматической трупп существовало в течение всего XVIII века. Только при Катерине Кавосе в 1803 году оперная и драматическая труппы были окончательно разъединены.

21 сентября 1738 года указом Анны Иоанновны организуется в г. Глухове, на Украине, первая музыкально-хоровая школа на 20 человек. В ней обучали детей с выраженными музыкальными и вокальными данными пению и игре на музыкальных инструментах! В указе говорится, что целью школы является такая подготовка, при которой «...из имеющихся там певчих всяких мог способен быть и при высочайшем дворе, когда надобность в них на место убылых и спадающих голосов настоять будет» (46, с. 35). Для этого предлагалось: «...набирать со всей Малой России из церковников, також из казачьих и мешанских детей и из прочих и содержать всегда в той школе до 20 человек, выбирая, чтобы самые лучшие голоса были, и велеть их регенту (Ф.Яворскому) обучить их Киевского и партесного пению и которые пению обучены будут из тех по вся году лучших присылать ко двору е.И.В. человек по 10, а на те места пока вновь набирать» (9, с. 55).

Ученики школы получали хорошую музыкальную и вокальную подготовку под руководством опытных регентов, то есть по установившейся методике воспитания церковных певцов. Кроме того, хористов обучали искусству владения гуслиями, скрипкой, бандурой. Школа служила пополнению Придворного хора и успешно подготавливала профессиональных певцов и музыкантов. Многие из оканчивающих еще не претерпевали мутации голоса. Так, один из первых выпусков школы, присланный в С.-Петербург в количестве 11 человек, состоял из 2 теноров, 3 альтов и 6 дискантов. Таким образом, только двое певцов прошли мутацию и имели установившийся мужской голос. Следовательно, вокальная методика, по которой воспитывались голоса учеников Глуховской школы, была методикой работы с детскими и юношескими голосами, а не со сформированными мужскими. Поскольку школа успешно справлялась с поставленной задачей воспитания квалифицированных музыкантов и певцов, можно заключить, что те правила церковного пения и принципы использования голоса в церковных песнопениях, на которые указывалось выше, были вполне подходящи и для формирования детских голосов. Очевидно, при этом регенты умели учитывать специфику детского голосового аппарата: не перегружали его ни длительностью занятий, ни громкостью, ни непосильной тесситурой, а строго следовали усиленной естественности звучания и принципу постепенности усложнения вокальных заданий. Голосовой аппарат развивался и креп исподволь, вместе с ростом организма. Одновременно с детства закладывались и основные музыкальные знания, развивался слух, формировались музыкальное мышление, вкус. Все это и приводило к тому, что присылаемые из школы юные певцы были хорошо подготовлены и имели естественно развитые, хотя и детские по звучанию голоса. Становление мужского голоса для большинства присылаемых из Глуховской школы юных певцов происходило уже в Придворном хоре. Там же их начинали обучать, помимо духовного, «манерному» пению. Под «манерным» понималось итальянское колоратурное пение;

Из стен Глуховской школы вышли известные композиторы М. Березовский и Д. Бортнянский, а также выдающийся украинский философ Г. Сковорода; М. Березовский и Д. Бортнянский, хотя затем совершенствовались в Италии и написали ряд опер в итальянских традициях, свою композиторскую деятельность посвятили в основном церковной музыке, что нельзя не связать с их воспитанием с детства на церковных песнопениях в Глуховской школе. Школа дала не только плеяду хористов, но и ряд солистов-певцов.

Одновременно подготовка певцов и инструменталистов осуществлялась и в Придворном хоре. Указом от 10 января 1740 года маршалу Левенвольде была поручена организация при хоре школы для подготовки молодых музыкантов. В указе говорилось: «Повелеваем отныне впредь для придворной капеллии содержать при дворе нашем из малолетних малороссийского народа людей, обученных нотного пения до 12 человек, кото-

рых в удовольствие придворной капеллии на разных приличной той капеллии инструментах обучать концертмейстеру И.Ю.Гибнеру»(9, с. 55).

С 1745 года Марк Полторацкий — прекрасный русский бас — становится руководителем Придворного хора. По данным М.Рыцаревой(290), изучавшей архивные документы того времени, певчих обучали иностранным языкам, арифметике, географии, а способных к сцене — актерскому искусству. Кроме этого некоторые певцы занимались теорией музыки, контрапунктом и игрой на музыкальных инструментах (чаще всего на скрипке). Таким образом школа явилась основным учреждением, где воспитывались первые русские инструменталисты. Благодаря им, придворный оркестр, состоявший из иностранных музыкантов, преимущественно немцев, стал пополняться русскими исполнителями.

Итак, { закладка государственных школ, призванных воспитывать русских музыкантов-профессионалов и певцов, осуществленная в последние годы царствования Анны Иоанновны, оказала огромное влияние на развитие национальной музыкальной культуры. }

При Елизавете Петровне профессиональное музыкальное искусство еще продолжает носить в основном придворный характер, концентрируясь при императорском дворе и дворах крупных вельмож. Лишь в последний период ее царствования, в 1759 году были открыты публичные театры — в Петербурге под руководством Сумарокова и в Москве — при университете. В этих театрах осуществлялись как драматические, так и оперные постановки. К этому времени музыкальное искусство уже настолько распространилось, что позволило заполнить театры публикой более низких сословий. При дворе Елизаветы Петровны музыка звучала повседневно. Кроме церковных ежедневных богослужений, во дворце постоянно устраивались камерные концерты. Продолжает свои постановки и оперная труппа под руководством приехавшего в 1742 году после двухлетнего отсутствия Ф.Арайи. В 40-х годах он пишет и осуществляет постановку ряда своих опер. Их исполнителями являются, как и прежде, итальянские певцы, в том числе и кастраты, поющие на итальянском языке. Оперы, писавшиеся на мифологические или исторические сюжеты и представляющие собою по структуре набор красивых виртуозных арий, требовали от певцов великолепно развитого инструментально звучащего голоса: владения длительным дыханием, безупречной виртуозной техникой беглости, большим диапазоном, гибкостью, динамической нюансировкой.

Императорские театры остаются доступными только для избранных, вначале плохо воспринимавших оперу и неохотно посещавших ее. Известно, что Елизавете Петровне, желавшей приобщить светскую публику к оперной музыке, пришлось даже издать указ о денежном штрафе за непосещение оперы «значительными особами». Однако музыкальное искусство и, в частности оперное, постепенно начинает входить в жизнь светского общества.

Большим любителем музыки был Великий князь Петр Федорович — будущий Петр III. Якоб фон Штелин оставил любопытное описание дворцовой жизни в его резиденции — Ораниенбауме 40—50-х годов. «Этот государь для времяпрепровождения научился у нескольких итальянцев играть на скрипке так, что мог играть симфонии, ритурнели к итальянским операм и т.д. (...) музыка вообще, а скрипка в особенности сделались одним из его сильнейших пристрастий (...). При великокняжеском дворе в зимнее время происходили раз в неделю полные концерты от 4 до 9 часов пополудни. В них пели и играли не только состоящие на службе и содержании Великого князя танцовщицы Ла Фаринелла, Ла Монари, две немецкие певицы Элеонора и Итерштетин, очень утонченный скрипач Казелли из Болоньи и немного уступающий ему в сольной игре молодой русский петербуржец Онезорг, сильный траверист (флейтист. — *А.Я.*) Костер, мило аккомпанирующий виолончелист Юбершер и значительное количество итальянцев, русских и немцев для замещения остальных голосов, но обычно и кастраты и все итальянские музыканты из императорской камер-капеллы. Сам Великий князь постоянно играл первую скрипку от начала до конца концерта; и в угоду его Императорскому Величеству придворные кавалеры, офицеры и дилетанты в чинах играли на тех инструментах, на которых они были обучены, так что концерт редко включал меньше 40 или 50 участников» (91, с. 25). «По его (Великого князя. — *А.Я.*) желанию в оркестре играли и знатные дилетанты: братья Нарышкины, Олсуфьев, Теплов, Штелин» (91, с. 25). Сам Великий князь играл в оркестре при постановке оперы Арайи «Александр в Индии» (1757) в ораниенбаумском театре. Состав труппы его театра был многонациональным. Важно отметить наличие в оркестре и среди солистов-певцов русских музыкантов. В ней с успехом пел, не уступая в искусстве итальянским певцам, юный Максим Березовский. Для пополнения своей труппы Петр Федорович устроил в Ораниенбауме музыкальную, а затем и балетную школы, «из садовниковых и бобыльских детей, кои были лицами недурны от 10 до 13 лет» (91, с. 27).

Одним из серьезных популяризаторов профессиональной музыкальной культуры являлся коллектив музыкантов, организованный Г.Н. Тепловым, известным певцом, дирижером и композитором, составителем первого сборника русских песен под названием «Между делом безделие, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» при дворе гетмана Украины К. Г. Разумовского. Будучи большим любителем музыки, Разумовский поручил Г.Н.Теплову руководство музыкальной жизнью своего двора. Якоб фон Штелин сообщает: «При участии этого же большого знатока и любителя тонкой музыки (Г.Н.Теплова. — *А.Я.*) во дворце гетмана, графа Кирилла Григорьевича Разумовского, в Глухове, на Украине, возникла впоследствии домашняя капелла, или камер-музыка, составленная в большинстве из русских и только нескольких иностранцев, подобно которой еще никогда не было у частного лица. Она состояла при-

мерно из 40 очень, искусных музыкантов, из которых каждый мог с честью выступить самостоятельно на своем инструменте. Когда этот хор в 1753 году в Москве в доме гетмана впервые исполнял свои концерты при большом собрании придворных и других знатных персон, он имел у всех слушателей заслуженный успех»(91, с. 16). Приехав со своими музыкантами в 1755 году в Петербург, К.Г.Разумовский поразил двор юными виртуозами, воспитанными в Глухове. Среди них были и замечательные молодые певцы Г.Марцинкевич («Гаврилушка»), С.Евстафьев.

Наличие к тому времени группы отечественных певцов, по профессиональной подготовке не уступавших итальянским, таких, как М.Полторацкий, Е.Белоградская, Ш.Слаковская, М.Березовский, Г.Марцинкевич, С.Евстафьев и др., позволило осуществить идею создания оперы на русский текст для исполнения ее собственными силами. А.Сумароков написал либретто на сюжет из «Метаморфозы» Овидия, назвав его «Цефал и Прокрис», а Ф.Арайя положил на музыку, используя традиционный для итальянской оперы-серия стиль и музыкальный язык. Художественные взгляды и намерения А.Сумарокова в отношении эстетики оперного спектакля ярко выражены им в словах: «Я в драме пения не отделяю от действия никогда; согласоваться им потребно завсегда»(105, с. 187). Как следует из их содержания, — это отличный от итальянского подход к взаимодействию слова и музыки. Здесь ясно прослеживается национально русская черта. К этому же времени (1754 г.) был издан указ, разрешавший русским певцам участвовать в сценических представлениях.

2 мая 1755 года является исторической датой, когда впервые опера, написанная на русский текст, была исполнена русскими артистами. Сохранился ряд отзывов об этом спектакле, имевшем большой успех. Так, «Санкт-Петербургские ведомости» сообщали: «Шестеро молодых людей российской нации (...) и которые нигде в чужих краях не бывали (...) представили сочиненную (...) А.П.Сумароковым на российском языке и придворным капельмейстером Ф.Араьем на музыку положенную оперу «Цефал и Прокрис» называемую, с таким в музыке и итальянских манерах искусством и с столь приятными действиями, что все знающие справедливо признали сие театральное представление за происходившее совершенно по образцу наилучших в Европе опер. Несравненный хор из 50-ти... певчих состоящий, украшение театра и балета между действиями сия оперы производили немалое в зрителях удивление... Все как в ложах, так и партере, равномерным многократным биением в ладоши общую свою апробацию изъявили»(128, а).

В отзывах о спектакле ясно прослеживаются и те черты первых русских исполнителей, которые в дальнейшем развитии вокального искусства сделались характерными для русской певческой школы и исполнительского стиля ее представителей.

Якоб фон Штелин отмечает, что «...слушатели и знатоки дивились прежде всего четкому произношению, хорошему исполнению длинных

арий и искусным каденциям этих столь юных, столь и новых оперистов; об их естественных, не преувеличенных и чрезвычайно пристойных жестах здесь нечего и упоминать»(112, с. 91).

В рецензии, помещенной в журнале «*Le Camillion litteraire*» о певцах говорилось: «Исполнителями этой пьесы явились малолетние певчие капеллы, за исключением одной юной девицы, которая выступала в партии Прокрис, удивления достойно, как столь молодые люди, из которых старшему едва исполнилось 14 лет, передают свои партии с такой силой, вкусом и точностью. В особенности выделяется певец, носящий имя Гаврилы (Г.Марцинкевич. — А.Я.), обладающий выгодной внешностью и высоким талантом. У него еще нет опыта, приобретаемого трудом, но есть разум и вкус. Этот юноша, отмеченный способностями, бесспорно явится соперником Фаринелли и Челлиотти (знаменитые кастраты — А.Я.). Он ученик Вакари»(36, с. 71). Сумароков, восхищенный исполнительницей Прокрис — Е.Белоградской, посвятил ей мадригал, в котором особо отметил проникновенность и естественность игры артистки.

Всеобщее изумление вызывало вокально-техническое мастерство совсем молодых певцов. Оно действительно удивительно, так как занятия с итальянскими маэстро не могли быть продолжительными: ведь все исполнители были юного возраста, старшим из которых едва минуло 14 лет! Это может быть объяснено, с одной стороны, большой вокально-музыкальной одаренностью, свойственной украинцам и русским, с детства воспитанным на народной песне, с другой — той солидной профессиональной музыкальной и вокальной подготовкой, которую они получали в традициях обучения церковных певчих до начала освоения «манерного», то есть итальянского пения. Видимо, хорошо развитый на принципах церковного пения голосовой аппарат легко усваивал технику итальянского пения, колоратура развивалась быстро, а естественность звукоизвлечения, длительное дыхание были воспитаны с детства. Этим легко объясняется, что, например, Марк Полторацкий, певший в придворной опере 5 лет (1748 — 1753), или Максим Березовский, исполнявший, начиная с 1759 года, первые партии в придворном театре в Ораниенбауме, не уступали лучшим итальянским певцам. Рецензии отмечали не только их отличные голоса и прекрасную вокальную технику, но неизменно останавливались на проникновенности исполнения и естественности их поведения на сцене. В те времена, когда серьезная опера была лишь набором эффектных, красивых арий, оснащенных колоратурами, игра была весьма условна, жесты — шаблонны, и исполнение напоминало концерт в костюмах. На этом фоне русские певцы выделялись естественностью игры, не-преувеличенностью, «пристойностью» жестов, то есть их соответствием исполнительским задачам проникновенностью, умением жить чувствами героев исполняемых партий. Нельзя не заметить в этом ростки реалистического подхода к воплощению на сцене оперных персонажей.

Обращает на себя внимание и отмеченное в рецензиях умение ясно, четко произносить текст, то есть сочетать вокальность со словом, и это качество поставлено на первое место среди других («...знатоки дивились прежде всего четкому произношению...»). Принцип осмысленного и дикционно четкого, без каких-либо фонетических искажений, произнесения слова в пении закладывался весьма прочно, как одно из непреложных правил церковного пения. Работа с итальянскими педагогами над освоением итальянской техники (манерного пения) могла лишь укреплять эти навыки, так как произношение в итальянском языке всегда отмечается артикуляционной активностью, четким произношением согласных, ясностью и полнотой гласных, без их редукции.

Возможность красивого пения итальянских по складу арий оперы «Цефал и Прокрис» на чистом русском языке невольно привлекла внимание к его фонетическим свойствам и закономерному сравнению с наиболее вокальным — итальянским. Я.Штелин по этому поводу писал, что русский язык «...по своей нежности, красочности и благозвучию ближе всех европейских языков подходит к итальянскому и, следовательно, в пении имеет большое преимущество» (112, с. 90 — 91).

Итак, среди качеств, отмеченных у молодых исполнителей, выделяются вкус и вокально-техническое совершенство в овладении итальянским стилем пения, достойные лучших образцов европейских оперных сцен, естественность сценического поведения (игра без преувеличений), проникновенность пения, реалистичность творчества и глубина переживаний, яркость воплощения (сила, вкус и точность), четкость дикции — то есть умение произносить слово.

Другой оперой-серия на русский текст Сумарокова была «Альцеста» Г.Раупаха, поставленная в 1756 году также силами русских молодых исполнителей. Сумароков использовал мифологический сюжет, где воплощена идея торжества человека над богами. Альцеста, жертвуя собой, спасает жизнь любимого ею Адмета, но Геркулес вырывает ее из царства смерти и возвращает к жизни. Как и в опере «Цефал и Прокрис», в ней воспевается верность любви и показывается безжалостность богов. Обе они многократно возобновлялись в последующие годы. Раупах написал еще оперу на текст Сумарокова «Новые лавры» (1759) и балет с пением «Прибежище добродетели» (1759), в которых с успехом выступили придворные певчие, в частности Белоградская, Слаковская, Татищев, Евсафьев и др. Таким образом, русские певцы, главным образом воспитанники Придворного хора, становятся существенным элементом музыкальной жизни Петербурга.

Однако, несмотря на успех русских исполнителей в опере «Цефал и Прокрис» и операх Раупаха, следующая опера Арайи «Александр в Индии» (1756) исполнялась итальянскими певцами на итальянском языке. Опера по-прежнему служит удовлетворению придворных вкусов, остается замкнутым учреждением, ориентированным на иностранные труппы.

Вторая половина 50-х годов внесла большие изменения в театральную жизнь России. Рост национального самосознания, развитие отечественной науки, литературы, подготовили почву для создания профессионального русского театра. Большую роль в его подготовке сыграли любительские спектакли, которые со времен Петра I устраивались не только при дворе и в домах вельмож, но и в мешанской, разночинной среде. Они постоянно существовали при учебных заведениях, о чем уже говорилось (кадетский корпус, университеты, Славяно-греко-латинская академия, гимназии и др.). На основе домашнего, любительского театра вырос первый в России публичный профессиональный театр Ф. Волкова в Ярославле (1750). Вызванный в Петербург театр Ф. Волкова давал представления как при дворе, так и для широкой публики, но его разночинный, народный характер не был во вкусе дворцовой знати. Театр несколько лет просуществовал как общедоступный, частный, но потом был распущен. Он показал наличие крупных актерских дарований и укрепил мнение о необходимости организации государственного русского театра, как показателя зрелости русской национальной культуры. Успех театра Волкова в известной мере сказался и на идее создания первой русской оперы, исполненной отечественными певцами. Достаточно профессиональные драматические и вокальные исполнители были уже налицо.

Указ Елизаветы Петровны от 30 августа 1756 года повелевал учредить для представления трагедий и комедий театр. Фактически указ узаконил то, что выросло исподволь в течение предыдущих десятилетий в результате активной деятельности передовых людей русского искусства. Во главе театра встал А. Сумароков, которого затем сменил Ф. Волков. Учреждение в Петербурге русского театра оказало огромное влияние на развитие национального сценического искусства, объединило разрозненные усилия отдельных энтузиастов, способствовало выявлению талантливых артистов, певцов, композиторов, драматургов и других деятелей театра.

В эти же годы открываются Московский университет (1755) Академия художеств (1757), при которых организуются музыкальные классы и театральные коллективы. Театры возникают в Москве и других городах. Сценическое искусство становится общедоступным.

Значительную роль в популяризации театрального искусства и, в частности оперного, сыграла труппа Д.-Б. Локателли, приглашенная в Петербург в 1757 году. Она давала представления как при дворе, так и для широкой публики. Локателли привез профессионально сильную труппу, включавшую превосходных певиц, виртуозов — певцов кастратов, отличных артистов балета. Репертуар труппы состоял из получивших к тому времени большую популярность в Италии опер-буфф, а также балетов. Опера-серия при русском дворе уступает место веселой, построенной на танцевальных ритмах и интонациях итальянских народных песен, опере-буфф. Острые, взятые из жизни сюжеты, занимательная интрига, блестящее исполнение обеспечили ей успех при дворе и при общедоступных

выступлениях. В репертуар труппы в основном входили оперы Б.Галуппи на сюжеты К.Гольдони. Своим содержанием оперы требовали от артистов владения не только вокальным мастерством, но и незаурядным драматическим талантом. Конечно, это не были реалистические типажи, а их театрализованное представление, в котором чувствовались отголоски итальянской комедии дель-арте. Простодушный отец, наивные влюбленные, плутоватые слуги, ловкие дельцы, неудачный хвастливый соперник или богатый старик-скряга, желающий жениться на молодой, и т.п., — типичные герои этих опер. Важнейшей стороной театра Локателли была его общедоступность и относительно невысокая цена билетов. В 1759 году он организовал театр и в Москве. Деятельность его там была хоть и недолгой, но весьма плодотворной, так как он объединился с театром университета и обучал его артистов. Однако частная антреприза не смогла выйти из материальных затруднений и труппа перешла в ведение управления двора, то есть опера снова стала закрытой придворной. Часть артистов труппы — кастрат Манфредини, певица Монтовани и бас Эргард — остались преподавать пение в Москве.

С началом царствования Екатерины II в Петербург приглашается французская опера (1762), деятельность которой не прерывается до Отечественной войны 1812 года. В этом нельзя не видеть желание молодой императрицы следовать новейшей моде Франции и вкусу своих корреспондентов — просветителей-энциклопедистов Дидро и Гримма. Французские комические оперы этого времени писались обычно на сюжеты, взятые из простонародной жизни. В них широко использовались народно-песенные интонации и обрисовка персонажей была реалистична. Музыкальный материал резко отличался от буффонады итальянских комических опер-серии своей простотой, непосредственностью, правдивостью. Исполнение опер на французском языке, который в это время уже стал широко распространенным в культурных слоях общества, способствовало ее популярности.

На протяжении всего конца XVIII века французский оперный театр, периодически меняясь в своем составе, осуществлял постановки главным образом французских комических опер, иногда включая и сочинения итальянских авторов. Среди французских давались сначала оперы Филидора, Фавара, затем Грегри, Рено, Дуни, Монсиньи, Далеирака, Буальде и других композиторов. Французская комическая опера широко распространилась во множестве любительских театров и частных трупп (Шереметева, Волконского и др.). Отечественные певцы с успехом исполняли их и в русском переводе, и по-французски.

В рассматриваемый период русская публика как придворная, так и более широкая, городская, была знакома также с оперой немецкой. Гастролировавшие труппы показывали наряду с драматическими произведениями немецкие зингшпили, комические оперы, чаще немецкие, но

иногда и итальянские или французские в немецком переводе.) Английская труппа, появившаяся в 1770 году, ставила как драматические спектакли, так и небольшие оперы.

(Однако наиболее популярным, наряду с французской комической оперой, остается итальянский оперный театр, активно поддерживаемый двором. В эти годы в числе его руководителей появляются крупнейшие итальянские композиторы, сменявшие друг друга. Это Манфредини, Галуппи, Траэтта, Паизиелло, Чимароза, Мартин-и-Солер, Сарти. Репертуар театра отражал вкусы дворцовой публики и в основном состоял из опер-буфф и тех опер-серия прошлого, в которых изображались героические, возвышенные идеи, воспевались мудрость правителей, сила и высшая предопределенность власти, козни богов и сила человеческих чувств и т.п. Писались новые оперы-серия, приуроченные к различным торжественным событиям дворцовой жизни. Они ставились в роскошном, пышном оформлении и, как это было принято, обязательно включали балетные номера. Однако основной репертуар составляли итальянские комические оперы и среди них, главным образом, оперы Паизиелло — мастера комической оперы, написавшего их в России более 30. Придворные итальянские композиторы, руководя оперой, должны были сочинять в зависимости от пожеланий управления двора как комические, так и серьезные оперы.

Екатерина II предпочитала слушать итальянские оперы-буфф, в которых видела только средство развлечения и веселого времяпрепровождения. Во французских комических операх ее беспокоила их демократическая направленность. Она писала Гримму (24 августа 1774 г.): «Вы человек развития, развеите-ка мне следующий вопрос: отчего музыка этого буффона (Паизиелло. — А.Я.) смешит меня, тогда как музыка французских комических опер внушает мне негодование и презрение, мне, которая не любит и вовсе не знает музыки» (38, с. 52). В другом письме она пишет: «Паизиелло вчера угостил меня на моем театре в Эрмитаже комической оперой в своем вкусе, сочиненной в три недели и уморительной до нельзя. Это «*Le Philosophie ridicule, on faux s'avant*» («Смешной философ, или Лжеученый»). Там есть ария, в которой кашель положен на музыку (есть сцена, в которой один поет *la Pneumonia*, а другой отвечает опасением, чтобы синьор Агафантидос не пришел «*crepare ilmio caso*» («околоть в моем доме») — сцена, которой ни одна живая душа не выдержит без смеху» (38, с. 88). И если двор ценил в Паизиелло мастера веселой буффонады, то между тем его творчество было значительно более содержательным, неся в комической, легкой форме глубокие, реалистические характеристики героев.

Иногда при дворе возобновляются оперы «Цефал и Прокрис» Арайи и «Альцеста» Раупаха в исполнении русских певцов, имевших неизменный успех. Однако на дворцовой сцене по-прежнему продолжают царить иностранные оперные труппы. По поводу очередного возобнове-

ния оперы Раупаха «Альцеста» в 1774 году газета «Санкт-Петербургские ведомости» писала: «Минувшего декабря 8-го дня ее императорское величество... со знатными обоюбого пола персонами, всего до двухсот человек, изволили присутствовать на представлении российской оперы «Альцеста», сочиненной стихами... г. Сумароковым, и на музыку переложенную придворным вторым капельмейстером г. Раупахом. Искусные действующие в сей опере лица были придворные российские певцы г. Кралевна, Санковская, Грановская и певец г. Кириаков, ученые с малолетства петь на итальянский вкус, которые в рассуждении их отменного к музыке дарования, равно как и театрального действия, при каждой арии удостоены похвалы от всех зрителей. Сие позорище, которое открыл в своем доме и на своем театре... обер-егермейстер и кавалер С.К.Нарышкин, отменным всему двору было увеселением»(128, б).

Деятельность частных театров, принадлежащих антрепренерам и крупным вельможам, а также крепостных театров — характерная черта екатерининского времени. В эти годы опера перестает быть прерогативой двора и получает широкое распространение. Театры, дающие оперные постановки, возникают не только в Петербурге и Москве, но во многих городах провинции, а также в поместьях вельмож.

Наиболее крупными являлись антрепризы Карла Книппера в Петербурге и Меккола Медокса в Москве. Богатый промышленник Книппер с 1777 года содержал в Петербурге немецкий театр. В 1779 году по договору с дирекцией Воспитательного дома он организовал из его питомцев русскую труппу. В большом деревянном театре на Царицынском лугу силами русских артистов осуществлялись как драматические, так и оперные постановки. Сценической подготовкой в театре руководил талантливый И.Дмитревский, а вокальная и музыкальная сторона находилась в руках В.Пашкевича, прекрасного музыканта и композитора. В репертуаре драматических произведений русских и иностранных авторов были: Сумароков, Херасков, Фонвизин, Бомарше, Мольер и др). Среди опер — «Мельник-колдун, обманщик и сват» М.Соколовского на текст А.Аблесимова, «Санкт-Петербургский гостиный двор» Пашкевича, оперы Паизиелло «Служанка-госпожа» и «Смешной философ, или Лжеученый» и др.

В Москве, после провала антрепризы Локателли, частный театр открыл Титов, затем итальянцы Бельмонти и Чинти. Но несмотря на иногда сильный состав трупп (антреприза Титова), эти театры оказывались недолговечны. Наибольшее значение в развитии театрального искусства в Москве имела антреприза англичанина М.Медокса, существовавшая более 25 лет. В 1780 году Медокс построил городской публичный театр, получивший название Петровского. Он вмещал более 800 человек, не считая галерей; имел ярус лож и 20 рядов партера. Для своего времени был хорошо оборудован и позволял осуществлять постановки на уровне лучших европейских театров. В репертуаре были драмы, балет, опера, водевиль. Удаленность от Петербурга давала большую свободу деятелям те-

атра легче осуществлялась связь с передовыми демократически настроенными представителями русской культуры, что и определило общую демократическую направленность репертуара театра. В этом театре впервые были поставлены многие оперы русских композиторов.

Публичные театры, где дают получившие уже известность первые русские оперы, такие, как «Мельник-колдун, обманщик и сват» М. Соколовского, «Сбитенщик» Буландта (Бюлана) на текст Я. Княжнина, «Несчастье от кареты» Б. Пашкевича, «Ямщики на подставе» Е. Фомина и др., возникают в Ярославле, Харькове, Тобольске, Калуге, Иркутске и многих других крупных провинциальных городах.

Большую роль в развитии оперного искусства сыграли и крепостные театры, деятельность которых особенно характерна для последней четверти XVIII века. Крупные помещики и вельможи создают в своих поместьях и городах оперные театры, где из среды крепостных воспитываются целые коллективы артистов, певцов, музыкантов. Для их обучения приглашаются часто первоклассные музыканты, известные артисты. В результате возникают труппы, по своему уровню иногда не уступающие столичным. Из среды крепостных актеров и музыкантов выходит много профессиональных деятелей русского оперного театра: певцов, композиторов, инструменталистов. Известен также ряд имен русских педагогов, работавших в крепостных театрах: Дмитревский, Синявская, Померанцева, Плавильщиков, Шушерин, Сандуновы. Подготовка музыкантов из крепостных велась как в домашних условиях, когда преподавателей приглашали в поместья, так и в специальных школах для крепостных, создававшихся в городах. В них предусматривались занятия пением, игра на различных музыкальных инструментах, сочинение музыки и генерал-бас.

Репертуар театров, был разнообразным: давались и драматические произведения, и водевили, и балеты, и опера. Сохранившиеся отзывы в прессе говорят о высоком уровне мастерства многих крепостных артистов. Например, о спектаклях крепостной труппы П. Позднякова «Журнал драматический» писал: «Играют одни крепостные люди — но как играют? Несравненно лучше многих вокальных артистов, которые посещают хорошие общества, для которых открыто блестящее поприще славы и проч. и проч. Две актрисы буфф, такие, каких я не видывал на оперической сцене московского театра... Обе упомянутые актрисы пленяют вас благородным видом, прекрасною фигурою, счастливыми лицами, искусною игрою, приятным голосом, чистым выговором, верным движением членов и выражениями речей; наконец, сею смелостью действий, сею доверенностью самим себе, которые приобретаются только в практической школе истинных талантов!.. Кажется, будто актеры никогда не хаживали в другом платье...» (93, с. 201 — 203)

Естественно, что высокий уровень профессионального мастерства артистов был характерен для лучших крепостных трупп, для крупнейших театров. Особое место среди крепостных театров по художественному

уровню постановок по выучке и талантливости актеров и музыкантов, по обширному оперному репертуару занимают театры Шереметева в Останкине и Кускове. В репертуар Шереметевского театра входило свыше 100 произведений. Это были преимущественно оперы и отчасти балеты. Среди авторов — сочинения Глюка, Монсиньи, Гретри, Дж. Паизиелло, Пиччини, Сарти, а также русских композиторов Фомина, Матинского, Пашкевича, Козловского. В Останкинском театре, построенном с дворцовым великолепием, сцена была оборудована на уровне лучших европейских театров. При театре существовала школа, в которой с детства обучались певцы, музыканты, актеры, танцовщики. Шереметевский театр имел своих крепостных художников, оформлявших спектакли, своих либреттистов и композиторов, которые писали оперы и балеты специально для этого театра. Говоря о Шереметевском театре, нельзя не упомянуть имен талантливых композиторов и музыкантов Г. Ломакина, С. Дегтярева и выдающейся артистки П. Жемчуговой.

Талант П. Жемчуговой, замеченный Шереметевым, когда юной актрисе было всего десять или одиннадцать лет, формировался в школе при Останкинском театре. Уже в 13 лет она заняла ведущее положение в театре. В развитии ее таланта большую роль сыграла выдающаяся артистка М. С. Синявская. Обладая лирико-драматическим дарованием, Жемчугова особенно ярко проявила себя в операх Гретри, Монсиньи, Паизиелло. Сильное, страстное исполнение партий, правда чувств, прекрасное владение сценическим и вокальным мастерством делали ее образы глубокими и впечатляющими. Ей почти не приходилось выступать в ролях русских опер, так как их было очень мало в репертуаре театра, но и в иностранных она с огромной силой утверждала чистоту и силу чувств своих героинь. Правдивость и одухотворенность ее искусства явились образцом для русских артисток того времени.)

Крепостные театры наряду с частными антрепризами и общедоступным придворным театром в сильнейшей степени способствовали популяризации театрального искусства вообще и оперного в частности.

Важнейшую роль в распространении музыкального искусства и воспитании кадров квалифицированных исполнителей, продолжают играть музыкальные классы и театры, организованные при различных учебных заведениях: Шляхетском корпусе, Академии художеств, Московском университете, Воспитательном доме, Смольном институте и др. Значительное место занимает Шляхетский корпус, ученики которого обучаются пению, игре на различных оркестровых инструментах, танцам, фехтованию, разыгрывают драматические спектакли. В самом корпусе находился театр, где весьма часто шли представления во всех видах театрального искусства: опера, балет и драма. Например, в 1776 году кадеты исполняли французские оперы: «Два охотника» Дуни и «Король и Фермер» Монсиньи. Театр пользовался популярностью у публики и поддерживался начальством. В том же театре одновременно, три раза в неделю, давала

оперные спектакли частная труппа Пальянелли. Особенно часто кадеты привлекались к придворным представлениям, устраиваемым в честь побед русского оружия. Обладая прекрасным хором и многочисленным составом, кадеты были желанными исполнителями массовых хоровых и балетных номеров. Известно, что в представлении по случаю заключения Кучук-Кайнаржисского мира в 1775 году принимали участие 400 воспитанников корпуса. В данной на этом празднестве аллегорической опере «Благоденствие яко пастушка, соединенное отечественной любовью, начальницею над кавалерами славы, с Аполлоном яко пастухом» участвовали солдаты, певцы, хоры, балет, оркестр. Таким образом, кадеты представляли собой музыкально и сценически достаточно хорошо подготовленный контингент, которому было подвластно исполнение всех основных музыкально-театральных форм, характерных для того времени.

Особенно славилось хоровое искусство кадетов. По воспоминаниям Ф.Булгарина в корпусе «было два хора певчих — один из кадет, а другой — из служителей и людей наемных. Тогда певческие хоры не ограничивались одним церковным пением, но пели также во время стола, на вечерах и вообще на празднествах, кантаты, гимны, стихи на разные случаи, положенные на музыку русские и малороссийские песни... Хор корпусных певчих был превосходный. Бас, по имени Бабушкин, славился во всем Петербурге... Корпусные певчие в праздники, после обеда пели в саду, в беседке светские гимны и песни...» (75, с. 287). Хоровое пение остается любимым видом вокального исполнительства. Для руководства приглашается Бортнянский, усиливший хор новыми голосами. Духовные концерты Бортнянского часто звучат в корпусной церкви под руководством автора.

В 1764 году по просьбе учеников Императорской Академии художеств им было разрешено играть комедии и трагедии. Известный деятель екатерининского времени, сыгравший большую роль в развитии русского театрального и музыкального искусства, последователь энциклопедистов, в ведении которого находилась академия, И.И.Бецкий дал указание: «Для отвращения мыслей ученических во время, праздное от скуки, причиняющей угрюмость, и для недопущения их до самых недозволенных шалостей по желанию их дозволить играть комедии и трагедии при Академии художеств, чего ради небольшой театр приказать сделать в удобном месте так же принадлежащие к тому приготовления как в платье, так и в декорации из экономической суммы, не более на то употребляя трех сот рублей. Но чтоб только служило собственно для Академии, а не для посторонних людей»(22, с. 371)

Начав с постановок драматических, таких, как «Синав и Трувер» Сумарокова (1764), «Амфитрион» и «Школа жен» Мольера, ученики в последующие годы, имея уже достаточную музыкальную, вокальную и сценическую подготовку, стали осуществлять музыкальные спектакли, давать концерты и балеты. Из числа учащихся был создан оркестр, кото-

рый не только сопровождал представления, но и устраивал свои сольные вечера с исполнением симфоний и концертов. Музыкальное и театральное образование было поставлено достаточно основательно, что позволило ряду воспитанников впоследствии сделаться известными музыкантами. Из учеников Академии вышли композиторы Петр Скоков и Евстигней Фомин.

Состав педагогов был достаточно квалифицированным. Оркестром руководил Раупах, а после его смерти широко образованный музыкант Сартори. Он был принят «на капельмейстерскую вакансию для обучения юношества как в композиции, так и вокальной и инструментальной клавиатурной музыки» (22, с. 373). Пение преподавали Евстафий Сечкарев, один из участников первого представления «Цефал и Прокрис» Арайи, затем итальянский певец Луини и педагог Гандка.

Среди преподавателей музыкальных классов были известные русские музыканты: В. Пашкевич, И. Хандошкин. Клавикорды преподавал учитель из Смольного института благородных девиц — Буини. Драматическое воспитание находилось в руках актера придворного театра Я. Шумского, друга И. Дмитриевского и Ф. Волкова. Танец вели Д. Волков, артисты придворного театра Лаконте и Морелли, а затем Жерарди. Музыкальные классы и сложившийся в Академии театральный коллектив обладавший широкими исполнительскими возможностями, бесспорно внесли заметный вклад в развитие русского музыкального искусства.

Определенную прогрессивную роль в деле становления отечественного театрального и музыкального искусства екатерининского времени сыграло «Общество благородных девиц», имевшее целью воспитание девиц дворянского и мещанского происхождения. Существовавшее при Новодевичьем Смольном монастыре, это учебное заведение находилось под покровительством императрицы, ее приближенного Бецкого И. И., которые вдохновясь идеями французских просветителей, в частности Ф.-А. Вольтера, стремились воспитать «новую породу людей», так называемое «третье сословие», образованное и воспитанное на нравственных началах, в духе, поддерживающем идею самодержавия. Бецкий был инициатором не только Смольного института, но и Воспитательных домов в Москве и Петербурге.

Музыкальное и театральное искусство входило в круг предметов, которые были призваны развивать в ученицах лучшие стороны их натуры. Девицы кроме общеобразовательных предметов обучались танцам, иностранным языкам и искусствам, среди которых музыка занимала главенствующее место. Пению и музыке начинали обучать с шестилетнего возраста, то есть с первого класса. Благодаря профессиональному руководству к моменту выпуска наиболее способные достигали высоких степеней совершенства. В те времена в Смольном институте обучались 500 девиц. Заканчивая его, они несли с собой музыкальную культуру, способствуя

распространению музыки, а некоторые становились домашними учительницами музыки.

Театральные постановки в Смольном институте начали осуществляться в 1770 году и, быстро войдя в моду, стали постоянными, занимая большое место в жизни этого учреждения. Основу репертуара представляли французские комические оперы, в которых девицы поражали слушателей совершенством владения французским языком. Сначала спектакли давались во временно оборудованном для этого большом зале, а затем с 1777 года — в специально построенном постоянном театральном помещении. По неполным данным с 1775 года по 1785 год было исполнено 15 опер, в основном французских авторов: Дуни, Филидора, Гретри, Дезормери, Блэза, Госсекса, Фавара и две — итальянских композиторов — Саккини и Мартини. Итальянские оперы пелись по-французски — на языке, ставшем к тому времени самым распространенным в образованных слоях общества. Этими постановками руководил французский актер придворного театра Брошар. Среди педагогов по сценическому мастерству упоминаются также имена актрис Лесаж и Доберкур, приглашенных «для обучения воспитанниц комедии» (22, с. 387).

Несомненно, репертуар не исчерпывался иностранными операми. Известно, что И.А.Дмитревский приглашается в Смольный институт «...для обучения некоторых благородных девиц театральными российскими пиэсов» (22, с. 388). Он также числился в списке педагогов, как «учитель русского языка» (22, с. 387).

Очевидно, в театре существовал и русский репертуар, репетировавшийся под руководством Дмитревского. Однако прямых сведений об этом не имеется. Среди русских артистов, преподававших в институте, встречается имя Алексея Попова. Пение и сочинение музыки находилось в ведении Матфея Буини и Жуанни Францискино, а танцы преподавал Ноден.

Спектакли в Смольном институте благородных девиц привлекали большое внимание общества. Сохранившиеся отзывы современников и некоторые рецензии позволяют оценить особенности дарования воспитанниц. Как свидетельствует англичанин Уильям Кокс, посетивший спектакль Смольного института в 1773 году, «мы остались чрезвычайно довольны исполнением пьес... игрались пьесы «Служанка-госпожа» и «Оракул»; первую разыграли девицы 16 — 17 лет, вторую — девочки 10 — 12 лет. И те и другие играли с одушевлением, и обнаружили высокое понимание приличия как в жестах, так и в словах. Я удивлен был чистотой их произношения на французском языке» (22, с. 378). И.И. Бецкий отмечал по поводу спектакля «Честолюбивый и нескромный»: «Все актрисы были удивительно оживлены. Особенно девица Пашкова, которая... выказала чудеса искусства, совсем как настоящая актриса» (22, с. 379).

В рецензии на один из оперных спектаклей в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 30 ноября 1775 года отмечалось: «По справедливости надо

удивляться натуральному всякого представления и столь разных характеров выражению как в произношении речей, так и в самых телодвижениях действующих лиц, которые сему для них постороннему делу удовлетворили столь совершенно, как будто бы оно несколько уже лет было главным их упражнением...». В другой рецензии на тот же спектакль говорилось: «Они играли, пели и танцевали с таким искусством, какое только может быть видимо в славных актрисах, певицах и танцовщицах» (116, с. 74).

Итак, в представлениях участвовали способные воспитанницы юного возраста, почти дети, что давало возможность раннего развития их вокально-исполнительского и сценического дарования. «Санкт-Петербургские ведомости» №2 за 1776 год в рецензии писали: «...В заключение же (спектакля, где кроме этого давалась драматическая пьеса и комическая опера. — А.Я.) малая пьеса с ариями, называемая «Удалец в деревне» (*Le Cog du village*), представлена девицами самого меньшего возраста, в котором дарования и искусство были столь совершенны, что могли бы сделать справедливую похвалу и в самых зрелых годах (...) Господа чужестранные министры, кои к сему зрелищу приглашены были, признались, что оно есть единственное в Европе и заслуживает предпринять самое дальнейшее путешествие, дабы иметь удовольствие видеть столь редкое учреждение».

Ученицы-смолянки, как и кадеты, привлекались к выступлениям в придворных спектаклях, дававшихся в Эрмитаже, где они на профессиональной сцене показывали свои незаурядные музыкально-сценические способности.

Другим детищем И.И.Бецкого был Воспитательный дом, открытый по его инициативе в Москве в 1764 году (главное отделение) и С.-Петербурге в 1770 году (младшее отделение). Воспитательный дом имел целью заботу о бездомных и безродных детях с тем, чтобы по его окончании молодые люди получили профессию, позволяющую вести самостоятельное существование. В проекте программы указывалось, что детей надлежит обучать: «I.Познанию веры, рисовать, читать, писать, арифметике, географии, искусству вести счетные книги, правилам гражданской жизни, управляемой законами Отечества. II.Мануфактуре, фабричным производствам, коммерции, садоводничеству и прочим искусствам, до экономии принадлежащим, изящным художествам, кои к тому способны, и, наконец, рукоделиям, женскому полу принадлежащим» (22, с. 254).

Художественные классы Воспитательного дома сыграли большую роль в развитии русских артистических сил. Они дали целый ряд талантливых артистов, певцов, музыкантов-инструменталистов, танцоров. К обучению в художественных классах допускались проявившие соответствующие способности. Число таких детей доходило до 90. Для преподавания драматического искусства был приглашен известный актер Иван Калиграфов, осуществлявший постановку драматических спектаклей. Пение преподавали итальянцы Филипп Джорджи, затем Антон Катена.

Кроме того, певчий Дмитрий Попченко обучал мальчиков «российской вокальной музыке»(22, с. 271), очевидно церковной. Хорошо было поставлено преподавание в инструментальных классах, где обучались игре на клавикордах, скрипке, альте, виолончели, фаготе, гобое, кларнете, флейте, валторне, контрабасе и др. Все это дало возможность создать оркестр, выступавший с достаточно сложными программами. Когда дети подросли, в Воспитательном доме, был открыт театр, в котором к 1779 году было поставлено 12 драматических пьес и две оперы: «Ворожея» Керцелли и «Добрые солдаты» Раупаха. Театр был закрытым, но спектакли вызывали восторженные отзывы приглашенных, и слава его к этому времени достигла апогея. Фактически выросла целая труппа, которой живо заинтересовались московские и Санкт-Петербургские антрепренеры. Дети стали хорошими исполнителями, чья дальнейшая профессиональная судьба была решена таким образом, что их отдали антрепренеру Карлу Книпперу сроком на три года для повышения квалификации на полном содержании. И.Бецкий, решая их судьбу в пользу Книппера, писал: «Здесь по склонностям и охоте их имея лутчих учителей и лутчий пример от многих, как своих, так и иностранных театров, в своем искусстве и знаниям по способностям могут дойти до совершенства, чего в Москве иметь не можно»(33, с. 104).

Руководство сценическим совершенствованием молодой труппы в составе 51 воспитанника было поручено И.Дмитревскому, а вокальная сторона находилась под контролем Е.Пашкевича. Таким образом, молодежь получила руководителей, способствовавших росту их мастерства. Театр, дававший пьесы на русском языке, завоевал успех у публики, но вследствие невнимания к художественной стороне дела со стороны Книппера, безжалостно эксплуатировавшего молодую труппу, он скоро пришел в упадок. Через три года в 1782 году для его спасения руководство принял на себя И. Дмитревский, который взял группу новых талантливых питомцев Воспитательного дома, создал школу, для чего пригласил квалифицированных педагогов и пытался добиться высокого художественного уровня постановок. Однако его начинания не были поддержаны, труппа перешла в подчинение придворного ведомства, которое поделило ее на две. Из них одна вошла в организованный публичный театр Петербурга, другая была передана Московской труппе антрепренера Медокса.

Говоря о художественных классах Воспитательного дома, следует отметить, что вокальная подготовка осуществлялась одновременно как в плане овладения итальянским под руководством итальянцев, так и русским пением, учителями которого были русские педагоги. Такое двойственное по манере пения и по фонетике того и другого языка воспитание было характерным для этого времени вообще. С детства голосовой аппарат получал развитие по обоим этим направлениям, и судя по успехам учеников, это весьма положительно влияло на овладение вокальным искусством. Но обычно освоению итальянской манеры звукообразования и

звукоедения предшествовало русское церковное пение. Нельзя не отметить также, что все артисты и певцы обязательно получали общее музыкальное развитие, занимаясь на каком-либо музыкальном инструменте. А некоторые инструменталисты брали уроки итальянского пения. Как и в других учебных заведениях, воспитание артистов-певцов было комплексным. Драматическое мастерство преподавалось одновременно с вокальным. Среди воспитанников, составивших себе имя на русской сцене, были: А. Крутицкий, К. Гамбуров, М. Волков, А. Милевская, А. Крутицкая и др.

Большую роль в развитии театрального искусства и музыкального образования в Москве в екатерининское время сыграл Московский университет, созданный в 1755 году по проекту Ломоносова для воспитания «...национальных достойных людей в науках» (22, с. 235). Он включал в число изучаемых предметов музыку, пение и танцы. Как явствует, образование в этом учебном заведении отличалось универсальностью.

При университете существовали две гимназии: одна — для детей разночинцев, другая — для дворян. Экзамены по искусству были открытыми и превращались в празднества, на которые съезжались родственники, знакомые, семьи профессоров, преподавателей и служащих университета и др. Экзамен «...открывался обыкновенно увертюрою либо симфонию, которую играли ученики нижних (начальных. — А.Я.) классов на скрипках, флейтах; затем некоторые студенты и ученики из высших музыкальных классов играли концерты на скрипке и на флейте с аккомпанированием общего оркестра... Потом бывали танцы, при которых учениками классов музыкальных игрались польские кадрили, экосезы, катильоны, манизаска, вальсы и т.п. Наконец, певчие певали разные духовные сочинения, иногда даже с музыкою» (22, с. 243).

Кроме пения, музыки и танцев, входивших в учебный план, при университете имелся театр. Постановки осуществлялись в каникулярное время, зимою — на святках и весной — на маслянице, но пьесы репетировались с начала учебного года. Помещением театра служили парадные сени главного здания университета. Первые годы все женские роли исполнялись гимназистами. Но уже в 1757 году, после открытия в Петербурге русского театра, театр университета стал приглашать к участию в спектаклях профессиональных артистов и поручал женские роли актрисам. С 1759 года театр университета вошел в соглашение с антрепризой Локателли, и ученики и студенты стали принимать участие в публичных представлениях итальянской оперы.

Известно, что в 1760 году в драматическую труппу университета вошли 10 студентов и учеников гимназии. 19 были отданы в обучение Локателли. Музыкой занимались 10 человек (пение и игра на инструментах), танцами — 6 человек и 2 человека — декорационной живописью. Расцвет деятельности объединенного театра приходится на 1759 — 1760 годы, когда оперные спектакли, балет и драма шли систематически. Следует

думать, что русские исполнители занимали в них достаточно видное положение, так как часть из них была переведена в Петербургский Российский театр для усиления его труппы. Но университетский театр в Москве продолжал работать, хотя и с некоторым перерывом в связи с прекращением антрепризы Локателли в 1762 году. Об этом, в частности, говорят воспоминания П. Страхова (104) с упоминанием, что театр университета обладал богатым собственным театральным гардеробом, который собирался в течение 30 лет. Следовательно, спектакли в университетском театре не прекращались, хотя прямых точных указаний о его характере деятельности и репертуаре нет. Известно, что в 1805 — 1807 годах «Просвещенный любитель изящных искусств П. Страхов (ректор университета тех лет. — А.Я.) завел в университете превосходный хор певчих из его питомцев. В воскресные дни двор его был полон карет и колясок... В вакационное время в классах устроен был, при содействии Страхова, театр, на коем играны были питомцами комедии и оперы. Здесь проявились блистательные таланты, которыми любовались специалисты в этом — оба брата Сандуновы. Восхищались своя и иностранная публика, так, что недоставало места для желающих» (123, с. 746). Таким образом, интерес к пению, музыкальному искусству и театру в университете не исчезал. Многие воспитанники университета сделались впоследствии крупными деятелями театра: артистами — исполнителями русских опер, такими, как А. Ожогин, И. Калиграфов, П. Злов, Е. Золышкин или драматическими артистами, как П. Плавильщиков (актер и драматург). Русский театр пополнялся артистами, нешими с собой высокую культуру, передовые идеи своего времени. Это помогало непосредственной связи между деятелями театра и прогрессивной частью профессуры и студенчества и влияло на выбор репертуара, его демократическую направленность.

В результате распространения музыкального и театрального образования, деятельности частных и крепостных театров, иностранных антреприз, театров при учебных заведениях в 60—70-е годы выросла большая группа профессиональных русских певцов, певиц, танцовщиков. Русская молодежь успешно овладела тем иностранным оперным репертуаром, который составлял основу театра того времени: исполнением итальянских серьезных и комических опер, французской комической оперы, а также первых русских опер. Нельзя не согласиться с А. Гозенпудом, который отмечает: «...русские певцы и певицы, как и танцовщики, не только овладели иностранным репертуаром, но заняли руководящее место в самой цитадели зарубежного искусства в России — в итальянском театре. Получилась парадоксальная ситуация: аристократия, презирающая все русское, выписала итальянскую оперу, но спектакли давались в значительной степени силами русских актеров» (33, с. 99). Далее он указывает, что итальянская оперная труппа Петербурга в 1776 году насчитывала 9 певцов, из которых 4 были русские: Ш. Слаковская, М. Котляревская, А. Яворская,

М. Кролевна, получавшие, кстати, жалованье во много раз меньше, чем итальянцы.

С момента организации публичного театра, который должен был давать и оперные постановки, вопрос о систематической подготовке квалифицированных артистов и певцов встал очень остро. Хотя русские исполнительские силы обладали немалым количеством талантливых певцов, необходимо было упорядочить систему их воспитания и образования. В начале своего царствования Екатерина II считала иностранные оперные труппы только прерогативой двора, полагая, что большая опера одному двору доступна. Однако бурное развитие театральной жизни, появление частных антреприз и домашних театров поставило вопрос о руководстве зрелищными предприятиями в общегосударственном масштабе. В 1783 году появляется указ Екатерины II об учреждении комитета для управления зрелищами и музыкой, который должен был заниматься деятельностью как придворных, так и публичных театров. Важным положением указа являлось то, что российской труппе вменялось в обязанность представление не только одних трагедий и комедий, но и все значительней заявлявшей о себе русской оперы. Таким образом, было констатировано и ее существование как самостоятельной ценности и признано мастерство ее исполнителей. В указе, в частности, подчеркивалось, что хормейстерам капеллы необходимо обучать талантливых русских певцов таким образом, «чтоб в случае надобности можно было их употребить в операх, особливо же, когда российские умножаются» (83, с. 224). Во главе русского театра был поставлен виднейший актер, драматург, режиссер, учитель целого поколения русских артистов, переводчик и ученый И.А.Дмитревский.

Существование русского театра, узаконенного указом Екатерины II в 1783 году, естественно, поставило вопрос об организации театральной школы. В Москве таковая существовала при театре антрепренера Медокса, а в С.-Петербурге была учреждена в 1779 году на базе существовавшей с 1738 года танцевальной школы. Комитет для управления зрелищами и музыкой взял ее под свое руководство. В решении говорилось: «Под ведением Комитета и директора (впредь) иметь школу, в которой российские обоего пола должны учиться и приуготовлены быть к театру российскому, к музыке, к танцеванию и к разным мастерствам, при театрах необходимо нужным; в сем заведении надлежит иметь предметом, чтобы не только свой театр наполнять, но дабы со временем достигнуть во всех мастерствах, по театрам нужных, замены иностранцев своими придворными» (22, с. 420). Школа, которая с 20-х годов XIX века стала называться Петербургским театральным училищем, явилась основным государственным учреждением, которое готовило деятелей по различным специальностям, необходимым для театра. Пение в школе преподавал сначала А.Сапиенца, затем Мартин-и-Солер, Е.Фомин и С.Давыдов; декламацию и действие — А.И.Дмитревский, игру на клавинофордах. — И.Прач. Кроме того, артистов обучали танцам, а также другим предметам, имеющим отношение к теат-

ральному делу: декоративная живопись, парикмахерское искусство и т.п. В проекте 1792 года указывалось, что ученики должны осваивать театральную профессию по способности: неспособные к одной переводились на другую, где они могли получить иную театральную квалификацию. В проекте говорилось: «...если воспитанник обучался искусству актера и найдется неспособным, то, может быть, будет изрядно танцевать; если же он и тут не успеет, то уже, конечно, он будет музыкант, и таким образом может Дирекция дойти до того, что будет воспитывать в школе не понапрасну... и для этого поутру должны все воспитанники обучаться по-русски два часа, потом танцевать два часа, после обеда музыке два часа и искусству актера два часа, а праздное время может быть им также полезно, потому что они, по охоте, будут между собою играть симфонии или что-нибудь другое» (22, с. 426 — 427). Эти правила были утверждены директором театра князем Юсуповым. Из программы занятий следует, что она полностью отвечала требованию театра того времени. Артист должен был свободно владеть всеми видами искусства, то есть быть синтетическим мастером. Что касается музыкальных занятий, они были ежедневными. Пение и игра на клавишине являлись обязательными для всех артистов, а певцы сами должны были обучиться себе аккомпанировать.

Методика обучения пению следовала основным принципам итальянской школы того времени, то есть школе бельканто эпохи колоратурного пения («старая итальянская школа» по терминологии В.А.Багадурова). То, что среди фамилий педагогов встречаются испанец Мартин-и-Солер и русские Е.Фомин и С.Давыдов, ничего не меняет в этом вопросе, так как все они — выученики итальянцев. Мартин-и-Солер получил образование в Италии и по стилю своих произведений, вкусам, манере использования музыкального материала целиком повторял принципы итальянской школы. Евстигней Фомин учился в Болонье у падре Мартини, где полностью воспринял итальянскую школу того времени. Степан Давыдов был учеником Сарти. Вокальное обучение в Театральной школе не отличалось от обучения этому искусству в других учебных заведениях, призванных воспитывать любителей музыки или профессионалов, и строилось на материале популярного театрального репертуара.

Постановка музыкального образования в театральной училище высоко оценивалась современниками. В частности, немецкий актер А.Зауэрвейд в журнале «Русские театралы» пишет: «Для занятий музыкой воспитанники распределены между различными учителями, которые дают им уроки, а затем занимаются с ними (у себя) на дому. Школа пения находится в самом помещении для воспитанников, и они устраивают там часто любительские концерты под руководством специально назначенного придворного музыканта г. Поморского. В их доме помещается также маленький театр для всякого рода театральных упражнений и где они устраивают спектакли, балеты и т.п.; г. Дмитревский прилагает много стараний, чтобы обучить их игре» (33, с. 114). В той же заметке А.Зауэрвейд

отмечает, что все 50 учеников школы обоего пола живут в удобном доме и ученики обеспечены питанием и прислугою. Таким образом, театральное училище имело достаточно хорошую профессиональную и материальную основу.

Помимо обязательных посещений класса клавикордов, некоторых детей учили игре на скрипке и на валторне. Все занимались французским и итальянским языками. Принцип подготовки из каждого воспитанника — если он не формировался как артист — будущего театрального работника проводился последовательно. Кроме обучения таким ремеслам, как декоративная живопись, парикмахерское и портняжное дело с 1800 года ученицам стали преподавать также вышивание, делание цветов и искусство модисток, то есть все, что требовалось для обеспечения театральных постановок. Ученики изучали театральное дело во всех его ракурсах. И занятия ремеслами приносили пользу тем, кто далее выходил в артисты — они служили всестороннему проявлению способностей, с одной стороны, а с другой — вводили в ту ремесленную часть театрального искусства, без которой оно не может существовать. Однако основная специальность выбиралась в зависимости от того, каковы у ученика способности и к чему он склонен.

Контингент учащихся состоял в основном из детей актеров, камер-музыкантов, детей мещанского сословия, а также, иногда, крепостных. Во времена Екатерины II из 50 учеников только 14 были девочки. И лишь с 1800 года состав воспитанников был увеличен до 50 человек обоего пола.

Срок обучения в театральном училище, как явствует список окончивших, обычно занимал 3 — 4 года. Когда ученик считал, что достаточно освоил избранную им профессию, и преподаватель подтверждал это, он выпускался на службу. По окончании училища ему выдавался аттестат.

Таким образом, основные кадры русских танцовщиков, певцов, драматических актеров и оркестрантов конца XVIII века дала театральная школа, обеспечив театры профессиональными русскими исполнителями.

Продолжает быть воспитателем отечественных певцов Придворный хор, который с 1763 года получает наименование «Императорская придворная певческая капелла». Будучи хранителем вековых традиций хорового пения, сосредоточием лучших голосов и имея столь же длительный опыт воспитания их, он представлял собою явление уникальное. По свидетельству историка А.Шлецера (1764) впечатление от пения этого хора было громадным. «В один большой праздник пришел я в придворную церковь к обедне, с намерением послушать славной русской музыки, т.е. музыки вокальной, в которой никакой инструмент ниже органа не участвует. Я имел столько чувства и столько познаний о музыке, что мог надлежащим образом наслаждаться ею, не предаваясь слепому удивлению. Надобно представить себе целый хор, состоящий из двадцати басистов, тринадцати тенористов, тринадцати же альтистов и пятнадцати дишкантистов, т.е. более пятидесяти человек певчих; столько же юных воспитанни-

ков и подрастающих учеников, беспрестанно упражняющихся под руководством и надзором Директора... и Инспектора, бывших некогда придворными певчими... в воскресные дни в присутствии императрицы пение их бывает сопровождаемо искусственными прикрасами; в высокие же праздники они полным хором поют нарочно сочиняемые Галуппием и Украинцами (которые составляют музыкальный народ России, точно как Богеццы в Германии) духовные концерты, содержащие в себе псалмы, церковные песни и другие богослужебные тексты. Сии концерты, в которых огненная итальянская мелодия соединяется с нежною греческою, превосходит всякое описание. С нежными, чистыми голосами (и ни одной девушки, ни одного кастрата!) мешаются самые густые: наои дрожат от пения басистов. Мое изумление тут не имеет никакой значительности; но многие чужестранные послы, слышавшие музыку в Италии, Франции и Англии, так же изумлялись. И сам Галуппий, слушая в первый раз полный церковный концерт в России, воскликнул: «*Un si magnifico coro mai ho sentito in Italia*» («Такого великолепного хора я нигде не слышал в Италии»)(113, с. 148—149). Итальянские композиторы включают в сочиняемые ими оперы хоровые номера в расчете на использование хора придворной капеллы. Певчие успешно выступают в итальянской опере и как солисты, а также поют в концертах.

Воспитанник капеллы Максим Березовский, обладавший прекрасным голосом, замечательно показал себя солистом в итальянской опере в 1759—1760 гг. в Ораниенбауме. Далее он в течение 9 лет совершенствовался в Италии. В 1771 году, выдержав экзамен в Болонской филармонической академии, получил звание академика-композитора. Возвратился он в певческую капеллу автором оперы-серия «Демофонт». С композиторской деятельностью Березовского связано развитие жанра духовного концерта.

Замечательным голосом и выдающимися музыкальными способностями обладал другой воспитанник Придворной певческой капеллы, ставший затем ее руководителем и крупнейшим создателем духовных хоровых сочинений, Дмитрий Бортнянский. Зачисленный в семилетнем возрасте певчим капеллы, он уже в 13 лет, в 1764 году, выступал солистом в опере Раупаха «Адмет и Альцеста». В восемнадцать его посылают в Италию, где он в течение 11 лет совершенствовался в композиторском мастерстве. В Италии были поставлены три оперы Бортнянского. В 1779 г. Бортнянский вернулся в Россию, а в 1796-м был назначен управляющим Придворной певческой капеллой, написал для двора несколько опер на французские тексты, но главным образом создал духовные сочинения, совершенствуя жанр духовного концерта. Приход Д.Бортнянского в капеллу способствовал поднятию ее вокального уровня и художественного мастерства исполнения. В обиход была введена индивидуальная постановка голоса певцов, более углубилось изучение теории музыки и сольфеджио. Мастерство исполнения достигло исключительной высоты. По свидетельству С.Смоленского «хор... был приучен петь звучно, с тщательными оттенка-

ми и с отличным произношением слов. Крик и вычурные эффекты были совершенно изгнаны из исполнения капеллы, ставшей оттого петь умно и просто» (46, с. 52).

С 14 лет в придворном хоре пел и получил там музыкальное образование выдающийся русский композитор, скрипач и дирижер Василий Пашкевич. Автор ряда ставших популярными первых русских опер, он одновременно был концертмейстером оркестра и работал в Придворной капелле в качестве помощника регента и учителя пения. Его деятельность как вокального педагога протекала также в музыкальных классах Академии художеств. Работал он с певцами и будучи руководителем оркестра «Большого русского театра» Карла Книппера, осуществлявшего оперные постановки в 1780 — 1783 годах.

Воспитанником Придворной певческой капеллы был и Степан Давыдов — композитор, дирижер и учитель пения. Он был сначала капельмейстером в Петербургской театральной школе, затем в театре Шереметевых и наконец — в Московских казенных театрах. Все его творчество связано с певцами, с которыми он занимался не только как капельмейстер, но и как вокальный педагог (с 1800 по 1825).

Таким образом, Придворная певческая капелла в своей деятельности не ограничивалась совершенствованием лишь русского хорового мастерства, но и давала отечественному искусству крупных певцов, педагогов, композиторов, дирижеров. Важно отметить, что все композиторы одновременно были и певцами. Отсюда знание голоса, его возможностей и умение обращаться с ним закладывались в воспитанниках с детских лет. Говоря о репертуаре капеллы екатерининской эпохи следует отметить, что кроме традиционного богослужебного пения, обогащенного получившим развитие жанром духовного концерта и светского пения (подблюдные песни, победные канты, народные песни и др.), в него входили и хоры из театрального репертуара. Определенное место начинают занимать хоры из первых русских опер, построенные на интонациях народных русских песен, а также их обработках.

Итак, в результате деятельности музыкальных классов и театров при различных учебных заведениях и особенно специальных школ, таких, как Воспитательный дом и Театральное училище, в 70 — 80-е годы выдвигается целый ряд талантливых русских певцов и певиц. Зауэрвейд, описывая русскую труппу 80-х годов, упоминает имена артистов, выступавших в опере (33, с. 184): В.Черников — «поет во всех комических операх», И.Петров (тоже), А.Крутицкий — «поет в операх старых крестьян, комических петиметров» (маленьких господ. — А.Я.), С.Сандунов, Я.Колмаков — «поет в операх первых любовников», М.Волков «(поет в операх комических крестьян и стариков)», Н.Суслов, Авдотья Михайловна, Е.Баранова (первые певицы), А.Крутицкая (субретка), А.Милевская (разнохарактерные роли), П.Черникова и др. В эти годы поют также Я. и А. Воробьевы, К.Гамбуров, Е.Зольшкин, В.Новикова, Е.Сандунова, А.Ожогин,

В. Черников, Екатерина Михайловна и др. В Шереметевском театре блистает Параша Жемчугова.

Следует вывод, что вокальное воспитание артистов последней четверти XVIII века осуществлялось в различных по своему характеру учреждениях: специальных — профессиональных и общеобразовательных учебных заведениях, с одной стороны, с другой — в исполнительских коллективах (театры, хоры). Именно это обстоятельство и заставило более подробно коснуться деятельности театров этого периода.

В XIX веке театры быстро теряют роль центров обучения вокальному мастерству и используют в основном уже подготовленные кадры певцов, которые получают в них лишь дальнейшее развитие своих талантов.

Как осуществлялась практика подготовки русских профессиональных певцов, которая без существенных изменений продолжала действовать в течение всей первой половины XIX века, вплоть до открытия консерваторий. Практика, как мы видим, достаточно разнообразная.

В эти же годы начинают складываться исполнительский стиль русских певцов и связанное с ним отношение к вокальной технике, к вопросу вокального тона, к развитию голосовых возможностей. Черты этого стиля, манера использования голоса и методика его формирования проходят сложный путь развития и оформляются ко второй четверти XIX века. Они находят свое более яркое выражение в вокальном творчестве М. И. Глинки и его замечательных учеников — А. Воробьевой-Петровой, О. Петрова, Л. Леоновой, А. Лодия, С. Гулак-Артемовского, а также некоторых других певцов того времени.

Что касается воспитания голоса, проблем вокальной техники, отношения к голосу, как выразительному средству, то в конце 30-х годов XIX века появляются первые отечественные труды по вокальной методике — школы пения Г. Ломакина, Ф. Евсеева, А. Варламова, где эти вопросы получают свою интерпретацию. В рассматриваемый период, когда первые поколения русских исполнителей начинают занимать ведущее положение в опере, ни исполнительский стиль, ни вопросы вокальной методики и техники использования голоса еще не находили своего четкого оформления.

Необходимо отметить проявление тех присущих русским черт, которые затем получили свое развитие и стали основополагающими для отечественной школы пения. Они сохранялись, несмотря на огромное влияние, которое оказывала европейская вокальная культура на формирование исполнительского мастерства русских певцов. Учась у иностранных, преимущественно итальянских, педагогов, исполняя, в основном, итальянский и французский репертуар, часто на одних подмостках с иностранными певцами, они сумели оставаться русскими исполнителями с присущими им подходом к трактовке образов действующих лиц и манерой использования выразительных возможностей голоса. Но более полно развернуться этим свойствам позволила лишь русская национальная опера, которая в конце XVIII века успела сделать свои первые значительные

шаги. Музыка, основанная на интонациях народных русских песен, и образы русских людей, взятые из народной жизни, послужили тем благодатным материалом, на котором могли хорошо раскрыться эти черты. Мы уже обратили на них внимание, приведя рецензии на первое исполнение русскими певцами оперы «Цефал и Прокрис» Арайи в 1755 году, и дали им краткое объяснение, связав с манерой исполнения народных песен и церковной песенной культурой.

К ним следует отнести: стремление к реалистической манере интерпретации, к созданию на сцене образов живых людей, владение драматическим искусством наравне с вокальным, искренность, глубину и задушевность пения, умение хорошо доносить содержание слова, способность исполнять как русский, так и иностранный репертуар.

Некоторые из этих качеств несомненно являются природными, свойственными славянским народам с их песнями, в которых находят свое отражение и особенности национального психологического склада, и история, и быт, и обряды. Задушевностью, искренностью и простотой, умением произносить психологически окрашенное слово отличались исполнители этих песен — народные певцы. Это качество никогда не теряли и профессиональные русские артисты. Обученные иной, «округлой» манере формирования звука голоса, голоса, опертого на дыхание и имеющего все качества, необходимые для профессионального пения, они всегда сохраняли умение петь народные песни с веками сложившимся стилем их исполнения. Свойством глубоко осмысливать содержание поэтического текста и умение петь «из глубины души» обладали они и при пении оперных партий.

Несомненно, что технической стороне оформления слова и развитию внимания к его смыслу в сильнейшей степени способствовало церковное пение с его принципом «разумности» и требованием четкого, не искаженного произношения слов. Русские певцы воспитывались как синтетические артисты, владевшие всем арсеналом сценических средств воплощения персонажей. И хотя репертуар театров 60 — 70-х годов состоял преимущественно из итальянских опер-серии и буфф, а также французских комических опер, для русских певцов сцена никогда не превращалась в концерт в костюмах. Итальянские певцы, показывая в серьезной опере образцы исключительного умения владеть вокальной техникой, поражая исполнением колоратур, длительностью дыхания, совершенством кантилены, мастерством филировки и другими видами техники, мало обращали внимания как на смысл произносимых слов, так и на сценическую игру, остававшуюся у большинства певцов весьма условной. Основу составляли музыкальная выразительность и показ совершенства вокальной техники, которой особенно славились кастраты. В опере-буфф сценическое воплощение образов было также весьма условным. Русские певцы того времени, часто не уступая в вокальном отношении итальянцам, выделялись своим естественным поведением на сцене, осмысленностью

пения и стремлением создавать образы живых людей. Взяв у итальянцев все лучшее, что могла дать техника итальянского бельканто, они сумели использовать ее для создания художественной характеристики персонажей. Их не захватила волна голого вокального техницизма, характерная для бравурного периода итальянского бельканто. У русских исполнителей и использование голосовых возможностей, и выразительность слова, и сценических средств были всегда связаны с переживаниями персонажа и отличались стремлением к реалистической их передаче.

Воспитываясь как синтетические артисты, в интерпретации ролей они следовали примеру выдающихся артистов того времени и прежде всего И.А.Дмитревского, актера и педагога, воспитавшего целую плеяду первых русских профессиональных певцов. Представитель классического направления в сценическом искусстве, он в совершенстве владел декламацией и строил исполнение, следуя строго логическому замыслу, не давая воли свободному проявлению чувств (трагедии Сумарокова, Мольера). Однако, преодолев классические каноны, он создает ряд сатирических, взятых из русского быта образов («Бригадир», «Недоросль» Фонвизина). Эта тенденция к реализму передачи прослеживается и в последующем поколении актеров и через четверть века приводят к реалистическому искусству М.С.Щепкина, говорившего: «Искусство настолько высоко, насколько близко к природе» (106, т. V, с. 954).

Конечно, итальянская серьезная опера, где действующими лицами были боги, герои, аллегорические персонажи, такие, как Благоденствие, Храбрость, Правосудие, Честность и т.п., а музыка представляла собою набор арий, уснащенных колоратурами, и мало связанных с характеристикой персонажей, арий, где текст и отдельные слова зачастую повторялись многократно и исчезали в вокализационных пассажах, не была той почвой, где самобытные свойства русских певцов могли проявиться сколь-нибудь полно. Итальянская опера-буфф в этом смысле давала значительно больше возможностей с ее острыми сюжетами, воплощавшими ситуации, взятые из буржуазной или ремесленной среды, и веселой, построенной на народных танцевальных мотивах, музыкой. В стиле их интерпретации итальянцами отчетливо проявлялась тенденция не выходить из привычных штампов, сложившихся в итальянском театре с давних времен комедии масок.

Французская комическая опера, бравшая свои сюжеты из реальной жизни простых людей с музыкой, тесно связанной с изображаемыми персонажами, давала хороший материал для проявления стремления русских исполнителей к созданию на сцене образов живых людей. Хотя русские певцы были прекрасно знакомы со стилем интерпретации французских трупп, традиционно прослеживавшимся со времен исполнения трагедий Корнеля и Расина, — подчеркнутой декламационностью, приподнятостью и эффектностью, — они в своей трактовке этих опер шли самостоятельным путем — путем поиска правды переживаний и естественности поведения на сцене.

III

ХІХ столетіе.

Період от первых русских опер до эпохи М.И.Глинки.

Роль русского романса в истории отечественного вокального искусства.

Виднейшие композиторы, певцы и педагоги

Появление русских опер с сюжетами из народной жизни, построенных на материале песенного фольклора, послужило той естественной питательной средой, на которой ростки, характерные для русского исполнительского стиля, получили возможность своего развития. Русская опера, которая начинает формироваться в 70-е годы XVIII века, имела демократическую направленность и развивалась в основном в плане народно-бытовой комедии. Ее сильной стороной была сатира, как и в обличительных комедиях Д.И.Фонвизина, Я.Б.Княжина, И.А.Крылова и других передовых деятелей литературы и театра того времени. В них высмеиваются жадность, самодурство, жестокость и невежество помещиков, купцов, между тем как люди из народа являются, как правило, носителями положительных качеств: они честны, благородны, открыты, прямы. Яркие жизненные типы русских людей были благодатным материалом для раскрытия творческих способностей русских артистов. По форме в них вокальные эпизоды чередовались с разговорными диалогами. В вокальном отношении и песенные номера и арии не представляли тех технических трудностей, которые русские певцы умели преодолевать в иностранном репертуаре (итальянские серьезные оперы, оперы Моцарта), но всегда требовали проникновения в образ, раскрытия характера переживаний, хорошо осмысленного слова, соответствующей окраски голоса. В некоторых операх использовались народные песни в их естественном виде, но подбирались так, чтобы наилучшим образом могли характеризовать тот или иной персонаж, как, например, в опере «Мельник, колдун, обманщик и сват» (А.Аблесимов, муз. М.Соколовского). В других музыка оригинальна, но остается глубоко национальной с опорой на народно-песенные интонации и интонации речи. К ним, в частности, следует отнести оперу Е.Пашкевича «Санкт-Петербургский гостинный двор», где речевые интонации в значительной степени определяют стиль вокальных номеров. Но во всех случаях уже первые русские оперы ставили перед певцами задачу создания

правдивых образов, где вокальное исполнение должно соответствовать характеру данного персонажа. Создание средствами голоса образа героя, стремление к правдивости и жизненность сценического воплощения являлись типичными качествами русских певцов. Умение переходить с речевой манеры произнесения диалогов к пению, свойственное всем артистам той поры, должно было осуществляться так, чтобы вокальный образ не нарушался. Интересно заметить, что в оценках мастерства оперных артистов того времени рецензенты, как правило, на первое место ставят «игру», то есть способность артиста создавать музыкально-сценическими средствами образ действующего лица, а не голос. Как известно, многие из артистов обладали выдающимися голосами и вокальной техникой. Но не это определяло успех в русской комической опере. Ценился реалистический образ. Приведем некоторые из немногих сохранившихся отзывов о крупнейших оперных певцах того времени — А. Крутицком и А. Ожогине. «Крутицкий почти не имел внешних достоинств, ибо был малого роста, имел малое рябое лицо с небольшими глазами... никто без удивления не мог видеть (его) играющего: какой орган! Какой огонь в игре, выговор, ухватки, шутки, пляски с припевом простонародной песни, словом все, даже малейшие оттенки, свойственные нашим русским мельникам, в нем были видны» (подчеркнуто мной — А. Я. (125, с. 389 — 390). Роль мельника Фаддея в опере «Мельник, колдун, обманщик и сват» была одной из его лучших ролей.

Замечательным создателем характерных и комических образов действующих лиц в русской и западноевропейской комической опере был А. Ожогин. Его игра отличалась удивительной правдивостью, жизненностью. О его выступлении в опере на текст Княжина и музыку Булландта (Бюлана) «Сбитенщик» сохранилась следующая запись современника: «Видел я в «Сбитенщике» Ожогина. Он играл Волдырева — вот актер! Действует натурально. Кажется, видишь старинного купца. Говорит без всякого старания, без напряжения, а все смешно и все кстати (подчеркнуто мной. — А. Я.). Надобно родиться Ожогиним, чтоб ему уподобиться» (14, с. 184).

Многие из ранних русских опер сохранились надолго в репертуаре благодаря своей демократичности, сатирической направленности и служили благодатным материалом для формирования исполнительского стиля русских певцов. Блестящее исполнение партий певцами, воссоздание на сцене живых персонажей помогло завоевать этим операм демократического зрителя. Многие песни и арии из опер стали распеваться в быту, сделались народными, так же, например, как песни Мельника и Филимона из оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват», песня Сбитенщика Степана из оперы «Сбитенщик», ария Крючкодея из оперы «Санкт-Петербургский гостиный двор» и др.

Существенным моментом в творческой деятельности певцов этого периода была необходимость исполнять разнохарактерные роли, то есть

отсутствие строгого амплуа, что было характерно для западных трупп. Русский артист формировался как на разнообразном по стилю репертуаре, так и в исполнении различных по характеру ролей. Для подавляющего большинства артистов это даже оговаривалось в контрактах. Например, в контракте актрисы Новиковой указывалось, что «она обязана учить, играть и петь на придворных театрах, где приказано будет все первые роли женские, а иногда и мужские, как в операх, так и в комедиях и драмах, занимая сии роли или одна сама собою, или разделенно с другими, не разбирая того, служанку ли, старуху, крестьянку или другое лицо представлять будет; короче сказать, она обязана играть и петь все те роли, к которым она от дирекции способною признана будет» (33, с. 183). Контракт с Новиковой относится к концу XVIII века, но подобное положение артистов характерно и для XIX столетия.

Потому русским артистам приходилось шлифовать свой талант на весьма разнообразном в смысле стиля и жанра репертуаре, иметь широкий артистический диапазон. Замечательная русская певица того времени Е. Сандунова за четыре года выступлений на петербургской сцене (с 1790 по 1794) сыграла в «Мельнике, колдуне, обманщике и свате» Соколовского (Анюта), «Школе злословия» Р. Шеридана (г-жа Досажаева — леди Тизл), «Федул с детьми» Фомина и Мартина-и-Солера (Дуняша), «Волшебной флейте» Моцарта (Царица ночи), «Редкой вещи» Мартин-и-Солера (Гита), «Дианином дереве» Мартин-и-Солера (Амур) и др. Таким образом, ей пришлось петь и крестьянскую девушку Анюту, и труднейшую партию Царицы ночи, и играть драматическую роль леди Тизл.

Современники, как русские, так и иностранные, отмечают высокий уровень русского театрального искусства конца XVIII века. В репертуаре театра — трагедии, комедии, серьезная и комическая опера. Путешественник Штрох, отмечая, что «...трудно найти народ, который обладал бы более естественным предрасположением к сцене, нежели русский», пишет, что в русских комедиях и опере «актер получает обширное поле для применения природного таланта и становится создателем оригинальных образов...» В русской опере, которая пользуется любовью большой публики, он отмечает вернейшее изображение национальных нравов, своеобразный юмор, прелесть музыки. «Комическая опера обставлена в театре очень хорошими силами, и нигде актеры не играют *con amore* (с любовью. — А.Я.) чем здесь. Талант, исключительный голос и привлекательная внешность г-жи Сандуновой делают ее королевой этой сцены» (38, с. 188).

В начале XIX века русский музыкальный театр сохраняет свой высокий художественный уровень, свое важное общественное значение. Оперная сцена пополняется новыми именами замечательных русских певцов. Мастерство их по-прежнему совершенствуется на разнообразном в национальном и жанровом отношении репертуаре. Однако французская комическая опера, которая занимала на рубеже веков ведущее положение в ре-

пертуаре, постепенно выходит из моды, вытесняясь французской большой оперой, итальянской оперой-буфф, а затем творениями Россини, Беллини и Доницетти. Все больше и больше начинает заявлять о себе русская национальная опера. Хотя в репертуаре театров остаются лучшие комические бытовые оперы, появляются произведения на исторические и романтические сюжеты. Это — «Иван Сусанин» К.Кавоса, «Леста, днепро-вская русалка» С.Давыдова, «Пан Твардовский» и «Вадим» А.Верстовского и ряд других опер.

На сцену выходят исторические и сказочные герои, сильные личности, способные совершать героические поступки, преодолевать любые препятствия. Это явилось откликом на патриотические чувства, которыми жило общество во времена Отечественной войны 1812 года и подготовки восстания декабристов. Идеи борьбы за свободу, за высокие идеалы против рабства, угнетения волновали умы и искали выхода в театральных произведениях, способных воздействовать на широкую аудиторию. Обогатается и мир сказочных, фантастических персонажей.

В эти же годы получает широкое распространение жанр водевиля — легкой комедии с живым занимательным текстом и бойкими веселыми музыкальными куплетами. Авторами музыки были ведущие русские композиторы того времени: А.Алябьев, А.Верстовский, которые широко использовали в ней народно-песенные интонации. Отдали дань этому жанру Мих.Ю.Виельгорский, композиторы-иностранцы, находящиеся в России — Л.Маурер и Ф.Шольц. Русские музыкальные водевили были чрезвычайно популярны и, как правило, входили в репертуар певцов и драматических актеров. Замечательным исполнителем водевилей был великий М.С.Щепкин. Для некоторых артистов водевиль оказался тем материалом, на котором особенно ярко раскрылись их вокальные и артистические способности. К ним следует отнести: В.ЖивокINI, И.Сосницкого, Е.Воробьеву, Н.Дюра, В.Асенкову. Блестящей исполнительницей водевилей была и прославленная Е. Сандунова.

Русские народные песни начинают привлекать более пристальное внимание музыкантов. После первых сборников народных песен, изданных на рубеже XVIII и XIX веков (В.Трутовский, И.Прач, К.Кирша-Данилов), выходят сборники Д.Кашина и И.Рупина, а затем А.Варламова и А.Гурилева. Интересно отметить, что Д.Кашин свободно обрабатывает некоторые песни, превращая их в своеобразные арии с виртуозными вариациями мелодии. Известно, что эти концертные обработки народных песен часто исполнялись на оперной сцене в виде вставных номеров такими крупнейшими певцами того времени, как, например, Е.Сандуновой, В.Самойловым и др.

Первая половина XIX века — эпоха расцвета городской бытовой песни и бытового романса. На основе народно-бытовой песенной лирики создаются романсы русских композиторов того периода: О.Козловского, А.Жилина, Н.Титова, А.Алябьева, А.Верстовского и других. В них широко

используется поэзия Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Дельвига и, конечно, Пушкина. Сентиментальному характеру ранних романсов приходят на смену глубокие, содержательные произведения. Естественно, что они становятся желанными в репертуаре певцов и широко исполняются в салонах, кружках, домах людей самых различных сословий. Многие из этих романсов прочно входили в быт, становились народными. Романсовая лирика обогащала вокальную палитру певцов, служила материалом, в котором исполнители находили благодатную почву для раскрытия своих творческих возможностей. Камерность, интимность, поэтичность произносимого текста, глубокая, близкая сердцу русского человека музыка — все это вело певца к поиску соответствующих выразительных средств.

Русское музыкальное искусство в первой половине XIX века продолжало развиваться в трудных условиях, когда иностранные гастролеры «наводняли подобно корсарам», как образно говорил Глинка, столичные театры. Петербург и Москва продолжают оставаться двумя крупнейшими центрами развития оперного театра. Сгоревший в 1805 году Петровский театр прекращает деятельность антрепризы Медокса. Новая труппа, теперь уже императорского театра, в Москве формируется из артистов театра Медокса и купленной крепостной труппы А.Столыпина. В конце 10-х годов в Москве возобновляют гастроль немецкая, французская и итальянская антрепризы. В эти же годы в Петербурге в состав императорских театров входят русская, французская, немецкая и итальянская труппы. Круглый год соответственно даются представления в четырех публичных театрах, а также ставятся во дворце. По сведениям современников осенью и зимой французы каждую неделю играют два раза в Эрмитаже. Значительно реже там проходят спектакли остальных названных трупп. Приоритет французских исполнителей в спектаклях при дворе характерен для периода перед Отечественной войной 1812 года, во время которой деятельность их прекращается. Итальянская опера, временно отошедшая на второй план, обретает полную силу в 30 — 40-е годы.

Иностранные труппы этого периода обладают крупными артистическими силами и поглощают основную сумму бюджета, отпускаемого казной на содержание театров. Развитие русского оперного искусства происходит в условиях трудного соревнования с иностранными труппами, что становится характерным для национального искусства вплоть до последней четверти XIX века, когда русская классическая опера и русская школа пения выходят победителями из этой тяжелой борьбы. В те времена, несмотря на неблагоприятные условия, на русской сцене раскрываются дарования нового поколения певцов, продолжающих развивать и углублять черты отечественного исполнительского стиля. Рецензенты и мемуаристы отмечают высокий исполнительский уровень русской труппы, считая ее одной из лучших в Европе. На сцене в 20 — 30-е годы, кроме русских опер, «Волшебная флейта», «Милосердие Тита», «Похищение из Се-

раля», «Так поступают все женщины», «Дон Жуан» — Моцарта; «Тайный брак», «Горации и Куриации» — Чимарозы; «Волшебный стрелок» Вебера; идут оперы Керубини, Спонтини, Мегюля, Буальдьё и других авторов.

М.Глинка в «Записках» пишет о петербургской опере 1817—1822 годов: «Оперы и балеты приводили меня в неопишуемый восторг. Надобно заметить здесь, что русский театр в то время не был в таком бедственном состоянии, как ныне, от постоянных набегов итальянцев. Не сведущие, но напыщенные своим мнимым достоинством, итальянские певуны не наводняли тогда, подобно корсарам, столиц Европы! К моему счастью, их тогда не было в Петербурге, почему репертуар был разнообразным. Я видел оперы «Водовоз» Керубини, «Иосиф» Мегюля, «Жоконд» Николо Изуара, «Красная шапочка» Буальдьё. Теноры Климовский и Самойлов, бас Злов были певцы примечательные, а известная певица наша Сандунова, хотя уже не играла на театре, но участвовала в больших концертах, и я слышал ее в ораториях» (29, с. 76—77).

О таланте Сандуновой, широте ее репертуара и о качестве голоса упомянуто выше. Приведем лишь одну из многочисленных всегда восторженных рецензий, достойно описывающую правдивость ее игры. «Сия актриса совершенно постигла свое искусство, и потому-то видим в ней одну природу. Нет слова, нет взгляда, нет движения, которые не были бы необходимы, которые не происходили бы из самого положения (*situation*)—ситуации. — А.Я.), которые не выражали бы и не оттеняли какой-либо мысли, какого-либо чувства» (114, с. 80). В рецензиях отмечается, что ее голос был «обширный, звучный, приятный; метода... исполненная души и чувства; игра превосходная...» Е.Сандунова вошла в историю русского оперного театра как великая трагическая артистка, исполнительница героических партий в операх и мелодрамах.

Среди певцов того времени упомянем П.Злова, В.Самойлова, Н.Семенову, С.Черникову, Г.Климовского — основу петербургской труппы.

Характерной особенностью исполнительского искусства П.В.Злова было то, что он с равным успехом выступал и на драматической, и на оперных сценах. Отмечалось это и прессой: «Голос его, легкий бас, отличается приятностью. Злов умеет доставлять публике удовольствие самыми противоположными характерами: Иоаков и Водовоз, Сусанин и Мельник осиротели бы без него» (129, в., с 7). В другой рецензии говорится: «Голос его был прекрасный... игра исполнена чувства и достоинства... Нельзя вообразить себе лица, дикции и пения прекраснее» (121, с. 34). Особенно убедителен был певец в характерных ролях.

Выдающийся русский исполнитель В.М.Самойлов нес весь основной теноровый репертуар. Обладая голосом широкого диапазона, он пел также и баритоновые, а иногда и басовые партии. Современники поражались как качествам его великолепного голоса, вокальной техникой, так и сценическим мастерством. «Как певец он обвораживает зрителей; как

актер он может стать наряду с лучшими артистами нашего времени» — писалось в одной из рецензий (126, с. 294). «Игра г. Самойлова, который умел соединить несообразность характера: рохли и простачка с нежностью любовника, делает ему честь и доказывает, что он, занимаясь своим искусством, может дойти до того совершенства, которое так редко бывает на театрах» (115, с. 102 — 103). О басовой партии Каспара в опере «Волшебный стрелок» Вебера сохранился следующий отзыв: «Самойлов, обладающий в совершенстве даром изображать характер, потрясающий ужасом природу человеческую, был в роли изверга Каспара превосходит. С каким адским наслаждением взирал он на успех свой в обольщении Макса, с каким иступленным самоотвержением призывал он Самбеля! Источник славы певца — голос — иссякает; источник бессмертия актера — душа — неистощим» (124, а).

Лирическое амплу отличало Г.Ф.Климовского. Современники неизменно обращали внимание на «чистый мягкий обработанный голос... свежее мелодическое пение, соединенное с прекрасной методой» (129, а, с. 195). П.Катенин в отзыве об искусстве певца писал: «Климовский имеет хотя не сильный, но гибкий и приятный тенор. Он отличный певец для романсов и изрядный актер». (129, б, с. 7 — 8).

Для Н.С.Семеновы были характерны успешные выступления, главным образом, во французской комической опере. В своем творчестве интерпретации она была далека от основной линии реалистического воплощения сценических персонажей, свойственной русским исполнителям.

Прекрасными артистическими способностями, прелестным голосом обладала С.В.Черникова (Самойлова). Это была артистка синтетического дарования, талантливо исполнявшая не только оперные партии (характерные и лирические), но романсы и русские песни, в которых показывала глубокое проникновение в их национальный характер. В одном из отзывов мемуарист пишет: «В опере и водевиле первое место занимала г-жа Черникова (ныне Самойлова). Она чрезвычайно мила собою, пела бесподобно и играла прелестно... Лучшей актрисы и певицы я не видел на нашей сцене» (119, а, с. 86).

В Московском оперном театре так же, как и в Петербургском, репертуар, который приходилось исполнять русским артистам, был смешанным. Преимущественно это были французские комические оперы. Из французской оперной литературы следует упомянуть произведения Буальде, Изуара, Мегюля, Далеирака, Керубини, Герольда, затем Обера, Галеви. Давались и оперы Моцарта, Вебера, Россини, Беллини и др. Из русского репертуара шли кроме популярных опер конца XVIII столетия (таких, как «Мельник, колдун, обманщик и сват», «Сбитенщик», «Санкт-Петербургский гостинный двор»), оперы К.Кавоса «Князь-невидимка», «Казак-стихотворец», «Иван Сусанин», «Добрыня»; С.Давыдова «Русалка», а позднее в 20—30 годах — оперы Верстовского «Пан Твардовский», «Вадим», «Аскольдова могила». По тематике оперы имеют в основ-

ном национально-исторические сюжеты и отчасти сказочно-фантастические. По структуре они остаются диалогическими, а музыкальные номера пишутся с опорой на народную песенную мелодику. Для певцов они не представляли серьезных вокально-технических трудностей, если сопоставить их с исполнявшимся зарубежным репертуаром. Из иностранных трупп наиболее сильной в 20-х годах была итальянская, репертуар которой состоял преимущественно из опер Россини и ранних опер Мейербера. Итальянские певцы по-прежнему блистают завидным владением различными видами вокальной техники, гибкостью голосов, чему способствует стиль россиниевских опер. Однако и в эту пору музыкальная критика отмечает «механистичность» их искусства, противопоставляя искреннюю, задушевную манеру пения русских певцов.

В те годы наиболее яркими исполнителями в московской труппе были — Н.Лавров, П.Булахов, А.Бантышев, Н.Репина и ряд других артистов. В 30-х годах с большим успехом идет «Аскольдова могила» А.Верстовского, где русские певцы показывают образцы живого воплощения сценических персонажей и прекрасное умение передавать вокальными средствами переживания героев. Яркость музыкально-сценических образов, доходчивость музыки, характеризующейся романсово-песенной мелодикой, отличают «Аскольдову могилу», как одно из крупнейших произведений доглинкинского периода. А непосредственная работа автора с певцами, знание им специфики сцены способствовали значительному подъему художественного уровня спектаклей, обогащению репертуара. 35 лет Верстовский отдал плодотворной творческой работе в московских театрах, заслужив справедливое уважение в артистических кругах. Этот период нередко называют «эпохой Верстовского». Известно, что деятельность композитора была высоко оценена А.Н.Островским.

Крупнейшим артистическим дарованием 30-х годов — эпохи опер Верстовского — был певец Н.В.Лавров. Богато одаренный от природы, достигший высокого мастерства как в сценическом, так и в вокальном отношении, певец был художественно убедителен не только в баритоновых, но и басовых партиях. О творчестве Н.Лаврова мы читаем в рецензии: «Он в одно и то же время поражал величественной простотой игры своей, упоительным голосом и силою чувства, которым было проникнуто каждое его слово» (119, б, с. 78). По поводу другой роли отмечается в прессе: «Во всем, что ни пел он, видно было участие чувства. И, заметьте, почти вся партия его писана на тенор, а, верно, на это никто не обратил внимания: так незаметно было усилие и напряжение; это искусство и вместе труд весьма не легкий...» (33, с. 667). Н.Лавров был таким певцом-артистом, который умел одухотворить исполняемый образ вне зависимости от его действительной музыкально-художественной ценности.

Одним из лучших русских вокалистов этого времени являлся П.А.Булахов. Он не обладал выраженным сценическим талантом и как артист был убедителен только в образах, которые отвечали его натуре, в

образах простых, искренних людей, не отягощенных драматическими ситуациями. Это был удивительно теплый, задушевный певец — замечательный исполнитель русских народных песен, романсов, водевилей, прекрасный вокалист во многих оперных партиях. Он создал традицию исполнять русские песни и романсы без ложной чувствительности и преувеличенной патетики. Характеризуя искусство П.Булахова, пресса писала: «Бархатный голосистый его голос лился, как ручей, звучал, как червонец». Булахов знал отлично музыку, приобрел прекрасную методику пения и мастерски умел владеть своими средствами. Он был недаром любимец московской публики, которая в его пении с каждой новой ролью открывала новую сладость, новые прелести»(33, с. 699).

А.О.Бантышев выступал во всех первых теноровых партиях репертуара 30 — 40-х годов, в том числе в операх Верстовского и в «Жизни за царя» Глинки. Певец был наделен исключительной красоты тенором и незаурядным артистическим дарованием. Для современников Бантышев был создателем незабываемого образа Торопа и ряда других персонажей русских опер. В своем творчестве он следовал принципам певцов русской школы, о чем свидетельствует следующий отзыв: «Как свободен, как на месте тут был Бантышев! Как охотно пелось ему, как охотно нам слушалось! А почему? Потому что не было рассчитанного искусства, приемов вычурных»(117, с. 374). Замечателен был артист и в водевилях, и в исполнении романсов и песен.

Н.В.Репина — крупнейшая артистка Москвы периода 20 — 30-х годов, выступавшая в опере, водевилях и драме. Она в совершенстве владела своим сопрано, который не отличался ни большим диапазоном, ни силой. Замечательная актриса, она создавала в операх и водевилях незабываемые образы живых людей. Особенно удавались ей роли комические и острой характерности. Темперамент, заразительность, умение передать состояние души покоряли публику. Белинский писал: «Она умела придать значение и жизнь самой несообразной роли, и это потому, что она никакой роли не умеет сыграть дурно, как бы роль ни была дурна»(12, с. 525). Ее исполнение он оценивает совершенным. Рецензенты называют ее лучшим украшением московской труппы, звездой первой величины и т.п. Она была замечательной драматической артисткой, достойной партнершей Мочалова.

Большинство этих артистов были выпускниками Петербургского и Московского театральных училищ или приходили на сцену из хоров и Придворной певческой капеллы. Так, Е.Сандунова, Н.Семенова, С.Черникова, Н.Репина, а также ряд других ведущих артисток — Ж.Фодор (Федорова), Д.Болина, А.Иванова, А.Булахова, Э.Лилеева и другие были ученицами театральных училищ. В числе артистов, закончивших в разные годы (конец XVIII в.) театральные училища — Я.Воробьев, Б.Шемаев, П.Булахов, Н.Дюр и др.

Среди мужских голосов наиболее крупные певцы пришли на сцену, пройдя хоровую практику, а сценическое искусство осваивали, как правило, уже в театре. А. Бантышев, Н. Лавров, Г. Климовский, В. Самойлов являлись воспитанниками хоров. Следует отметить, что и те певцы — такие, как П. Злов, — воспитанник театра университета, или П. Булахов, который занимался вокалом частно у известного певца и педагога Бечи, проходили первоначальное обучение в гимназических или школьных хорах.

Таким образом, основы вокального обучения у мужчин и в первой половине XIX века традиционно закладывались в церковных хорах с детского и юношеского возраста. Придя в театр, они попадали в руки опытных итальянских (реже русских) капельмейстеров, которые традиционно были и педагогами пения, и создателями опер. Одним из таких русских педагогов пения и композиторов был Евстигней Фомин, зачисленный в 1797 году «... в службу Театральной дирекции по желанию к должности российской труппы с тем, чтобы выучивать ему актеров и актрис из новых опер партии и проходить старые; також, что потребно будет переменять в музыке; сверх сего должен он учить пению учеников и учениц в школах и ходить на дом к оперистам, кто имеет клавиорты, а которые не имеют оных, то для тех быть в пробном зале в назначенные тому дни от режиссера и на всех пробах оперных; также в случае надобности аккомпанировать в оркестре французские и итальянские оперы...» (43, с. 100).

Огромную роль в воспитании целого поколения русских певцов сыграл Катерино Кавос, приглашенный работать дирижером императорских театров в 1799 году и прослуживший около 35 лет. С 1803 года он также преподает в театральной училище, и с 1811 по 1829 — в Смольном институте. Его учениками были: В. и С. Самойловы, Н. Семенова, А. Иванова, М. Степанова, А. Воробьева-Петрова, О. Петров и многие другие. Это был художник, который обрел в России вторую родину и много сделал для поднятия музыкальной культуры русской оперы. Он ратовал за реформу в воспитании певцов в театральной школе, дабы за столь короткий срок обучения сделать их грамотными музыкантами. Для этого он выучил молодых дирижеров и вокальных педагогов Турика и Шелехова и хотел, чтобы занятия с одаренными голосом подростками проводились более целенаправленно и систематически. В проекте реформы он предложил Дирекции возглавить класс и вести его при помощи своих учеников Турика, Шелехова и Ковалевой, преподававших в театральной школе. Срок, необходимый для формирования молодой труппы, определялся им 6 лет. «... мне весьма бы тяжело было оставить по каким-нибудь причинам учеников моих прежде совершенного их сформирования, не имевши приятного удовольствия доставить национальному театру полную оперную труппу, достойную знаменитой столицы, дабы успехи могли вознаградить меня за понесенные труды» (26, с. 115).

Реформа была вызвана неудовлетворительным положением в школе. «Теперь в школе учатся только те пению, которые уже негодны к

танцам, и потому теперь никого нет с надлежащими способностями к очаровательному сему искусству, и учитель, не могши обработать подобных талантов, подвергается жестокой критике всех, не входящих в сии подробности; труды его усугубляются, — а успеху нет»(26, с. 114) — писал К.Кавос. Для создания класса он требовал не менее тридцати учеников (15 мальчиков и 15 девушек), отобранных специально из большого числа желающих по его указанию. Мальчики должны быть не моложе 15 — 16 лет, девушки — 14 — 15, то есть уже прошедшими период мутации. Сначала предлагалось преподавать им «правила музыки» и только лишь по их усвоении переходить к изучению пения и декламации. В качестве метода обучения Кавос предлагал ланкастерскую систему взаимного обучения, которая в короткое время могла дать хорошее музыкальное развитие. В работе по воспитанию певцов он требовал единовластия в выборе учебных опер, чтобы иметь возможность посредством разумно подобранного репертуара вести постепенное формирование способностей молодых певцов. Он оговаривает, что «Воспитанники сии не прежде должны играть на городской сцене, как уже приобрета довольно таланта для удовольствия публики и пользы Дирекции; следовательно, их без моего согласия не употреблять, ибо едва дитя начинает учиться петь, как ему нададут множество ролей, и он обязан бросить учение, чтобы набивать память кучею водевилей, удаляющей его от вкуса хорошей музыки и уничтожающих самые еще не развернувшиеся способности»(26, с. 114).

Кроме пения и декламации ученики должны были обучаться французскому и итальянскому языкам, игре на фортепиано, бальным танцам и фехтованию. Заключительный экзамен назначается не ранее, «как они уже будут в состоянии сделать честь заведению»(26, с. 114).

В проекте указывается и ряд организационных вопросов, которые надлежит решить для успешной работы школы.

Как мы видим, предлагавшаяся реформа, которую Кавосу частично удалось провести в жизнь, была целиком продиктована огромной любовью к русскому искусству и желанием сделать все возможное для его процветания. Школу он рассматривал как основу русской национальной оперы. Энергия, знания и работоспособность его были поразительны. Русский музыкальный критик, композитор и вокальный педагог Ю.Арнольд в своих воспоминаниях так описывает его работу в театре: «...в 9 часов утра ровно он уже сидел за фортепиано в репетиционном зале, чтобы проходить партии с солистами, а в первом часу стоял уже за дирижерским пюпитром для оркестровых репетиций. Когда последние оканчивались раньше обыкновенного, то хоть на полчаса, а он непременно занимался с кем-нибудь еще из солистов или солисток... пунктуально в 7 часов его можно было уже встретить в театре за кулисами, контролирующего свою певческую армию насчет состояния голосов и дающего то одному, то другому последние еще советы и наставления. В те же вечера, когда не было оперных представлений, он занимался часа три с солиста-

ми»(8, с. 125). Кавос всегда защищал интересы певцов при конфликтах с Дирекцией и относился к ним по-отечески, называя *carissimi figlioli* — дорогими детками. Естественно, что певцы не только уважали его как музыканта, но и платили искренней сердечной привязанностью.

В результате его деятельности русская труппа обогатилась прекрасными молодыми талантами, общий уровень музыкального и вокального мастерства певцов стал неизмеримо выше, и русский театр в 30-х годах осуществил сложнейшие в вокально-техническом и музыкальном отношении постановки, такие, как «Золушка» Россини, «Древенские певцы» Фиорованти, «Роберт Дьявол» Мейербера, а затем поставил оперу Глинки «Иван Сусанин». Известно благородное отношение Катерино Кавоса к «Ивану Сусанину» Глинки, хотя сам он, как мы помним, был первым, кто написал оперу на этот сюжет. Кавос искренне ратовал за русское оперное искусство, служил ему и как композитор, и как исполнитель, и как выдающийся вокальный педагог. Нельзя не привести слова Б.Асафьева: «К чести Кавоса, надо сказать, что он не остался равнодушным иностранным гостем, за большое жалование писавшим некую официальную музыку. Он жил чувствами, волновавшими верхи русского общества и небольшой его интеллигентной части. Его музыка позволяет верить, что это было искренне»(5, с. 5). Он умер в 1840 году, и на его место был назначен Карл Альбрехт.

В Петербургском театральном училище преподавали также Э.Бьянки, А.Сапиенца и К.Солива. Э.Бьянки воспитал ряд певцов, поступивших на петербургскую оперную сцену. Известно, что в комедии «Маскарад» в 1818 году пели и играли его ученики: басы Ефремов и Козлов, тенор Шемаев, колоратурное сопрано Иванова, меццо-сопрано Шелехова контральто Строганова. У него же совершенствовал свое искусство Н.Дюр, перешедший на оперную сцену из драмы. Особенно выделялась М.Шелехова, обладавшая отличной школой и певшая на петербургской сцене первые партии. Бьянки сменил Антонио Сапиенца (сын), композитор, автор оперы «Иван-царевич» (1830), капельмейстер и учитель пения. Сапиенца преподавал также в Смольном институте, давал частные уроки и был весьма популярным в Петербурге учителем пения. Знаменитый Шереметевский хор в Петербурге был организован благодаря его инициативе. У Сапиенца занимались многие певцы того времени.

С 1832 года в Петербургском училище вел пение и теорию известный итальянский композитор К.Э.Солива, приглашенный капельмейстером оперы. Им воспитаны видные певцы и педагоги, такие, как К.Лядов, Н.Вителаро, Е.Семенова. Это был авторитетный музыкант, с именем которого считались Верстовский и Глинка. Наибольшую известность среди его учеников получила Е.А.Семенова — прекрасное сопрано, быстро сделавшаяся любимицей публики. Она вместе со М.М.Степановой была первой исполнительницей партии Людмилы в опере Глинки «Руслан и Людмила»; переведенная в Московскую труппу, также впервые показала на сцене «Эсмеральду» Даргомыжского, а затем и Наташу в его же «Русал-

ке». Блестяще выступала она и в итальянском репертуаре. В опере «Соннамбула» пела вместе с Рубини, О.Петровым, С.Артемовским.

Расцвет русской оперы, мастерства русских певцов в 20 — 30-х годах XIX века в значительной мере зависел от блестящего руководства обоими профессиональными учреждениями, в которых воспитывались русские певцы. Это К.Кавос в театральном училище и Д.Бортнянский в Придворной певческой капелле. Они направили свое внимание, прежде всего, на серьезную музыкальную подготовку и на соблюдение важнейших принципов развития голоса: постепенность, последовательность, отсутствие перегрузки голосового аппарата, правильный подбор репертуара.

Говоря о вокальном искусстве того времени нельзя не отметить большой роли, которую в его развитии имела постепенно развертывавшаяся концертная жизнь и музицирование в салонах и кружках. В эти годы концерты перестают носить случайный характер и становятся систематическими. В 1802 году в Петербурге организуется Филармоническое общество, осуществляется исполнение крупных произведений иностранной и русской музыки, в которых часто принимают участие прославленные хоры — Придворная певческая капелла, хор Шереметевых. Большую роль в успехе концертов сыграл Д.Кашин, композитор, дирижер, получивший известность как организатор симфонических, хоровых концертов и как пропагандист русской народной музыки. Видным композитором и хоровым дирижером был и С.Дегтярев — руководитель Шереметевской капеллы и театра.

Для этих лет характерным было зарождение литературных обществ, которые в канун событий 1825 года сделались общественными центрами, где проводились дискуссии и формировались взгляды различных литературных направлений. Подобно им стали возникать и музыкальные собрания, причем весьма часто их инициаторами являлись ведущие литераторы, такие, как А.Дельвиг, А.Грибоедов. В них принимали участие также композиторы и исполнители того времени, включая, конечно, и певцов.

Известными дворянскими салонами в Петербурге слыли салоны А.Дельвига и М.Виельгорского. Музыкальные кружки организовывались и в среде артистов и интеллигенции. Пользовались популярностью собрания в доме И.Рупина, собирателя песен, певца и композитора, куда приходили музыканты и литераторы, чтобы послушать игру на народных инструментах и русские народные песни. Бывали на них Пушкин и Дельвиг. Частым посетителем салона Дельвига был Глинка, исполнявший там свои произведения, композитор М.Яковлев, автор известных романсов, и другие. Среди постоянных участников собраний — имена Пушкина, Веневитинова, Гнедича, Крылова. Салон М.Виельгорского, композитора-любителя, играл роль закрытого концертного зала, в котором прежде, чем дать публичные концерты, выступали все приезжие знаменитости, в том числе и Ф.Лист.

В Москве Грибоедов собирал друзей-музыкантов: Алябьева, Верстовского, Одоевского и других. Здесь пелись новые произведения, обсуждались вопросы музыкальной теории и исполнительства. Большое значе-

ние имели вечера, проводившиеся в доме Зинаиды Волконской, где поэты и литераторы Пушкин, Мицкевич, Грибоедов, Вяземский читали свои произведения, а музыканты устраивали концерты, любительские оперные спектакли. Большое место уделялось пению романсов и ансамблей.

Музыкальные салоны и кружки сыграли значительную роль в формировании исполнительского стиля русских певцов — интерпретаторов камерных вокальных произведений. Непосредственный контакт поэтов — авторов романсов, композиторов и исполнителей, которые иногда сочетались в одном лице, служил поводом к обсуждению проблем звучания поэтического текста в музыке. Высказывались различные мнения по вопросу сочетания слова и музыки при создании романсов и проблемам донесения слова в момент исполнения его певцом. Вокальным поискам способствовала камерность собраний, не требовавшая оперного посыла звука, соревнования с оркестром, с другими голосами или хором. Обсуждение в кружках проблем исполнения, композиции, эстетических вопросов музыкального искусства и его роли в общественной жизни помогало развитию музыкальной критики.

Музицирование в домах, музыкальных кружках, салонах, получивших широкое распространение к середине XIX века, в сильной степени содействовало росту романсового творчества. Этому способствовали сочинения поэтов, прежде всего Пушкина и его современников. Выдвигается целая плеяда композиторов, проявивших себя в камерном жанре: Н.С. и Н.А. Титовы, А.Есаулов, М.Яковлев, М.Виельгорский, А.Алябьев, А.Верстовский, А.Гурилев, П.Булахов, А.Варламов. Возникают различные виды камерных произведений — русские песни в стиле народных, лирический романс, элегии, баллады. Все эти формы затем расцветают в творениях первых композиторов-классиков М.И.Глинки и А.С.Даргомыжского. Освоение их певцами сыграло определенную роль в подготовке к преодолению новых исполнительских и вокально-технических трудностей, которые позднее встретились в песенно-романсовом жанре, области вокальной лирики и операх Глинки и Даргомыжского.

IV

Творчество М.И.Глинки — основоположника русской композиторской и вокальной школ. Художественные и педагогические воззрения М.И.Глинки. Выдающиеся ученики

Творчество М.И.Глинки открывает величайший по своему историческому значению этап в развитии русской музыки. Он подытоживает достижения своих предшественников и поднимается до уровня высоких достижений мирового музыкального искусства. С этого времени русская музыка занимает одно из ведущих мест в европейской музыкальной культуре. Уже первая опера Глинки — «Иван Сусанин», данная в Большом театре 27 ноября 1836 года, явилась явлением огромного мирового значения. По верному замечанию В.Ф.Одоевского, с оперой Глинки является то, что давно ищут и не находят в Европе, — новая стихия в музыкальном мировом искусстве. Впервые в истории музыкальной культуры Глинка создал подлинно народную героическую оперу, в которой с такой силой и глубиной отражены патриотический подвиг и величие духа русского народа. О Глинке, как и о Даргомыжском, написано много специальных монографий, что позволяет нам в настоящем обзоре развития вокального искусства в России коснуться лишь некоторых вопросов, связанных с формированием стиля исполнения русских певцов.

Подобно Пушкину, Глинка был мастером художественного обобщения. Им созданы прекрасные образы русских людей, наделенных высокими духовными качествами, образы, в которых воплощены лучшие черты русского народа. Правдивые образы Сусанина, Антонины, Вани, Руслана — результат глубокого проникновения в их характер и умение средствами музыкального языка передать красоту их внутреннего мира, богатства души. Если до Глинки реалистическое отражение действительности обычно было больше внешним, касаясь деталей быта, нравов, обычаев, использования круга существующих в быту музыкальных форм, то в творчестве Глинки реализм поднялся на новую художественно-социальную ступень. Для того чтобы создать реалистические образы Сусанина, Антонины или Вани, надо было глубоко почувствовать их внутреннюю сущность, ясно представить себе обстановку, изучить материал, уметь отобрать те музыкальные средства, которые характеризуют их духовный мир, влить это все в прекрасную форму. Творчество Глинки, реалистиче-

ское по своей природе, удивительно гармонично и жизнерадостно. Мелодии насыщены песенностью и необычайно удобны для голоса. Музыкальный язык Глинки основан на глубоком постижении стиля и интонаций народной музыки при высочайшем профессионализме композиторского письма. Характеризуя основную суть своего метода, он писал: «Может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первой причиной того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку»(22, с. 302). Художественное творчество Глинки полностью пронизано эстетикой русского народного песенного исполнительства. В вокальной эстетике Глинки — композитора, исполнителя и педагога — много общего со взглядами русских народных певцов, о чем указывалось в разделе о народно-песенном творчестве. Позволим лишь коротко перечислить основные позиции в решении значительных вопросов вокального искусства. Это проявляется в реалистическом отношении к исполнению, в стремлении к русскому распеву на широком дыхании, в главенстве содержания и соответствии ему средств выражения, в подчинении вокальной техники психологическому раскрытию музыкально-поэтического образа, в простоте, естественности и искренности исполнения. Много общего мы находим и в отношении оценки вокальных данных певца, его артистичности, музыкальности и интонационного чутья.

С творчеством Глинки начинается новый этап не только в развитии русской музыки, но и в русском профессиональном пении, которое оформляется в виде ясно выраженного художественного направления, отличающегося определенными характерными чертами. Глинка считается основоположником русской школы пения.

Мы уже упоминали о тех свойствах исполнительского стиля, манеры голосообразования и использования вокальных средств, которыми отличались русские певцы с самых ранних времен. Камерное и оперное творчество композитора послужили тем материалом, на котором эти свойства приобрели особую ясность и сделались определяющими для будущих поколений русских певцов. Этому в высокой степени способствовала практическая педагогическая работа Глинки с певцами, а также его собственное пение.

«Иван Сусанин» потребовал исполнителей, способных воплотить в своем творчестве те идеи, которые были заложены автором, воссоздать прекрасные образы простых русских людей, их духовное богатство: стремление к самопожертвованию, любви, дружбе, героизму. Для этого Глинке пришлось лично много поработать с певцами — исполнителями главных партий. В условиях бытовавшего тогда подхода к постановкам ему не приходилось рассчитывать на серьезную помощь режиссера, балетмейстера и художника, привыкших к постановке легковесных комических опер, традиционным балетным номерам, мало связанным с сюжетом, к стандартным «русским» декорациям и костюмам. Работа над партиями вылилась в создание вокальных и сценических образов, каких еще не видела русская

сцена. Гениальными интерпретаторами оказались О.А.Петров (Сусанин) и А.Я.Воробьева-Петрова (Ваня). Получив хорошую музыкальную и вокальную подготовку в театральном училище у Кавоса, они полноценно восприняли все вокальные и режиссерские указания Глинки, который многое показывал сам, пропевая иногда арии целиком. Хороши были и другие исполнители, работавшие над своими партиями с Глинкой. Исключительным был успех О.А.Петрова и А.Я.Воробьевой-Петровой, создавших традиции в интерпретации образов Сусанина и Вани.

До «Ивана Сусанина» русским певцам не приходилось встречаться с раскрытием образов столь значительных, столь глубоких по психологической разработке, образов истинно русских, народных, правдивых. Работа над партиями, которой руководил автор, была замечательной школой, позволившей русским певцам укрепиться в тех исполнительских принципах, которыми они частично интуитивно, частично по лучшим традициям реалистической интерпретации выдающихся оперных и драматических артистов, пользовались.

Вот несколько отзывов об исполнении Петрова и Воробьевой-Петровой. В третьем действии, когда поляки пытаются угрозами принудить Сусанина вести их, Петров одним своим видом и взглядом заставлял всех отступить. «Сила, твердость, бесстрашие — все коренные качества русского простолюдина, так ярко выражаются в позе и взгляде Петрова. — «Страха не страшусь, смерти не боюсь!..» — восторженно восклицает Сусанин... Как сейчас вижу эту мощную фигуру, расстегнутую грудь, красную рубаху, трясущуюся белую окладистую бороду и огненный, презирающий взор, от которого отскакивает ватага поляков, точно сраженная пащею Геркулеса. Так вот в чем сила России, невольно произносишь с затаенным дыханием, боясь пошевелиться». Когда же Сусанин — Петров принимает решение обмануть врага, делая вид, что его прельстило золото, он «...лукаво посматривает на кошелек... Речь его бойка; он даже улыбается». Так вспоминает об исполнении Петрова Ф.Толстой (90, с. 44).

Ф.Одоевский писал: «Когда Сусанин в минуту отдыха поляков, им заведенных в непроходимую глушь, в ожидании пытки естественно предаётся мысли о своей участи; когда в нем борются чувства святого долга, любовь к царю и отчизне, и воспоминание о дочери, сироте, о семейном счастье, в эту минуту напев Сусанина достигает высшего трагического стиля — и дело, донныне неслыханное, — сохраняя свой русский характер. Надобно слышать эту сцену, чтобы увериться в возможности такого соединения, которое поныне почиталось несбыточной мечтою» (78 с. 124).

Петров создал настолько убедительный образ, полностью соответствовавший идеалу Глинки, что говоря о Сусанине Глинки, все отождествляют его с Сусаниным — Петровым.

А.Я.Воробьева-Петрова обладала феноменальным контральто и таким исполнительским талантом, который буквально завораживал публику. В.В.Стасов так писал о ней и ее муже, О.Петрове: «Но художественные

качества обоих артистов оставляли далеко за собой совершенства их голо-сов. Драматичность, глубокое искреннее чувство, способность доходить до потрясающей патетичности, простота и правдивость, горячность — вот что сразу выдвинуло Петрова и Воробьеву на первое место в ряду наших исполнителей (102, с. 790). В интерпретации образа Вани Воробьева-Петрова шла за музыкой Глинки, а не за текстом либреттиста Розена.

Умение Глинки создавать средствами музыки яркие образы героев, даже если литературный текст дает к тому мало оснований, хорошо отражено в воспоминаниях В. Неверова об исполнении Вани Воробьевой-Петровой: «Прочтите поэму (либретто. — А.Я.) и скажите что такое Ваня — вы не сумеете дать себе довольно ясно ответа; но прослушайте его партию и тогда в душе вашей составит прекрасный светлый образ сироты, зайнывного даже и в счастье, смелого и отважного, который с благоговейным почтением любит своего благодетеля и душою предан царю и родине; в последней арии Вани (в трио — в эпилоге. — А.Я.) грусть его является чем-то высоким, торжественным; поистине для одной этой арии мы бы не соскучили двадцать раз быть в театре» (28, с. 337).

В одной из рецензий отмечалось: «Всегда драматическое, трогающее душу пение ее возвысилось теперь еще более в отношении к силе. Песню сироты («Как мать убили»), дуэт с Сусаниным («Ты меня на Руси взлелеял»), следующее за ним трио («Время и девичнику») и раздирающую сердце арию («Не к моей-то груди»), где, по выражению одного любителя, у г-жи Петровой в каждом звуке дрожит слеза, исполняла она в совершенстве» (117, б). В. Одоевский писал: «Но что же сказать об игре г-жи Воробьевой? Трудно на чем-либо остановиться! С появлением «Ивана Сусанина» она стала выше всякого суждения и по игре, и по голосу» (78, с. 130).

А.Я. Воробьева-Петрова оставила свои впечатления о музыке «Ивана Сусанина» при первой встрече с ней, о пении самого Глинки и его требованиях к исполнительнице роли Вани. Начало арии Антонида показало ей «...очень ново, оригинально, и совсем в русском духе». В первом хоре в интродукции «...меня страшно поразила реальность этого хора; во время спокойного напева мужских голосов кучка баб тараторят, как трещотки. После итальянской музыки это было так ново и натурально, что у меня от восторга даже захватило дух» (28, с. 171—172).

Талантливая артистка сразу почувствовала новаторство, правдивость, реалистичность и русский дух музыки композитора. Поразил Глинка ее и как певец: «Глинка сел за рояль и пропел романс Антонида «Не о том скорблю, подруженьки» и этим с первого раза совсем меня покорило... в его пении было много чувства и умения: владел он голосом чудесно» (7, с. 292).

В партии Вани он потребовал от певицы простоты и естественности, что для нее, привыкшей к итальянской мелодраматической приподнятости, было вначале странно. Она вспоминает: «Глинка обратился ко мне со следующими словами: «*M-lle* Воробьева, я должен вам признаться,

что я враг итальянской музыки; я слышу в ней на каждом шагу фальш; и потому по приезде в Петербург, я ни разу не был в русской опере, хотя знаю, что вы недавно поставили «Семирамиду» с большим успехом. Я ото всех слышу, что у вас настоящий контральто и что у вас бездна чувств. Ввиду этого — песенку (Вани) из моей оперы, которую я принес, я прошу вас петь без всякого чувства». Это меня несколько изумило, и я сказала ему: «Михаил Иванович, я бы очень хотела исполнить ваше желание, но я на сцене привыкла давать себе ясный отчет, почему я пою какую-нибудь вещь так, а не иначе; и потому прошу объяснить мне, чем вызывается в Ване такая безучастность в этой песенке». Он мне на это сказал: «Я это объясню вам, Анна Яковлевна, тем что Ваня — сиротка, живущий у Сусанина, сидит в избе один за какой-нибудь легкой работою и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, обращая более внимание на свою работу...» Он хотел природы и простоты, но отнюдь не итальянской мелодрамы»(28, с 170).

Требованиями правды и естественной искренности в интерпретации психологического состояния действующих лиц он добивался необыкновенной силы воздействия своей музыки и слов. Этому помогало и пение самого Глинки при работе с певцами. Он пишет о своих занятиях с Петровой: «Петрова (тогда еще Воробьева) необыкновенно талантливая артистка, всегда просила меня пропеть каждую новую для нее музыку раза два, в третий — слова и музыку она уже хорошо пела и знала наизусть»(122, т. 1, с. 162 — 163). Естественно, что артистка усваивала не только текст, но и интерпретацию, манеру исполнения, дух произведения. И тут было чему поучиться!

Композитор А.Серов вспоминает: «Пение Глинкой его собственной музыки было для меня событием... Можно сказать прямо: кто не слышал романсов Глинки, спетых им самим, тот не знает этих романсов»(96, с. 293). «Поэзия его исполнения... непередаваема! Как все перво-степенные исполнители, он был в высшей степени «объективен», погружался в самую глубину исполняемого, заставляя слушателей жить той жизнью, дышать тем дыханием, которое веет в идеале исполняемой пьесы; оттого в каждой фразе, в каждом слове он был характером, воплощением; оттого увлекал каждой фразой, каждым словом»(96, с. 133—134).

Работа с певцами над партиями продолжалась и после премьеры оперы, что незамедлило сказаться на качестве пения. В.Одоевский в начале 1837 года отмечал: «С оперою Глинки «Жизнь за царя», начавшей новую эпоху в нашей сценической музыке, началась новая эпоха самого пения... Люди, не бывшие несколько месяцев в Петербурге, не узнают наших артистов; те же люди, те же голоса, но не то! Точность интонации, верность выражения совершенствуется с каждым днем все более и более; иногда еще промелькнет склонность к завыванию... но этот недостаток с часу на час исчезает. Труды Глинки не пропали»(117, а). В содержании цитаты отмечено наступление новой эпохи самого пения русских

певцов (подчеркнуто мною. — А.Я.), новый более высокий уровень в реалистической передаче и в вокальном мастерстве. Это ощущение новизны очень образно передал В.Одоевский — люди те же, голоса те же, — «но не то!» Потому Глинка и считается основоположником русской вокальной школы.

В пении самого Глинки свойства певца русской школы были представлены в их высшем выражении. В воспоминаниях А.Серова дана яркая характеристика Глинки-певца. «В Глинке счастливым образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно изящного пения... дар хорошего (по крайней мере, довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса, талант к управлению голосом, умение технически им распоряжаться, — умение, развитое обдуманностью и наукою, и, наконец, в-третьих, — высшее художественное понимание музыки, ее духа, средств и целей до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще»(96, с. 140).

Воспоминания Одоевского содержат рассказ Глинки о тайнах его искусства создавать средствами голоса образы живых людей: «Дело... очень простое само по себе; в музыке, особенно в вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, суровое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают эти ресурсы»(96, с. 140).

Педагогическая работа Глинки с певцами была чрезвычайно плодотворна. Для каждого из них он специально писал упражнения — этюды, а также вокализы. Наиболее известны этюды для О.Петрова с комментариями к ним. Говоря о данных этюдах, необходимо отметить, что большинство требований к их исполнению, содержащихся в комментариях, совпадает с теми принципами, которыми издревле пользовались русские церковные певцы: округленное звучание, точность интонации, отсутствие «подъездов», непринужденное «вольное» пение, пение на середине диапазона голоса, его ровность, отсутствие инструментального сопровождения. Метод Глинки, названный так учеником О.Петрова Н.Компанейским «концентрическим»(10, с. 30), в значительной мере связан с русскими традициями развития голосов в церковных хорах.

Всю свою жизнь М.Глинка занимался вокальной педагогикой и воспитал большое количество певцов, среди которых многие определяют художественную направленность русской оперы тех лет. В период с 1836 по 1839 год композитор увлеченно работал в Придворной певческой капелле, заметно повысив вокальную и музыкальную культуру певцов. Он стремился совершенствовать слух учеников и выверить их голоса. В 1838 году Глинка едет на Украину для набора в капеллу малолетних одаренных

певцов. Вместе с 19 мальчиками он привозит двух прекрасных басов, один из которых был С.Артемовский. Глинка воспитал его как музыканта, развил его вокальные данные, и С.Артемовский в дальнейшем сделался выдающимся певцом и известным композитором. Среди учеников Глинки, ярких выразителей русской школы пения, кроме Петрова, Воробьевой-Петровой, Артемовского, следует отметить Д.М.Леонову, А.П.Лодий.

Успешное исполнение русской труппой «Ивана Сусанина», а затем в 1842 году «Руслана и Людмилы» показало исполнительскую и вокально-техническую зрелость певцов. Для ее воплощения певцы должны владеть большим диапазоном голоса, его подвижностью, отличной кантиленой. Нельзя не вспомнить, что Глинка первый, кто написал оперу со сквозным развитием, без диалогов. Так что певцам пришлось овладевать и искусством пения речитативов.

Показателем высокого уровня профессионализма труппы того времени могут служить совместные спектакли в 1844 году со знаменитым Рубини, приехавшим на гастроли, когда всего за шесть недель было срочно разучено на итальянском языке пять опер — «Отелло», «Сомнамбула», «Пират», «Лючия ди Ламмермур», «Пуритане». В письме директору театров Гедеонову Рубини писал: «В Италии не поверят, что менее чем за шесть недель было возможно разучить на иностранном языке пять опер и исполнить их с удивительной точностью, с замечательным искусством и общим ансамблем»(9, с. 106).

Говоря о музыке Глинки, Асафьев отмечал: «Восхищаясь Глинкой... упускают из виду один факт, для историков вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего, несмотря на видимый беспорядок, вносимый гениальной личностью. В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем это думают»(4, с. 362 — 363).

О связи его вокально-методических и исполнительских принципов с прошлым мы уже говорили. Отметим, что эти принципы находятся в полном соответствии со взглядами крупных вокальных педагогов того времени, изложенных в первых школах пения, появившихся в конце 30-х годов, Г.Ломакина, Ф.Евсеева и начале 1840 — А.Варламова.

Г.Я.Ломакин с 10 лет обучался в капелле графа Шереметева, а с 18 (1830) стал преподавать в той же капелле и в Петербургском театральном училище церковное пение. Будущие известные русские артисты— А.Максимов, А.Мартынов, А.Воробьева-(Петрова), М.Степанова, К.Лядов, будучи в малолетнем возрасте, пели у него в хоре. Кроме обедни, всенощной и круга церковного пения, исполнялись духовные концерты. Знаменитый тенор Самойлов, уже старик, приходил солировать в духовных концертах С.Дегтярева, А.Гурилева. Воспитанники театрального училища, прежде чем изучать оперно-концертное «итальянское пение», воспитывались традиционно на пении церковном. Г.Я.Ломакин преподавал во многих

учебных заведений: в Павловском кадетском корпусе, других военных корпусах, женских институтах, училище правоведения, где одним из участников его хора был П.И.Чайковский. Будучи руководителем капеллы Шереметева с 1850 по 1872 год, Ломакин после ее роспуска возглавил мужской хор Шереметева. Одновременно преподавал пение в Придворной певческой капелле. В 1862 году вместе с М.А.Балакиревым он основал «Бесплатную музыкальную школу», где исполнял обязанности директора и руководителя хорового класса. Среди учеников Г.Ломакина по бесплатной школе многие сделались профессиональными певцами, известными исполнителями (И.Мельников, С.Абаза, Ф.Голбдрейтер, М.Гиляров), а также педагогами.

Г.Я.Ломакину принадлежит ряд пособий по пению, «метод», написанных им для различных учебных заведений, где он преподавал, для народных школ, для «общего учения», для «первоначального общего обучения по цифрам и нотам» и т.п. Первые его «Методы» опубликованы в 1837 году и являются исторически наиболее ранними русскими руководствами по пению. В современной вокальной литературе они впервые нашли отражение в статье Ю.А.Барсова (11, с. 6 — 22), до которой первым русским руководством считалась «Полная школа пения» А.Варламова, увидевшая свет в 1840 году.

А.Е.Варламов, популярный композитор и певец, с 9 лет обучался музыке и пению в Придворной певческой капелле под руководством Бортнянского. Он играл на скрипке, фортепиано, гитаре и выделялся красивым голосом. Бортнянский занимался с ним лично, показывая как следует петь ту или иную мелодию: — «Вот так лучше спой, душенька». И вдруг «70-летний старичок возьмет фальцетом и так нежно, с такой душой, что остановишься от удивления», — вспоминает об этих занятиях Варламов (9, с. 132). По окончании, восемнадцати лет, он работает в Голландии, руководя хором в посольской церкви. Там он слышал многих знаменитых певцов, посещал французскую оперу, выступал сам как певец и гитарист. Возвратившись на родину, работал сначала в Петербурге в театральном училище, затем в Москве помощником капельмейстера Большого театра. Всю жизнь Варламов занимался преподаванием пения. Он часто выступал в концертах и по отзывам имел «тенор не сильный», но пел «с чувством и весьма хорошей методой» (9, с. 132). Варламов был деятельным участником вечеров у Глинки в Петербурге, литературных и артистических собраний в Москве, где он сблизился с А.Верстовским, А.Бантышевым, М.Щепкиным, П.Мочаловым, М.Загоскиным. Выдающийся камерный певец, Варламов прекрасно воплощал в своем творчестве идеалы русской школы пения. Он особенно тонко исполнял народные песни и романсы собственного сочинения, производя глубокое впечатление на слушателей. Его пение характеризовалось особо чутким вниманием к слову, неподражаемым «высказыванием» своих романсов.

В первых отечественных школах пения — методических трудах Г. Ломакина, А. Варламова и Ф. Евсеева находят свое отражение те взгляды на исполнительское искусство и развитие вокально-технических и артистических данных молодых певцов, которые были характерны для русских педагогов-практиков того времени. Не может быть случайностью то, что во всех основных положениях воспитания певческого голоса взгляды авторов совпадают между собой и вполне соответствуют методическим установкам Глинки. Основой этого единства несомненно являются вековые традиции русского профессионального церковного пения, изложенные, в частности, в виде определенных правил и положений в книге Д. Разумовского «Церковное пение в России», некоторые из которых приведены нами выше. Это единство естественно, так как Г. Ломакин, являвшийся с детства воспитанником капеллы Шереметева, позднее преподает церковное пение; А. Варламов, получивший образование в Придворной певческой капелле, также был преподавателем церковной музыки в Голландии. М. Глинка, хотя и выучился пению в период жизни за рубежом (1830 — 1833), общаясь с итальянцами Бьянки и Нодзари, а затем с русской певицей Фодор-Менвель (Федоровой — ученицей Петербургского театрального училища), пел церковную музыку будучи воспитанником Благородного пансиона и, как мы знаем, преподавал пение в Придворной певческой капелле. Глинка хорошо был знаком и с различными методиками постановки голоса, неизменно посещая уроки известных педагогов как в России, так и за рубежом.

Прежде всего следует отметить, что все они рассматривают пение как психофизиологический процесс, не отрывая голос и слово от мыслей и эмоций. В их взглядах нет места голому техницизму, голоса ради голоса, в угоду показу его возможностей. «Искусство пения — это язык сердца, чувства и страсти», — писал Варламов. Ломакин говорил, что певец должен иметь в пении теплоту души, чувство. Пение Глинки было необыкновенно одухотворенным, как и пение лучших отечественных певцов. О том же говорит устав церковного пения — петь богу надо не голосом, а сердцем. Задушевность, искренность и правдивость в исполнении русских — песен традиционная и характерная особенность искусства русских певцов. Особое внимание авторы школы уделяют слову, которое должно полно доносить мысль, быть дикционно четким и помогать оформлению певческого тона. Об этой традиции, свойственной русским певцам и идущей от исполнительской манеры пения народных песен, которые «сказываются», говорилось выше. Это же требуется и в церковном уставе, указывающим на то, чтобы певец в пении изыскивал смысл сказанного, пел разумно и четко выговаривал слова.

Пение должно быть красивым, приятным, «совершенным», и ему надо специально учиться, отмечается в руководствах. Церковное пение обязательно требует чистоты голоса, умения владеть им, для чего в уставе приводится ряд правил.

О развитии музыкального слуха, знании основ музыкальной грамоты, которые должны предварять вокальные занятия, говорится как в школах, так и в принципах церковного обучения.

Концентрический метод Глинки, когда развитие голоса рекомендуется начинать со средних тонов, усовершенствовать «натуральные ноты», то есть «без всякого усилия берущиеся» (29, с. 59), полностью совпадает со взглядом Варламова начинать обучение на средних звуках, «которые не требуют никакого усилия» (19, с. 15). Так же построены школа Евсеева и «Методы» Ломакина. Церковные православные песнопения создавались также в расчете, чтобы их смог петь каждый молящийся, и потому, они, как правило, укладывались в диапазон октавы на центре голоса. Кстати, нельзя не заметить, что средний типичный диапазон народных песен по исследованию О.В. Далецкого (39) равен септимае.

Принцип естественности пения, запрещающий форсировать голос, принуждать его преодолевать несвойственные по высоте звуки по краям диапазона, отражен и в школах, и в общих установках церковного пения, запрещающих кричать в церкви и предписывающих певцу знать естественные границы своего голоса и не переходить их. Нарушение этих правил ведет к появлению дефектов голоса.

Певческий звук должен быть полным и круглым, что достигается занятиями на округлом гласном «А», о чем говорят Варламов, Ломакин и Глинка. Полноты, округлости голоса требует и церковное пение. Ровность, красота, опертность звука как на *forte*, так и на *piano* — неперемное условие, общее для церковного пения и первых русских школ. Выравнивание голоса и развитие смешанного регистра путем притемнения на гласном звуке «у» (Ломакин, 11) совпадает со старинным указанием церковных регентов, рекомендовавших брать высочайшие ноты «тёмно, закрыто». Полностью адекватны суждения о необходимости точной атаки звука, взятия, удерживания и распределения дыхания и т.п.

Несомненно, что принципы вокальных педагогов, зафиксированные в первых школах пения и методе Глинки, в значительной мере совпадают, потому что они отражают длительный опыт работы с певческими голосами, который естественно отобрал из различных методик, традиций, индивидуальных находок то, что было наиболее физиологично, наилучшим образом отвечало свойствам голосового аппарата и деятельности организма в целом. Вполне понятно, что в методиках, которыми пользовались отечественные педагоги со времен проникновения иностранного вокального искусства, прежде всего итальянского, находят свое проявление и принципы зарубежных педагогов, преподававших в России. Однако стержневой основой, безусловно, служили самобытные русские педагогические традиции, имеющие в русском пении истинно национальные корни. Оформление академического певческого тона, помимо влияний иностранного вокального искусства, шло в тесном взаимодействии с одной стороны народного пения, использовавшего естественную речевую мане-

ру произношения, с профессиональным церковным, требующим округлого, «благородного» звучания.

Национальные певцы и педагоги, следуя запросам репертуара, всегда владели мастерством пения, позволявшим быть убедительными как в русском, так и в иностранном репертуаре. Учась у иноземных педагогов, они перенимали те методы и принципы, которые позволяли развивать голос в направлении, необходимом для исполнения иностранного репертуара. В соответствии с его усложнением менялись и эти методики. Музыкальный материал всегда был ведущим, выдвигая исполнителям свои требования, а певцы и педагоги должны были находить те приспособления, те методические принципы, которые позволяли справляться с новыми задачами.

Глинка о своих занятиях с Д.Леоновой писал: «Я ее мучу ненавистной италийской музыкой, чтобы выработать голос; она же самородный русский талант и поет в особенности хорошо русские песни с некоторым цыганским шиком, что весьма по нутру русской публике. Хорошо исполняет вообще русскую музыку, в особенности мою «Молитву», пригнанную по ее голосу» (29, т. II, с. 542).

Итак, первая половина XIX века — время больших перемен, достижений в области певческого искусства, время, когда уверенно заявила о себе национальная школа оперного пения. В этот период заметно активизируется вокально-методическая мысль. А.Варламов, М.Глинка и Г.Ломакин заложили прочный фундамент русской классической вокальной педагогики.

V

Дальнейшее развитие традиций. Вокальное искусство середины и начала 60-х годов XIX столетия

40-е и 50-е годы в жизни русского оперного театра связаны с трудной борьбой за национальную русскую оперу. Итальянские труппы с начала века посещали столицы спорадически, а с 1843 года в Петербурге начинает свои выступления постоянная итальянская опера. Несколько позднее она появляется и в Москве. Итальянцы поглощают основные ассигнования, ввиду чего русской опере приходится существовать в положении бедного пасынка. Начинается та борьба за русскую национальную оперу, которая нашла достойное отражение в статьях А.Серова, фельетонах П.Чайковского и других передовых прогрессивных музыкальных деятелей в 50—60- и 70-х годах. Русские певцы за свой труд получали ничтожные гонорары по сравнению с итальянскими. К примеру, О.А.Петров в 1847 году имел 1142 рубля жалования и по 28 рублей платы за спектакль, а Рубини в сезоне 1843/44 — 2000 за одно выступление, Тамбурины получал жалование 80 000 и т.д.

В 1845 году Петербургскую труппу переводят в Москву и вплоть до 1850 года русская опера приезжала в столицу лишь на несколько недель в году. Оперный театр полностью был отдан итальянцам. Таким образом, в Москве, сосредоточились все основные силы русского оперного искусства. Здесь были поставлены в 40-х годах обе оперы Глинки, опера Даргомыжского «Эсмеральда», оперы Верстовского. Помимо них шли оперы Россини, Беллини, Доницетти, Галеви, Мейербера и ряда других авторов. Подавляющее количество спектаклей отдавалось иностранной опере. Русская труппа рассматривалась дирекцией в качестве вспомогательной для итальянской оперы. Выдающихся исполнителей О.Петрова, С.Артемовского выписывали в Петербург, если возникала надобность в постановках итальянцев. В составе труппы, кроме Петрова и Артемовского, были замечательные певцы, горячо любимые публикой: Леонов, Санковская, Анфиса Петрова, М.Леонова, Бантышев, Степанова, Семенова, Лилеева. Это позволяло и в неблагоприятных условиях осуществлять оперные постановки на должном художественном уровне. Авторитет русской оперы в Москве в эти годы возрос и прежде всего благодаря мастерству наиболее одаренных русских певцов во главе с О.Петровым. На смену уехавшей в Петербург в 1850

году русской оперной труппы руководитель театра Верстовский пригласил новых исполнителей: теноров М. Владиславлева, А. Петрова, И. Лаврова, баритона К. Бажановского и других, что дало возможность в 50-х годах продолжать выступления. Сгоревший в 1853 году Большой театр сильно сократил репертуар труппы. Верстовский не способствовал удержанию постановок опер Глинки, первой оперы Даргомыжского «Эсмеральда», хотя в целом ратовал за развитие русской оперы и много сделал для укрепления русской труппы. В 1856 году он поставил свою последнюю оперу «Громобой». Она имела успех у публики, так как благодаря сюжету была эффектна, зрелищна и доступна музыкально.

Репертуар петербургской труппы оставался смешанным и включал как немногие оперы русских композиторов, в том числе и начала века, так и комические оперы французских авторов, немецкие оперы и итальянские. В преодолении сопротивления дирекции постановке русских опер большую роль играло право бенефицианта выбирать спектакль для бенефиса по своему желанию. Русские артисты много сделали для пропаганды новых опер, используя это право. Так увидели свет «Эсмеральда» и «Русалка» Даргомыжского, «Куликовская битва» Рубинштейна, данные на петербургской сцене, а в Москве — возобновление «Руслана и Людмилы» Глинки и первая постановка «Русалки» Даргомыжского. Эта традиция была продолжена и далее. Д. М. Леоновой обаян спектакль «Вильям Ратклиф» Кюи (1869), а Ю. Ф. Платоновой — «Борис Годунов» Мусоргского (1874) и т. д.

Исполнение такого широкого и разнообразного репертуара требовало от русских певцов разносторонней музыкальной и вокально-технической подготовки. Среди произведений русских композиторов наибольшие сложности составляло освоение новаторского музыкального языка Даргомыжского. Он поставил новые задачи перед исполнителями — умение петь гибкие речитативные построения, одновременно насыщая их живыми речевыми интонациями, а также углубление психологической разработки в передаче образов героев.

Итальянская оперная музыка заставляла певцов обращать внимание на совершенствование вокально-технической оснащенности голоса. Оперы Россини, получившие широкое распространение и горячо любимые публикой за их блестящий виртуозный стиль, жизнерадостность, изящество и легкость, требовали тщательной отработки виртуозного бельканто. Все виды техники беглости, гибкости голоса, грациозность, музыкальная опрятность, умение петь сложные ансамбли — все это осваивалось русскими певцами, отдельные из которых составляли сильную конкуренцию итальянским премьерам и примадоннам. Оперы Беллини, насыщенные мелодиями широкого распева, где выражены в основном лирические настроения, жизненные и идущие от сердца, потребовали идеального владения итальянской кантиленой, совершенством ровного звучания голоса, филировкой и другими музыкальными нюансами.

Другие задачи интерпретации заложены в операх Верди, а также представителей жанра большой французской оперы — Мейербера, Галеви. Полные драматических эмоций, они обязывали использовать иную насыщенность звука, им присущ широкий диапазон партий с яркими сильными высокими нотами для выражения кульминационных напряжений страстей. Не случайно, сторонники лирической и виртуозной исполнительской школы считали, что драматические композиторы «портят» голоса, ведут к упадку искусства пения. Русские певцы и их педагоги с успехом преодолевали все эти трудности.

Творчество русских исполнителей развивалось, следуя своим национальным певческим традициям, но в условиях постоянной ассимиляции и конкуренции с иностранными вокальными школами, среди представителей которых были блестящие имена. В ту пору в России работали многие европейские знаменитости, звезды первой величины, преимущественно итальянской и французской опер. В России выступали Рубини, Тамбурини, Гризи, Фреццолини, Персиани, Полина Виардо, Марио и ряд других великих вокалистов. Большинство из них находилось в составе петербургской итальянской оперы и вызывало восторженные отзывы критиков всех направлений. Искусство знаменитых певцов было предметом восхищения русских музыкантов, литераторов, любителей искусства. Сохранились многочисленные хвалебные отзывы на их выступления А. Серова, И. Тургенева, Ф. Кони, М. Глинки, А. Даргомыжского и др. Глинка, например, отметив великолепное виртуозное мастерство Персиани, написал: «По-моему, наша голубушка Виардо лучше» (34, с. 220). А. Ф. Кони так характеризовал в Петербургской хронике «Пантеона» за 1850 год в первом томе творчество певицы Гризи: «Джулия Гризи — величайшая драматическая артистка нашего времени; она обладает сильным, звучным, энергическим сопрано... с этой силой голоса она соединяет удивительную полноту и мягкость звука, ласкающие и очаровывающие слух. Владея в совершенстве своим гибким и послушным голосом, она играет трудностями или, лучше сказать, не знает их. Поразительная чистота и ровность вокализации... редкая верность интонации и истинно художественное изящество украшений, употребляемых ею умеренно, придают ее пению чудесную прелесть... Со всеми этими материальными средствами исполнения Гризи соединяет качества более важные: душевную теплоту, постоянно согревающую ее пение, глубокое драматическое чувство, выражающееся как в пении, так и в игре, и высокий эстетический такт, указывающий ей всегда на эффекты естественные и не допускающие до утрировки и аффектации». Такие отзывы были и о других великих певцах. Русским оперным артистам они были примером того, каких высот можно достичь в мастерстве владения голосом, необходимым в интерпретации итальянских опер, что они с успехом и делали.

В развитии исполнительского стиля русских певцов большую роль сыграла музыка Даргомыжского. В 1856 году Петербургским оперным те-

атром, который продолжал помещаться в театре-цирке, имеющим плохую акустику, состоялась премьера его оперы «Русалка». Отражая идеи критического реализма, композитор стремился показать характеры героев в условиях реального быта, рельефно показав их социальное неравенство. Образы даны во всей сложности и противоречивости их натур. Следуя своему девизу: «Хочу, чтобы звук прямо отражал слово. Хочу правды»(41, с. 55), он поставил перед исполнителями новые задачи в умении петь слово в музыке, сохраняя богатство речевых интонаций и эмоциональную насыщенность тембра. «...Сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и вместе с тем изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности»(108, с. 149), — писал о вокальном стиле этой оперы П.И.Чайковский.

Потрясающий образ Мельника создал О.Петров. «Роль Мельника, которую исполняет Петров, увеличила славу этого, до сих пор никем не заменимого артиста, как певца и как актера. Невозможно передать ее с большим совершенством, с более глубоким пониманием, как понял и исполняет ее Петров»(127, с. 215), — писал один из рецензентов. Сила и глубина прочтения этого образа, прежде всего определялась талантом певца, сумевшем показать всю гамму переживаний Мельника. Здесь и жадность, и лстивость, и хитрость. Но в сцене сумасшествия вдруг прорывается главное — отцовская любовь и ярая ненависть к тем, кто отнял у него дочь. Прекрасный образ Княгини создала Д.Леонова, в котором сумела раскрыть все стороны душевного состояния героини — от преданности любящей жены до горькой ревности, страха и отчаяния. К сожалению, первая исполнительница партии Наташи А.Булахова не обладала достаточным драматическим талантом, что не могло не повлиять на оценку оперы публикой и музыкальной критикой. Но на шестом представлении ее заменила А.Латышева, которая и сделалась одной из лучших ее исполнительниц. В рецензии на спектакль 1858 года отмечалось, что «Наташа, подобно Мельнику, представляет две стороны характера: в первой половине 1-го действия — это нежное, любящее создание, которое все проникнуто страстной любовью к князю; во второй половине и до конца оперы — это мстительная женщина, которая только и помышляет об удовлетворении оскорбленного самолюбия, изыскивает все средства к удовлетворению своей мести. Оба эти контраста были поняты и выполнены Латышевой с редким совершенством; видно было, что она глубоко обдумала свою роль, оттого и исполнение ее было совершенно безукоризненно» (127, с. 216). Роль князя исполнял П.Булахов, обладавший прекрасным голосом, которым он искусно владел, но не сумевший передать сложную борьбу чувств, происходившую в душе героя. А.Серов писал: «Булахов чарует своим чудесным тенором. Досадно, что при таких роскошных вокальных средствах Булахов не одарен сценической способностью. Музыкальной партией Князя мы любимся (особенно в первом терцете, в арии три акта), но роли Князя перед нами нет» (118 а, с. 779).

Даргомыжский, создавая оперу, представлял певца-актера, ориентируясь на лучших выразителей идеалов русской школы пения, у которых музыкальное и сценическое исполнение сливалось воедино. К сожалению, в первой постановке этого достичь не удалось. Опера вызвала разнообразные суждения — была хорошо принята демократическими кругами и неодобрительно дирекцией театров и аристократическими слоями общества. Популярность она приобрела и сделалась репертуарной при возобновлении в 1865 году, чему способствовало исполнение партии Князя Ф. Комиссаржевским и Наташи — Ю. Платоновой — представителями нового поколения выдающихся русских певцов.

В ее постановке в Москве в 1859 году деятельное участие принимал сам автор. Несмотря на прекрасное исполнение роли Наташи Е. Семеновской и хороших певцов М. Владиславлева (Князь), Д. Курова (Мельник), Д. М. Леоновой (Княгини), опера не была достойно принята московской публикой и не удержалась в репертуаре.

Создав новый стиль вокальной музыки, где, как отмечал А. Серов, интонационно правдивые вокально-речевые фразы насыщены бесчисленными промежуточными оттенками между кантиленой и речитативом, между нотой, спетой и сказанной говорком, композитор поставил перед русскими певцами задачи нахождения новых вокальных приспособлений для воплощения образов. Примером служило его собственное пение, в котором он, обладая даром перевоплощения, создавал своим малоинтересным голосом (смесь детского с голосом охрипшего взрослого человека) удивительно яркие, впечатляющие образы. Музыка Даргомыжского и его длительная успешная педагогическая работа оказали большое влияние на исполнительский стиль русских певцов. Требования простоты, правды, естественности, осмысленности произношения слов продолжали и развивали глинкинские традиции исполнения, служили укреплению истинно национальных принципов русской школы пения.

В письме своей ученице Л. Кармалиной, успешно выступавшей за рубежом, Даргомыжский впервые со всей ясностью определяет понятие школы пения как исторически сложившегося национального художественного направления, связанного с русским композиторским творчеством: «...ежели Вы, при дивном своем таланте, сохранили в пении направление, данное Вам здесь русскими композиторами (которые так усердно Вами занимались), то я не удивлюсь Вашим успехам... Естественность и благородство русской школы не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и манерности немецкой школ (подчеркнуто мной. — А.Я.), а сколько у нас еще записных знатоков, которые оспаривают возможность существования русской школы не только в пении, но даже в композиции. Между тем она прорезалась явственно... Не знаю, доколе ей развиваться впереди, но ее существование уже внесено в скрижали искусства» (40, с. 59).

Среди русских артистов 50-х годов на первом месте находился О.А.Петров, талант которого был в самом расцвете. Его значение в становлении русской оперы подобно значению его современника М.С.Щепкина в развитии художественной направленности русского драматического театра. Он создавал яркие реалистические образы в русском и иностранном репертуаре, поражая совершенством владения голосом и сценической игрой. Участвуя в итальянской опере, Петров в ряде случаев имел больший успех, нежели лучшие итальянские знаменитости. Известно, что Тамбурины, например, в «Дон Жуане» Моцарта пытался избавиться от своих соперников по успеху: О.Петрова — Лепорелло и С.Артемовского — Мазетто. Наиболее крупным созданием О.А.Петрова в эти годы являлась роль Мельника в «Русалке» А.Даргомыжского.

В 1851 году состоялся дебют Д.М.Леоновой, одной из наиболее ярких представительниц идеалов русской школы пения. Воспитываясь в Петербургском театральном училище под руководством Быстрова и затем Вителляро, она совершенствовалась у Глинки и Лодия, о чем было упомянуто выше. Проходя с Глинкой партии Вани и Ратмира, она затем создала галерею реалистических типов русских женщин — Княгиню в «Русалке», Рогнеду в «Рогнеде», Хозяйку корчмы в «Борисе Годунове», Власьевну в «Псковитянке» и др. Леонова — последовательный пропагандист русского романсового и оперного творчества Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова. Здесь уместно повторить мнение Глинки об искусстве Леоновой, писавшего, что она была истинным русским самородным талантом. Оставив оперную сцену, певица продолжала выступать на концертной эстраде в России и за рубежом. С триумфальным успехом проходили ее гастрели в Западной Европе, Японии, Китае, Соединенных Штатах. Творчески плодотворной была поездка Леоновой с Мусоргским по городам Украины и России. В концертах звучали произведения композитора, его соратников по «Могучей кучке», лучшие образцы европейской вокальной классики. С 1880 года она занималась вокальной педагогикой.

Другой воспитанник Глинки — С.Артемовский — обладал голосом редкой красоты и выдающимся музыкальным талантом. Он с большим успехом исполнял основные партии басового репертуара в русских и иностранных операх, уступая, однако, несравненному дарованию О.Петрова. Автор оперы «Запорожец за Дунаем», певец выступил в премьерe, создав замечательный образ Карая (1863).

Среди теноров следует отметить Л.Леонова и сменивших его П.Булахова и И.Сетова.

Сын знаменитого пианиста Д.Фильда Л.Леонов был разносторонне образованным музыкантом, отличался великолепной вокальной школой, но не имел яркого артистического таланта. В русском оперном репертуаре исполнял партии Торопки, Финна, Сабинина.

Успешно соперничал с итальянскими певцами П.Булахов, порой превосходя их по искусству владения голосом. Рецензент писал о партии

Неморино: «Булахов... удивил более всех. В каватине он был так хорош, что мы решительно забыли всех итальянских его предшественников»(124, в). Одаренный в высокой степени музыкальными способностями, он был автором многих романсов и прекрасным камерным певцом. П.Булахов выступал во многих партиях русского репертуара: от опер Верстовского до партии Юродивого в «Борисе Годунове» Мусоргского. Во второй половине своей певческой карьеры он выделялся в ролях характерных и комических.

И. Сетов по окончании Московского университета прошел вокальную школу в Италии, где и начал свою певческую карьеру. При дебюте в 1855 году принес на петербургскую оперную сцену стиль, который не был свойственен русским исполнителям; пение с аффектацией и мелодраматической приподнятостью. Будучи певцом большой культуры, умным и талантливым артистом, он сумел постепенно изменить характер своего исполнения. Пропев более десяти лет с большим успехом ведущие теноровые партии иностранного репертуара, он занялся режиссерской работой, преподаванием пения, а затем сделался одним из крупнейших русских антрепренеров и сыграл видную роль в истории русской провинциальной оперной сцены. Его несомненный талант признавали П. Чайковский и А.Серов. В рецензии так оценивается его творческое дарование: «С первого дебюта Сетова мы поставили его в ряду первоклассных драматических талантов. Во всех ролях... он везде глубоко входил в их характер, не упуская из виду ни одного самого ничтожного драматизма и подтверждая на каждом шагу старую, но тем не менее справедливую истину, что, кроме врожденного артистического огня, певец должен быть умен и образован... Сетов — драгоценное приобретение для нашей сцены, ему мы обязаны возрождением русской оперы, которая до него была в какой-то сладкой дремоте, пробуждаясь едва раз в месяц и ознаменовывая свое пробуждение какой-нибудь «Аскольдовой могилой». Ему мы обязаны развитием и усовершенствованием талантов Булахова и Латышевой...»(127, с. 239-240).

Прекрасный сильный голос и хороший артистический талант имела М.Шелехова, выступавшая на оперной сцене в первых сопрановых партиях. М.Степанова вошла в историю русского оперного театра как первая исполнительница Антонида и Людмилы в операх Глинки, Она обладала отличной школой и большой музыкальностью. Ей были доступны самые сложные партии русского и иностранного репертуара. Рецензенты отмечали высокие музыкальные и вокальные качества певицы, безукоризненную интонацию в пении(2 , с. 127), а также музыкальную эрудицию: «М.М.Степанова — певица с замечательным дарованием; голос ее прекрасно обработан долгим и прилежным изучением всех родов музыки»(130 , с. 42).

Недолгой была творческая деятельность А. Ивановой. Она восхищала слушателей гибким голосом редкой красоты и блестящей вокальной техникой. О пении другой певицы А. Соловьевой, француженки по рождению и воспитанию, рецензент писал: «В одушевленном чувством голосе

новой певицы весьма много хороших сторон; но метода, но Париж с своими завитками и узорочными формами оставил печать свою на этом таланте. Исправление трудно, если возможно» (131, с. 42). Искусство ее было далеко от простоты и естественности русской школы, характеризуясь преобладанием виртуозного начала.

Блестящим камерным певцом, пропагандистом русских романсов Варламова, Глинки, Даргомыжского, тонким музыкантом был А. Нестеров (Лодий). Пению он обучался в Италии, где прекрасно усвоил итальянский стиль исполнения. Впоследствии совершенствовался у Глинки и пел в Петербургской оперной труппе.

Талантливой артисткой являлась меццо-сопрано А. Латышева, создавшая в русских операх замечательные образы Ратмира, Княгини, Наташи, Эсмеральды. А. Серов писал о ней: «Очень хороший меццо-сопрано, почти альт, и что редкость на русской сцене — с успехом исполняет даже узористые вокализации. В ней, кроме того, есть и драматическое чувство, хорошая способность к игре, к вниканию в роль» (95 с. 733). В другой рецензии содержится такой отзыв: «Латышева — Линда («Линда ди Шамуни» Доницетти. — А. Я.) поразила публику отчетливостью и теплотой, с какими она передала эту роль... со славою победила бесчисленные трудности, которые должна была встретить при изучении партии Линды» (118, б, с. 468).

Отличным голосом обладала А. Булахова. Она весьма ценилась как вокалистка и долго несла основной сопрановый репертуар. Не обладая ярким темпераментом и выраженными сценическими способностями, была несколько робкой и холодноватой в своих ролях. Однако, работая над произведениями Даргомыжского, певица лучше раскрыла свои драматические возможности, и в Эсмеральде (после не совсем удавшейся ей роли Наташи) была убедительна, вполне заслужив похвалы и автора, и рецензентов.

Среди исполнителей баритоновых партий выделялся П. Гумбин своим красивым голосом и незаурядным артистическим талантом. Особенно хорошо ему удавались ампуа комедийного и характерного плана. «Голос Гумбина — один из прекраснейших баритонов, какие нам когда-либо удавалось слышать: густой, звучный, мягкий, прямо льющийся через слух в сердце, метода превосходна, вкус и чувство чрезвычайно замечательные...» (128, в).

Талантливой певицей и актрисой была Н. Самойлова, числившаяся в драматической труппе. Она проявила себя больше в комедийном и водевильном плане, хотя отлично исполняла и другой репертуар. Будучи вокально хорошо обученной, она, кроме того, обладала даром перевоплощения и умела создавать убедительные разнохарактерные образы. В одной из рецензий указывалось: «Н. В. Самойлова — певица в настоящем смысле этого слова: я хочу сказать не водевильная только певица. Прекрасная итальянская метода, верная интонация, много легкости и про-

ворства в руладах; голос весьма приятный, особенно в контральтовых нотах, на которых Н.В.Самойлова и поет; вот чем обладает она»(124, б).

Большинство этих артистов — выпускники театральных училищ. Петербургская труппа в 40 — 50-х годах обогатилась воспитанниками училищ, такими, как Е.Семенова, П.Булахов, П.Гумбин, Д.Леонова, Н.Самойлова, А.Булахова.

Обучением певцов в эти годы занимались Н.Вителаро, окончивший Петербургское театральное училище у Солива в 1842 году, а также итальянские педагоги Ф.Ронкони (с 1855 г.) и Ф.Риччи.

Н.Ф.Вителаро — крупный музыкант: дирижер, педагог пения; вел занятия с хором русской оперы, дирижировал симфоническом оркестром, преподавал в Петербургском театральном училище. Его деятельность на ниве русской музыки была весьма плодотворной. Он глубоко любил русскую музыку, исполняя в симфонических концертах произведения Глинки, Даргомыжского, молодого Балакирева. Тонко чувствуя особенности русской вокальной музыки, он умел воспитывать учеников в ее традициях. Им издана в 1866 году «Метода пения, или Подробные объяснения всех правил, необходимых для развития голоса и вкуса в пении»(20). Метода отражает сложившиеся к тому времени представления о принципах развития голоса. В ней дается верное физиологическое объяснение механизма фонации. Видно, что автор был знаком и с исследованиями М.Гарсиа, и с его «Школой пения». Интересно отметить, что говоря о правилах пения, он на первое место ставит переживание исполняемой музыки, эмоцию. Автор пишет, что «В пении должно обращать внимание на три главных предмета: 1.чувство, 2.голос и 3.выполнение»(20, с. 3) Другими словами, техника (выполнение) есть следствие музыкального чувства и хорошо устроенного голоса. Правильно описывает рождение звука в гортани и трансформацию от влияния гайморовых, лобных полостей и носовых пазух. По его методу начинать изучение пения удобнее всего на гласном *А*, переходя затем к *Е*. В объяснении дыхания Вителаро следует заветам старых итальянцев — пользоваться грудным типом дыхания. Для развития и укрепления советует упражнять его отдельно без звука. В целом «Метода» показывает хорошую эрудицию автора. Среди учеников Н.Вителаро: Д.Леонова, Ф.Никольский, Ю.Платонова, О.Шредер, Д.Орлов, которые были выдающимися исполнителями 60 — 70-х годов.

Ф.Ронкони, сын и ученик знаменитого певца и педагога Доменико Ронкони, в прошлом известный баритон. (Д.Ронкони, 1772—1839, певец-тенор, известный учитель пения. Основал школу пения в Милане. Сыновья Джорджио и Феличе певцы, позднее преподаватели пения. Джорджио — в Нью-Йорке, Феличе — в Петербурге.) С 1852 года Ф.Ронкони жил в Петербурге, где пел в итальянской оперной труппе. Оставив сцену, он всецело посвятил себя педагогике. Ф.Ронкони состоял профессором пения в Императорских институтах: Николаевском, Патриотическом, Павловском, Театральном училище С.-Петербурга. Им написано и

издано «Элементарное теоретическо-практическое руководство пения», которое состоит из четырех частей: 1 — «Грамматика», 2 — «Обработка голоса», 3 — «Сольфеджий» и 4 — «Вокализы».

В Предисловии автор указывает на источники своего собственного метода, называет своих учителей. А именно: «...я могу сказать, что был твердо руководим Методой Крешентини, а еще более советами моего отца Доменико Ронкони (оставившего по себе громкую известность), затем сам лично практиковавшись и изучавши изящный вкус пения...» (89 с. 11). Руководство написано в форме диалога, своеобразной беседы учителя с учеником. На вопрос учителя дается развернутый ответ ученика. В первой части излагаются элементарные сведения по теории музыки, предлагаются к выполнению определенные практические задания. Вторая часть посвящена работе голосового аппарата в пении. Все положения иллюстрированы рисунками и нотными примерами. В конце второй части автор предлагает 92 упражнения с аннотациями к ним для всех типов голоса. Что касается научной ценности данного труда, то ничего нового в методическом отношении по сравнению с установившимися в итальянской педагогике взглядами в ней не имеется. Большое внимание заслуживают практические третья и четвертая части. У Ф.Ронкони совершенствовала свое мастерство выдающаяся русская певица и педагог А.Л.Александрова-Кочетова, начинал занятия пением не менее замечательный певец и педагог А.Додонов (первый учитель Л.В.Собинова).

Ф.Риччи также вел класс пения в Петербургском театральном училище. У него обучались певцы, сделавшиеся известными в 60-х годах: А.Меньшикова, Вас.Мих.Васильев (тенор), Ел.Ив.Васильев (бас) и многие другие.

Следует отметить, что воспитание в театральных училищах во второй четверти XIX века стало осуществляться более целенаправленно, и число воспитанников и воспитанниц было увеличено до 100 человек (по 50 обоего пола). После реформирования училища в 1829 году в программу входили, помимо общеобразовательных предметов: иностранные языки, танцы, фехтование, пение и музыка (преимущественно игра на фортепиано или скрипке), рисование, рукоделие. В высшем классе преподавались: русская словесность, риторика и пиитика, всеобщая и русская история, мифология, литература французская и немецкая, итальянский язык и музыка на разных инструментах.

Придворная певческая капелла и церковные хоры так же, как и в прошлые десятилетия, продолжали воспитание отечественных певцов. Из церковного хора пришли С.Артемовский, Д.Куров, позднее из певческой капеллы — Ф.Никольский, Д.Орлов.

Большую роль играли средние и высшие учебные заведения, в которых существовали музыкальные классы и хоры, предназначенные, как правило, для исполнения церковной музыки. Это гимназии, университеты, женские закрытые институты. Они готовили музыкально грамотных

людей, некоторые из которых становились впоследствии профессионалами. Но законченного высшего музыкального образования в России получить было нелегко. Одаренным музыкантам приходилось пользоваться частными уроками квалифицированных педагогов, либо уезжать в европейские консерватории.

Сложившаяся система музыкального образования не могла удовлетворить запросы практики, и проблема организации консерватории в России, естественно, назрела. Ее удалось решить благодаря подвижнической деятельности и неукротимой энергии Антона Рубинштейна (Петербург), а также его брата Николая Рубинштейна (Москва).

Русская школа пения в своем историческом развитии складывалась как самобытное, глубоко национальное направление. Важнейшими источниками, подготовившими основу для возникновения светского профессионального певческого искусства, явились русская народная песня, народное исполнительство и высокая культура церковного пения.

Заключение

Русская музыка и русский исполнительский стиль, ведущие начало от народных певцов, требовали от исполнителей художественной выразительности в сценическом воплощении, искренности и задушевности, технически совершенного пения. Выдающиеся русские певцы сохраняли и развивали эти характерные черты отечественной вокальной школы. Их мастерство перевоплощения, глубокое ощущение музыки позволяли с равным успехом исполнять партии русского и иностранного репертуара.

Формированию национального исполнительского стиля в большой мере способствовали русские композиторы, которые влияли на него не только содержанием своей музыки, применяемыми выразительными средствами, но и непосредственной работой с певцами.

Испытывая влияния иностранных вокальных школ, русские певцы, восприняв все прогрессивное, сумели сохранить свою самостоятельность и самобытность, связанную прежде всего с национальной интонацией, психологически окрашенным русским исполнительским стилем. Опираясь на эти качества, отечественная вокальная школа смогла синтезировать в себе в единый сплав и высшие достижения западноевропейского музыкального искусства.

С творчеством Глинки открывается новый этап не только в развитии русской музыки, но и в отечественном вокальном искусстве. Он явился родоначальником русской классической музыки и основоположником классической национальной школы пения. Творчество Глинки — великого композитора, замечательного певца-интерпретатора, создателя национального прогрессивного «концентрического» метода обучения певца заложило вокально-эстетические идеалы, которые в дальнейшем развивали русские композиторы следующего поколения.

Оформление вокально-педагогической мысли имело свое начало в церковных хорах и школах, где впервые определились основные правила обращения с певческим голосом, требования к певцам — исполнителям церковной музыки. Позднее, с организацией образовательных учреждений, таких, как театральные училища, Академия художеств, воспитательные дома Петербурга и Москвы, Смольный институт, Шляхетский корпус. Московский университет, гимназии, музыкальные классы, предшествовавшие открытию консерваторий, а также исполнительских коллективов (театры и хоры) — появляются первые труды по методике обучения искусству пения. Художественная деятельность этих структур несо-

мненно сыграла положительную роль в подготовке создания системы высшего музыкального образования в России. Развитие русской национальной музыки, неуклонный рост концертной жизни выдвинули потребность в высоко квалифицированных музыкантах. Вторая половина XIX столетия явилась исторической вехой. В 1862 году открывается Петербургская, позднее, в 1966-м — Московская консерватории, ставшие первыми высшими музыкальными учебными заведениями в России, сыгравшими прогрессивную роль в развитии не только в отечественном, но и мировом музыкальном искусстве.

Литература

1. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. — М., 1969.
2. Арнольд Ю. Воспоминания. — М., 1892. — Т. II.
3. Асафьев Б. Избранные труды. — М., 1952—1955. — Т. I—IV.
4. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух опер Бортнянского/ Сб.: Музыка и музыкальный быт старой России. — Л., 1927.
5. Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия. — М., Л., 1930.
6. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. — Л., 1968.
7. Багадуров В. М. И. Глинка как певец и вокальный педагог/ В кн.: М. И. Глинка: Сб. материалов и статей. — М.; Л., 1950.
8. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. — М., 1929. — Ч. I; 1932. — Ч. II; 1937. — Ч. III.
9. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики. — М., 1956.
10. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. — Л., 1968.
11. Барсов Ю. Из истории русской вокальной педагогики/ Сб.: Вопросы вокальной педагогики. — М., 1982. — Вып. 6.
12. Белинский В. Полное собрание сочинений. — М., 1953. — Т. II.
13. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. — М., 1962.
14. Бобров Е. Литература и просвещение в России XIX века. — Казань, 1902. — Т. III.
15. Богданов-Березовский В. Иван Ершов. — М.; Л., 1951.
16. Богоявленский С. Московский театр при царях Алексее и Петре. — М., 1914.
17. Бражников М. Древнерусская теория музыки XV—XVIII в. — Л., 1972.
18. Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. — Л., 1975.
19. Варламов А. Полная школа пения. — М., 1953.
20. Вителаро Н. Метода пения, или Подробные объяснения всех правил, необходимых для развития голоса и вкуса в пении. — СПб., 1866.
21. Вольф А. Хроника петербургских театров. — СПб., 1877. — Ч. I—II.
22. Всеволодский-Гернгросс В. История театрального образования в России. — СПб., 1913. — Т. I.
23. Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра. — Л.; М., 1929.
24. Всеволодский-Гернгросс В. Театр в России при Анне Иоанновне. — СПб., 1914.
25. Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр от истоков до середины XVIII в. — М., 1957.
26. Всеволодский-Гернгросс В. Театр в России в эпоху Отечественной войны. — СПб., 1912.
27. Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр второй половины XVIII века. — М., 1960.
28. Глинка в воспоминаниях современников. — М., 1955.
29. Глинка М. Литературное наследие. — Л., 1952. — Т. I—II.
30. М. И. Глинка: Исследования и материалы/ Под ред. А. Оссовского. — Л.; М., 1950.
31. Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. — М.; Л., 1951.
32. М. И. Глинка: Альбом/ Составитель, автор вступ. ст. и текста А. Розанов. — М., 1987.
33. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. — Л., 1959.
34. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836 — 1856). — Л., 1969.
35. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1857 — 1872). — Л., 1971.

36. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1873 — 1889).—Л., 1973.
37. Гордеева Е. М.И. Глинка — исполнитель. — М., 1966.
38. Грот Я. Екатерина II в переписке с Гриммом.— СПб., 1879. — Статья первая.
39. Далешкий О. Об оценке вокальности мелодического материала на основе результатов анализа народных песен/ Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 1971.
40. Даргомыжский А. Избранные письма. — М., 1952. — Вып. 1.
41. Даргомыжский А. Автобиография, письма, воспоминания современников. —П., 1921.
42. Дмитриев Д. Основы вокальной методики. — М., 1968.
43. Доброхотов Б. Е.И. Фомин. — М., Л., 1968.
44. Доливо А. Певец и песня.— М., 1948.
45. Дризен Н. Материалы к истории русского театра. — М., 1913.
46. Ершов А. Старейший русский хор. — Л., 1978.
47. Зотов Р. Биография капельмейстера Кавоса. — СПб., 1840.
48. Императорская Академия художеств: История ее устава и управления. — СПб., 1891.
49. История русской музыки.— М., 1983. — В 10 т.
50. История русской музыки/ Под ред. Н.В. Тумановой. — М., 1957—1960. — В 3 т.
51. Кавос-Дехтерева С. Катерино Альбертович Кавос. — СПб., 1895.
52. Кандинский А., Левашева О. История русской музыки. — М., 1972. — Т. I.
53. Кандинский А. История русской музыки. — М., 1984. — Т. II.
54. Кашкин Н. Воспоминания о П. И. Чайковском. — М., 1954.
55. Кашкин Н. Московское отделение Русского музыкального общества: Очерк деятельности за пятидесятилетие (1860 — 1910). — М.: 1910.
56. Келдыш Ю. История русской музыки. —М., Л., 1947 — 1954. — В 3 томах.
57. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. — М., 1978.
58. Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века.— М., 1965.
59. Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки.— М., 1867.
60. Ларош Г. Избранные статьи о Глинке. — М., 1953.
61. Ласточкина Е. О. А. Петров.— М.; Л., 1950.
62. Левашев Е. Существовал ли композитор Матинский?— Советская музыка, 1973, № 5.
63. Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки: От древнейших времен до середины XIX века. — М., 1972. — Т. 1.
64. Левашева О. Михаил Иванович Глинка. —М., 1987—1988. — В 2 кн.
65. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. — М., 1938.
66. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях о литературой, театром и бытом. — М., 1952—1953.— Т. 1 — 2.
67. Ливанова Т. Стасов и русская классическая опера.— М., 1957.
68. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. — СПб., 1904—1909. — Вып. I—II.
69. Листова Н. Александр Варламов. — М., 1968.
70. Ломакин Г. Метода пения, содержащая начала музыки, правила пения, гаммы в различных тонах, интервалы, вокализации и необходимые уроки с басом, и сольфеджии из лучших опер для одного, двух, трех и четырех голосов, и фуги с аккомпанементом пиано-форте, составленная Г. Ломакиным. — СПб., 1837.
71. Ломакин Г. Метода пения, содержащая гаммы в различных тонах и делениях, интервалы, вокализации и прочие сочинения Гавриила Ломакина. — СПб., 1837.
72. Лонгинов М. Русский театр в Петербурге и Москве (1749 —1774). — СПб., 1883.
73. Лядов В. Исторический очерк столетней жизни императорского воспитательного общества благородных девиц и Санкт-Петербургского Александровского училища. — СПб., 1864.
74. Металлов В. Синодальные бывшие патриаршие певчие. — СПб., 1901.
75. Михневич В. Очерки истории музыки в России. — СПб., 1879.
76. Морков В. Исторический очерк русской оперы. — СПб., 1862.
77. Музалевский В. Старейший русский хор (1713—1938). — Л.; М., 1938.
78. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
79. Одоевский В. Избранные музыкально-критические статьи. — М., 1951.

80. Очерки по истории русской музыки 1790 – 1825/ Под ред. М.С. Друскина и Ю.В. Келдыша. – Л., 1956.
81. Памятники русского музыкального искусства. – М., 1972–1988. – Вып. 1–12.
82. Пенинская Л. Основы русской школы пения. – СПб., 1908.
83. Пожоев В. Проект законоположений об императорских театрах. – СПб., 1900. – Т. III.
84. Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). – Т. XXI. – Ч. 1.
85. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. – СПб., 1910.
86. Протопопов В. Николай Дилецкий и его современники. – Советская музыка. – 1973. – № 12.
87. Разумовский Д. Церковное пение в России. – М., 1867.
88. Разумовский Д. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. – СПб., 1895.
89. Ронкони Ф. Элементарное теоретическое-практическое руководство пения. – СПб., 1869–1871. – Тетр. I–II.
90. Ростислав (Ф. Толстой). Подробный разбор оперы «Жизнь за царя». – СПб., 1854.
91. Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. – Л., 1983.
92. Сборник материалов для истории императорской Санкт-Петербургской Академии художеств. – СПб., 1864–1866.
93. Светлов В. Театральное училище в XVIII столетии. – Библиотека театра и искусства. – 1902. – Т. III. – Вып. 1.
94. Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке/Комм. В. В. Протопопова. – Л., 1984.
95. Серов А. Критические статьи. – СПб., 1892–1895.
96. Серов А. Избранные статьи. – М., Л., 1950. – Т. 1–II.
97. Серов А. Статьи о музыке/ Сост., ред. и комм. В. Протопопова. – М., 1984–1990. – Вып. VII.
98. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII начала XVIII века. – М., 1969.
99. Смоленский С. Азбука знаменного пения, извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца. – Казань, 1888.
100. Смоленский С. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. – СПб., 1910.
101. Смоленский С. О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию. – СПб., 1904.
102. Стасов В. Избранные статьи о М.И. Глинке. – М., 1955.
103. Стасов В. Избранные сочинения. – СПб., 1894. – Т. III.
104. Страхов П. Краткая история академической гимназии, бывшей при императорском Московском университете. – М., 1855.
105. Сумароков А. Избранные произведения: Библиотека поэта, Малая серия. – Л., 1957. – Изд. 2.
106. Театральная энциклопедия. – М., 1967. – Т. V.
107. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. – М., 1971.
108. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. – М., 1953.
109. Чайнова О. Театр Мадокса в Москве. – М., 1927.
110. Четотт В. Двадцатипятилетие Киевской русской оперы (1867–1892). – Киев, 1893.
111. Чешихин В. История русской оперы (1674–1903). – СПб., 1905.
112. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Л., 1935.

Периодические издания

113. Вестник Европы. – 1815. – № 2.
114. Дамский журнал. – 1823. – Ч. 3. – № 14.
115. Драматический вестник, 1808. – Ч. II. – № 39.
116. Зритель света. – 1775. – Декабрь.
117. Литературные прибавления к русскому инвалиду. – а) 1837. – № 11; б) 1837. – № 22.
118. Музыкальный и театральный вестник. – а) 1856. – № 43; б) 1887. – № 35.
119. Пантеон русского и всех европейских театров. – 1840. – а) Ч. I, б) Ч. VI; в) 1850.

120. Примечания на Ведомости. — 1738.
121. Репертуар русского театра. — Т. II. — Кн. 7.
122. Русская старина. — 1870. — Т. I—II.
123. Русский архив. — а) 1872; б) 1886.
124. Северная пчела. — а) 1830. — № 134; б) 1851. — № 233; в) 1852. — № 154.
125. Северный вестник — 1804. — Ч. 1. — № 3.
126. Северный наблюдатель. — 1817. — Ч. I. — № 9.
127. Семейный круг. — 1858. — № 2.
128. Санкт-Петербургские ведомости. — а) 1755. — № 18; б) 1775. — № 1; в) 1848. — № 197.
129. Сын отечества. — а) 1814. — № 41; б) 1814. — № 50; в) 1820. — № 41; г) 1868. — № 24.
130. Театрал. — 1853.
131. Художественная газета. — 1838. — № 1.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
I. Первоисточки русской национальной школы пения. Народно-песенное творчество. Искусство церковного пения	5
II. Вокальная культура XVIII столетия. Театральное искусство. Итальянская музыка в России. Первые государственные учреждения по воспитанию профессиональных музыкантов и деятелей театра	14
III. XIX столетие. Период от первых русских опер до эпохи М.И. Глинки. Роль русского романса в истории отечественного вокального искусства. Виднейшие композиторы, певцы и педагоги	53
IV. Творчество М. И. Глинки — основоположника русской композиторской и вокальной школ. Художественные и педагогические воззрения М. И. Глинки. Выдающиеся ученики	67
V. Дальнейшее развитие традиций. Вокальное искусство середины и начала 60-х годов XIX столетия	78
Заключение	89
Литература	91

*История вокального искусства
рус. нац. школы
пение
вокал. культура
Глинка
XVII-XVIII?
XIX*

Яковлева Антонина Сергеевна

РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия

Учебное пособие к лекционному курсу
«История вокального искусства»

473423 - Хакимова (Шабалина)

Изд. лиц. ЛР № 065725 от 11.03.98 г.
Подписано в печать 26.06.99

Формат 60x90/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,0. Тираж 500 экз. Заказ № 307.

Отпечатано с готовых диапозитивов в Издательско-полиграфическом центре «ГЛОБУС»

