

# ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ ОТДЕЛЕНИЙ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА К РАБОТЕ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

---

*Леонид Бомштейн*

Словосочетание «оперный певец», прочно закрепившееся в окружающей действительности, сегодня, на первый взгляд, предельно понятно даже самому немзыкальному слуху. Но, как ни парадоксально, с трудом осознается самими оперными певцами. Настоящая статья ориентирована не на зрелых артистов, за спиной которых — калейдоскопическое разнообразие сыгранных ролей. Автор обращается к студентам отделений академического вокала. Период обучения в вузе, как правило, является решающим в становлении профессионализма. Симбиотическое взаимодействие студента и педагога воспитывает в первом сложный комплекс навыков и качеств, последовательно укладываемых в парадигму «оперный певец». Ведь одна из первостепенных целей освоения профессии — как можно более скорая идентификация себя в ней, практическое овладение ее механизмами и, что немаловажно, развитие способности адаптироваться к обстоятельствам.

Участие в оперных спектаклях за рубежом, работа в интернациональных командах, а также в России — с приглашенными дирижерами, режиссерами и певцами — в совокупности с преподавательской деятельностью послужили фундаментом наблюдений, ставших предметом данной статьи<sup>1</sup>.

На сегодняшний день актуальны два существенных вопроса: с какими трудностями может столкнуться оперный певец в начале своего профессионального пути, и как подготовить его к этим трудностям в процессе обучения? Под словом «трудности» подразумевается конкретный аспект исполнительской практики — работа в условиях международного взаимодействия, стремление к продуктивному сотрудничеству, приспособление к специфике сложившихся обстоятельств.

Мы живем в эпоху расцвета жанра литературных мемуаров. Субъективный личностный опыт, отраженный в автобиографических материалах, об-

ретают особую ценность в процессе обучения певца. Практика чтения подобной литературы должна привести читателя к его развитию, пониманию глубинных механизмов, способствующих продвижению исполнителя, а значит — стать хрестоматийным примером перехода «количества в качество». Соединив личные изыскания с известными фактами из жизни артистов мировой оперной сцены, предлагаю ряд тезисов. Раскрытие и осмысление их может стать импульсом к привнесению некоторых коррективов в сложившийся стереотип образовательного процесса, что, в свою очередь, сделает процесс более плодотворным и конкретизирует его направленность.

Тенденции развития образовательных учреждений в нашей стране — реформирование, европеизация (переход на болонскую систему [1, 68–70]) — способствуют тому, что современные вузы в некотором роде становятся «платформой для экспериментов». Чрезмерная занятость студента, вследствие присутствия в учебно-образовательной программе не только обязательных дисциплин, но и факультативов, убеждает в том, что из множества каких бы то ни было «полезных» предметов необходимо вычленить несколько основных — ядро, ориентированное на овладение конкретной специальностью. Применительно к оперному искусству такой «каркас» составляет ряд дисциплин, о которых пойдет речь далее.

Предмет *Специальность* является главным не только потому, что пение — важнейший атрибут певца, но и по причине необходимости изучать эту дисциплину на протяжении всей профессиональной жизни, ежедневно работая над голосом и совершенствуя приемы владения им. Американская оперная певица Рене Флеминг выразила эту мысль так: «Я давно уже смирилась с тем фактом, что принципы пения можно объяснить за 10 минут, а освоить их удастся лишь за 10 лет. Эту нелегкую работу я начала еще в средней школе. Каждый учитель помогал мне продвинуться дальше, найти что-то новое в известных концепциях; нередко я усваивала теорию, проверив ее практикой, а иногда понимание приходило по наитию. Обучение пению не похоже на ровную прямую дорогу, приходится блуждать в тумане, пока не наткнешься на истину» [7, 80].

Особенно важной для студента деятельностью является обучение в *классе оперной студии и актерского мастерства*. В РАМ имени Гнесиных оперная студия была основана около 40 лет назад. Она процветает и ныне, благодаря ей в учебном заведении существует уникальная в своем роде практика моделирования «взрослых» оперных постановок студенческими коллективами. Личность, стоявшая у ее истоков — Юрий Аркадьевич Сперанский, певец (тенор), выдающийся педагог и режиссер. С 1958 по 1963 годы работал в ведущих советских театрах, а в 1976, заведая кафедрой оперной подготовки ГМПИ им. Гнесиных, он основал и возглавил (заявляя пост художественного руководителя) театр-студию оперы. На счету студенческой труппы более 30 постановок классических и современных опер. В 1991, 1993, 1999 и 2005 годах театр-студия представил свои постановки на зарубежной сцене — в городах Швейцарии. Такая «репетиция» работы

на международном уровне, несомненно, является фундаментальным опытом. Для многих начинающих артистов подобная деятельность может стать поводом к детерминации своих дальнейших целей, связанных с артистическим поприщем.

Оперный исполнитель должен развивать в себе способность к коммуникации сызмала, ведь это, пожалуй, один из главных критериев профессиональной компетентности певца. Принимая участие в постановке оперы «Война и мир» в Парижской национальной опере, автор статьи, не чувствуя симпатии со стороны режиссера — Франчески Замбелло, — столкнулся с трудностью самоидентификации в предложенной роли (Хозяина бала). Однако в процессе работы, учитывая особенности режиссерского видения исполняемых партий, смог снискать расположение режиссера, и работа сместилась в плоскость комфортного взаимодействия. Подобные ситуации — прекрасная иллюстрация важности коммуникативного опыта исполнителя. Его наработка должна начинаться как можно раньше. В связи с этим отметим необходимость включения в образовательные программы вузов предмета *Актерское мастерство и Оперная студия*.

Раннее знакомство со сценой, зачастую посредством «взросления» на эпизодических ролях, оказывается неотъемлемым этапом развития многих крупных исполнителей. Шведский оперный певец Николай Гедда рассказывает: «Учась в оперной школе, я иногда получал разовую работу в опере. В первый раз это была вердиевская «Аида», я ходил в толпе солдат. Потом я пел в хоре, когда давали оперу Масканьи «В Сицилии». Я выступил даже в вокальном секстете в современной опере Г. Зютермайстера «Красный сапог», мы пели в оркестровой яме» [4, 59]. Описанные эпизоды из жизни Гедды иллюстрируют наиболее вероятные условия работы исполнителя в начале его артистической карьеры.

Излишне говорить о том, что собранность и организованность как на сцене, так и в бытовой жизни, начинается с пунктуальности. Студента необходимо приучать к своевременному выполнению обязанностей и к целесообразному распределению времени. Как показывает практика, в карьере исполнителя преобладают руководители, не терпящие непунктуальности. Кстати, тенденция заканчивать репетиции в четко регламентированное время и ни минутой позже — прерогатива европейской оперной сцены. Однако и титаны отечественного театра также стремятся к математической точности в распределении времени. Так, например, дирижер А. Н. Лазарев, с которым автору посчастливилось работать над «Чародейкой» П. И. Чайковского, поминутно расписывает каждую репетицию и не терпит даже 30-секундных опозданий. А великий Л. Додин, напротив, при работе над оперой «Леди Макбет» во Флоренции был возмущен фактом внезапной остановки репетиции в заранее установленное регламентом время. Однако несогласие с инструкциями, как правило, может привести к риску потери финансовых средств, обещанных контрактом. Подобные правила не лишены справедливости, ведь работа по контракту подразумевает жизнь в рам-

ках определенного режима. В процессе работы над оперой Д. Шостаковича «Нос» (Режиссура П. Штайна) в Хельсинки автор статьи в конце каждой недели получал расписание на следующую. И так до дня премьеры. Соответственно, жизнь согласно расписанию — обязательное, прописанное в контракте, условие.

Музыканту не стоит забывать о том, что театрально-концертная сфера чрезвычайно трудна в деловом отношении. Этот тезис с удивительной чуткостью раскрыт Рене Флеминг: «Я получила прекрасное образование — меня учили резонансу, языкам, стилю, пению высоких нот — но никто не объяснил мне, что я должна заранее позаботиться об оплате авиаперелета до места назначения, если пою за границей. Никто не рассказал мне о заказе гостиниц, интервью или правилах отмены спектакля. Одним словом, никто не научил меня вести дела. Люди, и прежде всего сами артисты, обычно полагают, что творческие личности не сталкиваются со столь низменными материями. Мы как певчие птички: свободные, щебечем беззаботно свои песенки на цветущих ветках, а когда проголодаемся, клюем зернышки. Но мы все живем в современном мире, и даже самая возвышенная артистическая душа должна вовремя платить налоги. По этой и многим другим причинам начинающим певцам следует заранее ознакомиться с деловыми аспектами своей работы» [7, 192].

Необходимыми качествами профессионального артиста являются трудолюбие и творческая инициатива, особый подход к постановке оперного спектакля: как коллективному созданию. Необходимо понимать, что постановка оперного спектакля — общее дело. Под руководством режиссера и дирижера артист должен не только выполнять требования (установки) художественных руководителей, но и стремиться к выражению собственного видения роли, способствовать двустороннему творческому контакту. Факт сотрудничества умножает качество воплощения замысла во много раз. Знаменитый бас Е. Нестеренко, готовясь к выступлению за рубежом, сам режиссирует свою партию, еще не зная задумки режиссера. Попадание в цель (идею) или отход от нее здесь играет второстепенную роль, важен сам факт заблаговременного «включения» в работу.

Еще одна личностная особенность, наличие которой окажется полезным оперному исполнителю — умение приспосабливаться к дискомфортным условиям работы. Это выражается в беспрекословном отклике на пожелания режиссера, не всегда расценивающиеся как стандартные. Например, нередко артистам приходится исполнять партии лежа. Подобный прием встречается в Лионской постановке «Орфея в аду» Ж. Оффенбаха (1997 г., Натали Дессе в партии Эвридики) или «Трубадура» Дж. Верди в Зальцбурге (2014 г., Анна Нетребко в партии Леоноры). Проблемы дыхания, обусловленные специфическим положением тела, не должны быть предметом переживаний режиссера, но преодолеваются самим певцом. При работе в рамках международного контракта о трудностях говорить не принято. Нередко, согласно договору, неудовлетворенность руководителя приводит к уменьшению

гонорара исполнителя — автор статьи имеет опыт сотрудничества на подобных условиях («Огненный ангел» С. Прокофьева, Брюссель, режиссер Р. Джонс).

Доброжелательность, терпимость, умение своевременно и незамедлительно реагировать на замечания режиссера — качества, требующие непрерывного оттачивания. Занятия в оперной студии могут послужить платформой, отправной точкой начала глубинной личностной работы.

Возвращаясь к изложению идей, касающихся образовательной программы музыкального вуза, подчеркнем, что предмет, который, на наш взгляд, требует значительно большего внимания, чем ему уделяется сегодня, — *Иностранные языки*. Наиболее перспективной может стать практика их углубленного изучения с привлечением носителей языка. Это, несомненно, послужит серьезной инвестицией в развитие исполнителя, потому как обеспечит ему скорейшую адаптацию сразу к двум аспектам концертной деятельности: исполнению произведения на языке оригинала и комфорту коммуникаций.

Неточное произнесение слов в партиях — проблема-ровесница оперного искусства. Публика, слушающая оперу на родном языке, вряд ли оценит неверно произнесенное слово. Ведь фонетические «недоразумения» чреватые не только нарушением целостности или красоты, но и диаметральной искажением смысла, порой в сторону комического, нелепого или грубого. Показателен случай, произошедший с тенором Энрико Карузо. В день своего дебюта в опере «Лючия де Ламмермур» Г. Доницетти, Карузо, «... дойдя до фразы “sorte della Scozia” (“будущее Шотландии”), спел вместо этого “volpe della Scozia” (“Лиса Шотландии”)...» [3, 48]. Итальянский зритель, славящийся прекрасным знанием оригинальных текстов опер, воспринял это событие как эпохальное, зал разразился негодованием.

Любая лингвистическая система уникально устроена, в ее основе лежат закономерности, принципы, один из которых — особенность произношения. Как правило, они прочитываются в строении слова, присущем конкретному языку. Удвоение согласных в итальянском и испанском, твердость и мягкость в русском — категории фонетики, распознавание и понимание которых нужно довести до автоматизма. Нередко начинающие исполнители, не желая уделять время освоению языка, набираются лингвистического опыта исключительно путем заучивания, вокализации готовых текстов. К сожалению, немногие понимают, что фундаментальное изучение (взамен постоянного зазубривания) избавит от механических повторений, воспитает чувство языка, которое позволит быстрее запоминать текст, ориентироваться в законах его строения.

Знание языков поможет артисту преодолеть барьер межнациональных коммуникаций. Это касается как личного общения, так и профессионального. Особое внимание хочется обратить на проблему прочтения контракта. Очевидно, что упущенные по некомпетентности артиста «мелочи» контракта могут обернуться не самыми приятными сюрпризами. Так, на-

пример, произошло во время гастролей автора в Тулузе. Коллектив исполнял концертную версию «Золотого Петушка» Н. А. Римского-Корсакова. После очередного концерта администрация объявила о предстоящей трансляции спектакля по радио. Узнав об этом, один из именитых коллег автора высказал пожелание о дополнительной оплате, однако директор театра незамедлительно предоставил артисту контракт, в котором присутствовал соответствующий пункт. С прописанными в официальных документах условиями договора сложно спорить, но избежать рефлексии разочарований можно.

Беспрепятственное общение исполнителя с дирижером и режиссером значительно облегчает поставленные перед командой задачи. Поэтому о сотрудничестве, избавленном от сложности понимания языка, приятно вспомнить. К примеру, дирижер вышеупомянутого эпизода работы над «Золотым Петушком» в Тулузе, Олег Коэтани, проживая в Италии, прекрасно владея русским языком, во время работы давал компетентные рекомендации, относящиеся к тексту оперы, корейской певице Суми Джо. Но нередко происходит и обратное: попадая в иностранный коллектив, наш соотечественник сталкивается с проблемой «нерусскоязычности» руководителей. Именно поэтому автор настоятельно рекомендует студенту-вокалисту изучать как минимум два иностранных языка, тем самым проявляя заботу о будущих международных коммуникациях.

Предмет *Дирижирование* является важнейшим в процессе обучения будущего исполнителя. Отсутствие у молодых исполнителей оркестрового мышления предопределяет ряд трудностей, одна из которых — своевременное снятие звука (нередко исполнитель его передерживает или, напротив, не дослушивает). Возникновение этого и прочих «казусов раскоординации» обусловлено репетициями с концертмейстером пианистом: для студента встречи с оркестром являются редкой и в некотором роде уникальной возможностью. Отчетные концерты или выступления на базе оперной студии, что случается не так часто, — фактически единственный шанс практиковаться.

Обычно уже первые репетиции с оркестром высвечивают недоработки певца. Истинная «полетность» голоса, являющаяся совокупностью природных данных и правильной обученности, воспитывается только путем «взаимодействия» с оркестром. В начале работы в МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко, автор столкнулся с трудностью овладения партией Рудольфа («Богема» Дж. Пуччини). Лавировать в звуковом облаке, созданном множеством инструментов, оказалось гораздо сложнее, чем вокализировать под сопровождение рояля. Сложности, связанные с исполнением этой партии, обусловлены множеством факторов. Во-первых, это тенденция к «карнавальной» живости действия, присущая оперной музыке Пуччини. Динамика, с которой реплики героев сменяют друг друга и переплетаются с оркестровым планом, требует от исполнителя постоянной (в первую очередь, позиционной) готовности к действию. Однако излишняя

«включенность» наряду с плотным оркестровым звучанием может привести к перефорсированию и проблемам с голосовыми складками.

Кроме того, исполнение данной партии подразумевает выполнение серьезных требований к вокалу. Фрагменты, в которых партия оркестра дублирует вокальную строчку, являются особенно трудными: первостепенной становится задача «выведения» голоса на передний план, достижения его яркости, полетности и остроты. Находясь «над» оркестром, голос не должен утратить благородства звучания.

Невозможно не отметить и то, что партия Рудольфа имеет достаточно высокую тесситуру. Исполнитель должен управлять высокими нотами так же уверенно, как и в комфортном для себя регистре, при этом не теряя координации с оркестром.

Безусловно, звучание голоса одновременно и «над» оркестром и внутри него — задача из разряда архисложных. Решая ее, исполнитель добивается энергичной и при этом нефорсированной подачи звука. Лучший способ ощутить движение оркестра — взглянуть внутрь него с позиции дирижера. Именно поэтому автор считает практику дирижирования обязательной для студента-вокалиста.

Аудио-видеотека РАМ им. Гнесиных предоставляют возможность студенту расширить представления о мировой культуре в целом и о дирижировании в частности. Приобретение зрительного и слухового опыта путем сопоставления эталонных исполнений музыки — практика, которая небезосновательно подлежит совмещению с занятиями собственно дирижированием. А если говорить о перспективе работы за рубежом, то очевиден факт: просматривая записи, предоставляемые медиатекой, студент сможет наблюдать особенности исполнительских школ разных стран и тем самым невольно начать подготовку к гастрольной практике.

«Определенный интерес к дирижированию полезен любому музыканту, так как он заставляет слышать любую музыку оркестровыми ушами», — сказал Даниель Баренбойм<sup>2</sup>. Включение триптиха «дирижируем-смотрим-слушаем» в постоянную учебную практику — эффективный способ воздействия на слух и музыкальное мышление студента.

Не стоит забывать и о предметах, способствующих развитию музыкального слуха и профессиональной грамотности на протяжении столетий: сольфеджио и гармонии. Студент, считающий необязательным уделять время этим дисциплинам, многое теряет; ведь упражнения воздействуют на глубинные механизмы мышления музыканта. Навыки, приобретенные на сольфеджио (чистота интонации, умение работать в ансамбле) и гармонии, напрямую сказываются как на качестве пения, понимании партии, так и на работе с оркестром.

Наконец, хотелось бы обратить внимание читателя на неспецифические дисциплины, такие как история искусств. Приведем интересную цитату о теноре Энрико Карузо: «Карузо не получил никакого общего образования, и ни в коем случае его нельзя было назвать “интеллектуалом”».

Карузо собрал роскошную библиотеку, но читал лишь итальянские газеты. Он не был человеком “письменной” культуры. <...> В Карузо парадоксальным образом сочеталось почти полное незнание мировой культуры с удивительной художественной интуицией» [3, 15]. Однако пример Карузо подтверждает его «особенность» и гениальность. Ведь способность, называемая автором цитаты «художественной интуицией», наличествует далеко не у каждого музыканта. Исключительные вокальные данные, ошибочно расцениваемые как привилегия, — не повод для смещения приоритетов развития в единый центр. Следовательно, глубина культурного знания может быть воспитана трудом, и редко может быть компенсирована интуицией. Неизменно здесь одно: стремление к глубокому познанию мира — фактор, который не позволит артисту остановиться в профессиональном развитии.

Гастроли и выступления за рубежом не менее значимы для личностного и профессионального роста. Артист должен воспитывать в себе способность отдавать, делиться опытом и получать опыт других. Этот путь — пополнения своего багажа знаний — начинается в студенческое время, а заканчивается лишь с завершением карьеры. У немецкого сатирика XV века Себастьяна Бранта есть такие строки:

*Знания приумножая,  
Чужие посещать края  
Считаю добрым делом я [2, 60].*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белов В. А., Энтин М. Л., Гладков Г. И. Болонский процесс и его значение для России. Москва: РЕЦЭП, 2005. 142 с.
2. Брант С. Корабль дураков. Москва: Художественная литература, 1971. 480 с.
3. Булыгин А. К. Карузо. Москва: Молодая Гвардия, 2010. 480 с.
4. Гедда Н. Дар не дается бесплатно. Москва: Радуга, 1983. 252 с.
5. Доминго П. Мои первые сорок лет. Москва: Радуга, 1989. 304 с.
6. Пуччини Дж. Богема. Опера в четырех действиях. Москва: Музыка, 2008. 264 с.
7. Флеминг Р. Внутренний голос. Москва: Фантом пресс, 2008. 352 с.

## REFERENCES

1. Belov V. A., Entin M. L., Gladkov G. I. Bolonskiy protsess i ego znachenie dlya Rossii [The Bollon process and its significance for Russia]. Moskva, RYeTsEP [Moscow, RECEP]. 2005. 142 p.
2. Brant S. Korabl durakov [The ship of fools]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura [Moscow: Publishing house «Fiction»]. 1971. 480 p.
3. Bulygin A. K. Karuzo [Caruso]. Moskva: Molodaya gvardiya [Moscow: Publishing house «Young Guard»]. 2010. 480 p.
4. Gedda N. Dar ne daetsya besplatno [The gift is not given for free]. Moskva: Raduga [Moscow: Publishing house «Rainbow»]. 1983. 252 p.
5. Domingo P. Moi pervye sorok let [My first forty years]. Moskva: Raduga [Moscow: Publishing house «Rainbow»]. 1989. 304 p.

6. Пуччини Дж. Богема. Опера в четырех действиях [Bohemia. Opera in four acts]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 2008. 264 p.
7. *Fleming R.* Vnutrenniy golos [Inner voice]. Moskva: Fantom press [Moscow: Publishing house «Phantom Press»]. 2008. 352 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор данной статьи, Леонид Аркадьевич Бомштейн — тенор, солист Государственного академического Большого театра России, доцент кафедры сольного пения Российской академии музыки им. Гнесиных. Артистической и преподавательской деятельностью занимается с момента окончания РАМ им. Гнесиных (1996 год). Работал в театре «Геликон-опера», в МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. С 1998 года и по сей день является солистом ГАБТ России.

Гастрольная деятельность:

1996 год — Уэксфордский оперный фестиваль в Ирландии: «Богема» Дж. Пуччини; 1999–2002 годы — Парижская Национальная опера: «Война и мир» С. Прокофьева, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Хованщина» М. Мусоргского; Монте-Карло: «Иоланта» П. Чайковского; 2000 год — Турин, фестиваль «Музыкальный сентябрь»: «Байка про лису, петуха, кота и барана» И. Стравинского; 2003 год — Франция, Опера Montpellier: «Капулетти и Монтеки» В. Беллини; «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова; 2004 год — США. Бард-фестиваль: «Нос» Д. Шостаковича; 2006 год — Иерусалим: исполнение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича; 2007 год — Брюссель, театр «Ла Монэ»: «Огненный ангел» С. Прокофьева; 2008 год — Флоренция: «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича; 2011 год: Цюрих: «Нос» Д. Шостаковича; 2013 год — Римская опера: «Нос» Д. Шостаковича; 2015 год: Финская национальная опера: «Нос» Д. Шостаковича; 2016 год — Юрмала: исполнение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича.

<sup>2</sup> Цит. по: [5, 8].