

Теодоро  
Челли

## ГОЛОС ИЗ ДРУГОГО ВЕКА

Какие бы жаркие споры ни разгорались вокруг имени Марии Менегини-Каллас, критики, как правило, обходили вопрос, как поет эта певица, а если его и ставили, то не находили удовлетворительного ответа. А между тем в разговоре о певице этот вопрос отнюдь не праздный – более того, на наш взгляд, он составляет основной, если не единственный, предмет критических размышлений. Когда же речь заходит о Марии Каллас, стяжавшей неслыханную мировую славу, о художнике, чье имя на афишах в любом городе уже гарантия полного аншлага и кассового успеха, следует особенно серьезно рассмотреть разные стороны ее вокального искусства, ибо оно, думается, и есть первопричина баснословной карьеры певицы.

В самом деле, нельзя себе представить, чтобы певица – не Каллас, а имярек – стала легендарной в артистическом мире только потому, что отличается поразительно стройной фигурой, изысканно одевается, а также – намеренно или бессознательно – потрясает мир шумными скандалами. Разумеется, подобные способы создания сенсации вокруг своего имени нередко оказываются успешными, однако такого рода знаменитости недолговечны и скоро "выходят в тираж", уступая место новому эфемерному чуду, приобретшему известность столь же шумными средствами. Но есть еще одно обстоятельство, которое не вполне понимают даже наиболее объективные любители искусства Марии Каллас, по счастью составляющие большинство. Дело в том, что пение Марии Каллас коренным образом отличается от пения других оперных знаменитостей, которыми мы тоже часто восхищаемся. Голос Каллас обладает особенностями, роднящими его с так называемыми "вокальными инструментами" прошлых веков. Каллас поет так, как, вероятно, эти "инструменты" звучали более ста лет назад; во всяком случае, самое искусство пения Каллас весьма им близко. Поэтому судить о пении Каллас очень нелегко – его параметры не укладываются в схему современных представлений о вокале.

Случись неискушенным любителям музыки услышать сонату Доменико Скарлатти в исполнении на клавикордах, они сразу же отметят, что звучит она "слабо", что трактовке недостает колорита, который так легко достигается игрой на рояле. Но ведь сонаты Скарлатти написаны как раз для клавикордов, и исполнять их на рояле – полный произвол, анахронизм, которого мы даже не замечаем, так как привыкли к подобному исполнению на наших концертах. Аналогичным образом многие сопрановые партии в операх Россини, Беллини, Доницетти, раннего Верди сочинялись для "вокальных инструментов", ныне ставших огромной редкостью, и к которым так близок голос Каллас. Однако нас ни капельки не

удивляет, что эти партии исполняют певицы с голосами, для которых сочиняли свои оперы Пуччини, Массани и Джордано.

Иначе говоря, феномен – прежде всего, вокальный и артистический – Марии Каллас до того своеобразен, что задает головоломные загадки, разгадать которые – дело куда более интересное и достойное, чем муссировать диету Каллас для похудания или подсчитывать, сколько у нее меховых манто. Вокальному феномену Марии Каллас и посвящена эта статья. Ее автор задался целью убедительно доказать, что Каллас – великая, изумительная певица нашего времени, вдохновенный интерпретатор оперного наследия, умеющий замечательно использовать свой "вокальный инструмент" в соответствующем репертуаре, в тех музыкальных драмах, содержание которых так поэтически раскрывает ее многогранный драматический талант.

Но оставим пока в стороне артистические возможности Марии Каллас и рассмотрим ее как "вокальный феномен". Мария Каллас – сопрано. Но сопрано какого типа?

Примерно столетие назад сопрановые голоса было принято разделять на три категории: легкое, лирическое и драматическое сопрано. Легкое сопрано отличается небольшим вокальным диапазоном, слабым нижним регистром и ослепительным фиоритурным богатством в верхних регистрах. Им доступны верхнее "ми" и даже "фа" (скажем, в арии „Der Hölle Rache“ ("Адская месть")<sup>1</sup> из "Волшебной флейты" Моцарта), они блестательно справляются с виртуозными пассажами, им свойственна редкостная голосовая гибкость. Лирическое сопрано, напротив, отличается большей вокальной плотностью, способностью к воспроизведению колорита и нюансов, его модуляции в нижнем и среднем регистрах отмечены щемящей лиричностью. Верхний регистр доступен ему в гораздо меньшей степени, чем легкому сопрано, выше "до" третьей октавы оно не подымается, голосовая гибкость у него относительная. И наконец, драматическое сопрано, как правило, отмечено большой вокальной силой, широтой диапазона, однако не вполне хорошо справляется с пассажами, требующими особой вокальной гибкости. Обычно оно также не подымается выше "до" третьей октавы.

Впрочем, не нужно думать, что это разделение сопрановых голосов на три группы непреложно и неукоснительно. Нередко сопрано подпадает сразу под две рубрики: так, есть "легкие лирические сопрано" или "лирико-драматические сопрано", иначе называемые преподавателями вокала "лирическим спирито". Лина Пальюги – легкое сопрано, Тоти Даль Монте – легкое лирическое сопрано, Мафальда Фаверо – лирическое сопрано, Рената Тебальди – лирическое спирито, Джина Чинья – драматическое сопрано. Эти голоса нынешних или умерших певиц – поразительные "вокальные инструменты", так что их с полным правом можно счесть образцами или точками отсчета в наших рассуждениях. Конечно, с годами голос

<sup>1</sup> Ария Царицы ночи из Пакта.

изменяется, подчас даже разительно — мы воспользовались этими примерами потому, что еще до недавнего времени вышеуказанные певицы отличались или отличаются по сей день высоким вокальным совершенством.

Голос Марии Каллас нельзя подвергать ни под одну из выше приведенных рубрик — поэтому, думается, он порождает столько споров, недоумений и даже огорчений среди слушателей. Для того чтобы определить его, так сказать, вокальный прототип, нам следует углубиться в историю оперного искусства и вокальной драмы, вернувшись к тридцатым годам прошлого века, когда были живы еще Россини, Беллини и Доницетти, а ослепительная карьера молодого Верди еще не началась.

До начала XIX века лучшими мастерами вокального искусства считались особые виртуозы — кастраты — сопранисты и контратальто, из которых в своем большинстве вышли знаменитые учителя пения. Они были признанными мастерами фиоритурного стиля, царившего на протяжении всего восемнадцатого века, стиля, где основные мелодии обильно снабжались различными украшениями (*embellimenti*), руладами, арпеджио, гаммами, трелями, двойными форшлагами, хроматическими гаммами. иначе говоря всем тем, что сегодня исполняют легкие сопрано, правда только лишь в своей колоратурной ипостаси. Благодаря обильным вокальным украшениям этот стиль, составивший славу оперного искусства, и получил название бель канто, которому отдали дань многие замечательные композиторы.

В этой связи следует заметить следующее: когда термин "бель канто" связывается сегодня с голосами, не имеющими никакого отношения к фиоритурному стилю, то это всего лишь импрессионистическая обмолька. Правильнее в этом случае говорить о *bella voce*<sup>1</sup> или *bel cante*<sup>2</sup>. В те годы, когда процветало искусство кастратов, исполнение этих фиоритурных фокусов почиталось предметом мастерства. Знаменитый Пьеро Франческо Този в своем трактате (1723) безапелляционно утверждал, что "кто не умеет исполнять трели, тот никогда не станет великим певцом, будь он хоть семи пядей во лбу". Если стать на точку зрения Този, то и голос Беньямино Джильи, редко исполнявшего подобные фиоритуры и так и не научившегося делать трели, придется счесть посредственным. Однако Джильи по праву считается великим певцом, который, впрочем, весьма далек оттеноров бель канто. Он — тенор, обладавший поразительными вокальными возможностями для исполнения опер Пуччини, Массаки и Джордано или сочинений зрелого Верди, где очень редко встречаются фиоритурные пассажи.

Среди прославленных учеников этих выдающихся мастеров бель канто встречались женщины с контратальтовыми голосами. Пока были

в моде искусственные голоса кастратов-сопранистов, женщины, обладавшие природным сопрано, выдерживали с ними конкуренцию лишь в исключительных случаях. Скажем, многие женские партии в операх Россини писались композитором главным образом для контратальто. Розина в "Севильском цирюльнике" — чистое контратальто, хотя эта партия чаще исполняется в транспонировке для колоратурного сопрано, и теперь редко когда услышишь в спектакле или грамзаписи Розину, исполненную в точном соответствии с тональностью Россини. Изабелла в "Итальянке в Алжире" и Анджелина в "Золушке" тоже чистые контратальто. Сам тембр контратального голоса, с его мальчишескими или отроческими обертонами, отлично вписывается в причудливый мир Россини. Неизменно слегка укращенный бравурными интонациями, чуть оттененный иронией, контратальный голос лишь частично отражает в себе страстную и чистую женскую натуру этих героинь, лишенных, впрочем, точных психологических примет.

Когда певцы-кастраты постепенно вывелись, а напор романтических чувств постепенно покорил все виды искусства, весьма способствуя развитию индивидуального характера даже в лирической драме, женщины-героини с четко выраженными чертами "слабого пола" появились и в музыкальном театре. Сначала они возникли в операх Россини с его своеуравненными, чувствительными героями, затем в произведениях Беллини и Доницетти. Возник естественный спрос на певиц с большими возможностями в верхнем регистре. И тут произошло событие весьма странное и даже удивительное в истории вокального искусства: некоторым певицам-контратальто удалось расширить свой вокальный диапазон, продвинуться в области верхнего регистра и стать, таким образом, сопрано. Их нижний регистр почти не пострадал, а средний расширился, обогатившись высокими и даже чрезвычайно высокими нотами.

Наиболее фантастический феномен такого рода представляла собой Мария Фелисита Малибран, чье имя стало легендарным благодаря ее чудесному вокальному превращению. Судя по свидетельствам современников, Малибран стала обладать огромным вокальным диапазоном, простиравшимся от "соль" малой октавы до "ми" в третьей. У Джудитты Пасти, прославившейся примерно в то же время, был почти такой же диапазон, как у Малибран. При таком огромном диапазоне голос, естественно, не может звучать одинаково во всех регистрах. В самом деле, если судить по свидетельствам современников этих прославленных певиц, то их голоса (а также тех, кто стремился сравниться с ними искусством) не отличались одинаковой окраской на всем диапазоне — иначе говоря, не все взятые ими ноты обладали одинаковым тембром. Но зато природа наградила их поразительной способностью к фиоритурному пению, а также великим умением выражать чувства посредством патетических модуляций, драматических акцентов и щемящими оттенками звучания тона. Поэтому в их исполнении гибкие пассажи приобре-

<sup>1</sup> Прекрасный голос (*ital.*).

<sup>2</sup> Прекрасно петь (*ital.*).

тали меланхолическую окраску, передающую внутреннее душевное волнение, которое в принципе умели доносить до слушателя лишь контратльтовые голоса.

Поначалу современники называли этих певиц *soprani sfogati* — иначе говоря, безграничные, ничем не стесненные, бесконечно гибкие. Но после того, как Верди блистательно использовал героинь, мучимых высокими страстью и чувствами, этих певиц стали называть "драматическим гибким сопрано" (*drammatico soprano d'agilita*). Они обладали огромным вокальным диапазоном, виртуозной техникой, унаследованной от мастеров бель канто и значительной силой голоса, впрочем не превосходящей силу нынешних драматических сопрано — иначе им не удалось бы сохранить голосовую гибкость. К числу их достоинств прибавилось еще одно — драгоценная способность петь вполголоса (*mezza voce*), которой отличаются многие нынешние певцы, но корифеи прошлого еще и умели применять *mezza voce* в пассажах, требующих черзвычайной вокальной гибкости. Гибкость при пении вполголоса — технически самая трудная задача, какая только может возникнуть перед певицей.

Голос Марии Каллас — тоже драматическое гибкое сопрано со всеми его признаками: огромным диапазоном, виртуозной техникой и способностью выражать непосредственные чувства. У голоса Каллас даже наблюдается тот же изъян, что у *soprani sfogati* прошлого, — неравномерная тембровая окраска в разных регистрах — изъян, способный оскорбить слух тех, кто привык к голосам современных певиц. Как удалось Каллас выпестовать и создать свой столь редкостный "вокальный инструмент", мы не знаем — нам остается лишь понять сам вокальный феномен Марии Каллас. Ее вокальный диапазон (мы имели неоднократную возможность его проверить) простирается от глубокого "ля" малой октавы (когда она пела в *Ла Скала* "Бал-маскарад" Верди) до "ми-бемоль" третьей октавы (в "Лючии ди Ламмермур" Доницетти) и даже, в порядке исключения, до чистого "ми" третьей октавы (в "Армиде" Россини). Иначе говоря, у голоса Каллас примерно тот же диапазон, что некогда был у Малибан.

Вероятно, первоначально голос Каллас был ближе всего к контраталто или — что еще вернее — к меццо-сопрано. Но благодаря урокам Эльвиры де Иадльго, замечательного "легкого сопрано" своего времени и наследницы секретов фиоритурного стиля, Каллас шаг за шагом — скорее всего, бессознательно — овладела вокальным искусством как раз тех певиц начала XIX века, которые обогатили сопрановый голос эмоциональным богатством гибкого контраталто. Действительно, "вокальный инструмент" Каллас лучше всего приспособлен для исполнения опер, написанных исключительно для *soprani sfogati*, или драматических гибких сопрано. При исполнении подобных опер современным типам сопрано — легкому, лирическому и драматическому — в свой черед приходится приспособли-

ваться к их тесситурам, и временами они даже достигают замечательных результатов. Эти типы голосов, как мы далее покажем, французского происхождения и пришли в итальянскую оперу много позже.

В вокальном мире нынешней оперы, где женские голоса делятся на легкое, лирическое, драматическое сопрано и их подвиды, голос Марии Каллас — драматическое гибкое сопрано — кажется звездой, попавшей в чуждую ей галактику. Поэтому ее голос равно вызывает как восторги и изумление, так возмущение и хулу. Но какие бы споры он ни порождал, его вокальная природа — чистый анахронизм. Это голос из другого века. То, что он бесконечно волнует, не отрицают даже его хулители, а волнует он благодаря вокальному искусству Каллас, искусству тех великих певиц прошлого, для которых писались романтические оперы.

Поначалу это понимали немногие. Вероятно, и сама Мария Каллас не вполне отдавала себе в этом отчет. Подобно большинству оперных дебютанток, Каллас в начале своей карьеры пела любую предложенную ей партию. Оно и понятно: певица, желающая занять свое место в оперном мире, к сожалению, редко способна устоять перед соблазном успеха — это знают все новички. Но по мере того как множилась слава Каллас, она все отчетливее понимала, какие оперы лучше всего отвечают возможностям ее "вокального инструмента" и где она, как художник, может собрать самый спелый и безызъянный урожай. Тогда-то Каллас и создала свои величайшие роли. Однако своеобразие феномена Марии Каллас долгое время не получало должной оценки. Поклонники Каллас, плененные ее гигантским диапазоном, утонченной виртуозной техникой, способностью взять высокую и полнозвучную ноту, объявляли, что она — чудо и утверждали, что Каллас может петь любую оперу. Ее противники, поносившие певицу главным образом за неровную тембровую окраску в регистрах (качество, как мы видели, неизбежно присутствующее у голосов с огромным диапазоном), шумно возмущались и заявляли, что Каллас действительно может петь любую оперу, но только плохо.

Подобные баталии вкусов естественны. Тем не менее, несмотря на яростные споры, которые вызывал голос Каллас, ее вокальный феномен (если не считать отдельных критических интерпретаций, доступных, к сожалению, весьма узкому кругу) так и остался необъясненным. Более того, лишь с годами становится очевидно, какое это сложное явление оперного искусства. Отталкиваясь от традиционного разделения сопрановых голосов, противники Каллас громогласно утверждают, что одна и та же певица не имеет права петь, скажем, партию Амины в "Сомнамбуле" (легкое сопрано) и Норму (драматическое сопрано). На самом же деле это разделение весьма условно и приблизительно. Норма вовсе не была написана для драматического сопрано, а Амина — для легкого или колоратурного. В пору создания этих двух шедевров Беллини подобных

сопрановых ярлычков попросту не существовало. Они появились лишь во второй половине XIX века и перекочевали в XX под воздействием французской оперы. Тогда же и сложилось мнение, будто Амина — легкое, а Норма — драматическое сопрано. Но в 1831 году эти понятия были неведомы не только оперной публике, но и самому Беллини. Известно другое — то, что Амину и Норму Беллини написал для одной-единственной певицы, впервые воплотившей их на подмостках,— для Джудитты Пасты.

О неровностях в распределении тембра по регистрам у сопрано большого диапазона говорилось достаточно. Теперь, думается, стоит более подробно остановиться на вокальной характеристике великих певиц XIX века, чьи подвиги сегодня повторяет Каллас. За отсутствием идеальных граммофонных записей нам придется обратиться к свидетельствам их современников. Некоторые положения я заимствую из основательных статей признанного знатока в этом деле — Эудженио Гара, посвятившего много страниц анализу творчества великих сопрано прошлого. Согласно Паоло Скуда, у Джудитты Пасты было "приглушенное грудно-бархатистое меццо-сопрано, в которое искусственно вплетались сопрановые ноты". А вот что о голосе Пасты писал Стендаль: по его словам, Паста — "поразительная мастерица извлекать пикантный и приятный эффект из слияния воедино двух голосов". Что же касается Малибран, тоже одной из первых исполнительниц Амины и Нормы, то давайте обратимся к свидетельствам Верди, слышавшего Малибран в Ла Скала в 1834 году. "Величайшая певица, но не всегда ровная. Временами — божественная, временами — странная. Ее манеру пения вряд ли отнесешь к самым чистым. В верхнем регистре голос издает резкие, дребезжащие звуки. Но несмотря ни на что — величайший, поразительный художник".

Что же получается? Эти певицы вошли в историю как "божественные и несравненные" — на самом же деле при огромном диапазоне голоса у них были некрасивые. Или, может, природа наградила их только плохим тембром? Тогда законна ли слава, окружающая их имена в веках?

Следует сразу оговорить, что есть два различных критических подхода при оценке искусства певца, две полярные системы отсчета, объясняющиеся двумя различными взглядами на оперное искусство. Проще говоря, существуют два типа слушателей. Одни любят то, что называется "красивый голос", ласкающий слух и доставляющий определенное физическое наслаждение. Подобные слушатели полагают, что первым обязательным достоинством красивого голоса является его ровное тембровое звучание во всех регистрах. Тот, кто любит голос певца лишь как источник физического наслаждения, никогда не простит ему резких верхних нот, приглушенного или грудно-бархатистого звучания. Высокие же ноты, исполненные громко и чисто, вызывают у такого слушателя особенную бурю восторга. Чисто взятая высокая нота для него и есть настоящее вокальное

искусство, а согласуется ли эта мощно пропетая высокая нота с общим замыслом композитора, с содержанием музыкальной драмы,— подобный вопрос не интересует слушателя-гедониста.

Такого рода отношение к вокалу нередко заставляет певцов искать ничем не оправданных путей к своему успеху. Я позволю себе привести только один пример — знаменитый романс Радамеса "Celeste Aida..." ("Милая Аида") из "Аиды" Верди. В нем символически обрисовывается характер воина Радамеса: размечтавшись о будущей бранной славе, он думает о любимой им красавице Аиде, которой он готов воздвигнуть "трон рядом с солнцем". По либретто характеру предписывается воодушевление и некоторое мечтательное прожекторство с интонацией: "Ah, если бы...". В самом деле в конце арии Верди ведет голос тенора от "фа" к высокому "си-бемоль", предписывая ему *pianissimo* и *morendo*<sup>1</sup>. Но этот "си-бемоль" почти все тенора выстреливают, как пущенное ядро. Они не желают лишать публику "физического удовольствия", тем более что взамен она ответит ему благодарными и лестными рукоплесканиями. Таким образом, как говорится, все довольны, — в проигрыше остается только композитор, чья драматическая логика своевольно нарушена.

Другой тип слушателя не ходит в оперу только затем, чтобы насладиться красивым голосом и испытать уже упомянутое нами удовольствие, которое, по его мнению, роднит первого слушателя скорее с любителем вокального спорта, нежели искусства. Он даже не столько ходит в театр "на тенора, сопрано или баритона имярек", сколько для того, чтобы насладиться музыкальной драмой в целом и познакомиться с ее характерами — образами, которые, если вдуматься, "построены из одних звуков", конкретными персонажами, где точно воплощен композиторский замысел. Для такого слушателя или такого подхода к оперному искусству (понимаемому только как "драма, созданная музыкальными средствами") сама музыкальная ткань важна лишь в той степени, в какой она позволяет передать состояние духа или сердечную трагедию того или иного персонажа. Для такого слушателя голос прекрасен, если он абсолютно выразителен (то, что у голоса превосходная фразировка, безупречное чувство ритма и прочие необходимые качества певца, считается самой разумеющейся).

Этой выразительности можно достичь путем неукоснительного следования композиторским указаниям. И, как показывает свидетельство Стендоля, даже неровность тембровой окраски (если ею пользоваться к месту и ненарочито) может быть весьма выразительным средством: даже резкая, дребезжащая, но точно интонированная нота способна красочно передать особое состояние души. грусть или извращенность натуры.

Слушателям, желающим во что бы то ни стало наслаждаться

<sup>1</sup> Все тише, затихая совсем (*ital.*).

красивым голосом, эти строки, вероятно, покажутся парадоксальными, однако под ними подписались бы все величайшие композиторы XIX века, стремившиеся создавать драмы в музыке, а не выставки музыкальных табакерок. Когда Верди собирался перенести на сцену своего "Макбета", на роль преступной леди Макбет ему предложили знаменитую по тем временам Эуджению Тадолини. Верди отверг эту кандидатуру, написав в письме от 28 ноября 1848 г. следующее: "У Тадолини красивый голос, к тому же она весьма недурна собой. Я же хочу видеть леди Макбет уродливой и порочной. Голос Тадолини звучит замечательно — ясно, мощно, чисто, а мне нужно, чтобы моя леди Макбет пела сдавленным, хриплым и царапающим слух голосом. Тадолини лучше исполнять каких-нибудь херувимов, в голосе леди Макбет должно звучать что-то дьявольское..."

В самом деле, великие оперные композиторы потому-то и были великими, что старались создать драму в музыке, а не просто сочинить хорошую музыку. И конечно, они хотели сотрудничать с такими их интерпретаторами, которые не только пели, но умели пением живописать характер. Такого рода вокальные интерпретаторы всегда были большой редкостью, почти нет их и сейчас, поэтому опера как форма художественного постижения мира медленно, но неотвратимо переживает упадок. Кроме того, слушать постоянно сопрано как такое не так уж увлекательно — в жизни есть вещи, дающие больший эмоциональный и эстетический заряд. Но что действительно увлекательно и волнует нам ум и сердце — это встреча на оперных подмостках с живыми Виолеттой, Леонорой, Нормой и Аминой...

За Винченцо Беллини утвердилась слава гениального композитора-мелодиста и слабого драматурга; произошло это потому, что его вокальные партии, написанные для их первых интерпретаторов, постепенно перешли в руки певцов, чьи возможности резко отличались от таланта первооткрывателей персонажей Беллини. Но, спрашивается, откуда все-таки возникли эти божественные мелодии? Ответ на этот вопрос, думается, мы найдем в одном из писем самого Беллини: "Я тщательно изучаю характеры моих героев, их строй чувств и обуревающие их страсти. Затем стараюсь влезть в шкуру каждого из них и воображаю себе, как бы я действовал на их месте. Порою, запервшись в комнате, я хожу из угла в угол, твердя стихотворные партии драмы со всей страстью и взволнованностью. Речетирия эти стихи, я слежу за модуляциями собственного голоса, за тем, как звучит моя скороговорка или томный выговор — иными словами, за тем, какое чувство вкладывает герой или героиня в произносимое, в то время как души их терзаются то муками, то восторгом. И только тогда в голове моей возникают музыкальные мотивы и ритмы, способные это выразить".

Разве это письмо Беллини не руководство к работе по воплощению его геройнь на оперных подмостках? Певица должна уметь

разнообразить модуляции своего голоса, добиться, чтобы он звучал то темно, то скороговоркой, ей следует найти нужную эмоциональную окраску тона каждой мелодической фразе. Только тогда она услышит всю мелодию целиком, во всех ее отдельных нюансах и оттенках, подчас контрастирующих друг с другом, но вместе выражающих определенный драматический смысл и суть оперного характера.

Я, впрочем, не хочу, чтобы меня поняли превратно — я не пишу панегирик "некрасивым" голосам, как и вовсе не присоединюсь к мнению некоторых, будто у Каллас "некрасивый" голос. Я лишь хочу подчеркнуть, что вокальное своеобразие Пасты и Малиран не мешало их современникам (как мы видели из их свидетельств) считать этих певиц божественными и поразительными, "несмотря ни на что", если повторить слова Верди. Иначе говоря, несмотря на их вокальные изъяны, которые были поставлены на службу выразительности — единственной подлинной "красоты" искусства. Мария Каллас добивается сегодня именно таких результатов, так как умеет наполнить свой голос целой гаммой оттенков, в которых сквозят переменчивые краски движения души.

Возможно, наша мысль станет более очевидной, если мы прибегнем к сравнению, заимствованному из мира кино. "Красивый голос", доставляющий "физическое наслаждение", можно уподобить красивой киноактрисе, на которую, как говорится, просто приятно смотреть. Но разве ее женские прелести — гарантия ее актерской выразительности? История кино полнится примерами, доказывающими обратное. Известно немало киноактрис, которых никак красавицами не назовешь, но создавших своим искусством "вторую" волшебную реальность. Их красота и заключалась в поразительной способности создавать на экране нечто заразительное и глубоко волнующее ум и сердце.

С такого рода фотогенией можно сравнить голос Марии Каллас. Некоторые возразят мне, что как существовали привлекательные и в то же время талантливые киноактрисы, так были и есть сами по себе красивые, уладительные для слуха голоса, способные замечательно воссоздавать героинь музыкальной драмы и передавать самый ее дух. Это так. Но в истории оперы подобные примеры чрезвычайно редки и подлинная красота этих голосов неминуемо связывалась с их выразительными возможностями. Оно и понятно: голос обязательно должен быть выразительным, поскольку его вокальные параметры неукоснительно обязаны отвечать требованиям предлагаемой к исполнению партии и самому персонажу драмы. Поэтому голоса, неизменно звучащие "красиво", поневоле страдают монотонностью, а диапазон подвластных им ролей, естественно, ограничен.

Вокальные качества драматического гибкого сопрано оказались не у дел, когда в моду вошли французская опера и итальянские подражания ей. Уже в "Гугенотах" (1836) Джакомо Мейербер умышленно отделил у драматического гибкого сопрано одно каче-

ство от других. Для одной героини – Маргариты Валуа – он написал бравурные пассажи, для другой – Валентины – все драматические куски, где не было ни одного бравурного места. Так появились на свет легкое "колоратурное" сопрано и драматическое, бытующие по сей день.

Легкое сопрано предназначалось для исполнения цепи фиоритурных арабесков, не способных или способных очень мало выразить определенное душевное состояние, и поэтому со дня создания за ним отрицалась способность к подлинной драматической выразительности. Драматическое сопрано, напротив, оснащенное огромным вокальным диапазоном и грубой сочностью акцентов, но совершенно лишенное девственно-чистой ажурной вокализации, с самого начала нацеливалось на создание героинь с ярко выраженным земным строем чувств, которые так широко вошли в оперный обиход, когда с течением времени на смену романтизму пришел натурализм. С одной стороны, это был голос условного оперного персонажа, с другой – голос не столько романтической героини, сколько просто женщины, попавшей в круговорть будничной драмы.

Следует помнить, что подобная перемена произошла не сразу, но пробил час, и оперный театр обнаружил, что у него нет больше женских голосов, способных спеть арию Леоноры из "Трубадура" Верди "D'amor sull'ali rosei..."<sup>1</sup>, разубранную воздушными блестками фиоритурного пения (чего стоят чудесные трели, символизирующие беспокойство и скорбное томление героини), или ее же фразу "Quel suon, quella precia lemme, fureste"<sup>2</sup> в Miserere, где так важны драматические акценты. Эти арии уже не могла исполнить певица, не умеющая в Амине из "Сомнамбулы" передать оттенки глубоко затаенной страсти, без которых эта партия становится выставкой формальных колоратурных изысков.

Поэтому героини Россини, Беллини, Доницетти и раннего Верди, у которых еще пышным цветом цветут passagi d'agilità, стали исполнять легкие сопрано, а драматическим отдали на откуп партии, где доминируют страстные, трагедийные акценты. Так, драматические сопрано стали петь Норму, Леонору в "Трубадуре" и Абигайль в "Набукко" ("Навуходоносоре") Верди, а легкие – Амину и Лючию ди Ламмермур. Меж тем созданием образа Маргариты в "Фаусте" (1859) Шарль Гуно узаконил новый тип сопрано, названный "лирическим". Такая певица умела выводить голосом нежные, чувственные рулады, и ее вокальную природу унаследовали героини опер Массне и некоторых опер Пуччини – скажем, Мими в "Богеме". Когда вокальный мир раннего романтизма мирно почил и ему на смену пришли новые персонажи, уже не осталось исполнительниц, способных воскресить романтических героинь (эта тенденция распространялась не только на сопрано, но и на теноровые или басовые

партии, о чем говорить здесь не к месту), и их поневоле признали устарелыми и драматически обветшальными.

Мария Каллас вдохнула жизнь в умершую романтическую оперу. Поэтому так памятны прежде всего ее романтические геройни. Созданием их Каллас и стяжала подлинную славу, которую трудно оспорить, так как свидетельства ее – множество совершенных грамзаписей. О "вокальном инструменте" Каллас я говорил достаточно. Теперь остается выяснить, какими средствами она воскрешала свои романтические персонажи. Иначе говоря, каким образом ее "вокальный инструмент" добился такой феноменальной выразительности.

Игорь Стравинский как-то раз сказал, что подлинное искусство творится ограниченными средствами. Однако эти средства надо определить, а не просто восхвалять. Определив голос Марии Каллас как гибкое драматическое сопрано, мы тем самым указали его вокальные границы, которые счастливым образом совпадают с ее потрясающей интерпретационной выразительностью.

Когда-то наш прославленный музыковед Фаусто Торрефранка с большой проницательностью заметил, что мелодии итальянской романтической оперы, в частности Беллини, "симфоничны". "Симфонизм, – писал он, – предполагает единство смежных или контрастных величин, всех многообразных выразительных средств. Поэтому даже простая мелодия может быть симфонична – таковы божественные мелодии Беллини". Но в исполнении Каллас симфоничными оказываются и мелодии Доницетти и раннего Верди, ибо она наполняет их фантастическим богатством красок и оттенков, выражающих самую суть – психологическое зерно оперного образа. "Эта женщина поет как оркестр", – сказал кто-то о ней в зале Ла Скала после заключительной сцены "Анны Болейн" Доницетти.

Но мелодии Пуччини или Джордано отнюдь не симфоничны. Они требуют одной вокальной краски, интенсивно и звучно поданной. Такие в своей сути "веристские персонажи" не могут быть идеально исполнены средствами "нереального" романтического голоса, как у Марии Каллас. Для ее "вокального инструмента" подобные партии представляют опасности сугубо физиологического толка: исполнение веристских опер, часто перегруженных синкопами, требующих огромной вокальной подачи в сильно интонируемых перепадах мелодического ряда, почти губительно для драматического гибкого сопрано, поскольку от чрезмерного мышечного напряжения голосовые связки могут внезапно ослабнуть. Когда Каллас поет пуччиниеские фразы типа "Quel grido e quello morte"<sup>1</sup> в "Турандот" или "Jo quella lama gli piantai rel cor"<sup>2</sup> в "Тоске", свой драгоценный вокальный аппарат, на создание которого ушло столько лет упорного труда, певица подвергает опасным и бесполезным экспериментам.

<sup>1</sup> "О, пусть Зефир Манрико несет..." (ария Леоноры из I акта).

<sup>2</sup> "Эти звуки, эти молитвы, торжественные и погребальные" (итал.).

<sup>1</sup> "Этот крик и эта смерть" (итал.).

<sup>2</sup> "Этот кинжал я вонзила ему в сердце" (итал.).

Музыкальность Марии Каллас основывается на внутреннем наполнении музыкального акцента — поэтому она способна вдохнуть жизнь в героинь, далеких от житейских прототипов, героинь, погруженных в отрешенную романтическую атмосферу, живущих в царстве чистого звука. Виолетта в "Травиате" Верди написана для драматического гибкого сопрано, чьи вокальные свойства намеренно рассредоточены в опере — гибкие пассажи символизируют легкомысленность характера Виолетты в 1 акте, драматические и патетические акценты в последующих — ее скрытую глубину и трагичность. "Травиата", вероятно, идеальная опера для голоса и искусства Каллас. Примерно в конце прошлого века вердиевская героиня передана во владение легким и драматическим сопрано, и это превратилось в традицию. Поэтому легкие сопрано хорошо пели 1 акт и неудовлетворительно остальные, а драматические — плохо исполняли 1-й и лучше остальные. В исполнении Каллас Виолетта оказалась поистине недосягаемой вершиной оперного искусства (когда к тому же бывала удачна режиссура спектакля в целом).

Таковы границы искусства Марии Каллас, которые она, говоря по правде, редко нарушала. В своих пределах — в границах обширного поэтического мира, простирающегося от романтических предтеч — опер Глюка, Спонтини и Керубини — к пафосу Россини и пламеющему романтизму Беллини, Доницетти и раннего Верди — интерпретации Каллас видятся мне наиболее впечатляющим художественным феноменом в области современного оперного искусства со времен великого "примера" Тосканини. Личность Каллас с поразительным искусством и интуицией участвует в создании ее героинь, ее пение и игра — процесс, неизменно поглощающий все ее жизненные ресурсы.

Каллас приступает к работе над оперным характером с безграничным недоверием к традиции, так, словно опера написана для нее накануне. Она рассматривает оперный характер вместе с напластованиями времени, с пылью веков, так сказать, со всеми культурными слоями и отпечатками ложной традиции. Ведь за годы существования оперная героиня, как правило, изучалась певицами только как совокупность технических приемов, обусловленных партитурой, а не как драматический образ, развивающийся в либретто. Каллас подходит к каждой партии как филолог: она прежде всего стремится прочитать собственно текст, не обращая внимания на технические трудности, заключенные для исполнителя в самой партии. Затем наступает момент, когда ей нужно воссоздать дух персонажа посредством звуков, и тогда, вероятно, из своей богатейшей эмоциональной и вокальной палитры она выбирает ту гамму вокальных красок, которые лучше всего живописуют характер ее героини. Тогда и возникает эта безошибочная эмоциональная окраска Эльвиры из "Пуритан" Беллини, страстный, патетический колорит Леоноры в "Трубадуре", щемящий, саднищий колорит ее Лючии, зловещий пафос керубиниевской Медеи и т.д.

Каждая из этих окрасок разрабатывается Каллас как тема, которая разнообразится оттенками в зависимости от развития драмы в музыке, при этом разумеется, что Каллас действует во всеоружии своей изощренной и утонченной вокальной техники. Благодаря тому, что каждый элемент техники приобретает яркий эмоционально-психологический колорит, слушатель в конце концов забывает о вокальных ухищрениях певицы. Так к залигованной фразировке к чистому легато Каллас прибегает лишь тогда, когда пытается выразить открытое или сокровенное состояние души, мытарящейся страстью, варьируя при этом звучность голоса. Ее неправдоподобно исполняемые трели никогда не выступают простой демонстрацией фиоритурного стиля, но всегда семантически выражают эмоционально взволнованную душу, изливающую свое воодушевление в потоке звуков. Хроматическая гамма, каждая нота которой выпевается с поразительной чистотой и гибкостью, символизирует взвинченность чувств скорбящей или ликующей героини. А ее филировка звука, исполняемая при полном напряжении голосовых связок и затем постепенно перерождающаяся во вздох, легкий ропот, — она тоже служит драматическим акцентом большой выразительной силы.

Вспомните, как Мария Каллас поет последний акт своей "Нормы", где жрица друидов признается в своем страшном прегрешении. Когда друиды настойчиво требуют назвать имя совершившей нечестие жрицы, Норма отвечает: "Son io"<sup>1</sup>, и эта долго взятая нота, от своего полного звучания переходящая почти к шепоту, безошибочно выражает смятение несчастной женщины, смиленно признающейся в заблуждении, за которое ей придется заплатить жизнью.

Вероятно, мой пример недостаточно убедителен, тем не менее всякий, кто слышал тончайшие интерпретации Каллас непредубежденными ушами, знает, что весь музыкальный образ Нормы Каллас сплетен из таких мелких, тщательно продуманных оттенков, как знает и то, что забыть их невозможно. Скажем, разве можно забыть эту не поддающуюся словесному выражению патетическую окраску, которую Каллас нашла в дуэте с Поллионом во втором акте оперы "Pel tuo Dio, pel figli tuoi..."<sup>2</sup>. Норма яростно пытается убедить Поллиона отказаться от своей страсти к Адальджизе, напоминая "жестокому римлянину" о детях, связывающих их память о былой любви. Норма колеблется, привести или нет римскому консулу этот последний аргумент, и ее сложное душевное состояние, когда в ней борются любовь и гордость, замечательно передается в этой фразе, которую Каллас неожиданно поет *tezza voce* необъяснимо щемящей и тоскливой окраски. Этот пример достаточно красноречив, другие, пожалуй, очень трудно описать, но они производят свое воздействие на слушателя, даже если он не вполне отдает себе в этом отчет.

<sup>1</sup> "Это я" (итал.).

<sup>2</sup> "Ради твоего Бога, ради твоих сыновей..." (итал.).

Мария Каллас с большой охотой делится в интервью своими соображениями о секретах вокала, любит поговорить о технике так, словно она имеет дело со сложной игрушкой, созданной ею в забаву себе и другим, но она никогда не говорит о своих раздумьях над ролью, прикликках и выборе звуковых средств, посредством которых создаются ее героини. Однажды, впрочем, она изменила этому правилу. Помнится, только что вышла грамзапись "Риголетто" Верди с ее участием. Внимательно прослушав пластинки несколько раз, я был поражен в числе многих откровений одной мелочью, четырьмя нотами, которые Джильда поет во второй сцене. Драматическая ситуация общеизвестна: герцог, тайно проникнув в сад Джильды, поражен красотой девушки и пылко признается ей в любви, но в ответ на герцогское "Io t'amo"<sup>1</sup> Джильда в смятении просит чересчур напористого господина покинуть сад. В тексте стоит: "Uscitere"<sup>2</sup>.

Это слово из уст уже влюбившейся девушки звучит в исполнении Каллас с необычной окраской — *mezza voce*, в котором угадываются робость, пылкость и какая-то незащищенность. Внезапная влюбленность Джильды в герцога, конечно, чувствуется, но есть что-то еще такое, что я никак не мог понять сам. Тогда я спросил у Каллас, почему она так своеобразно окрасила реплику, мало что значащую по ходу дела. Каллас ответила: "Потому что Джильда говорит ему "уйдите", а хочет сказать "останьтесь!". Заметьте, какое это глубокое, внутреннее проникновение в образ, какая в этом психологическая правда, замечательно контактирующая с наивным и страстным характером вердиеvской героини, и как удивительно найден певицей этот целомудренный необычный колорит. Подобные находки Каллас свидетельствуют об огромной работе и кропотливом изучении партии, прежде чем она берется за ее исполнение.

Утонченное искусство Каллас, где драма действительно полностью обретает воплощение музыкальными средствами, заслуживает специального и обстоятельного исследования, которое выходит за пределы этой статьи. Исследователь, предпринявший подобное изыскание, очевидно, пришел бы к выводу, что инстинктивное проникновение в текст и сознательное изучение его дают в комбинации у Каллас то интерпретационное мастерство, благодаря которому происходит не столько реконструкция романтической оперы, сколько воссоздание ее заново средствами современной выразительности. Если бы психолог пришел на помощь музыковеду, то при анализе вокальных возможностей и средств Марии Каллас можно было бы с известной точностью определить, что в ее пении непосредственно продиктовано наитием, а что — сознательным проникновением в музыку, и какова же истинная природа этого художника, вокруг которого не затихают столь ожесточенные споры.

<sup>1</sup> "Я люблю тебя" (*итал.*).  
<sup>2</sup> "Уйдите" (*итал.*).

Слушая эти музыкальные "волны" печали, ностальгической тоски, отчаяния, напористой страсти, которые обрушивает на нас голос Каллас, я должен честно признать, что он не только удивительный "инструмент", создающий драму в музыке, но, так сказать, содержит эту драму в самом себе — он свидетельство беспокойного, смятенного состояния души, изливающегося и очищающегося в звуках, он — человеческая суть самой Марии Каллас, отнюдь не всегда "божественной", как ее называют самые ревностные поклонники, и далеко не всегда "злобной", как ее честят яростные противники.

Тайна великих достижений Каллас подобна тайне любого великого оперного певца — она скрывается в идеальном соответствии не только технических средств и музыкального текста, но и в этом слиянии человеческой индивидуальности Марии Каллас с теми своеобразными героями, которых вызывал к жизни ее гений. И когда происходит такое слияние, тогда живое явление искусства заставляет забыть о всякой технике и прочих вокальных тонкостях. Тогда мы не обращаем внимание на голос — мы слышим пение, и все, что оно выражает, преображается в поэзию, вдохновение, растворенное в каждой ноте Марии Каллас.

В этой связи мне вспоминаются строки Рихарда Вагнера из его мудрой статьи "Об актерах и певцах" (1872), где речь идет о великой певице Вильгемине Шредер-Девриент, которую композитор слышал в юности: эти строки Вагнера проливают свет на то, что искусство Марии Каллас доказало не единожды. "Глядя на этого художника, я всякий раз задаюсь вопросом: действительно ли ее голос — а мы ведь прославляем ее как певицу — так замечателен, понимая, что сам по себе вопрос немаловажный. И тем не менее мне всякий раз как-то было неудобно на него отвечать, потому что мне претило втискивать этого великого трагического художника в те самые оценочные рамки, которыми мы судим наших кастратов-сопранистов. И если бы кто-нибудь задал мне этот вопрос сегодня, я бы ответил ему приблизительно так: "Нет, у нее был не просто "голос". Она умела так распоряжаться своим дыханием и, благодаря своей музыкальности, так точно выражать женскую душу вообще, что, слушая ее, никто не думал ни о ее пении, ни о голосе".

Из сборника "Opera annual". London, 1957.

vocal-noty.ru