Синяговский Д.Б.

Оперное пение как болезнь "европейничанья" русского искусства.

В статье рассматривается возникновение и становление западноевропейской оперы в свете теории культурно-исторических типов Н.Я. Данилевского, раскрывается глубинная связь происхождения и технологии оперного пения с народными началами породившего её романо-германского культурно-исторического типа. На основании сопоставления культурно-исторических основ и технических приёмов итальянского пения с певческими и культурными устоями русского народа делается вывод о вредоносности для русской жизни западного пения как одного из видов болезни европейничанья.

**Ключевые слова:** Западноевропейская опера, теория культурно-исторических типов Н.Я. Данилевского, народные начала, заимствования, насильственность, соревновательность, закрытый звук, «инструментализация» человеческого голоса.

*Siniagovsky D.B.*

**Opera singing as “Europeanism” illness of Russian Art.**

The paper focuses on the West European opera’s origin and formation in light of N.Ya. Danilevsky’s theory of culture-historical types. It highlights the deep affinity between the opera singing and the ethnic bases of the Romano-German culture-historical type, which gave birth to it. By comparing the Italian opera singing techniques and its cultural and historical roots with the Russian singing and culture traditions the author comes to the conclusion that the West European academic singing as a kind of Europeanism is alien and nocuous to Russian life.

**Keywords:** West European opera, N.Ya. Danilevsky’s theory of culture-historical types, ethnic bases, assimilation, forcefulness, competitiveness, covered sound, human voice instrumentalisation.

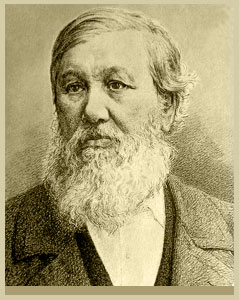
Адрес публикации статьи в интернете: <http://www.grso.ru/articles/opernoe-penie-kak-bolezn.html>

<https://zen.yandex.ru/media/id/5eb047174670757c12fe5bf3/opernoe-penie-kak-bolezn-evropeinichania-russkogo-iskusstva-5eb18658e5df9626aaccf24a>

*«Не всё то золото, что блестит».*

(русская пословица)

# Вступление. Тема и задача исследования.

В прогресс любой науки вплетены решения задач и открытия, поступательно продвигающие учёных вперёд в изучении предмета своей науки и подтверждающие уже открытые данной наукой фундаментальные законы изучаемой части мироздания. Открытия же самих этих фундаментальных законов – это открытия другого рода, они возводят всю науку на новую качественную ступень познания и случаются всего лишь несколько раз в истории каждой науки. Совершать подобные прорывы в науке выпадает на долю незаурядных личностей, то есть гениев. Такими выдающимися учёными были – Коперник и Кеплер в астрономии, Ньютон в физике и в астрономии, Менделеев в химии, Евклид и Лобачевский в геометрии. Что же касается науки«история» – свершение, возводящее её на новый фазис развития, суждено было осуществить великому русскому учёному – Николаю Яковлевичу Данилевскому, а заключалось оно в открытии *культурно-исторических типов* и формулировании законов их развития. Данное открытие возвело науку историю в фазис *естественной системы*. Сам Данилевский описывает переход науки от фазиса *искусственной системы* к фазису *естественной системы* как «*упорядочивание, группировку предметов или явлений, принадлежащих к кругу этой науки, сообразно их взаимному сродству и действительным отношениям друг к другу»*[[1]](#footnote-1). Такое «*постановление фактов науки в их настоящее соотношение*»[[2]](#footnote-2) предоставляет учёным тот устойчивый фундамент, стоя на котором они наконец могут вырабатывать исчерпывающие и непротиворечивые объяснения всего комплекса явлений и процессов, охватываемых данной наукой, а также делать достоверные научные прогнозы будущего. Наука, находящаяся в фазисе *искусственной системы,* этого делать не может. В этом контексте фундаментальность открытия Данилевского очевидна. Теория культурно-исторических типов Данилевского и вытекающий из неё *цивилизационный подход к изучению истории* позволили учёному впервые вскрыть истинные пружины мирового процесса, и, также впервые, научно изящно, досконально и неопровержимо изложить сущность процессов всей русской истории от призвания варягов до реформ второй половины XIX века. Высказанные Николаем Яковлевичем в его книге «Россия и Европа» положительные и (к сожалению, в большем количестве) отрицательные прогнозы о будущем России сбылись[[3]](#footnote-3). Более того, спустя 145 лет его теория способна оплодотворить дальнейший ход развития исторической науки. Современные исследователи, пользующиеся его теорией в качестве методологической базы, оказываются во всеоружии для осуществления продуктивных исторических и геополитических аналитических исследований, позволяющих, с одной стороны, наконец «докопаться» до причин драматизма русской истории ХХ века, а с другой – выработать предложения по выстраиванию внутренней и внешней политики России, учитывающие ошибки и уроки прошлого[[4]](#footnote-4).

Другим подтверждением высшего статуса открытых законов является их применимость ко всем сферам действительности, изучением которых занимается данная наука. Самим автором «России и Европы» были выделены четыре разряда культурной (в обширном смысле этого слова), или цивилизационной деятельности культурно-исторического типа: деятельность *религиозная*, деятельность *культурная в узком значении этого слова*, деятельность *политическая* и деятельность *общественно-экономическая[[5]](#footnote-5)*. Деятельность *культурная в узком значении этого слова* включает в себя в свою очередь сферы: теоретическо-научную, эстетически-художественную и технически-промышленную. Таким образом, открытая Н.Я. Данилевским теория культурно-исторических типов должна уметь «разложить всё по полочкам» не только в истории, политике, геополитики (что требовалось от неё в первую очередь и с чем, как указывалось выше, она справилась и продолжает справляться успешно), но и во всех других по классификации Данилевского отраслях человеческой деятельности – даже «неполитических» и, на первый взгляд, неисторических. На недавней конференции, посвящённой теме применения творческого наследия Данилевского к задачам России XXI века[[6]](#footnote-6), были представлены базирующиеся на теории культурно-исторических типов интересные исследования одежды, прессы[[7]](#footnote-7). Предлагаемое же сейчас вашему вниманию изыскание представляет собой попытку на базе учения Данилевского историософски осмыслить сосуществование в России самобытной (русского народное пение, песня советского периода русской истории) и заимствованной (оперное искусство, «академический вокал») певческой культур. Задача работы – показать чужеродность для русского народного начала (до степени антагонистичности) заимствованного из Европы оперного стиля пения в частности и оперного искусства в целом, квалифицировать оперное пение и академический вокал как один из случаев *«прививки европейской цивилизации к русскому дичку»*[[8]](#footnote-8)– прививки, никогда не оказывающей благотворного воздействия на прививаемое дерево, а приносящей ему постоянно увеличивающийся вред. На примере привнесённого на русскую почву оперного пения, часто маскируемого такими изящно звучащими эвфемизмами как «*бельканто*»[[9]](#footnote-9), будет показана безошибочность гениального диагноза Данилевского о поражённости русской жизни болезнью «европейничанья».

Действительно, эта болезнь существует, она существует и в настоящее время. Как и во времена Данилевского, эта болезнь осознаётся со стороны незначительной по удельному весу, но влиятельной по положению части нашего общества отнюдь не как болезнь, а как элитарность, приобщённость к ценностям так называемой мировой культуры.

Взять хотя бы недавно проведённое нашей страной грандиозное мероприятие. Хотя Олимпиада 2014 года и особенно церемония её открытия позиционировались как демонстрация всему миру состоятельности России как самобытной и великой страны, в центральном и кульминационном эпизоде открытия – исполнение гимна олимпийских игр – обнаружилась продолжающаяся уже четвёртый век изуродованность нашей национальной самоидентификации. Исполнение было доверено обширно декольтированной оперной певице Анне Нетребко, которая своим пением *закрытым звуком*[[10]](#footnote-10), делающим полностью неразличимыми русские слова гимна, и надрывным, атлетически-силовым вокалом в верхней части диапазона, вероятнее всего вызвала недоумение и чувство неловкости у большей части из 35 миллионов российских граждан, смотревших церемонию открытия по телевизору[[11]](#footnote-11). Ведь в целом Олимпиада бесспорно удалась для нашей страны и действительно стала торжеством русско-славянской цивилизации – Россия превзошла соперников по спортивным результатам и блестяще справилась с организацией игр. Чем ещё объяснить назначение европеизированной оперной певицы на исполнение гимна (а также включение сцены бала Наташи Ростовой в показ знаковых составляющих русской истории) как не желанием организаторов дать Западу сигнал, что мы, хоть и русские, но, всё же – ваши, европейские, западные. А ведь яркие и талантливые исполнители, которые могли бы спеть гимн на неискажённом, понятном русском языке, в русской одежде, неоперным голосом, всё же есть, хотя их почти не показывают по телевизору – это [краснодарский ансамбль «Криница»](http://ruspesn.ru/artists/krinica-ansambl-kazachej.html#songs) с яркой солисткой Надеждой Ковиной (руководитель Капаев В.А.), или [воронежский ансамбль «Воронежские девчата»](http://ruspesn.ru/artists/voronezhskie-devchata.html#songs), или певица [Анна Сиднина](http://ruspesn.ru/artists/anna-sidnina.html#songs)[[12]](#footnote-12), или многими любимая исполнительница русских песен [Ирина Леонова](http://ruspesn.ru/artists/leonova-irina.html#songs).

# II. Данилевский о заимствованиях, о болезни европейничанья.

Огромной научной заслугой Н.Я. Данилевского является доказательство им того, что общечеловеческой цивилизации не существует. Человечество субъектом мировой истории может быть только с точки зрения религиозной, христианской. Для истории же «гражданской» или «геополитической» не существует такого субъекта как *человечество*, не существует также такого предмета изучения, как *законы развития человечества*. Человечество разделено на самобытные цивилизации, или **культурно-исторические типы**, законы их развития и взаимодействия являются наивысшей изучаемой категорией, которая может подвергаться историческому анализу. Все культурно-исторические типы развиваются как отдельные организмы, разновременно проходя стадии становления, взросления, плодоношения и увядания, в различных сферах и областях жизни проявляя свои таланты и дарования. *«Прогресс состоит не в том, чтобы все идти в одном направлении, а в том, чтобы все поле, составляющее поприще исторической деятельности человечества, исходить в разных направлениях»*[[13]](#footnote-13). Согласно Н.Я. Данилевскому, индивидуальное своеобразие каждого культурно-исторического типа и особенности его исторического пути предопределены свойствами **народных начал**, заложенных в народах, составляющих этот тип.

Данилевский показал, что эти **народные начала**, которые можно назвать также архетипом, генотипом, душой народа, совпадают у народов одного культурно-исторического типа, но не передаются от народов одного типа народам другого типа[[14]](#footnote-14). Пересадка души одного народа другому невозможна, как невозможна пересадка души одного человека другому. Попытка замещения народных начал другими может привести лишь к гибели подопытного народа, но ни в коей мере не к его метаморфозе. Переходя к рассмотрению оперного пения как основного предмета исследования в рамках данной работы, в первую очередь необходимо ответить на вопрос, является ли вредоносным пересаживание на русскую почву итальянской театральной и оперной культуры, которое произошло, как известно во второй половине XVII века[[15]](#footnote-15). Почему данное заимствование неполезно, ведь речь идёт о пересадке не народных начал, а, казалось бы, позитивных достижений другой цивилизации в сфере культуры? Почему вообще автор «России и Европы» квалифицирует иностранные заимствования как «болезнь»[[16]](#footnote-16) и называет их такими нелестными именами как «европейничанье», «западничество», «чужеядство»?[[17]](#footnote-17) Разве не могут разные цивилизации, хотя бы и отличающиеся друг от друга по своим глубинным свойствам (народным началам), без вреда для себя обогащать друг друга достижениями культуры и искусства, брать на вооружение выработанные соседями прогрессивные приёмы и формы художественного и артистического творчества?

Дело в том, что пение и народные начала пребывают в единстве. Пение не просто самым тесным и гармоничным образом связано с этими началами, а является непосредственно *функцией* их, видимой формой их существования. Роль песни, её проистекание из души русский человек отразил в своих народных пословицах, расхожих выражениях:

*Песней душа растёт.*

*Какова душа, такова и песня.*

*Не я пою, душа поет.*

*Сказка* – *ложь, а песня* – *правда.*

*У худой птицы худые и песни.*

*Песня ни в хорошую, ни в плохую минуту не оставляет человека.*

*Без песен мир тесен.*

*Песня строить и жить помогает.*

*Песня* – *душа народа.*

Песня принимает человека в свои объятия с самых первых дней его жизни и в самых различных формах сопровождает человека во всей его дальнейшей жизни. Культурно-исторический код нации, её нравственный кодекс, житейская мудрость, специфика менталитета, эмоционального строя народа заложены, конечно, в словах песен, исполняемых и слушаемых народом. Кроме текста специфические глубинные черты народа отражаются и передаются также через материальные признаки песни – темп, ритм, мелодический, гармонический строй, тесситурный диапазон, способ голосообразования.

Н.Я. Данилевский обозначает такие, как песня, проявления народных начал словосочетанием ***народные формы быта***, а искажение этих форм ставит на первое место при изложении трёх форм европейничанья:

*1. Искажение народного быта и замен форм его формами чуждыми, иностранными; искажение и замен, которые, начавшись с внешности, не могли не проникнуть в самый внутренний строй понятий и жизни высших слоев общества – и не проникать все глубже и глубже*[[18]](#footnote-18)*.*

Таким образом, именно *потому* искажение на иностранный лад этих форм (одежды, устройства домов, домашней утвари, песен, детской литературы, детских игрушек, домашних и уличных игр, национальной кухни, взаимоотношений между членами семьи и всего образа жизни) является по Данилевскому болезнью, а не приобретением, *что* между народными началами (содержание) и народным бытом (форма) существует постоянная гармония, органическая связь. Эти содержание и форма чётко адекватны и гармоничны друг другу, ибо сами эти формы быта народного, общественной жизни формировались и эволюционировали как выражение и осуществление архетипических начал данного племени. В виду единства *народных форм быта* и *народных начал* как *формы* и *содержания*, замена, пересадка или искажение форм быта является ничем иным как средством пересадки и искажения самих народных начал, что согласно Н.Я. Данилевскому губительно для обладателя этих начал.

Неповреждённость формы означает целостность содержания и является залогом жизнеспособности нации, успеха её на поприще исторического движения. Влияние на форму влияет на содержание, на душу. Как бы хорошо одежды ни смотрелись на чужом плече, результатом напяливания на тело народа одежд с чужого плеча становится изувечивание души народа.

Таким же образом не приводят к здоровью и благоденствию народа вторая и третья форма болезни европейничанья, которой поражена русская жизнь:

*2. Заимствование разных иностранных учреждений и пересадка их на русскую почву* – *с мыслью, что хорошее в одном месте должно быть и везде хорошо.*

*3. Взгляд как на внутренние, так и на внешние отношения и вопросы русской жизни с иностранной, европейской точки зрения, рассматривание их в европейские очки, так сказать в стекла, поляризованные под европейским углом наклонения, причем нередко то, что должно бы нам казаться окруженным лучами самого блистательного света, является совершенным мраком и темнотою, и наоборот*[[19]](#footnote-19)*.*

Поверхностно и невнимательно ознакомившиеся с книгой Россия и Европа критики Данилевского часто ложно интерпретируют неприятие им европейничанья как установку на национальную замкнутость, отказ от использования зарубежных достижений научно-технического прогресса и на основе этого посыла пытаются обвинять его учение в косности, изоляционизме, несовременности. Нередко встречаются и высокомерно-поверхностные критические нападки уже не на учение Данилевского, а на тех, кто разделяет его. Их пытаются уличить в лицемерии – мол, что же вы, не принимающие и отвергающие всё западное, всё иностранное, пользуетесь иностранными компьютерами, автомобилями, телефонами – откажитесь от всего этого, переходите на всё отечественное. Отвечая и первым и вторым критикам, их в первую очередь надо призвать внимательно прочитать книгу. Данилевский не исключает возможности полезного для славянской цивилизации (как и для любой другой) черпания из багажа достижений, добытых другой цивилизацией и, более того, считает его необходимым. Только всё дело в том, что речь идёт о возможности использования именно **достижений**, **плодов** цивилизации, выработанных другим культурно-историческим типом, а не тех присущих ему **основ** народной жизни, о которых говорилось выше. Николай Яковлевич конкретизирует, какого именно рода достижения иного культурного типа могут и должны использоваться, являясь не только безвредными, но и приносящими пользу принимающей цивилизации – это **выводы и методы положительной науки**, **технические приемы и усовершенствования искусств и промышленности**[[20]](#footnote-20). Приведём всю содержащую данный тезис цитату из V главы:

*Только при таком свободном отношении народов одного типа к результатам деятельности другого, когда первый сохраняет свое политическое и общественное устройство, свой быт и нравы, свои религиозные воззрения, свой склад мысли и чувств, как единственно ему свойственные, одним словом, сохраняет всю свою самобытность,* – *может быть истинно плодотворно воздействие завершенной или более развитой цивилизации на вновь возникающую. Под такими условиями* ***народы иного культурного типа могут и должны знакомиться с результатами чужого опыта, принимая и прикладывая к себе из него то, что, так сказать, стоит вне сферы народности****, т. е.* ***выводы и методы положительной науки, технические приемы и усовершенствования искусств и промышленности.*** *Все же остальное, в особенности все относящееся до познания человека и общества, а тем более до практического применения этого познания, вовсе не может быть предметом заимствования, а может быть только принимаемо к сведению* – *как один из элементов сравнения – по одной уже той причине, что при разрешении этого рода задач чуждая цивилизация не могла иметь в виду чуждых ей общественных начал и что, следовательно, решение их было только частное, только ее одну более или менее удовлетворяющее, а не общеприменимое[[21]](#footnote-21).*

Мы выяснили, что теория культурно-исторических типов Данилевского не является изоляционистской, хотя чётко разграничивает, что́ может быть предметом заимствования, а что́ нет. Вместе с тем нельзя не обратить внимание на то, что в приведённой цитате в числе иностранных достижений, возможных для заимствования, Данилевский упоминает и **технические приёмы, и усовершенствования искусств**. О каких приёмах и усовершенствованиях искусств говорит Данилевский, и не вправе ли мы втиснуть в эту категорию итальянское академическое пение – на том основании, что оно, мол, представляет собой просто-напросто наиболее эффективную и совершенную методику развития голоса и технику пения? Ведь если итальянское *bel canto* – технология получения красивого и сильного звука, причём – технология, превосходящая (как принято считать) по качеству результата приёмы пения, выработанные другими народами (в том числе и русским), то тогда, согласно и логике Данилевского, и самому здравому смыслу, импорт итальянского пения в Россию вполне допустим, не несёт в себе никакого вреда.

Несостоятельность данного допущения интуитивно очевидна даже для неспециалистов. Итальянская школа оперного пения не умещается в понятии «технический приём», потому что технология этой школы, основанная на так называемом «закрытом звуке»[[22]](#footnote-22), одновременно является и *наружной формой*, в которой продукт этой школы подаётся публике. Пение закрытым звуком является конечным продуктом, которое слушатели получают в итальянской опере, а не только лишь скрытым элементом внутренней кухни подготовки певцов, используемым за стенами вокальных классов консерваторий и музыкальных училищ. Таким образом, оказывается, что в случае с пением **форма неотделима от технологии**, и импорт, казалось бы, эффективной иностранной технологии возможен только в виде сплава её с иностранной формой. Похоже, что эта жёсткая связка технологии и внешней формы художественного изделия – удел именно пения в отличие от других видов художественного творчества. Возьмём для примера кинооператорское и кинорежиссёрское искусство. Подготовка операторов и режиссёров кино подразумевает овладение материальным инструментарием киносъёмок (кинокамеры, осветительное, звукозаписывающее оборудование, компьютерные программы монтажа и т.д) преимущественно зарубежного происхождения – технологическое превосходство запада в этой области неоспоримо. Кроме этого, невозможно быть мастером кино, не взяв на вооружение теоретические достижения западного искусства кино. Однако ни использование импортных рабочих инструментов, ни применение заимствованных у иностранных мэтров (американских, французских) приёмов киносъёмки, ни в коей мере не означает, что, как бы автор фильма ни старался снять хорошее русское патриотичное кино, в результате всё равно у него всегда будет получаться американский боевик или французская комедия.

В случае же с пением, уясним окончательно – артист не может с помощью итальянского инструмента создать русское художественное произведение. Относительно успешный опыт оперного певца Дмитрия Хворостовского в исполнении неоперного репертуара не опровергает, а как раз подтверждает это положение, ибо его исполнение, например, военных песен, тем больше трогает сердца слушателей, чем дальше ему удаётся в пении оторваться от системы оперного звукоизвлечения, а не наоборот. Уже упоминавшаяся Анна Нетребко, выступив в дуэте с Киркоровым с эстрадной песней[[23]](#footnote-23), но исполняя её именно оперным звуком, предоставила нам прекрасную возможность сопоставить две формы пения. Абстрагируясь от сомнительности репертуара Киркорова, обратим внимание только на исполнение. Слова, пропеваемые эстрадным певцом все до одного сами ложатся на слух, понятны без всякого напряжения со стороны слушателя, в то время как для выуживания слов из генерируемого оперной певицей звукового потока требуется напрягать все органы чувств, вплоть до интуиции, и тем не менее, несмотря на эти усилия и на то, что припев был пропет звездой оперной сцены дважды, некоторые слова припева к концу песни так и остаются неразгаданными.

Таким образом, повторимся – используя приёмы классического вокала (закрытый звук и искажение гласных в словах), вы не сможете пленить слушателей исполнением эстрадных или народных песен. Использовать навыки академического пения вы сможете только в амплуа оперного певца.

Такой несвободы от технологии и инструментов нет ни в живописи, ни в зодчестве и архитектуре, ни в скульптуре. Данилевский приводит следующий пример заимствования греками технических приёмов скульптуры без заимствования иностранных форм и идеалов:

*Чтобы достигнуть того изящества, в которое они* [художественные образы] *воплотились великими художниками в век Перикла, необходимо было грекам выработать или заимствовать у более развитых народов различные усовершенствованные технические приемы. Это техническое заимствование и было сделано у финикиян, у которых греки научились материальной части лепного, литейного и скульптурного искусств. Но, заимствовав технику, они не заимствовали ни чуждых идеалов, ни способов облекать их в видимые формы. Идеалы остались народными; наружные формы, которыми облекали их, были заимствованы из народного же быта, доставившего все аксессуары, которыми греки одевали и окружали свои художественные произведения*[[24]](#footnote-24).

В данной части исследования мы, опираясь на научное наследие Н.Я. Данилевского, выяснили, что пение, являясь народной формой быта, неотделимой от народных начал, не поддаётся успешной трансплантации от одной цивилизации к другой, осуществление таких трансплантаций вредно для принимающего организма, это привнесение чужеродного на русскую почву, происходящее с конца XVII века, Данилевский назвал *болезнью европейничанья*. Мы также выяснили, что не только безобидными, но и благотворными для своей культуры могут быть заимствования достижений в области науки, техники и промышленности, а также технические приёмы искусств, и обосновали, что к этим последним (технические приёмы искусств) школа итальянского оперного пения не относится.

Тем не менее, фактом остаётся, что итальянская школа пения была в России на протяжении XVIII, XIX, XX веков (!!!) образцом и идеалом высшего общества, и основой подготовки вокалистов-исполнителей классического жанра. Таковой эта школа остаётся и по сей день. Чем же обуславливается и в чём конкретно заключается несовместимость этого стиля пения с русским (славянским) характером?

# III. Характеристики оперного пения и их связь с народными началами германо-романского культурно-исторического типа. Сравнение оперного вокала с пением на Руси, связанным с народными началами русско-славянского культурно-исторического типа.

Если бы какой-нибудь исследователь задался целью отыскать среди всего разнообразия порождений германо-романского культурно-исторического типа то, в котором бы ярко проявлялось действие самых главных характеристик народных начал этого типа, вряд ли бы ему удалось сыскать образчик, более подходящий для этой цели, чем оперное искусство. Рассмотрим подробно, каким образом народные начала германо-романской цивилизации обусловили рождение и расцвет данного культурного явления в лоне именно этой цивилизации, а также в каких элементах вокальной школы и вокального исполнительства проявляется действие этих начал. Почему народные основы *славянского культурно-исторического типа* не породили подобного явления, а после переноса его на русскую почву пребывают в состоянии конфронтации с ним? Первым делом выпишем основные характеристики народных начал западного и славянского культурных типов[[25]](#footnote-25) в форме, удобной для сопоставления:

|  |  |
| --- | --- |
| **германо-романский тип** | **славянский (русский) тип** |
| насильственность | кротость, мягкость, покорность |
| соревновательность | нежелание лидерства, отсутствие властолюбия |
| индивидуализм, чрезмерное развитие личности | общинность, коллективизм, народность |
| психология потребительства, стремление к материальному обустройству | жажда религиозной истины, нежелание подчинять жизнь устремлениям материального благоустройства |
| амбициозность, алчность | умеренность, непритязательность |

## 1. Насильственность

Казалось бы, разве может насильственность быть причиной рождения и развития искусств, если только не отнести к последним с большой натяжкой боевые искусства, помогающие воинам одерживать победу в рукопашной или танковой схватке с противником? Ведь мы говорим об искусстве в настоящем смысле этого слова – об опере и её трёх составляющих – музыке, пении и театре, как же они могли произрасти на почве насильственности, качества, столь несовместимого со всем изящным, художественным и эстетичным?

Для ответа на этот, на первый взгляд, сложный вопрос необходимо прежде всего высвободиться из плена общепринятой парадигмы воззрения на музыку, пение и театр как сферу возвышенного, благородного, духовного. Если мы не только называем себя христианами, но и хотим ими быть в реальной жизни, то помимо воцерковления своего образа жизни, мы обязаны воцерковлять своё мировоззрение. Это предполагает восприятие и оценку всех явлений окружающей жизни через призму библейского взгляда на мир, на сущность мироздания, на историю развития человечества.

В данной части проводимого исследования мы обопрёмся на глубокие историософские труды нашего современника Владимира Ивановича Мартынова, композитора, музыковеда, философа. В его книгах в частности содержится великолепное историко-философско-религиозное обоснование противоположности музыки и богослужебного пения как двух сфер бытия, имеющих противоположные источники, причины и цели существования[[26]](#footnote-26). Вот как В.И. Мартынов трактует происхождение и природу музыки:

«В отличие от богослужебного пения, небесное происхождение которого лежит за пределами мировой истории, история музыки начинается на Земле в конкретный исторический момент, ибо изобретение, или открытие, музыки Священное Писание связывает с одним из потомков Каина - Иувалом, называя его «отцом всех играющих на гуслях и свирелях». Связывая появление музыки с конкретным лицом, Священное Писание не только указывает определенный момент в истории человечества, до которого музыки не было и с которого она начинает свое существование, но и координирует этот момент с другими историческими событиями. Так, согласно Священному Писанию, музыка появляется на исторической арене одновременно с зарождением ремесел, с началом обработки железа и одомашнивания животных, то есть в момент формирования основ материальной цивилизации и начала активного освоения внешнего мира. Развитие же цивилизации и освоение мира сопровождаются накоплением зла, насилия и несправедливости, о чем свидетельствует песнь отца Иувала — Ламеха, убившего человека за нанесенную рану и отрока за удар (Бытие, 4,23).

…Если причиной ангельского пения является преизбыток благодати, то причина возникновения музыки коренится в утрате благодати, последовавшей сразу же за грехопадением. Падший человек, очутившийся в мире, вовлеченном в его падение и извращенном его преступлением, начал испытывать не только телесный голод и телесную нужду, но в еще большей степени голод духовный, вызванный утратой богообщения, лишением благодатных даров, присущих ему до грехопадения, и невозможностью быть более причастным райским блаженствам. И подобно тому как для утоления телесного голода человеком были придуманы орудия охоты и земледелия, при помощи которых добывалась пища телесная, так и для утоления голода духовного придуманы были музыкальные инструменты, с помощью которых можно было извлекать музыкальные звуки, служащие пищей душевной. Музыкальные звуки, возбуждая особым образом душу человека, способны приводить ее в некое возвышенное и приятное расположение, напоминающее райское блаженное состояние и в какой-то мере восполняющее его отсутствие, на краткое время позволяя забыть ей о тяжких заботах мира. Таким образом, музыка, являющаяся неким заменителем или эрзацем нетленной райской пищи, могла возникнуть и стать необходимой только в результате утраты человеком райского блаженства вообще и способности слышания пения Ангелов в частности».[[27]](#footnote-27)

Так же, как невозможно для человека в свой жизни совмещать служение двум господам – Богу и миру, так и в жизни народа устремлённость его к восстановлению благодатной связи с Богом, выражаемая в практике богослужебное пения, являющегося образом бесплотного ангельского пения и ведущего человека от мира к Богу, не может быть совмещаема с увлечением музыкой, которая возникла и развивалась как путь удаления человека от Бога. Далее в истории народы самоопределялись и расходились по признаку выбора первого или второго пути, и это размежевание проходило не только по линии, отделяющей народы, принявшие христианство от языческих и иноверных народов, но, что нас как раз и интересует, размежевание произошло и внутри самого христианского мира.

Сформировавшиеся к VI веку системы богослужебного пения Западной и Восточной Церквей находились какое-то время в полном согласии, строились на духовных принципах осмогласия[[28]](#footnote-28). Однако с IX века на Западе стал усиливаться процесс перерождения богослужебной певческой системы в систему музыкальную. В богослужение был введён орган[[29]](#footnote-29), в систему осмогласия стали постепенно внедряться произвольные авторские привнесения, изменения, что привело в дальнейшем к церковному композиторству, центонный[[30]](#footnote-30) (или попевочный) принцип построения мелодии разрушается и вытесняется системой звукоряда, глас превращается в лад, невменная нотация сменяется нотной линейной нотацией, далее – к канонической мелодии григорианского гласа стала добавляться сопровождающая мелодия, что стало началом периода контрапунктического многоголосья в церковном пении. Европейское композиторское мастерство, виртуозность исполнения контрапункта бурно развивались и достигли таких высот, стали настолько самоценными, что к XVI веку естественным образом музыка высвобождается из церковного богослужебного формата и начинается бурный расцвет инструментальной и вокальной музыки, никак не связанной с богослужением и преследующей единственную цель – наслаждение игрой музыкальных звуков. На рубеже XVI и XVII веков во Флоренции создаётся первая опера, откровенно возрождающая языческие традиции греческой трагедии[[31]](#footnote-31). А в 1998 году в церкви в Венерсборге (Швеция) на богослужении была исполнена «Месса в стиле джаз», написанная в 1996 году шведским композитором Фредриком Сикстеном. Видеозапись мессы была показана на шведском телевидении и получила много положительных отзывов в прессе.

Проведённый нами беглый анализ истории возникновения музыки и её расцвета в Европе через призму Священного писания и в сопоставлении с богослужебным пением позволяет однозначно заключить, что христианин не может придерживаться общепринятого воззрения на европейскую классическую музыку, на оперу, театральное искусство, балет как на высокие проявления человеческой культуры, на приобщении к которым воспитываются благородство и духовность. Мы выявили прямо пропорциональную зависимость между расцерковлением общества и расцветом музыкального искусства – чем дальше от церковной жизни отдаляется весь народ или хотя бы его элита, тем более бурный и яркий расцвет претерпевают музыкальные, вокальные и сценические искусства. Далее мы выяснили, что местом зарождения движения по замещению музыкой канонического церковного пения, родиной оперы и небогослужебной музыки, заменившей для публики церковные службы, стала Европа, а не христианский Восток. Почему скатывание от возвышенного христианского богомолья в оперу, в инструментальную музыку, а затем через джаз, поп и рок – к бородатым победительницам Евровидения произошло именно в Европе? Почему Россия, страдая от подобных явлений, всё же не порождает их сама, а только по собственной глупости всего лишь постоянно заимствует их из-за границы в силу болезни европейничанья?

Здесь всё проясняется опять с помощью историософии Данилевского, которая объясняет самобытность каждого народа своеобразием его народных начал, его этнографического архетипа. Соединение *разных* народных начал Европы и России с *одной и той же* истиной христианства дали фактически противоположный результат только за счёт *противоположности народных начал*. Базовой чертой народного архетипа европейской цивилизации является *насильственность* – черта, которую крайне сложно примирить с ценностями христианства, проповедующего любовь, кротость и жертвенность. Несовместимые разнонаправленные части не могут надолго составить гармоничный союз, и вся история европейских стран второго тысячелетия – это история неумолимого расставания Европы с христианством. Как было показано выше, одной из производных этого расставания было изобретение европейцами оперы. Это и есть рассуждение, объясняющее связь насильственности с оперным пением.

Русский же человек по природе своей просто-напросто не нуждается в опере, как и в других заменителях духовности. Свойства его народных начал созвучны с христианскими принципами (кротость, мягкость, покорность). Поэтому он религиозен, в нём живёт *жажда религиозной истины*[[32]](#footnote-32) и устремлён он **к** церковной жизни, а не **от** неё. И в этой жизни в Церкви душа его обретает истинное духовное наслаждение и успокоение. Эта тяга русского человека к Богу, к Церкви и к Её святым, видимо, и обозначается понятием Русь Святая. И то, что Русь Святая сегодня олицетворяется лишь малозначащим процентом населения[[33]](#footnote-33) и приходская жизнь этой части общества во многом пока оставляет желать лучшего – не опровергает тезиса о религиозности русского народа. Церковь и вера в России не исчезли вопреки дореволюционному 300-летнему периоду навязывания европейских ценностей, послереволюционным десятилетиям открытых гонений на Церковь и господства атеистической идеологии, послеперестроечному разгулу свободы и продолжающемуся сегодня новому этапу ввоза европейских и американских продуктов «свободы», «демократии» и «толерантности». В Европе, где верующих так жёстко и продолжительно, как в России, не преследовали и не отваживали от церковной жизни, большинство католических соборов и костелов за отсутствием прихожан сдаются в аренду под дискотеки и спортивные клубы, и это – несмотря на то, что всё сделано в угоду паствы: католическая литургия укладывается в 30 минут, ведётся она на национальном, а не латинском языке[[34]](#footnote-34), пространство храма заполнено скамейками для сиденья, продолжительность обязательного перед причастием воздержания от еды и питья составляет 1 час[[35]](#footnote-35) (что означает возможность утром в день причастия перед выездом в храм выпить чашечку кофе), пост в пище заменён постом духовным и воздержанием от излишеств, исповедь перед причастием необязательна[[36]](#footnote-36).

## 2. Соревновательность

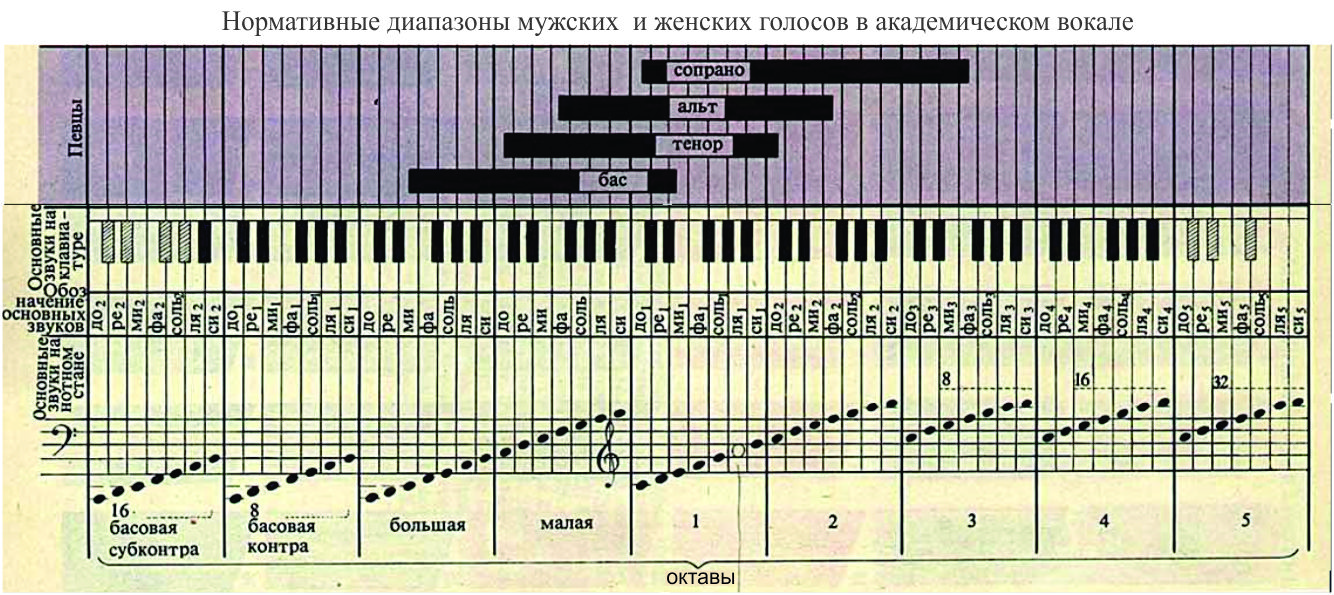
Вторая базовая черта народных начал германо-романского культурного типа, обусловившая появление оперы и проявляющаяся в этом жанре искусства – *соревновательность*, *честолюбие*. Формат доклада не позволяет дать перечисление и обзор всех многочисленных форм проявления в практической жизни европейской цивилизации качества соревновательности (так же, впрочем, как и только что рассмотренного качества насильственности), наша задача состоит в рассмотрении этого национального свойства применительно к оперному пению. Если насильственность была показана как фактор, лежащий в основе самого зарождения оперного искусства в Европе в результате ухода от богослужебного пения, то соревновательность оказывается источником образования той конкретной формы вокального исполнения, в которой оперное пение начало своё существование в Европе на стыке XVI и XVII веков, в которой оно перекочевало в Россию и в которой оно существует и поныне.

Так же, как и насильственность, это качество имеет антитезу в архетипических качествах славян – скромность, нежелание первенства. Как увидим, уже второй основополагающий элемент оперного пения противоположен русскому и славянскому характеру.

Диапазон разговорной речи человека составляет менее октавы – в этом вы сможете убедиться, если естественным речевым голосом пропоёте 8 ступеней гаммы снизу-вверх: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до*. На верхних нотах голос начинает испытывать трудности, утончаться и переходить на фальцет. То есть, естественно и полноценно голос человека, ненатренированного в пении, звучит в среднем на пяти нотах, что чуть больше, чем пол-октавы[[37]](#footnote-37). Звуковысотный диапазон русских народных песен составляет как правило одну октаву, или одну октаву плюс 1 или 2 ступени[[38]](#footnote-38), что только на 4-5 ступеней больше, чем разговорный диапазон голоса человека. Диапазон советских песен, или, как их правильнее следует называть, русских песен советского периода отечественной истории – в среднем ещё на 1-2 ступени шире[[39]](#footnote-39). Используемые в настоящее время в Русской Православной Церкви напевы восьми гласов (так называемый «обиход современной московской традиции»), в своём абсолютном большинстве в мелодиях используют максимум 4-5 ступеней звукоряда, и даже меньше – например мелодия самого известного благодаря песнопению «Богородице Дево, радуйся» тропарного 4-го гласа состоит из 2 нот. То есть мы видим, что исконные песенные традиции русского народа тяготеют к пению на диапазоне, близком к естественным возможностям голоса человека. Эта тенденция должна быть интерпретирована нами двояко. В первом приближении она является непосредственным проявлением в формах народного быта таких черт русских народных начал как умеренность, непритязательность и нежелание выделяться, соревноваться. Вместе с этим от нас не должен ускользнуть второй, более глубокий уровень осмысления этой ситуации. Дело в том, что из факта нежелания нашего народа соревноваться в пении по формальному критерию *широты диапазона голоса* совершенно не следует вывод об отсутствии у него стремления к совершенству, к оттачиванию мастерства и желания быть сопричастным прекрасному. Просто понятие о прекрасном у русского народа связано не столько с внешними формами, сколько с содержанием, виртуозная техника и физиологические возможности в его иерархии ценностей отступают на второй план перед изливаемыми в песне широтой, красотой и чистотой души исполнителя, источник коих качеств – Бог и сам народ Руси Святой. Вот и получается, что, с одной стороны, звуковысотные характеристики наших песен и песнопений как бы приглашают к пению всех, для участия в песенном процессе не требуется обладать незаурядным по диапазону или по силе голосом, вырабатываемым годами обучения или в редких случаях достающимся человеку от Бога. С другой стороны, эта естественность и умеренность диапазона русского пения, выравнивающая исполнителей с разными техническими формальными параметрами голоса, выдвигает на первый план проникновенность, глубину передачи содержания исполняемого, из-за чего массовости пения не сопутствует его безликость, бесцветность, а наоборот, появляются возможности проявить себя талантливым, ярким певцам, и в первую очередь не по внешнему и формальному критерию количества октав в голосе, а по критерию искренности, задушевности исполнения, тембрального колорита голоса. Именно эти качества, а не «большие» голоса, снискали всенародную любовь таким исполнителям русской песни советского периода, как Марк Бернес, Леонид Утёсов, Анна Герман и др.

Оперное пение, рождённое в лоне западноевропейской цивилизации и в ней же оформившееся в стройную систему постановки голоса и исполнительства, базируется на столь же противоположных русскому пению принципах, сколь начала германо*-*романского типа, породившие это пение, противоположны началам русско-славянского культурно-исторического типа, сформировавшим культуру пения на Руси. В данной части сопоставления славянские качества **умеренности**, **скромности** и **миротворчества** противостоят европейским **напористости,** **соревновательности** и **агрессивности**. Западная цивилизация, «осчастливившая» человечество такими своими порождениями, как бокс, футбол, эвтаназия, теория борьбы за существование Дарвина, книга рекордов Гинесса, не могла не заложить свои вышеуказанные качества и в сам процесс звукоизвлечения и постановки голоса, в видение цели пения и в выработку технологии достижения этой цели.

Целью западноевропейского оперного певца становится гортанью отвоевать у природы (или у физиологии, а можно сказать, и у Творца) и покорить своему певческому аппарату максимально возможное количество звуков, добраться до максимально высоких нот, превзойти в этих рекордах соперников по цеху и обрести тем самым славу у современников и у будущих поколений. Минимальной необходимой нормой для профессионального оперного певца является владение звуковым объёмом в 2 октавы, что в 4 раза превышает естественные возможности голоса человека, однако «штатное расписание» для колоратурного сопрано, которое является самым высоким голосом в опере, и её «визитной карточкой», составляет аж целых две с половиной октавы – от *до* первой октавы до *фа* третьей октавы. Вместе с тем западные певцы стремятся вырваться за рамки даже этих и без того немыслимых для обыкновенного человека возможностей.



В числе рекордсменов и рекордов, взращенных соревновательным духом западного оперного пением можно упомянуть:

1. Изабелла Анджела Кольбран (1785 – 1845) – итальянская оперная певица (драматическое сопрано), жена композитора Джоакино Россини. Три октавы.

2) Мадлен Мари Робен, известная как Мадо Робен (1918 –1960) – французская оперная певица, колоратурное сопрано. Её голос считается одним из самых высоких голосов XX века: верхней нотой диапазона Мадо Робен было *ре* четвёртой октавы.

3) И́ма Су́мак (настоящее имя – Соила Аугуста Императрис Каварри дель Кастильо) (1922 – 2008) — перуанская и американская оперная певица и актриса, имевшая мировую известность, владевшая уникальным голосовым диапазоном в 5 октав и способностью петь двумя голосами.

4) Наша современница, 26-летняя москвичка, Светлана Феодулова, сейчас солистка Пражского оперного театра. По её утверждениям, а также об этом заявляют СМИ, зарегистрирована в книге рекордов Гинесса как самый высокий голос планеты с нотой *до* четвёртой октавы[[40]](#footnote-40). Выступала на шоу «Голос» в 2013 году. Об этой певице речь ещё зайдёт чуть ниже.

5) Самая высокая нота в истории оперной музыки – *соль* третьей октавы – находится в арии из оперы "Народ Фессалии" Моцарта. Он написал эту арию для своей первой любви – Аллоизы Вебер.

Во что на практике выливается эта системная устремлённость итальянского оперного искусства к покорению самых высоких нот, это желание певцов поражать слушателя безграничностью своих вокальных возможностей? Оказывается, что за всё надо платить, и в данном случае плата, которую западное искусство отдаёт за выбранный им путь к славе – немалая. Предварим рассмотрение издержек оперного пения напоминанием того, что каждый народ, каждая цивилизация, идёт по мировому историческому поприщу своим путём, в своём собственном направлении, и выбирает пути и методы своего культурно-исторического движения в силу своих внутренних этнографических задатков, которые Данилевский назвал народными началами. Поэтому наша отрицательная оценка технологических и исполнительских особенностей итальянского оперного пения не может быть абсолютной, всеобщей, вненациональной. Нами утраты, которыми Запад расплачивается за свои рекорды, осознаются как неприемлемые, однако из этого не следует, что они таковыми осознаются самими представителями западной цивилизации. Скорее всего, как раз данный формат пения, сценического действия и т.д. полностью устраивает их, и что-либо лучшее с нашей точки зрения для них на практике оказалось бы неполезным и неприемлемым. Вопрос в другом: готовы ли мы, славяне и русские – обладающие, как было показано выше, совершенно иными ценностными установками – продолжать вопреки этим установкам закрывать глаза на эти издержки и утраты заимствованного продукта, называть квадратное – круглым, а чёрное – белым?

Перечислим эти издержки и утраты.

1. Утрата тембрального индивидуального своеобразия голосов, превращение голоса в генератор безликого унифицированного звука.

2. Утрата фонетической чистоты гласных звуков, и вследствие этого утрата воспринимаемости исполняемого текста на слух, то есть принесение слова в жертву.

3. Крайняя, доходящая до обезображивания, напряженность лица и всего тела во время пения.

4. Преждевременное «выгорание» (деградация) певческого голоса.

5. Ограниченность творческого «амплуа» оперного певца – оперная постановка голоса преграждает ему путь к исполнению народных или эстрадных песен.

Как это происходит в академическом вокале?

1. Утрата тембрального индивидуального своеобразия голосов, превращение голоса в генератор безликого унифицированного звука.

Все эти явления можно охарактеризовать как следствия преодоления оперным пением естественности звукоизвлечения. Голосовой аппарат человека не рассчитан на воспроизведение звуков в диапазоне, в 4, а то и в 5 раз превышающем диапазон речи. Сами вокалисты в голосе человека выделяют несколько звуков (от 1 до 5), которые звучат свободно и при этом насыщенно, называют их *примарными тонами* и рекомендуют ориентироваться на них при определении типа голоса начинающего певца. В процессе обучения вокалиста с помощью упражнений можно добиться расширения участка, на котором голос звучит так же, как и на примарных тонах до 7-8-9-10 ступеней звукоряда, что соответствует интервалам *септимы*, *октавы*, *ноны* и *децимы*. На этом заканчиваются возможности естественного звучания голоса, и, как мы видели, большинство русских народных и русских советского периода песен помещается внутри этих границ. Но западному оперному певцу (а также и западной публике) одной октавы недостаточно, требуется ещё одна, а лучше – ещё полторы или две октавы. Но за рамками естественной октавы человеку приходится напрягать голосовой аппарат, перенастраивать его для извлечения звуков в условиях, к которым этот аппарат не приспособлен. Здесь голос звучит уже иначе – вместе со свободой и непринуждённостью звучания он теряет и звучность и тембральную окраску[[41]](#footnote-41). Этот факт признаётся официальным вокалом: одно из основных понятий, вокруг которого строится процесс постановки профессионального оперного голоса – *регистры*, под регистром певческого голоса понимается ряд однородно звучащих звуков, берущихся единым физиологическим механизмом[[42]](#footnote-42). Нижний регистр, на котором голос имеет естественное звучание и полный тембр, называется *грудным*, а верхний, пристраиваемый – *головным* или *фальцетным*. Нота, или ноты, находящиеся на стыке двух регистров, называются "*переходными*". В этом контексте формулируется основное кредо академического пения – у профессионального певца должна быть максимально сглажена разница между звучанием грудного и головного регистров, то есть оба регистра при всей разности их механизмов голосообразования должны для слушателя звучать максимально схоже, и стыков между ними, т.е. переходных нот не должно быть заметно.

Каким же образом западная школа пения решает эту задачу?

Допустим, Вас немного не устраивает площадь Вашего дачного участка, и Вы хотите увеличить её в два с половиной раза за счёт прилегающей территории, но при этом Вы не заинтересованы в том, чтобы произведённый Вами захват бросался в глаза каждому человеку, проходящему или проезжающему на машине мимо Вашего участка. Естественно, первым делом для этого надо, чтобы присоединённый аппендикс был огорожен точно таким же забором, как и законный участок. Но ведь невозможно приобрести в магазине доски такие же сухие и серые, как доски старого забора. Поэтому, как бы Вам ни было жалко расставаться с полюбившимся естественным деревенским цветом старого забора, во имя Вашей цели Вы должны будете пожертвовать своими чувствами. Вместе с новыми досками Вы приобретёте несколько больших банок коричневой масляной краски и покроете толстым её слоем наружную сторону обоих заборов так, чтобы сквозь краску не просвечивали отличия использованных стройматериалов.

В академическом вокале в качестве подобной выравнивающей вуали используется так называемый *«закрытый звук»*. Голос «*прикрывают*». Главным приёмом, с помощью которых педагоги по вокалу прививают своим подопечным манеру пения «закрытым звуком» является пение «на зевке», или, как ещё принято в этой среде говорить, пение «в купол». Рассмотрение физиологической сути того, как изменяется механизм голосообразования при перенастройке голосового аппарата на пение закрытым звуком, и каким образом эта технология способствует выравниванию регистров, невозможно без значительного увеличения объёма доклада, тем более, что это предполагало бы изложение всей физиологии голосообразования. Ограничимся констатацией того, что пение закрытым звуком изменяет как механику звукоизвлечения, так и параметры звучания голоса.

Важно подчеркнуть, что устранение разницы звучания регистров с помощью модификации технологии звукообразования происходит не за счёт обогащения головного звука, а за счёт обеднения звучания грудного регистра, именно того, который обладал богатством красок тембра, обертональной насыщенностью. Путь унификации голосообразования по модели "закрытый звук" во имя погони за высокими нотами и широкими диапазонами неизбежно пролегает через воцарение на оперной сцене безтембрового пения в верхнем регистре и в значительной степени в нижнем. Можно говорить о том, что в западноевропейском академическом вокале тембр приносится в жертву диапазону, что в свою очередь позволяет сделать вывод об "инструментализации" человеческого голоса как о явлении западной культуры. Безусловно, не всегда и не все артисты утрачивают индивидуальные особенности и оттенки голоса, и не на всём диапазоне. У части певцов тембральная окраска голоса всё же проявляется, когда вокальная партия позволяет опуститься голосу на естественный для него диапазон, при условии, что исполнитель изначально наделён богатым и красивым тембром. Причём стоит отметить, что в целом мужские голоса обладают большей сопротивляемостью оперным вокальным технологиям, чем женские.[[43]](#footnote-43) Но о превращении человеческого голоса в бездушный музыкальный инструмент можно однозначно говорить, когда мы слышим то, к чему стремится Запад в пении – исполнение оперных арий, написанных композиторами специально для высоких голосов, и включающих пассажи из сверхвысоких звуков, которыми оперные дивы должны поразить слушателей. Даже человеку, неискушённому в пении становится очевидным, что он слышит не голос человека, а некое механическое или даже электронное звукогенерирующее устройство. Жутковато от этого становится. В качестве любопытной зарисовки по этой теме приведём высказывание о своём собственном пении уже упомянутой современницы, якобы обладательницы самого высокого женского оперного голоса в мире. Светлана обучалась пению в России и Италии, сегодня живёт в Чехии, является солисткой Пражской государственной оперы[[44]](#footnote-44). Высказывание взято из видеосюжета «Голос за кадром» 2013 года[[45]](#footnote-45).

*У меня рекорд зафиксирован – «до» четвёртой октавы, но, если честно, по секрету, я пою ещё выше, я оставила для себя запас на всякий случай. А на самом деле, если считать по герцам, то ещё есть нот пять-шесть, которые доступны человеческому уху, а дальше уже – ультразвук, который человек не может услышать и это, можно сказать, уже ноты, на которых разговаривают дельфины и киты.*

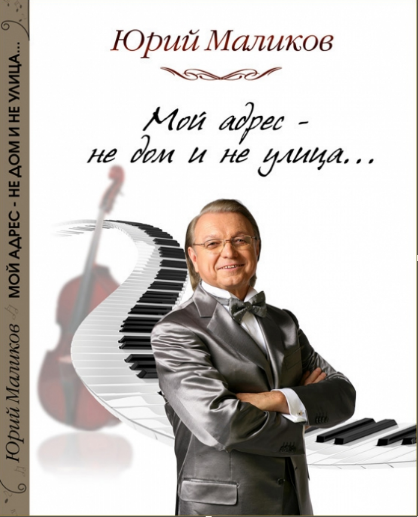
К этому свидетельству в качестве просто занятного штриха стоит добавить факт из личной жизни артистки, сообщённый авторами фильма: *Самый редкий голос много требует взамен. Перед каждым выступлением она ровно 3 дня не произносит ни единого слова, муж Светы Сергей успел научиться языку жестов.*

Помимо выхолощенного качества звука, о превращении голоса в безликий инструмент говорит следующее: исполнение высоких виртуозных пассажей разными оперными артистками создаёт у Вас безотрадное ощущение, что звучат они настолько одинаковы, что Вы никогда бы не отличили одного исполнителя от другого, если бы пришлось определять только на слух.

2. Утрата фонетической чистоты слов. Принесение слова в жертву.

При пении "в купол" или "закрытым звуком" гласные "И", "А", "У", "Я", "Ю", "Е", "Ё", "О"[[46]](#footnote-46), получаются лишь более или менее напоминающими эти гласные. Например, вместо "У" звучит "О", вместо "И" – "Ы", вместо "А" – "О". С одной стороны, деформация гласных обусловлена применяемой при прикрытом пении настройкой голосового аппарата. (Очень часто эта неестественная физиология пения отражается на физиономии исполнителя в форме ненатуральной, зачастую комично или трагично выглядящей мимики, как например напряжённое оттягивание вниз нижней челюсти на звуках "А" и "О"). С другой стороны, имеет место обратная связь – педагоги вокала заставляют учеников целенаправленно искажать гласные для выработки "закрытого звука". В музыкальных училищах эта стратегическая установка облечена в форму афоризма: «*Чтоб прикрытие найти, надо "Е" прибавить к "И"*». "И" искажается в направлении к "Е"или"Ы", "А", "Ю" и "У" – к "О", "Ё" – к "Я".

Выше уже упоминалось, что господство формы над содержанием, погоня за формальным механическим рекордом в ущерб смыслу, характерные для оперы как детища германо-романской цивилизации – чужды духу русской жизни, не отвечают требованиям славянских народных начал. Одной из основных категорий, обладающих непреходящей ценностью для русского человека в процессе постижения им смыслов мироздания, является слово, речь. Христианство, в котором Слово обозначает вторую ипостась Святой Троицы («Вначале было Слово», «Бог-Слово»), оказалось созвучно русским народным началам, наряду с церковными таинствами слово является главным содержанием жизни нашего народа в Церкви. Слово, а не мелодия издревле было главным элементом русского народного творчества – сказов, сказок, сказаний, былин, песен. И в советский период своей истории русский народ оставался привержен именно слову в песне, это сказалось в безусловном неприятии основной массой населения Советского Союза жанра академического и оперного пения, несмотря на то, что оперы русских, советских и зарубежных композиторов целиком, отрывки из опер, арии, романсы в академическом стиле заполоняли собой телевизионный и радиоэфир. Оставшись равнодушными в основной своей массе к искусственно насаждаемой европейской «классике», русский человек остался верен своим корням, силой живущих в нём интуиций сделал свой однозначный выбор в пользу исполнителей, в советской эстраде продолживших традиции подлинного русского пения и поставивших это пение своим творчеством на новую ступень развития. Всенародным признанием и любовью пользовались именно мастера песенного слова, русской речи, положенной на мелодию. В этот период русское слово преподносилось слушателям с величайшей бережностью и выпукло до ощущения материальности, с сохранением всей глубины, яркости и исконной русскости, народности его звучания. Величайшим образцом такого донесения песни до слушателя стало творчество незабвенной Людмилы Зыкиной (1929 – 2009), жемчужинами которого были такие русские народные и эстрадные песни, как «Тонкая рябина», «Течёт река Волга», «Калинка», «Сронила колечко», «Нежность», «Подари мне платок». Среди других представителей этого поистине народного искусства в первую очередь следует назвать исполнителей: Ольга Воронец, Клавдия Шульженко, Владимир Высоцкий, Марк Бернес, Валентина Толкунова, Людмила Сенчина, Эдуард Хиль, а из коллективов – в первую очередь необходимо отметить ВИА «Самоцветы». Благодаря уникальному музыкальному и гражданскому чутью своего основателя и руководителя Юрия Маликова «Самоцветы» побили все рекорды по количеству в репертуаре песен, ставших всенародно любимыми шлягерами. (Например, «Мой адрес – Советский Союз», «Не повторяется такое никогда», «Добрая примета»). Маликовым был найден фирменный звук «Самоцветов», заключавшийся в соединении 3-4 мужских голосов с 1 женским в единый тембр. И, конечно, главным даром этого руководителя было умение находить для ансамбля «песни о главном».

Не все знают историю становления «Самоцветов», её стоит кратко рассказать, так как она весьма интересна и поучительна и прекрасно иллюстрирует тезисы нашего исследования. Первым смелым деянием Юрия Маликова, заложившим техническую базу будущего коллектива, стало приобретение им в 1970 году, когда ансамбль существовал только в его голове в виде замысла, 15 ящиков полного комплекта звукового электронного оборудования и инструментов. Это он сделал, находясь в Японии на выставке Экспо-70 в качестве музыканта-контрабасиста в составе советской делегации, потратив все заработанные за 8 месяцев командировки деньги. В Союзе это оборудование приобрести было невозможно. Однако главной проблемой, которую пришлось решать Юрию, оказалось другая. По приезде в Союз, оказалось, что большинство молодых музыкантов, которых он начал приглашать к участию в создаваемом ансамбле, отнюдь не горят желанием исполнять песни на русском языке и настаивают на формировании репертуара из песен на английском языке – в то время среди выпускников музучилищ повальным было увлечение «Битлз» и «Роллинг Стоунз». Юрию стоило больших усилий переубедить этих ребят, направить их в русло отечественного, патриотичного и русскоязычного исполнительства[[47]](#footnote-47). Гениальная культурологическая интуиция Маликова подсказала ему правильное решение, полностью соответствующее положениям Данилевского о заимствованиях – перенимать технические достижения других цивилизаций можно и нужно, нет ничего плохого в современном качественном музыкальном оснащении, инструменты не являются европейской прививкой. Перенимать же чужеродные народные формы быта – английский язык, американскую музыку, ненациональное содержание песен – проигрышно. Гигантский всесоюзный успех, вновь расцветающая в наши дни популярность ансамбля, доказали правоту выбора Маликова, соответственно оказалась в очередной раз доказанной применимость теоретических выкладок Данилевского к сфере искусства и их правота.

Таким образом, в свете наличия у русского народа таких слитков из чистого золота, как русская народная песня, русская песня советского периода, с народностью её слов, смысла, способа исполнения и с народностью самих исполнителей, представляется вполне разумным и логичным, что подавляющее большинство населения нашей страны – как в годы СССР, так и сегодня – равнодушны к опере, инородной и причудливой для него, хотя бы по причине того, что в ней *слово* убито *вокалом*. Старшее и среднее поколение помнят, что пристрастия народа в годы СССР выстраивались в порядке, противоположном приоритету музыкальных программ, подаваемых по телевизору и радио. Первое место по выделяемому эфирному времени занимали классическая инструментальная, камерная и оперная музыка, второе – народная, третья – эстрада. Любил же народ больше всего смотреть и слушать эстраду, во вторую очередь – народные песни, опера была на последнем месте. В нынешнее время коммерциализации телевидения, когда нерейтинговые программы полностью исчезли из сетки передач, диагноз полностью подтвердился – опера не нужна народу, её не смотрят, с ней не продаётся реклама, поэтому её на центральных каналах больше нет вообще[[48]](#footnote-48). И вряд ли стоит рассчитывать на то, что народ в будущем изменит свой выбор.

3. Напряженность, доходящая до обезображивания, лица и всего тела во время пения.

Необходимость добиваться так называемого профессионального звука на неестественных для голосового аппарата высотах (и нередко на неестественных низах) требует перенапряжения всей физиологии человека, и оказывается, что это перенапряжение невозможно скрыть от зрителя. Оперный вокал очень анатомичен. Бедные оперные певцы вынуждены волей или неволей показывать зрителю весь физиологический аспект пения. В ответственные в вокальном отношении моменты все мускулы их тела, рук, шеи, лица напряжены, особенно неэстетично выглядит лицо, когда в зависимости от того или иного звука то неестественно низко оттягивается нижняя челюсть, вытягивается кожа лица и беспредельно широко открывается рот[[49]](#footnote-49), то, лицо конвульсивно сжимается в устрашающую гримасу, выпучиваются глаза, иногда можно заметить, как всё лицо краснеет, набухают артерии.

~~~~  

Факт того, что явно стрессовое на грани срыва состояние поющего на сцене человека не вызывает у нас искреннего недоумения и сочувствия, свидетельствует лишь о притупленности нашего восприятия, о подчиненности его стереотипу «раз никто не видит в этом ничего странного, то и я ничего не вижу». Но проведём мысленный эксперимент – представим, что на оперном спектакле впервые и неожиданно для себя оказался совершенно непросвещённый на европейский лад, добрый и простосердечный человек. Согласитесь, что вид подобных «мук творчества» вызвал бы у этого человека искреннее сострадание и желание как-то помочь мученикам, избавить их от страданий.

Мы же, боясь покинуть уютное прокрустово ложе устоявшихся общественных стереотипов, заставляем себя делать вид, что и нам это нравится, а внутреннее недоумение и сомнение преодолеваем доводами о собственной культурной непросвещённости и некомпетентности.

Особенно страдают исполнительницы-женщины. Во-первых, всё то, что женщине, девушке приходится делать с лицом в процессе озвучивания нот, написанных композитором для данной роли, как правило не соответствует эмоциям, которые должна переживать в этот момент её героиня. Бывает, что певица пользуется моментами коротких пауз между вокальными фразами, чтобы перестроить выражение лица – например, нежно или кокетливо улыбнуться, или выразить другое чувство, в соответствии с настроением своей героини в данной сцене. Как только пение возобновляется, лирика уходит, на передний план опять выходит физика[[50]](#footnote-50).

Но главное, что практикуемое на многочисленных репетициях и спектаклях искажение женского лица в разнообразных гримасах пения, в том числе гримасах, имеющих оттенок брутальности, агрессивности, деструктивно влияет на женщину, ибо данные состояния противоположны сути женской натуры, и также разрушительно для всего социума, воспринимающего как норму данные состояния женщины.

Существует два, на наш взгляд, безошибочных теста, которые значительно упрощают для женщины принятие решения о допустимости или недопустимости того или иного образа действий, образа жизни, внешнего вида, стиля речи, стиля движений. Первый – представить, приемлемым ли был бы данный выбор для Той, которая в христианстве являет идеал поведения женщины. Второй тест – материнство, высшая миссия женщины на земле. Решились бы Вы, будучи нежной любящей матерью, спеть своему ребёнку колыбельную в оперном стиле, анатомически широко открывая рот, надрывно вокализируя на верхних нотах?

4. Вред для голосового аппарата. Преждевременное "выгорание" (деградация) певческого голоса.

Несмотря на то, что учебники и учителя академического вокала и по сей день продолжают безапелляционно заявлять, что только правильная классическая постановка голоса сулит обучаемому хорошую карьеру профессионального певца, т.е. позволит ему во всей полноте и максимально долго использовать свои голосовые возможности, практика опровергает этот тезис. Постоянная эксплуатация оперными певцами своего голосового аппарата в нештатном режиме и в сверхтяжёлых условиях закономерно приводит к его преждевременному износу и выходу из строя. Особенно это касается женских голосов сопрано, у которых б**о́**льшая часть певческого диапазона согласно установленным нормам располагается за пределами естественного голоса певиц, иначе говоря, в течение всей своей певческой жизни – на сцене и на репетициях – им приходится в основном петь искусственным, синтетическим голосом. Сначала певице становится всё тяжелее и неудобнее брать высокие ноты, голос на них звучит всё хуже и хуже, затем верхи начинают вообще вызывать дискомфорт, с ними приходится расстаться, далее певица вынуждена переквалифицироваться из сопрано в меццо-сопрано, что не останавливает процесс дальнейшего ухудшения качества и понижения высоты певческого голоса, вплоть до полной его потери. Эту деградацию голоса никак нельзя отнести за счёт естественного старения человека, так как она часто происходит в годы, когда организм женщины ещё полон сил.

Певческая карьера самой знаменитой из всех оперных певиц – Марии Каллас началась в 1941 году, когда ей было 18 лет. Голос стал ухудшаться с 1959 года – то есть **уже через 18 лет**, когда ей было 36. Диапазон сменился с сопрано на меццо-сопрано, и через 6 лет (в 1965 году) она окончательно оставила сцену.

Изабелла Анджела Кольбран (1785 – 1845) – итальянская оперная певица (драматическое сопрано) жена композитора Джоакино Россини. Обладательница диапазона в три октавы. Дебютировала в 1801 году в Париже (ей было 16 лет). К началу 1820-х годов, то есть **всего через 20 лет от начала карьеры** стало ясно, что лучшие годы певицы позади. Опера «Семирамида», один из шедевров Россини, оказалась последней оперой, в которой она пела. Премьера состоялась в Венеции 3 февраля 1823 года. Кольбран спела в «Семирамиде» еще в Париже, стараясь изумительным мастерством скрыть слишком явные недостатки голоса, но это принесло ей большое разочарование. Вскоре после этого Кольбран перестала выступать на сцене, хотя и появлялась еще изредка в салонных концертах. Чтобы заполнить образовавшуюся пустоту, Кольбран начала играть в карты и сильно пристрастилась к этому занятию. Остаток дней своих она провела в Кастеназо, где и умерла 7 октября 1845 года в полном одиночестве[[51]](#footnote-51).

Многие примадонны советской и российской оперы, а также и зарубежной, после ухода со сцены продолжали вести активную преподавательскую и общественную деятельность. В том числе делились мастерством на так называемых мастер-классах, то есть открытых уроках, на которые приглашались уже продвинутые ученики различных музыкальных средних и высших учебных заведений. Теперь благодаря интернету и видеозаписи стало возможным для всех желающих, не выходя из дома, поприсутствовать на мастер-классах любых оперных звёзд. Вы сможете заметить, что на этих уроках, объясняя ученику как правильно исполнять данный отрывок произведения, большинство из них не делают самого ожидаемого от них – не показывают своим голосом профессионалов-виртуозов, как должен звучать на самом деле данный пассаж. Некоторые ограничиваются теоретическим объяснением, некоторые же демонстрируют пением этих же нот, но на октаву ниже.

5. Ограниченность творческого «амплуа» оперного певца – оперная постановка голоса преграждает ему путь к исполнению народных или эстрадных песен.

Что же касается заверений о широких возможностях использования своего голоса благодаря школе академического вокала, то и здесь практика свидетельствует об обратном. Выше приводился пример того, как неуклюже звучит оперный голос, когда им пытаются исполнять популярные народные и эстрадные песни. Поэтому-то мы почти не видим оперных исполнителей, выступающих с народным и эстрадным репертуаром. Хотя, казалось бы – почему бы не блеснуть своим мастерством и перед широкими массами народа, тем самым приобретя новых поклонников и доставив радость своим согражданам? Тем более, что мастерство получено благодаря обучению в том числе и за государственный, т.е. народный счёт. Однако лишь очень немногие оперные певцы отваживаются продемонстрировать широкой публике, на что они способны вне оперного амплуа. Так как понимают не только, что оперная техника голосообразования не годится для нормального пения, но также и то, что другим голосом у них красиво петь не получается, то есть эта техника лишила их возможности конкурировать с эстрадными исполнителями, голосовой аппарат которых не подвергся изменениям, свойственным оперной постановке голоса. В качестве убедительного примера – сравните «Тонкую рябину» Людмилы Зыкиной с «Тонкой рябиной» оперных певиц Марии Биешу и Тамары Синявской. Их грузное, форсированное исполнение просто ничего не оставляет от застенчивости и деликатности хрупкой рябинки, превращая её в заморский баобаб.

Здесь надо оговориться, что совмещение одними и теми же исполнителями амплуа оперного и эстрадного певца всё-таки имело место как явление в советский период, представлено оно было исполнителями-мужчинами. Самые известные из них: Сергей Лемешев (1902 – 1977), Иван Козловский (1900 – 1993), Владимир Бунчиков (1902 – 1995), Георг Отс (1920 – 1975), Юрий Гуляев (1930 – 1986), Муслим Магомаев (1942 – 2008). Эти исполнители, являясь оперными певцами, успешно выступали в жанре советской эстрады, романса и народной песни и именно в этом, неоперном амплуа снискали себе всенародную популярность и любовь. Георгий Виноградов (1908—1980), Владимир Нечаев (1908—1969), обладали великолепными голосами, исполняли как эстрадную, так и оперную музыку, не будучи оперными певцами. Объяснению этого явления следует посвятить отдельное исследование, в качестве предварительных замечаний назовём 2 фактора – первый: б**о́**льшая износостойкость, б**о́**льшая выживаемость мужских голосов в условиях оперы; второй: сохранившийся к тому времени у указанных исполнителей ещё неистощившийся и неперемолотый оперным пением самобытный русский вокальный дар.

## 3. Индивидуализм

Мы рассмотрели, как насильственность и соревновательность – коренные качества германо-романской цивилизации, определившие характер всей исторической судьбы её народов, привели к появлению оперы и сформировали её главные черты, обусловили её глубинную несовместимость с нашим национальным архетипом. *Индивидуализм* – ещё одна базисная характеристика Запада и, соответственно – оперы.

Итальянское и в целом западное академическое пение есть пение *сольное*, индивидуальное, центром его является всегда солист, и именно сольные арии той или иной итальянской, французской или американской оперы, по замыслу авторов музыки и по успеху у публики являются главными. Свойственные западному человеку индивидуализм и соревновательность – два сапога пара. Западному человеку интереснее победы личные, чем командный зачет. На Руси у нас повелось по-другому – и бои кулачные у нас коллективные, а не индивидуальные, и пение традиционное на завалинке, в хороводе, в праздник за столом – общее, хоровое, а не сольное. Являются эти формы народного быта формой, в которой реализуются *общинность*, *коллективизм*, заложенные в русских народных началах.

При всей чужеродности заимствованной из Европы оперы и противоестественности для русского человека всего происходящего в ней, не могла она при попадании на русскую почву остаться совсем незадетой светом русской души, непронизанной силой русского таланта. И собираются эти русские свет и сила в русских операх именно на островках хоровых сцен, окружённых стихией пения в европейском стиле. Великие русские оперные композиторы – Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский, черпающие вдохновение из народной песенности, именно в хоровых эпизодах сочинённых ими опер смогли вполне выразить эту песенность. Однако хоры опер русских композиторов до недавнего времени являлись островками русскости не только по этой причине. Занятия вокалом, прохождение школы *бельканто* было (и остается сейчас) делом весьма затратным, доступным для людей с доходом – это ежедневные занятия, и частные уроки, и поездки на стажировки в Италию. Не все артисты русских и советских оперных театров могли позволить себе занятия постановкой академического голоса, как правило незатронутыми вокальной европеизацией оставались хоровики. Кроме этого, от хоровых певчих в целом не требовалось исполнять сверхвысокие ноты и обладать сверхшироким диапазоном. Благодаря этому в записях русских опер 40-50-60-х годов мы в хоровых эпизодах слышим и родную русскую мелодичность и напевность как правило в неиспорченном академической манерой звукоизвлечения виде. Отсюда – парадоксальное явление, когда в целом слова хоровых номеров оперы оказываются более удоборазличимыми, чем слова сольных партий этой оперы. Вместе с тем по мере того, как западный академический подход к формированию певческих голосов захватывает всё большее пространство, господствуя сейчас не только в специализированных музыкальных учебных заведениях, но и в системе общеообразовательных учреждений, доходя до детских садов и детских воскресных школ, всё меньше и меньше шансов остаётся, что эти островки в опере можно будет услышать где-то, кроме как в архивных записях. Поэтому при всём уважении к русским оперным шедеврам, мы обязаны констатировать, что наша певческая культура имеет перспективу оздоровления, восстановления и подлинного расцвета только на пути предоставления ей возможности существования в формах, свойственных требованиям русских народных начал – кротости, умеренности, целомудренности, общинности. В рамках оперного искусства, появившегося в Европе как этап её расцерковления, в рамках противоестественного для русской культуры оперного способа голосообразования не способен творчески самовыражаться и развиваться даже такой талантливый народ, как русский. Результаты длительного изувечивания русской культуры прививкой западной музыки, включающей в себя и итальянскую оперу и воспевающие любовные страсти романсы и современную ничем принципиально не худшую, чем классика, поп и рок музыку – налицо: русский народ разучился петь. С подтверждениями этого мы сталкиваемся повсеместно и постоянно – в своих домах во время застолий, в трудовых коллективах, в храмах во время богослужений[[52]](#footnote-52). Для того, чтобы выправить ситуацию, пока ещё не поздно, необходима поддержка пению, соответствующего народным началам нашей русско-славянской цивилизации, тем более, что, как мы рассмотрели, эта культура пения и по эстетике, и по технике, и по содержанию лучше, ценнее и полезнее для нас, чем заимствованное западное пение. Поддержка эта должна состоять из двух встречных потоков. С одной стороны – это государственная политика, поощряющая, стимулирующая свою, доморощенную культуру и предоставляющая ей льготные, преимущественные условия для развития. С другой стороны – это наша с вами активная жизненная позиция по данному вопросу. Она подразумевает нашу осведомлённость по проблеме (чему способствует данный доклад) и демонстрация самим себе и окружающим нас людям на собственном примере приверженности русской культуре и неприятия растлевающей нас западной культуры. Практическим личным делом на этом поприще может стать постепенное (если невозможно сразу) вытеснение из домашнего быта западной современной музыки с замещением её на произведения русского песенного творчества. К мастерам этого творчества относятся и исполнители русской народной песни русского и советского периодов, и исполнители советской эстрады, лучшую часть которой следует считать органичным этапом развития русской песни в советский период русской истории.

Полезные ресурсы:

● Сайт «Русская песня» с уникальным классификатором: [http://ruspesn.ru](http://ruspesn.ru/)

● Сайт Института русско-славянских исследований им. Н.Я,Данилевского: [http://danilevsky.ru](http://danilevsky.ru/)

Просьба отклики, вопросы, замечания и предложения направлять автору по адресу: usr01@mail.ru

1. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». Из-во «Глагол». СПб., 1995. С. 63. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же, с. 120. [↑](#footnote-ref-2)
3. Подробно об осуществлении прогнозов Данилевского в ХХ и ХХI веках см.: Буренков А.В. «Творческое наследие Н.Я. Данилевского и задачи России в XXI веке (материалы международной научно-практической конференции, г. Курск, 26-27 ноября 2014 г.). Курск. 2014. Ч. 1. С. 12–50. Также см. публикацию в интернете на сайте «Гражданин созидатель»: <http://www.gr-sozidatel.ru/articles/tvorcheskoe-nasledie-n.ya.html> [↑](#footnote-ref-3)
4. См., например, сл. работы: А.Ю. Бунин: Внешняя политика России в XIX – начале ХХ века: невыученные уроки. (Материалы конференции «Творческое наследие Н.Я. Данилевского и задачи России в XXI веке». Курск, 2014 г. Ч. 2, с. 79–88); А.В. Буренков: Обращение участников конференции к Президенту РФ, Федеральному собранию РФ, Правительству РФ, политической и культурной элите страны. (Избранные материалы конференции «Творческое наследие Н.Я. Данилевского и задачи России в XXI веке». М., 2015. С. 10-18) [↑](#footnote-ref-4)
5. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С.400. [↑](#footnote-ref-5)
6. Научно-практическая конференция «Творческое наследие Н.Я. Данилевского и задачи России в XXI веке» проходила 26-27 ноября 2014 года в Курске. [↑](#footnote-ref-6)
7. И.Н. Канурская: Н.Я. Данилевский о роли народного одеяния в сохранении самобытных основ русской жизни; Е.Ю. Нуйкина: Н.Я. Данилевский о роли печати в формировании общественного мнения. Материалы конференции «Творческое наследие Н.Я. Данилевского и задачи России в XXI веке». Курск, 2014г. [↑](#footnote-ref-7)
8. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С.106. [↑](#footnote-ref-8)
9. От итал. *bel canto* (красивое пение) – так называют окутанную пеленой тайны технологию пения выдающихся оперных певцов Италии. [↑](#footnote-ref-9)
10. О «закрытом звуке» будет рассказано позже. [↑](#footnote-ref-10)
11. Видео с полной версией церемонии открытия Олимпиады находится в интернете по адресу: <http://www.youtube.com/watch?v=bKhuvril8Rs>, также перейти на страницу этого видео можно, набрав в поисковике сайта youtube слова: the complete sochi 2014 opening ceremony. Эпизод исполнения гимна начинается на временной отметке 2ч 34м 40с. [↑](#footnote-ref-11)
12. Анна Сиднина – одна из немногих жанрово «всесторонних» отечественных исполнителей – в её репертуаре богато представлены песни как гражданского, так и лирического, так и духовного содержания. Несмотря на то, что при исполнении многих песен она прибегает к использованию приёмов академического звукоизвлечения, ей подвластен и русский стиль пения. [↑](#footnote-ref-12)
13. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С. 73. [↑](#footnote-ref-13)
14. «*Начала цивилизации одного культурно-исторического типа не передаются народам другого типа. Каждый тип вырабатывает ее для себя при большем или меньшем влиянии чуждых, ему предшествовавших или современных цивилизаций»* – 3-й закон развития культурно-исторических типов. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С.77. [↑](#footnote-ref-14)
15. Первые театральные представления и пьесы с ариями и хорами стали устраиваться при дворе царя Алексея Михайловича в 1670-х годах с подачи приближённого к царю Артамона Матвеева, поклонника западных обычаев, женатого на голландке. (Подробно об этом см.: Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей. М.,1991. Книга 2, с.152) [↑](#footnote-ref-15)
16. XI глава книги «Россия и Европа» озаглавлена «Европейничанье – болезнь русской жизни». [↑](#footnote-ref-16)
17. И в очень удручающих тонах описывает, к чему приведёт развитие этой болезни, если и дальше не обращать на неё внимание: Русская жизнь «*одержима, однако же, весьма серьезною болезнью, которая также может сделаться гибельною, постоянно истощая организм, лишая его производительных сил. Болезнь эта тем более ужасна, что (подобно собачьей старости) придает вид дряхлости молодому облику полного жизни русского общественного тела и угрожает ему если не смертью, то худшим смерти* – *бесплодным и бессильным существованием*». (Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С. 222.) [↑](#footnote-ref-17)
18. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С. 226. [↑](#footnote-ref-18)
19. Там же. [↑](#footnote-ref-19)
20. Закономерна постановка вопроса о допустимости и благотворности заимствований также и в религиозной сфере, каковым стало восприятие славянскими народами христианства от греков (первоначальной почвой христианства была еврейская культура). Но рассматривать этот вопрос необходимо учитывая его специфичность и обособленность – религиозная сфера не вписывается в категорию достижений цивилизации, или народных форм быта, ибо она представляет собой нечто значительно большее, а именно – сферу отношений человека с Богом. Кроме того, неординарным обстоятельством в заимствовании нашим народом православия была промыслительная созвучность свойств наших народных начал основным нравственным догмам христианского учения. [↑](#footnote-ref-20)
21. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С 85. [↑](#footnote-ref-21)
22. Технология закрытого звука будет рассмотрена в другой части статьи. [↑](#footnote-ref-22)
23. https://www.youtube.com/watch?v=M8JHXf78jqM [↑](#footnote-ref-23)
24. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С. 229. [↑](#footnote-ref-24)
25. Изложению доказательств типичности указанных характеристик для каждого из типов в книге Данилевского уделён не один десяток страниц, здесь приведение даже краткой выжимки этого изложения не представляется уместным, так как потребовало бы значительного увеличения объёма данной работы. [↑](#footnote-ref-25)
26. Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебнопевческой системе. М.: Филология, 1997; Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция, Русский путь, 2000; Мартынов В.И. История богослужебного пения. Учебное пособие. Музей органической культуры. 2014. [↑](#footnote-ref-26)
27. В. Мартынов. История богослужебного пения. Учебное пособие. Музей органической культуры. 2014. С. 7-8. [↑](#footnote-ref-27)
28. На Западе система богослужебного пения связана с именем папы римского Григория Двоеслова (григорианское пение), на Востоке – с именем прп. Иоанна Дамаскина (византийский октоих). [↑](#footnote-ref-28)
29. Сначала орган использовался в монастырях в качестве подспорья при обучении григорианскому пению, затем исподволь стал применяться во время богослужения. [↑](#footnote-ref-29)
30. От латинского: cento – лоскут. Сущность этой формы заключается в том, что мелодия строится как бы из ряда уже готовых «лоскутов», из ранее существующих и канонизированных мелодических оборотов. [↑](#footnote-ref-30)
31. Мартынов В.И. История богослужебного пения. С.96. [↑](#footnote-ref-31)
32. Данилевский Н.Я. «Россия и Европа». С. 407. [↑](#footnote-ref-32)
33. По данным ВЦИОМ называют себя православными 72% русского этнического населения. Но при этом лишь 4 процента жителей России регулярно посещают храм и принимают участие в таинствах. [↑](#footnote-ref-33)
34. Второй Ватиканский собор 1962–1965 разрешил использовать в богослужении национальные языки наряду с латинским. [↑](#footnote-ref-34)
35. Взято из современных свидетельств практикующих католиков [↑](#footnote-ref-35)
36. Нормой в Русской Православной Церкви является: обязательная исповедь перед причастием, трёхдневный пост, накануне воздерживаться от пищи и воды с 12 ч. ночи. [↑](#footnote-ref-36)
37. Октава (от от лат. octāva - «восьмая») интервал, включающий в себя 8 ступеней звукоряда – от *до* до *до*, или от *ре* до *ре* и т.д. Термины *ступень* и *нота* могут обозначать одно и то же, но оперировать термином ступень правильнее, чем термином нота, так как нота – это абстрактный звук определённой высоты, а ступень – это звук в системе лада. Лад – это система тяготений, благодаря которым звуки (ноты) складываются в мелодию. [↑](#footnote-ref-37)
38. 1 октава (8 ступеней): «Ой да не вечер да не вечер», «Ах ты степь широкая», «У зари-то у зореньки», «Со вьюном я хожу», «Раскинулось море широко». 1 октава и 1 ступень (9 ступеней): «Любо братцы любо», «Ой мороз, мороз», «Славное море – священный Байкал», «То не ветер ветку клонит». Менее октавы (6 ступеней): «В темном лесе». [↑](#footnote-ref-38)
39. 1 октава (8 ступеней): «День победы», «Огней так много золотых»; 1 октава и 1 ступень (9 ступеней): «Враги сожгли родную хату», «На безымянной высоте», «В городском саду»; 1 октава и 2 ступени (10 ступеней): «Алёша», «Где же вы теперь, друзья однополчане», «Одинокая гармонь», «Стою на полустаночке»; 1 октава и 3 ступени (11 ступеней): «Тонкая рябина», «Любимый город». [↑](#footnote-ref-39)
40. Попытка найти эту запись в самой книге Гинесса на её официальном сайте результата не дала. [↑](#footnote-ref-40)
41. Тембр – характерная окраска звука, сообщаемая ему обертонами, призвуками, по которой различаются друг от друга звучания одной и той же высоты. Тембр голоса воспринимается синтетически как специфическая окраска голоса, позволяющая различать людей (не видя их) по голосам, даже если высота, громкость и длительность звучания этих голосов одинакова. [↑](#footnote-ref-41)
42. Л.Б.Дмитриев. Основы вокальной методики. Из-во «Музыка», М. 1963. С. 440. [↑](#footnote-ref-42)
43. Этот интересный вопрос будет ещё раз затронут далее, однако в целом – это тема отдельного исследования. [↑](#footnote-ref-43)
44. <http://boyko.ru/2012/05/16/highest-operatic-voice-world-perform-moscow/> [↑](#footnote-ref-44)
45. <https://www.youtube.com/watch?v=9Dae9bJ4eY8> [↑](#footnote-ref-45)
46. Здесь рассматривается пение на русском языке [↑](#footnote-ref-46)
47. Подробнее об этом см. в книге воспоминаний Ю.Маликова «Мой адрес – не дом и не улица…». М. 2009. [↑](#footnote-ref-47)
48. К сожалению, в телеэфире на смену европейской опере пришла ещё более разнузданная и обезображенная во всех смыслах рок-поп-музыка. Следует подчеркнуть, что в свете основных тезисов данной работы эта музыка есть не что иное, как органичное и логичное развитие светской классической музыки, а отнюдь не антипод её. [↑](#footnote-ref-48)
49. Неестественность этого открывания рта заключается не только в его чрезмерности, но и в том, что оно осуществляется не за счёт привычного для человека совместного движения черепа вверх, а нижней челюсти вниз, а за счёт экстремального оттягивания вниз только нижней челюсти при неподвижном черепе. [↑](#footnote-ref-49)
50. В Советском Союзе довольно часто создавались фильмы-оперы. Вполне вероятно, что причиной их появления стало осознание деятелями культуры описываемой проблемы. С эстетической точки зрения фильмы-оперы имели преимущество перед оригинальной оперной постановкой, так как пение и актёрская игра были в них разделены: роли исполняли профессиональные актёры, которым не надо было петь во время съёмок, а лишь имитировать пение. Благодаря этому мимика и жесты действующих лиц получались вполне естественными, не отвлекали и не смущали зрителя. Озвучивали же героев профессиональные оперные певцы, невидимые зрителю. [↑](#footnote-ref-50)
51. Д.К. Самин. 100 великих вокалистов. Вече; 2004 [↑](#footnote-ref-51)
52. Проблеме оперного пения в Церкви будет посвящена отдельная работа. Предварительно очертим суть проблемы. Ситуация, сложившаяся в религиозной сфере народной жизни в результате западной оперной культурной «экспансии» вполне нешуточная. Дело в том, что сегодня *клиросы* (церковные хоры) большинства храмов не только в столице, в крупных городах и райцентрах России, но и в небольших посёлках и даже деревнях при всей разности их церковности и вокально-музыкально-хоровой квалифицированности объединены одним общим пороком – это порабощённость оперным способом звукоизвлечения и нецерковной музыкальностью исполнения. Причина кроется, во-первых, в почти тотальном господстве методики академического пения в музыкальных и немузыкальных учебных заведениях всех уровней, преподающих пение (вплоть до воскресных школ при храмах). С другой стороны, путь к клиросу для прихожан, способных к пению, но неиспорченных академической школой, оказывается закрытым из-за монополизации клиросов вокалистами, отбракованными оперой или шоу-бизнесом и/или нанимающимися на работу в церковные хоры за неимением лучшего трудоустройства. И всё было бы, может быть, не так страшно, если бы не одно существенное отличие. Если нежелающее слушать оперу подавляющее большинство наших сограждан могут просто-напросто не ходить в оперные театры, не покупать аудио и видеозаписи оперных спектаклей и таким образом полностью вычеркнуть оперу из своей жизни, то верующие церковные люди не обладают подобной свободой выбора. При всём своём нежелании слушать оперные арии в храмах, прихожане тем не менее вынуждены их слушать, что навевает невесёлые мысли о проникновении несвободы в Церковь, возглавляемую Христом, Который есть Любовь. [↑](#footnote-ref-52)