

Л.И.Вайнштейн
КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ И ЕГО ВЗГЛЯДЫ НА ВОКАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
ВОСПОМИНАНИЯ УЧЕНИКА

КИЕВ 1934

1-я часть.

Почти четверть столетия протекло со времени смерти моего учителя профессора Эверарди.

Скончался он в Москве в ночь с 5-го на 6-е, января 1899 г., но память о maestro Эверарди жива до сих пор не только среди его учеников, но и в большой публике. Его слава великого педагога, из школы которого вышли лучшие русские оперные певцы, не погасла и поныне. Достаточно назвать только некоторых его учеников и учениц: Славину, Павловскую, Зарудную, Силину, Дейшу-Сионицкую, Смирнову, Бичурину, Звягину, Каменскую, Климентову-Муромцеву, Тамарову, Боброву, Стравинского, Тартакова, Донского, Лодия, Усатова, Габеля, Самуся (профес. Петроград. Консерватор.), Супруненко, Любина, Образцова, Майборода, Лосского, Бочарова, имена которых ярко сияли на оперном небосклоне, чтобы оценить заслуги Эверарди, пред русским искусством.

Даже сам Ф. И. Шаляпин является, по его собственному выражению, «внуком Эверарди», ибо он учился у Усатова — ученика maestro.

Школа Эверарди в лице его учеников существует и теперь. Назову хотя бы только профес. Московской Консерватории В. М. Зарудную (в супружестве Ипполитову-Иванову), Э. К. Павловскую, Дейшу-Сионицкую и Образцова, который, если не ошибаюсь, преподает в Ростове на Дону. Педагогической работой занимаются и некоторые из его учеников, кончавших курс в Киеве.

Примечание. Должен сказать, что на мысль составить настоящий реферат навела меня беседа с глубокоуважаемой Варварой Михайловной Ипполитовой-Иваповом, в бытность ее в Киеве летом прошлого года.

Оказывается, что Варвара Михайловна готовит в печати свои мемуары об Эверарди и его методе преподавания. Я буду очень рад, если мой небольшой труд послужит материалом для книги Варвары Михайловны, которая, несомненно, будет ценным вкладом в очень бедную по вопросам вокального искусства русскую литературу.

Попутно замечу, что, насколько мне известно, ученик Эверарди, ныне покойный профес. Габель, вел записи, которые, быть может, сохранились. Записи эти, в свое время, между прочим, послужили основанием для издания, известного всем вокалистам, как «репертуар Габеля». Правильнее было бы назвать это собрание арий «репертуаром Эверарди», ибо выбор вещей и все указания сделаны были Габелем со слов его учителя. Я лично, к сожалению, никаких записей не вел и потому возможно, что мои воспоминания покажутся недостаточно полными. За долгие годы, протекавшие со времени моего ученического стажа (я кончил курс в 1898 г.) я мог, конечно, кое-что позабыть, но тем не менее оригинальный образ моего учителя, его заветы, его «словечки» и *bons mots*, которые многие вспоминают и теперь, живы в моей памяти. *Bons mots* и «словечки» Эверарди не мало содействовали его огромной популярности в публике, хотя с другой стороны, служили его недругам, а у кого их нет, материалом для шуток и насмешек над его методой и манерой преподавания. Эверарди знал это и, со свойственным ему добродушным юмором, говорил: «Ма (вместо французского *mais*), мой критик это маленький собачка — полаить и отстанить». Я позволяю себе, иногда, имитировать его оригинальную речь.

Должен еще, во избежание недоразумений, сказать, что воссоздать в воспоминаниях методу Эверарди, как цельную и законченную систему преподавания, по моему мнению, кажется, невозможно, ибо он лично относился отрицательно ко всякой теории вокального искусства и, тем более, к попыткам учеников выяснить какой-либо спорный вопрос с точки зрения теоретической. *Maestro* не любил, когда ему задавали такие вопросы, которые по его мнению, были ненужной «философией». «Это не артист, а «философ»!»- говорил он о таких учениках, которые все старались обосновать теоретически. Об одном ученике, который пел прескверно, но, как человек начитанный, был склонен ко всяким, умозаключениям, Эверарди сказал: «он поет плохо, он не артист, но он много думала (т. е. думает) и большой «философ», — напишет книгу «на пение» и будет знаменитый педагог в Россия». И, Эверарди угадал,— книга, и довольно сумбурная, была написана, а автор, недоучившийся ученик, приобрел репутацию известного педагога.

Сам Эверарди получил основательное музыкальное образование. Он кончил курс Парижской Консерватории с 1-й наградой (*Premier prix de Paris*), что было весьма не легко, ибо, кроме знаменитого *Ponchard'a*, учителя Эверарди, из школы которого вышли такие певцы, как Мерли, Девойод, Батайль и Лассаль, в остав экзаменационной Комиссии входили Габенек, Обер, Галеви и Мейрбер. Затем Эверарди, уже будучи артистом, продолжал работать и учиться у величайших педагогов XIX века, — Гарсиа, Ламперти и Ноццари и, несомненно, основательно знал музыкальную и, в частности, вокальную литературу. Но, тем не менее, он, как большинство итальянских *maestri*, в том

числе и Ламперти, был типичным педагогом-эмпириком. Особенно не жаловал Эверарди немецких педагогов-теоретиков. У немцев, говорил он, «много теорий, громадная литература, но, в результате, мало хороших, певцов, да и те учились в Италии». Естественно, что на первый план Эверарди ставил роль учителя, которому ученик должен верить, и, «не мудрствуя лукаво», повиноваться. А «мудрствований» maestro не выносил и лишь, в известной степени допускал самостоятельность ученика, напр., в области исканий нового вокального нюанса и т. п. В классе Эверарди поддерживал строжайшую дисциплину и требовал уважения к своему авторитету. «Dans ma classe je suis le pape, dans aucune philosophie» (в моем классе я папа римский, а потому никакой философии); делайте как я хочу или уходите из класса, а то, еще проще, «пошла вон из класса». «Пошла» безразлично по отношению к ученикам или ученицам, ибо, по части русской грамматики, Эверарди был очень слаб. Весь «секрет» правильного преподавания пения, не однократно повторял он, заключается «в ухе» учителя, который должен слышать и чувствовать малейшее отклонение голоса от правильного пути и, неустанно, направлять и исправлять ученика. Само собою разумеется, что, при таком взгляде на преподавание, Эверарди критически и недоверчиво относился ко всем попыткам теоретиков научно обосновать ту или иную педагогическую систему. «Можно писать, говорил он, и много и как будто бы убедительно, но пению никакая книга не научит». «Конечно, педагогам полезно ознакомиться с теориями, напр., Гарсиа или Ламперти, которые были великими учителями, но все же их книги интересны лишь как отражение их взглядов на вокальное искусство, как итог их долголетнего опыта». «Учащимся их книги почти никакой пользы не принесут». «А, между тем, это были большие мастера своего искусства, и я у них многому научился, но, прибавлял Эверарди, я учился у живых людей, а не по книгам, что не одно и то же».

Из сказанного логически вытекает, что Эверарди, как, впрочем, многие выдающиеся педагоги, не считал и не мог считать теорию вокального искусства наукой. Эта точка зрения прекрасно обоснована американским педагогом Русселем (М. 867, Все ссылки на методологию Мазурина помечены буквой М с указанием страницы.). «Пение не наука и никогда таковой не будет, как бы мы ни старались втянуть её в рамки научных дисциплин, говорил Руссель, и по этой причине так трудно вокальное преподавание. Лишь только вокальное искусство сделается наукой (о чем так стараются в Германии), как и преподавание и исполнение станут общими достоянием, а до тех пор преподавание, ведущее к истинной цели, остается всегда в руках наиболее опытных людей, приспособленных физически и духовно для работы в этой области». Я, привел цитату из статьи Русселя потому, что она вполне соответствует тем общим взглядам Эверарди, которые он высказывал, когда случайно удавалось навести разговор на эту тему. Говорю «удавалось», ибо,

как я уже указывал, Эверарди таких разговоров не любил, и прослыть «философом» никому из учеников не хотелось.

II

Подобно своему знаменитому современнику и другу тенору Duprez, Эверарди полагал, что нет надобности посвящать учеников в детали устройства нашего вокального органа, ибо это будет лишь сбивать учеников с толку. Duprez, в своей книге «*L' Art du chant*» (искусство пения), облекая эту мысль в деликатную форму, говорит: «как поэту нет надобности знать физиологию мозга, чтобы писать стихи, так, чтобы петь, нет надобности знать анатомию вокального органа» (M.422). Также, хотя и по другим основаниям, высказывает Dr. Avelis (M 655). Он отрицает необходимость для певца знакомиться с голосовым аппаратом, ибо для этого, прежде всего, требуется значительное врачебное образование.

Чтобы, напр., наглядно объяснить процесс дыхания, Эверарди брал маленький мех, которым сдувают пыль с фортепиано, расширял его и говорил: «Мех это наши легкие; я расширяю мех, он наполняется воздухом, — это вдыхание. Теперь я сжимаю его, воздух вы ходит из отверстия, — это выдыхание. Я могу сжимать мех медленно и быстро, — следовательно, я могу регулировать, по желанию движение воздушной струи, могу даже остановить, задержать истечение воздуха. Вот и весь процесс дыхания. Подражайте этому маленькому инструменту, и вы будете правильно дышать». Такие краткие, наглядные и примитивные объяснения вытекали, конечно, из общего взгляда Эверарди на пение, как на эмпирическое искусство.

III

Надо сказать, что понимать Эверарди, особенно ученикам, не знакомым с французским и итальянским языками, было очень не легко. Эверарди бельгиец (Evrard) и родным языком для него был французский, но пел он всегда в итальянской опере и любил итальянский язык. По-русски Эверарди говорил на каком-то странном собственном диалекте, смеси языков русского, французского и итальянского. Maestro неоднократно говорил, что очень сожалеет о своем незнании русского языка, но, комически восклицал он, где и когда я могу научиться?! Раньше я пел в Итальянской опере и был перелетной птицей: сегодня пою в Петербурге (он употреблял ныне устаревшее наименование города), завтра в Вене, потом в Мадриде, Лондоне и т. д. Впоследствии, когда я стал профессором консерватории в Петербурге, никто, положительно никто, не говорил со мною по-русски! Виноват ли я, добавлял

Эверарди, что в России почти все, плохо или хорошо, но болтают по-французски? Учиться же систематически и изучать язык не было, на старости лет, ни сил, ни времени. В результате незнания языка были знаменитые русские словечки Эверарди, как, напр., «ставь грудь на голова», или, наоборот, «ставь голова на грудь», которые вызывали недоумение и смущали новичков. К тому же Эверарди, несмотря на свою сердечную доброту, в классе не отличался снисходительностью. Сидя у рояля, в позе Юпитера-громовержца на троне, с дирижерской палочкой-скипетром в руке, он внушал ученикам, особенно молодым, немалый страх. Добрейший человек и остроумнейший собеседник в частной жизни, Эверарди во время урока был грозным maestro, не прощавшим ученикам ни малейшего промаха и за все грехи учинявшим разнос. В этом отношении Эверарди походил на Ламперти, у которого он учился. Как известно, Ламперти люто ругал учеников и итальянские комплименты (*asino*, *bestia* — осел, бестия) частенько слышались на его уроках. Не особенно стеснялся в этом отношении и Эверарди, что, конечно, обижало учащихся и повергало их в трепет. Потом ученики привыкали к манере «рара Эверарди» и начинали понимать, что ругается он не со зла, а скорее по-отечески. Всех учащихся maestro называл своими детьми, всем говорил «ты» и всех поругивал, как старый ворчливый, но, в сущности, добродушный отец.

IV

Все изложенное является вступлением к основной части доклада, которая посвящена некоторым деталям метода преподавания Эверарди. Говорю некоторым потому, что свести его чисто эмпирически методу в цельную систему я, по уже указанным причинам, считаю невозможным. Могу лишь поделиться с читателями тем, что сохранилось в моей памяти.

Вторая часть моего реферата будет несколько более специального характера, чем вступительная. Чтобы, однако, и эта часть не показалась скучной, я постараюсь оживить ее цитатами, воспоминаниями об уроках Эверарди и его оригинальными словечками.

Должен оговорить, что я исхожу из предположения, что общепринятые музыкальные и певческие термины читателям, конечно, известны.

2-я часть.

I

Первые уроки, Эверарди, обыкновенно, посвящал объяснению системы правильного дыхания, по его словам, «основы пения». По отношению к этому важному вопросу maestro придерживался известных афоризмов Фламмариона и Легувэ. Первый в книге *L'Atmosphere* (атмосфера) говорит: «хотя все дышат, но не все умеют правильно дышать» (*Quoique tout le monde respire tout le monde ne sait pas bien respirer*), второй в «*L'Art de lecture*» (искусство чтения) полагает, что нельзя правильно читать, если неправильно само дыхание, а дышать правильно надо научиться. (*On ne lit bien, que si Ton respire bien et on ne respire bien que si on l'a appris*). Поэтому Эверарди не уставал повторять «учитесь дышать».

«Многим афоризмы Фламмариона и Легувэ могут показаться парадоксальными, но следует помнить, что для пения и декламации требуется совсем иной запас воздуха, чем для обыкновенной речи. Следовательно, чтобы петь, надо, прежде всего, научиться дышать. «Дыхание певца должно быть, во-первых; глубоким, во-вторых, сильным и, в-третьих, продолжительным, — гораздо глубже, сильнее и продолжительнее, чем у людей не поющих». Такое дыхание, как природное, не изученное, встречается довольно редко, и о таких счастливицах говорят, что у них самой природой «поставлен голос». Это, впрочем, не совсем правильно. Конечно, с такими лицами меньше работы, но это не значит, что их голоса лишены дефектов и не нуждаются в развитии, обработке и культуре. «Лиц, способных артистически петь, не пройдя никакой вокальной школы, — нет и не будет, говорил Эверарди, но иногда бывают, среди учащихся, такие природой одаренные счастливицы, которые удовлетворяют требованиям, предъявляемым мною в смысле певческого дыхания». Такое дыхание, по мнению Эверарди, чаще всего встречается на юге и, в частности, в Италии, которую он, благодаря ее прекрасному климату и благозвучному, точно приспособленному для пения, языку, называл «природной консерваторией». «Северяне, замечал maestro, не умеют правильно дышать по вине их сурового климата». «Когда воздух зимою холоден, как напр., в России, то люди инстинктивно избегают глубокого дыхания». «Только на юге, напр., под благословенным небом Италии, люди дышат глубоко, полной грудью, что так необходимо для пения». «По-моему, прибавляя Эверарди, в России даже не говорят как следует, а шепчут (*on chuchotte*). «Сравните Итальянскую толпу с русской, — итальянцы говорят очень громко, энергично, движения у них живые и непринужденные, и все это благодаря, главным образом, климату и отчасти темпераменту латинской расы». «Но даже в России большинство лучших певцов уроженцы юга, Украины, где климат все-таки относительно мягче».

Что касается механизма глубокого, сильного и продолжительного дыхания, то Эверарди, как почти все лучшие итальянские *maestri*, начиная со старинных Tosi, Mancini, Porroга и. кончая новейшими — Гарсиа, Ламперти, Виардо, Маркези, Вартель, Зибер и др., является сторонником грудобрюшного типа дыхания, который в литературе не совсем правильно называют также «диафрагматическим».

Здесь я позволю себе дать некоторые общие разъяснения относительно разных типов дыхания, ибо, вероятно, далеко не все знакомы с этим специальным вопросом, о котором существует огромная литература. Я не буду, конечно, утомлять внимание читателей детальным изложением различных взглядов теоретиков вокального искусства и ограничусь лишь самым кратким, схематическим обзором.

III

Научно установлено, что вообще существуют три типа человеческого дыхания. Первый тип — это плечевое, или, иначе, ключичное дыхание, при котором расширяется верхняя половина грудной клетки, причем легкие растягиваются только в верхушках, и в то же время брюшная полость отступает назад. Этот тип ныне всеми без исключения педагогами признан неправильным, ибо, при несовершенном и частичном расширении полости легких запас воздуха ничтожен, а, след., невозможным становится необходимое для пения полное вдыхание и выдыхание. Такого рода дыхание наблюдалось прежде преимущественно у певиц, вследствие злоупотребления одной, когда-то совершенно необходимой принадлежностью дамского туалета — корсетом.

Второй тип — это боковое или фланговое дыхание, при котором действуют, главным образом, средние и боковые части грудной клетки. При этом типе дыхания, брюшная полость втягивается при вдыхании и выпрямляется при выдыхании. Фланговое дыхание дает певцу больший запас воздуха, чем ключичное, но все же запас этот значительно меньше, чем при употреблении грудно-брюшного дыхания. Тем не менее, многие и очень хорошие певцы и педагоги, как напр. Решке, были сторонниками этой методы. Несомненно однако, что все старинные итальянские учителя, а также лучшие педагоги новейшего времени, которых я уже называл, - применяли только грудобрюшное дыхание, которое вырабатывает наиболее глубокий вздох и дает наибольший запас воздуха. Все почти великие певцы и певицы XIX и XX столетия знали и применяли только грудно-брюшное дыхание. При этом типе грудная клетка поднимается лишь немного, но зато сильно расширяется брюшная полость при вдыхании и, наоборот, опускается при выдыхании.

Получается теоретически самый большой запас воздуха и самый глубокий вздох или, что одно и то же, самое глубокое и сильное дыхание. Это легко проверить на опыте, когда, напр., при сильной зевоте, воздух с силой заполняет легкие, то, непременно, непроизвольно, сразу поднимается и брюшная полость. В лежащем положении мы также невольно применяем этот тип дыхания. Этот тип в зависимости от положения тела иногда соединяется с фланговым. Грудно-брюшное дыхание ныне признается единственно правильным почти всеми медицинскими авторитетами. Повторяю, не буду утомлять внимания читателей и скажу лишь, что преимущества этого типа прекрасно описаны д-рами Mandl, Krause, педагогами Гарсиа, Зиббером, Сонки и др. Имеется на русском языке изданная в 1905 г. брошюра д-ра Галлата, в которой, в общедоступной форме, разобраны все типы дыхания и, в частности, изложены преимущества грудно-брюшного типа. Отмечу, что принципы правильного дыхания очень подробно изложены в изданной в 1920 г. интересной книге известного ларинголога Берлинского профессора Германа Гутцмана. *Stimmbildung und Stimpflege* (образование и культура голоса). Итак, как я уже указывал, Эверарди признавал только этот тип дыхания и часто говорил: «можно, конечно, петь и при боковом, фланговом дыхании, но оно недостаточно глубоко и запас воздуха, что в пении важнее всего, не так велик». Если мы вспомним, что при пении, а также декламации требуется в 3—4 раза больший запас воздуха, чем в разговоре, то это, конечно, подтверждает правильность взгляда Эверарди и других выдающихся педагогов вокального искусства. В смысле применения типа дыхания Эверарди не делал никакой разницы между мужчинами и женщинами. Правильно дышать должны все, а «туалетные» вопросы меня не интересуют, говорил он. Итак, если отбросить всю научную терминологию, определяющую различные типы дыхания, то можно просто оказать, что Эверарди был сторонником глубокого, самого глубокого дыхания как единственно пригодного для пения.

IV

Если в настоящее время преимущества глубокого грудно-брюшного дыхания почти бесспорны, то в начале 70-х годов прошлого столетия, когда Эверарди стал профессором консерватории, которую тогда называли Петербургской, его метод преподавания возбуждал много толков. Говорили, что он учит «дышать животом». Впрочем, тоже в свое время говорили и о Ламперти, который, в последние годы жизни давал, по старости лет, уроки лежа, вооруженный длинной тростью. Когда ученик дышал неправильно, то Ламперти тыкал тростью в брюшную полость и приговаривал «*Canta da qui, bestia*»—«пой отсюда, бестия». С другой стороны, многие медицинские авторитеты тогдашнего Петербурга оценили по достоинству методу глубокого дыхания.

Эверарди смеясь, рассказывал, что известный терапевт д-р Бертензон присылал к нему совершенно безголосых легочных больных исключительно для того, чтобы они научились дышать глубоко. Идея Бертензона о благотворном влиянии глубокого дыхания на укрепление легких не нова. По этому поводу имеется литература, так, напр., французская брошюра Ciccolini «глубокое дыхание, метод его применения для развития вокального искусства и для лечения чахотки». Американский педагог Leo Koffler, страдавший в молодости слабостью легких, (в его семье было много чахоточных) пишет, что он совершенно излечился, только благодаря изучению глубокого дыхания и т. д.

V

Будучи убежденным сторонником методы глубокого дыхания, Эверарди никогда, однако, не впадал в смешные преувеличения, которые не были чужды некоторым педагогам, фанатическим адептам грудобрюшного типа. Так, напр., Doria Devinne (М. 868), ученица Ламперти, дошла до того, что говорила: «от глубокого дыхания улучшается аппетит» и далее «от него всегда полнеют худые девушки».

VI

По мнению Эверарди, певицы и певцы, в огромном большинстве случаев, детонируют только вследствие неправильного дыхания. Это подтверждается, говорил он, тем известным фактом, что иногда детонируют лица, обладающие абсолютным слухом, как, напр., артистка бывш. Мариинского театра Носилова. Если неправильность интонации происходит от плохого слуха, то, продолжал maestro, дело безнадежно, но, если дефект являлся результатом болезни голосовых органов, или неправильного дыхания, то д-ра и я это исправим. Указывал Эверарди и на то, что учащиеся обыкновенно повышают, а певцы, на склоне лет, понижают. В первом случае еще не умеют владеть дыханием, а во втором - дыхание старческое, усталое. «Слабеет организм, слабеет и дыхание, замечал профессор, особенно если нет прочного фундамента, т.е. если нет вокальной техники».

VII

Эверарди учил, что дыхание должно идти одновременно через ноздри и рот. В этом отношении его система не совпадает с учением Гарсиа, Ламперти и даже старых итальянских учителей, Tosì, Mancini, Porroга и др., но зато вполне аналогична с мнением врачебных авторитетов, напр., вышеназванного профессора Гутцмана. «Дышать при пении только через ноздри невозможно,

и не естественно, говорил Эверарди. «Можно, конечно, дышать через ноздри, но лишь когда человек молчит, а для разговора и, тем более, для пения надо ведь раскрыть рот, и с этого момента наступает комбинированное вдыхание через рот и через ноздри». Буквально то же самое говорят врачи профес. Гутцман, Краузе и другие.

Вдыхание через ноздри фактически немыслимо, напр., при быстром темпе, певец буквально не может успеть закрыть рот и втянуть воздух через ноздри или же он должен держать звук на дыхании до паузы, что тоже не всегда возможно. Утверждают, что вдыхание через рот производит шум, а через ноздри бесшумно, но это неправда. Вообще, дыхание певца должно быть, по возможности, бесшумным, но шум может быть слышен при обеих системах вдыхания. Утверждают еще, что при вдыхании через ноздри воздух, т.-с., фильтруется, но на это профессор Гутцман справедливо замечает, что певцы должны, вне зависимости от метода дыхания, избегать петь в сухих или пыльных помещениях, ибо ясно, что насыщенный пылью или очень сухой воздух раздражает горло. Надо сказать, что адепты вдыхания через ноздри все-таки признавали невозможность для певца всегда вдыхать этим способом и поэтому шли на уступки. Так, напр., Гарсиа и Виардо соглашались с тем, что «иногда приходится дышать и через рот», а, ученица Ламперти, Дория Девинь (М. 868) говорит буквально следующее; «где нет достаточной паузы, певцу приходится красть воздух и схватывать дыхание в тех случаях, когда он не может закрыть рот и втянуть воздух через ноздри». Затем Девинь, чисто по-женски, капризно заявляет: «вообще не дело публики знать, как и когда мы дышим при пении». Словом, не будьте чересчур любопытны!

VIII

Меня лично всегда интересовал этот, по-видимому, спорный вопрос вокального искусства и, выбрав минуту, когда Эверарди был в добром настроении, я осмелился спросить его, почему мол все-таки Ламперти, Гарсиа и др. советуют дышать только через ноздри. И вот что ответил мне maestro. «Это их ошибка. Хотя я сам занимался у Ламперти, но он никогда не исправлял моей системы вдыхания, которой научил меня Ponchard в Париже». А писали о вдыхании через ноздри Ламперти, Гарсиа и др. лишь по традиции, ибо так учили старые учителя XVII и XVIII в.в. — Tosi, Mancini, Porpora и др. Но, во-первых, кто знает, действительно ли их ученики дышали только через ноздри, в особенности при быстрых темпах? Во-вторых, техника вообще и, в частности, техника дыхания в те далекие от нас времена была неизмеримо выше современной. Тогда ученики работали долгие годы и возможно, что их дыхание хватало на много тактов, на все протяжении от одной паузы до

другой». Ныне это немыслимо и приводит лишь к тому, что ученики сопят носом, чему ты подражать не смей», грозно закончил maestro.

IX

Чтобы мнение Эверарди о недостижимости для нас техники старинных итальянских певцов не показалось читателю преувеличением, я позволю себе цитировать, по Методологии пения Мазурина, сведения о преподавании пения в 1636 году в школе знаменитого учителя того времени Mazocchi. Сведения эти вполне достоверны и заимствованы из солидного научного сочинения Linda «об акцентах и exclamazione в старинном итальянском, пений». Ученики Mazocchi были обязаны ежедневно до обеда упражняться первый час в трудных пассажах, второй час в трелях, третий час посвящался правильности и чистоте интонации, при чем все делалось в присутствии учителя и перед зеркалом для того, чтобы наблюдать положение языка и рта и избегать гримас при пении. Два дальнейших часа они посвящали изучению вкуса и выражения в пении и в музыкальной литературе. После обеда один час был посвящен теории звука, второй простому и двойному контрапунктам, третий композиции, остальное время игре на рояле, сочинению мотетов и т. п. музыкальной работе. По временам ученики пели в церквях Рима или ходили туда слушать произведения учителей, а по возвращении давали отчет учителю об услышанном. Часто они ходили также к старинным воротам Porta Angelica, где было превосходное эхо, и пели там, чтобы из ответов последнего, узнавать свои ошибки. Такова была громадная работа старинных итальянских певцов, которая нам кажется совершенно невероятной, но зато и результаты получались иные, в особенности если принять во внимание, что тогда учились лишь лица, в голосе которых были минимум 2 октавы. Известен также след. факт. У Maestro Nicola Porpora в течение 6 лет учился один из знаменитейших певцов XVIII столетия Каффарелли и все 6 лет, ежедневно, долгие часы, пел только 4 странички этюдов, которые Porpora написал специально для него. Другой великий певец Ферри обладал таким продолжительным дыханием, что пел хроматические Гаммы в две октавы и, притом в трелях все, на одном дыхании.

Мыслимо ли это теперь или даже в то время, когда учился Эверарди, т.-е. в первой половине XIX столетия? Конечно, нет. Ясно, что при такой системе преподавания можно было развить феноменальную, непонятную нам вокальную технику и такое продолжительное дыхание, которое давало возможность легко выдерживать длиннейшие фразы — от паузы до паузы, а,

следовательно, вдыхать лишь через ноздри. Теперь же об этом осталось одно воспоминание, и петь мы должны по иному

Как я уже говорил, Эверарди требовал, чтобы вдыхание было, по возможности, бесшумно. Певец должен дышать глубоко и сильно, но бесшумно, и если его дыхание слышно публике, то это большой недостаток. Такой недостаток был у знаменитого тенора Мерзвинского, о котором Эверарди как-то сказал, что он дышит «как простуженный лошадь».

Х

Большое значение Эверарди придавал медленности выдыхания. «Чем медленнее выдыхание, тем лучше дыхание держит звук». «От выдыхания зависит сила и продолжительность звука». «При коротком выдыхании невозможно плавное пение и недостижимы многие вокальные, эффекты, напр., столь излюбленное итальянскими певцами *fermato*. Поэтому, говорил Эверарди, всякий певец должен стараться в том, чтобы приобрести сильное и долгое выдыхание.

ХІ

Из физических упражнений для развития дыхания Эверарди рекомендовал только одно, о котором, впрочем, говорили Ламперти и другие педагоги. Следует ежедневно утром и вечером, непременно лежа, медленно вбирать воздух (через ноздри и через рот) до отказа, несколько секунд задержать и, затем, как можно медленнее, выдыхать воздух, — так медленно, чтобы, напр., пламя свечи, поставленной около рта, не колыхалось от движения воздушного столба. Эти упражнения надо проделывать сперва беззвучно, а потом на разные гласные, по 3—5 минут, но не доводить себя до утомления. Хорошее долгое дыхание необходимо для певца так же, как для водолаза, шутя говорил *maestro*, и таким упражнением можно так развить дыхание, что певец сможет держать звук на дыхании целую минуту, а то и больше, — а минута на сцене ведь это вечность. Повторяю, это единственное физическое упражнение, которое Эверарди рекомендовал. Он упоминал также о том, что иные известные педагоги, стремясь развить дыхание, прибегают к невероятным, диким приемам и буквально истязают учеников. Такие приемы сгруппированы в Методологии Мазурина, и я позволю себе, курьеза ради, упомянуть о некоторых. Один педагог заставлял учащихся поднимать фортепиано и в это время петь гамму. Другой требовал, чтобы ученики, что есть силы, быстро вбегали по лестнице на четвертый этаж, где он жил, и затем ложились на диван. Потом на брюшную полость страдальца ставили стакан

воды, и учащийся должен был дышать так медленно, чтобы вода не проливалась. Третий заставлял дуть на перо, которое держали на порядочном расстоянии ото рта, пока перья не начнут шевелиться. Четвертый, американец Tubbs, дошел до того, что требовал от учеников вдохнуть воздух, затем поднять над головой тяжелый стул, медленно опустить и все время, не переводя дыхания, тянуть, один звук. Он же заставлял учеников дышать тяжело, по его выражению, «подобно собаке», чтобы этим «освободить диафрагму» и т. д. и т. д. Я слышал, что изобретенная Tubbs'ом система дыхания «по-собачьи» для очищения диафрагмы применялась и в России одним, ныне покойным, преподавателем пения и, к сожалению, даже имела некоторый успех у легковверных учеников.

ХII

Эверарди никогда не касался столь интересующего теоретиков вокального искусства и врачей-специалистов вопроса о так называемой борьбе мускулов, задерживающих дыхание, способствующих вдыханию воздуха, с другими мускульными группами, выгоняющими, воздух. Эту борьбу французские физиологи-педагоги называют «вокальной» (*lutte vocale*) и указывают, что без этой борьбы мускульных групп не было бы возможно ни полное господство над отдачей дыхания, ни даже вообще плавное пение — кантилена. Полагаю, что Эверарди умышленно не касался этого вопроса, считая его чересчур специальным для учеников.

ХIII

После краткого объяснения механизма дыхания следовало обыкновенно указание на то, что звук должен быть «поставлен», должен «опираться на дыхание». Об этом говорили все лучшие педагоги, старого и нового времени, и, напр., Ламперти часто употребляет выражение «опереть звук» или, иначе «держат звук над дыханием». Отсюда любимое словечко Эверарди — «опирай, опирай», которое он очень часто употреблял на уроках, особенно если замечал, что голос дрожит. А всякое *tremolo* Эверарди преследовал. Должен сказать, что ученики часто не понимали этого в сущности простого требования, не понимали, на что собственно должен опираться звук, и это не мало злило *maestro*.

Атака звука должна быть определённой и энергичной, но не жесткой. Т. н. «подъездов» к ноте Эверарди не терпел и не допускал. Замечу, что Эверарди никогда не позволял, чтобы звук получался при помощи сжимания, хотя бы легкого, мускулов гортани, что, однако, допускали Гарсиа, Джиральдони и

многие другие педагоги. Это т. н. «coup de. glotte» — гортанный толчок. Эверарди его не признавал. Звук должен получаться только работой дыхания без помощи мускулов гортани, ибо горло сжиматься не должно. В этом отношении взгляд Эверарди вполне совпадает с выводами ларинголога проф. Гутцмана.

XIV

Эверарди требовал, чтобы ученик держался прямо и непринужденно, слегка выпячивая грудь вперед, для чего, иногда пользовался зеркалом. Он обращал также большое внимание на положение подбородка, который должен быть при пении неподвижным. «Если рот и подбородок, говорил он, ездят, то ездит и дрожит звук». Рот при пении, утверждал Эверарди, следует основательно, но не преувеличенно открывать, иначе не будет надлежащего звука. В этом отношении ему, как и другим педагогам, приходилось не мало воевать с учениками и ученицами, которые не умели или, вернее, не желали открывать «ротик», при чем придумывали всякие нелепые объяснения: напр., «у меня рот маленький, у меня челюсти болят» и т. п. К таким выдумщикам Эверарди относился без снисхождения. Совета итальянских педагогов «улыбаться во время пения» Эверарди не признавал, говоря: «нельзя всегда улыбаться и скалить зубы — это глупо». Полагаю, что ему показались бы очень странными советы немецкого педагога Muller-Brunow петь так, «как будто сдуваешь пыль», «чтобы отверстие между зубами было не шире карандаша». Эверарди знал также методу франц. профес. Wartel, учителя знаменитых певцов Нильсон и Требелли, который рекомендовал петь вокализы с закрытым ртом. Maestro говорил, что он этого приема не понимает и не признает. «Петь надо, открывая рот, и я не вижу оснований для упражнения с закрытым ртом. Но, прибавлял он, Wartel был отличный педагог и, вероятно, имел свои основания. Кто хочет, может попробовать петь с закрытым ртом, а я и пробовать не хочу». Должен также сказать, что, хотя Эверарди, несомненно, придерживался принципов староитальянской вокальной школы, но, тем не менее, как истинный француз по духу, любил иногда подшутить над преувеличениями старых maestro итальянцев. Так, напр., многие из них говорили, что надо чувствовать звук во рту, надо так сказать «жевать звук». Я спросил об этом Эверарди. «Жевать звук», переспросил он, «чепуха, это итальянцы выдумали, а я не пробовал; — я предпочитаю жевать рябчика».

XV

Не признавал Эверарди никаких специальных упражнений для языка, губ, гортани и проч., чем так много занимались особенно немецкие педагоги. Это

все придет само собою, говорил он. Вопрос о таких упражнениях детально, хотя и не самостоятельно, разработан прекрасной певицей, а теперь проф. Харьковской консерватории Г.А. Сюннерберг.в книжке «Какой системы придерживаться при постановке голоса». Там указаны упражнения для челюсти, верхней и нижней губы, упражнения в поднятии и опускания гортани, упражнения для языка и даже для небной занавески. Она же приводит мнение немецкого педагога Гутмана, который советует для развития голоса «упражняться во всех видах кашля от легкого до сильного» «и стараться втягивать и вытягивать живот так, чтобы диафрагма то действовала, то не действовала» и т.п. Это, само по себе nonsens, ибо диафрагму, внутренний мускул, мы упражнять не можем. О таких оригинальных приемах Эверарди, конечно, не говорил. Лишь иногда, если он замечал у ученика некоторую неповоротливость и лень языка (*paresse de la langue*), то заставлял петь *la, le, li, lo, lu*, ибо, при произношении буквы «л», язык не может не двигаться. Это, чтобы заставить язык «потанцевать» (*faire danser la langue*). Для правильного положения языка он указывал на букву «м», при которой язык, невольно принимает правильное требуемое пением положение. «Пойте *Mamma mia*» и язык станет послушным», говорил он. По поводу неправильного положения рта Эверарди говорил, что это производит крайне неприятное впечатление на публику. Помнится, что в Киеве пела прекрасная артистка Забелло, которая немилосердно кривила рот направо, и эта гримаса искажала ее симпатичное лицо. Чем выше была нота, тем сильнее была гримаса. О ней Эверарди, с комическим ужасом, сказал: «*Mon Dieu*, когда она дойдет до *si bemol*, то будет кушать свой собственный ух» (т.-е. свое ухо).

XVI

Я подхожу к вопросу, который, судя по большой литературе, очень интересовал педагогов, а именно к вопросу о положении гортани. Джиральдони, в своей брошюре «Аналитический метод воспитания голоса», стр. 13, приписывает себе честь требования, чтобы при пении «гортань была поставлена ниже своего нормального положения», и придает этому громадное значение. Я смею утверждать, что Америка была открыта не Джиральдони. Учение о положении гортани «ниже нормального» составляет едва ли не краеугольный камень методы очень известного немецкого педагога Фридриха Штокгаузена и о том же, хотя и не столь подробно, как Штокгаузен, упоминают знаменитые французские певцы и педагоги Фор и Батайль. Еще подробнее Штокгаузена о том же писал немецкий теоретик Меркель и др. Д-р Галлат, о брошюре которого я упоминал, тоже очень интересовался этим вопросом и (на стр. 50) даже утверждает, что, «по словам учеников Эверарди, этот *maestro* всегда требовал низкого положения гортани, с чем согласны

Габель, Джиральдони и др.». Я лично могу сказать,' что мне Эверарди не говорил о неподвижности гортани; а тем более о положении гортани ниже нормального. Полагаю, что ему показалось бы странным мнение, напр., проф. Меркеля, который находит, что при низком звуке гортань обязательно опускается, а при высоком поднимается и т.д. Об этом вопросе писали без конца и иногда приходили к удивительным выводам. Вот, напр., Гуцин, в своих своеобразных этюдах о вокальном искусстве нашел, что понижение гортани «символизирует печаль, грусть, негодование», а повышение «веселье и радость». Эверарди вообще не придавал этому вопросу особого значения. Он не допускал только, чтобы ученики, по свойственной многим скверной привычке, вытягивали шею или, что наблюдается при высоких нотах, задирали голову вверх; ибо тогда, неестественно поднимается гортань. Эти привычки, как равно и другие, напр., очень распространенную среди учеников, становиться на цыпочки, при высоких нотах, Эверарди, конечно, преследовал. В таких, случаях он сперва вышучивал ученика и доказывал ему, что нелепо, напр., объясняться по ходу действия в любви и смотреть на небо или в потолок и т. п. Если же это не помогало, то Эверарди свертывал ноты и грозно говорил поющему или поющей, «если ты будешь заирать голова или делать балет, т.-е. становиться на цыпочки, то я буду хлопать тебя нотами по голова». И, представьте, это обыкновенно помогало. Но, повторяю, никогда Эверарди не придавал положению гортани или кадыка какого-либо особого значения. Наоборот, я помню, что, когда преподаватель, тогда еще Киевского музыкального училища, Нолле ввел в моду положение гортани ниже нормального и требовал, чтобы его ученики упражняли кадык, проделывая для этого тотальные движения перед зеркалом, то это не мало потешало Эверарди и служило ему темой для всяких острот.

XVII

Есть еще один сложный и спорный вопрос, который очень интересовал педагогов особенно современных, ибо старые итальянские учителя XVII и XVIII веков им занимались немного, — это вопрос о регистрах человеческого голоса.

Вокалисты знают, что на известной ноте, однако неодинаковой для различных голосов, голос как бы «ломается». Становится трудно и неудобно петь, если не видоизменить способа давать звук и направления воздушной струи. Это навело на мысль, что во всяком голосе, не один, а два и более регистров, которые надо различать. Старинные итальянские *maestri*, как я уже упоминал, сравнительно мало говорят об этом, ибо, как справедливо замечает немецкий

педагог Зибер, «при огромной вокальной технике певцов того времени, их голоса представляли из себя как бы один монолит: переходы от одного регистра к другому были, безусловно, сглажены и все ноты звучали одинаково». Тем не менее, и тогда уже итальянские ученые различали два регистра — грудной (*di petto*) и головной (*di testa*) — и даже иногда говорили о третьем среднем регистре. Но они, же (напр., Mancini) указывали, что встречаются и такие на редкость одаренные певцы, которые все поют в одном грудном регистре (М. 84). С упадком вокальной техники вопрос о регистрах приобретает особую остроту. Начинается, как говорит Зибер, «погоня за регистрами». Гарсиа различает их три и даже четыре (четвертый это контрабасовый соответствующий н/октаве). С другой стороны тот же Гарсиа говорит, что, в сущности, бас и баритон часто поют все в одном регистре (М. 488). Генке различает уже 5 регистров и т. д. Регистрам давали всевозможные названия: светлого и тусклого, первого и второго, фальцетного, грудного низкого и грудного высокого, толстого, малого, среднего и т. п., причем для каждого регистра рекомендовали особый способ давать звук; Некоторые, как, напр., Muller-Brunow (М. 801), высказывались вообще против регистров и говорили, что существует всего один регистр, а американский педагог Sweet просто говорил: «мне все равно, сколько регистров, хотя бы 47. Мой учитель Varesi учил меня пению, а не регистрам». Словом, по поводу регистров нет установленного мнения. Каждый теоретик дает этому вопросу свое толкование и иначе объясняет происхождение регистров. Интересно, напр., объяснение самого образования регистров теоретиков Hammonic и Schwartz, Manuel du chanteur (М. 855). Они говорят, что в грудном регистре вокальные струны, т.-е. голосовые связки, резонируют на всем своем протяжении, а в головном или фальцетном вибрации подвергается только часть струны. Вокальные струны в головном регистре менее длинны, менее толсты и менее натянуты, а, следовательно, более плотны, чем в грудном: условия совершенно аналогичные с теми, в которых находится третья струна скрипки, когда из нее извлекают ноту *la* нажимом 4-го пальца. Как же к столь сложному вопросу относится Эверарди? Откровенно говоря, я затрудняюсь дать точный ответ, ибо Эверарди своего отношения к вопросу о регистрах никогда не формулировал и разговоров на эту тему очень не любил. Однако, из его способа показывать ученику, можно довольно определенно сказать, что он придерживался староитальянской двухрегистровой системы (*di petto* и *di testa*), грудной и головной, без всяких промежуточных. Но при этом Эверарди часто говорил, что терминология итальянцев неудачна, ибо никто ведь не поет «грудью» или «головой», а голосом, что не одно и то же. Как я уже упоминал, Эверарди для голосообразования ставил на первый план дыхание, и отсюда логически вытекает его отношение к регистрам. Его взгляды близко подходят к взглядам немецкого педагога Schmitt'a (М. 797), который говорит, что механизм образования тона (Эверарди сказал бы просто певческого звука,

ибо немцы придают термину «тон» специальное значение) от самого низкого до самого высокого совершенно одинаков. Единственное изменение при высоких тонах, которое должно наступить разное у всякого голоса, состоит лишь в том, что струе воздуха дается другое направление, а именно она должна вестись в высшие отделы костей головы». Эверарди говорил почти тоже самое, но понятнее, а именно: «всякий певческий звук, безразлично высокий или низкий, должен отражаться в нашем резонаторе, т.-е. по техническому выражению певцов, «в маске» — в глотке, в полости рта и полости носа. Без резонатора нет звука ни в пении, ни даже в обыкновенной речи. Но, начиная с той ноты, на которой голос «ломается», воздушная струя при выдыхании должна быть приподнята и направлена несколько выше по отношению к резонатору, что непременно требует известного усилия со стороны поющего. Это достигается только нажимом на воздушную струю, который производят группы выталкивающих струю мускулов. Отсюда два известных выражения Эверарди, о которых я упоминал: «ставь грудь на голова» и «ставь голова на грудь». В первом случае он хотел сказать, что всякий звук до перелома голоса (т.-е. грудного регистра) должен звучать и в резонаторе, а во втором, наоборот, что т. н. головные звуки должны все-таки сильно опираться на дыхание, ибо иначе они покажутся безжизненными, деревянными. Другими словами, ни при какой ноте не должно упускать из виду той позиции, которую Ламперти и другие называют грудной опорой голоса (*appoggio di voce*). «Часто также Эверарди говорил «мешай, мешай звуки». Этим он, подобно Зиберу и другим, хотел выразить, что надо стремиться к слиянию обоих рядов звука, т.-е. грудного с головными, — слиянию, которое наблюдается иногда и в натуральном виде. Это т. н. «*voix mixte*», который Гарсия выделяет в отдельный регистр, о чем, однако, Эверарди никогда не говорил. «Даже говорить надо так, чтобы голос звучал в обоих регистрах», утверждал *maestro*, и вот почему так хорошо поют итальянцы. Благодаря глубокому дыханию и правильному направлению воздушной струи в резонатор, их голоса звучат». Тоже самое замечает и Панофка, имя которого известно каждому вокалисту. В своем сочинении «Искусство пения» (*l'art de chanter*) он с некоторого рода удивлением отмечает, что итальянцы все даже разговаривают в обоих регистрах» (М. 430). Так обыкновенно разговаривал и Эверарди и его приветствие «*bonjour, mon cher* » или «*bona giorno*» звучало, как труба иерихонская, для нашего уха непривычно громко.

Для того чтобы направить воздушную струю при нотах т. н. головного регистра как следует по отношению к резонатору, Эверарди прибегал к приему, о котором я в литературе упоминаний не встречал. Это нечто в роде «*coup de giotte*» (гортанного удара) Гарсия, но так как дело идет о быстром сокращении диафрагмы и брюшных мускулов, то я назвал бы этот прием «*coup de ventre*» (удар брюшной). «Дайте толчок воздушной струе, говорил он,

ударьте ее снизу нажимом диафрагмы и брюшных мускулов, и она сама пойдет в резонатор, в маску, и даст требуемый звук». Быть может я ошибаюсь, но мне кажется, что прием, о котором я говорил выше, употребляется всеми учениками франц. педагога Ponchard'a, у которого учился и Эверарди. Я наблюдал, как пел другой знаменитый ученик Ponchard'a — Девойод. Совершенно так же, как учил Эверарди, он, когда надо было взять мощную верхнюю ноту, очень быстро, заметно на глаз, сокращал брюшную полость, и воздушная струя под влиянием толчка со страшной силой ударяла в резонатор. Помню, что Девойод пел в Аиде Амонастро, и когда он взял верхнее *la bemol*, то воздушная струя так ударила певца в маску, что он даже зашатался. Но звук получился потрясающий по силе и чрезвычайно красивый.

XVIII

Помимо «толчка» Эверарди для слияния регистров обращал большое внимание на то, что немцы называют «Deckung», на «закрытие звука» и говорил, что в то время до «перелома», т.-е. в грудном регистре, звук может быть, по желанию, открытым или закрытым или даже, по выражению Гарсиа, белым (сильно открытым), в высоких нотах перелома и далее вверх звук надо обязательно закрыть или, как шутя выражался Эверарди, «надо надеть на него шапочку».

Указывая и подчеркивая значение резонатора, Эверарди никогда не забывал прибавить, что без грудной опоры или, если ее мало, верхние ноты не будут мягкими, а будут звучать сухо, хотя, быть может, и сильно. В погоне за высокими нотами певцы, даже итальянцы, по новейшей школе, преувеличивают значение резонатора, и потому пение их мне не нравится, говорил он. Оттого, что у них мало грудной опоры, голоса их не трогают сердца, и в них нет жизни. Певец должен сам найти золотую середину и установить равновесие между регистрами. Только тогда верхние ноты будут мягкими и в то же время мощными. Следует заметить, что Гущин, который короткое время учился у Эверарди, пытается даже дать математическую схему для этого равновесия и устанавливает формулу соотношения между грудной поддержкой и резонатором, но это, конечно, напрасный труд.

XIX

Указывал Эверарди также и на то, что некоторые певцы могут, без ущерба для голоса, петь грудным звуком и притом открытым значительно выше обычного перелома голоса. Это отмечают и старинные итальянские педагоги, как, напр., Mancini. Такой голос был у знаменитого тенора Мазини, который легко брал верхнее *la* открытым грудным звуком и у него оно звучало мягко и очень красиво. Но подражать таким исключительным голосам опасно, говорил Эверарди, ибо это дар природы.

Для слияния регистров он обыкновенно советовал упражняться в пассажах снизу вверх, при чем, подходя к высокой ноте, надо постепенно усиливать нажим на дыхание. Иногда же он, наоборот, хотел, чтобы ученик начинал пассаж сверху вниз. Тогда сразу надо было атаковать верхнюю ноту и затем, сохраняя ту же позицию и ту же окраску звука, быстро спускаться вниз.

XX

В дополнение к приведенному взгляду Эверарди о том, что современные певцы, в ущерб качеству звука, преувеличивают значение резонатора, я не могу не сказать об одном замечательном открытии в этой области. Открытие это сделано в России. Недавно я случайно прочитал брошюру Робина, который был в Киеве и даже прочел лекцию о своем изобретении.

Брошюра эта издана в 1918 г. и озаглавлена «Резонансно-рупорное пение». Вот что говорит автор (я сохраняю все его подлинные выражения). «Ламперти, Ниссен-Саломон и другие преподаватели — все ничего не понимали. Самое важное в пении это *cavum nasale*, носовая полость. Воздух должен концентрироваться в носу, и тогда получается могучий рупор, в котором голос звучит и вибрирует, как в трубе граммофона и, при минимальной затрате дыхания и спокойной работе голосовых связок, дает необъятные звуки». Далее «голос должен звучать и петь в носовой полости; надо упражнениями постепенно вогнать голос в этот рупор и отрешиться от пения ртом, надо вообразить и ощутить, что голос и каждое слово выходят из ноздрей и обнимаются ноздрями, как губами», и еще: «если певец гнусавит, то это значит голос весь своим дыханием и пением не прошел через рупор, и певец либо пропускает воздух через нос без звука, либо просто тянет носом воздух». В заключение автор торжественно заявляет, что «обыкновенное прижизненное дыхание недостаточно для пения». О посмертном дыхании автор, к сожалению, ничего не говорит. Я позволил себе привести эти выдержки из замечательного труда Робина лишь для того, чтобы показать, до чего может довести человека увлечение даже одной частью нашего резонатора, в данном случае только носом.

XXI

Подробно многим старинным итальянским педагогам (напр., Tosi) Эверарди говорил: «певец должен стремиться к тому, чтобы дыхание, слияние регистров и вообще работа певческого механизма протекала автоматически». «Плох тот певец, который во время исполнения думает о своем голосе», повторял он. «Это как в танцах, шутя добавлял Эверарди, ноги должны двигаться автоматически. Нельзя быть хорошим танцором, если думаешь о движениях, которые делаешь».

XXII

Гласные звуки Эверарди признавал только итальянские «а, е, і, о, и», и потому итальянизировал соответственные русские гласные. Он требовал, чтобы русское «е» звучала как «э» оборотное с легким придыханием, как будто бы после него стоит «h». Тоже по отношению к «і», которые должно звучать не «остро», а между «і» и «ы». Итальянцы говорят так, как будто бы после «і» есть «h» с уклоном к «ы» и это полезно добавлял он, ибо «h» ставит звук правильно: глубоко на дыхание. Эверарди даже сожалел о том, что в русском языке нет звука, соответствующего французскому «h aspiре» который, однако, фактически существует в произношении украинцев. Ни одной гласной он не отдавал предпочтения пред другой, как то делали другие педагоги (даже Ламперти). Ученик должен был петь упражнения на все гласные, при чем, первоначально А и Е брались (конечно, до нот головного регистра) очень открыто — *rouir poser la voix*, «чтобы уложить голос на дыхание», а потом, по мере успехов ученика, постепенно закрывались. Я не понимаю, говорил Эверарди, педагогов, которые чувствуют пристрастие к одной или двум гласным. Ведь петь надо на все гласные, а следовательно, так надо и учить. При этом он иногда упоминал о следующем, классическом анекдоте: ученики одного педагога, всех учившего только на «у», спели в духовной кантате вместо «Алилуя» — «Улилую», чем не мало насмешили публику. Увлечение одной гласной особенно свойственно немецким педагогам. Как, напр., Muller-Brunow (М. 814) учил на О и на U и говорил, что для превращения этих гласных в «А» требуется минимум 4—5 лет. Впрочем, Эверарди относился довольно терпимо к увлечениям педагогов и говорил: «может быть у них есть свои основания для такой методы, а я их не знаю. Все равно, как учат, лишь

бы в результате ученики пели хорошо и правильно произносили гласные звуки».

XXIII

К особенностям преподавания Эверарди я отношу его указания на то, что иногда надо закрытую гласную «полуоткрыть». Это т. н. «просветление» звука, о котором вскользь упоминают старые итальянские педагоги. Эверарди очень любил в пении такой звук, и потому часто говорил «открыть на закрыт», что ученикам, незнакомым со своеобразной речью *maestro*, казалось совершенно непонятным. Механизм просветления очень прост и состоит главным образом в том, что рот открывается несколько больше, чем при темных, закрытых звуках.

XXIV

Особое внимание Эверарди уделял правильному, ясному произношению согласных, и ученикам, которые чересчур «смягчали» или проглатывали согласную, изрядно доставалось. Должно быть равновесие между гласной и согласной, говорил он. Гласная дает окраску согласной и наоборот, а если этого нет, то нет и музыкальной речи! Эверарди увлекался произношением согласных и даже утверждал, что можно придавать согласной, помимо предшествующей или последующей гласной, тот или иной оттенок — любви, злобы и т. п.

Недавно трагически погибший И. В. Тартаков, один из лучших учеников *maestro*, как-то рассказывал мне, что, когда ему приходилось петь в опере «Самсон и Далила» со Славиной, тоже ученицей Эверарди, то она всегда вспоминала уроки учителя и шутя говорила: «Я надеюсь, что у нас сегодня, как следует, а 1а Эверарди, выйдет «т» ненависти и «д» любви».

XXV

Ученики у Эверарди начинали с простейших упражнений: сперва на одной ноте, потом шли секунды, терции и т. д. Очень любил он пассажи и октавы. Особенно следил *maestro* за правильным переносом звука сверху вниз в октавах. *Portamento* вниз надо было исполнять так, чтобы голос не скользил

быстро, ибо тогда получается, как говорил Эверарди, уже не *portamento*, а *vomitando* (рвотное). Не могу сказать, чтобы он, как то делают иные педагоги, отдавал предпочтение *piano* или *forte*. Упражнения пелись на всякий лад, но Эверарди часто говорил: «я понимаю, почему ученики не любят петь *piano*, ибо оно гораздо труднее, чем *forte*, но они не знают, что на сцене, при известном равновесии между градациями звука, получаются чудеснейшие эффекты. Сплошное *piano* или сплошное *forte* монотонны и потому быстро надоедают. Певец должен помнить это и уметь пользоваться и *piano* и *forte*: только тогда он произведет впечатление на публику, только тогда пение будет настоящим *bel canto*. Когда ученик пел *forte* там, где не следует, его, неизменно, останавливал грозный окрик *maestro* «что ты ревет как бик» или «что ты кричит, как извозчик». Почему-то наш извозчик всегда был для Эверарди символом крика и некультурности. При правильном распределении звуковой силы певец даже с небольшим голосом всегда понравится больше крикуна (*criard*) с хорошими голосовыми средствами. Арий, в которых без большого крика (*grande guele*) не обойтись, напр., в балладе Нелюско (сцена на корабле), Эверарди не любил и редко позволял петь ученикам. «Это после будете петь сами, когда станете артистами, а теперь не надо, теперь будем работать над кантиленой, над «*bel canto*». Кантилене Эверарди уделял наибольшее внимание, и в этом отношении его взгляд вполне совпадал с мнением всех лучших итальянских педагогов. Подобно Ламперти, он всегда говорил: "филируйте звук, пойте *legato* и старайтесь, чтобы звук как бы лился, плавно и свободно — это и есть *bel canto*; слушайте хороших скрипачей и виолончелистов и подражайте их плавному, тягучему звуку". Увы, говорил *maestro*, раньше инструменталисты подражали кантилене таких певцов, как Креочентини, Фаринелли, Каффарелли, Рубини, а теперь все наоборот, и это лишь потому, что в упадке вокальная техника.

XXVI

Вокальной технике Эверарди придавал огромное значение. Все без исключения ученики должны были упражняться в гаммах, пассажах, трелях, стокатто и проч. Я понимаю, говорил он, что теперь, особенно для мужских голосов, в современном оперном репертуаре почти нет почвы для тех технических трудностей, которые приходилось преодолевать нам. Сейчас опера в значительной степени «один разговор на музыка». Но, тем не менее, я нахожу, продолжал он, что и теперь без вокальной техники обойтись нельзя. Как, напр., баритон может спеть Фигаро, если техники у него нет? Да, сверх того, технику надо развивать еще и потому, что она поддерживает голос, сохраняет его звучность и гибкость. Особенно любил Эверарди трель, которую

старые итальянцы называли «квинтэссенцией всякой колоратуры», ибо она придает кадыку верность и силу. Трель, конечно, должна была быть очень точной, на двух нотах, а не *vibrato* на одной, что строго преследовалось. Это не трель, а «козел» говорил он о *vibrato*. Такое «*vibrato*» и старинные немецкие педагоги называли «козлиной трелью» (*Bockstriller*). Когда-то, по словам *maestro*, *vibrato* с постепенным замиранием было общеупотребительно, особенно в серенадах, в унисон с аккомпанементом гитары и мандолины, но теперь все это оставлено. В противоположность мнению Ламперти и друг., Эверарди хотя и признавал, что лучше, если трель природная, но, по его словам, выработанная трель, т. н. «трель беглости», не уступает природной, но требует только очень долгой и упорной работы. Знаменитая Паста, с которой Эверарди пел, природной трели не имела, но ее «трель беглости», над которой она работала 6 лет, не уступала, по свидетельству *maestro*, природной трели таких певиц, как Зембрих, Герстер и др. Говорил Эверарди и о злоупотреблении трелью, чем особенно грешила в XVIII веке знаменитая Болонская школа пения *Pistocci* (вернее, его учеников *Bernacchi*, *Pasi* и др.) Тогда, действительно, везде и всюду вставляли пассажи и особенно трели, что, конечно, бессмысленно. Сам Эверарди был громадным мастером беглости, и недаром Ламперти в своей книжке «Искусство пения» (стр. 30), указывая на пользу беглости, пишет, что «почти всегда пустовавший громадный театр де ла *Cannobiana* наполнялся как бы волшебством, когда тенор Карион и Эверарди (оба занимались тогда у Ламперти) исполняли знаменитый дуэт из оперы Моисей Россини, который другие артисты выпускали, считая его непреодолимой трудностью». Нас, учеников, всегда поражала техника Эверарди: его безукоризненные трели, пассажи, стокатто, гаммы, а, главное, легкость и уверенность, с которой престарелый маэстро проделывал эти вокальные чудеса. Когда я как-то высказал ему по этому поводу удивление и назвал технику его совершенной, то Эверарди махнул рукой и сказал: «да, у меня была не плохая техника, но что она значит в сравнении с техникой, напр., Рубини, Тамбурини, которых я еще слышал, не говоря уже о великих певцах XVII века? Ты «мальшик» (т.-е. мальчик), добавил он, и почти ничего хорошего не слышал, а называешь мою технику совершенной — это комплимент». А между тем Эверарди мог быть опасным конкурентом даже для таких колоратурных див, как сама Аделина Патти, о чем я заключаю из его же воспоминаний. Он повздорил с очень капризной Патти и решил, что ее надо проучить, сбить с нее спесь. И вот, на генеральной репетиции Севильского Цирюльника, Эверарди, который всегда пел Фигаро (партнершами его были Патти, Нильсон, Лукка, Требелли и друг.) встретился с капризной знаменитостью в дуэте 2-го акта. После слов *p; o, p; o, z, i, zi, n, a, k, na* — Розина, баритон и сопрано начинают вместе трель, которую затем, как водится, баритон обрывает, уступая Розине первенство. И вдруг, о ужас, Эверарди, обладавший громадным дыханием, не уступил и перепел Розину.

Патти испугалась и слезно просила «дорогого Камилло» таких фокусов в спектакле не делать и ей уступать, на что Эверарди, конечно, охотно согласился. «Я сделал это, говорил maestro, только для того, чтобы Патти не была такой гордой и капризной, ибо я женских капризов терпеть не могу». Замечу также, что в немецкой истории музыки Бренделя автор указывает, на то, что величайшими вокалистами-виртуозами второй половины XIX столетия были Патти, Нильсон, Лука, Эверарди и Фор. Я могу, кажется, сказать, что Эверарди, лишь по свойственной ему скромности, назвал мои слова простым комплиментом.

Невнимание учащихся к развитию беглости искренно огорчало Эверарди: они не понимают, говорил он, что техника необходима для пения. Где вы видели, добавлял он, хорошего пианиста или скрипача без техники? А певцы думают, что беглость и техника излишни, и в этом они горько ошибаются. Зато если Эверарди замечал у учеников природную способность к колоратуре, как, напр., у меня, то это его сердечно радовало, и он с увлечением работал над развитием беглости, при чем заставлял петь такие арии, которые никакого отношения к современному репертуару не имеют. С точки зрения учащихся нашего времени это, конечно, было бесполезным трудом. Мне, напр., он давал арии из оперы Mercadante «Zaire» (*Iiete voci*), из оперы Paer'a maitre de chapelle» и т. п. Как это ни странно, но я, драматический баритон, по желанию maestro пел у него, конечно, не для публики, а как вокализ — *valse Venzano*. В финале вальса Эверарди вставил трель на *mi fa*, которая далась мне не сразу, а maestro, он мне эту трель показывал, исполнял ее легко непринужденно. И это, не забудьте, в 70 лет! Если кому-нибудь трель вообще не удавалась, то Эверарди, конечно, давал соответственные упражнения, при чем часто рассказывал забавный анекдот, которым я позволяю себе поделиться с читателями. По его словам, знаменитый композитор Беллини, обладавший неистощимым юмором и изобретательностью, как-то заметил, что у басов, при исполнении его кантаты, трель совершенно не слышна. Беллини решил, что надо научить хористов делать трель и прибегнул для этого к следующему оригинальному способу. Он поставил их за ширму и предложил, когда им придется начинать трель, петь, становясь на одну ногу, и в то же время энергично дергать другой ногой. Получалось сотрясение всего тела, а след, и сотрясение гортани, что и вызвало почти правильную трель у поющих. Так учил Беллини, смеясь говорил Эверарди, вот не хотите ли испытать его систему!

Для развития вокальной техники Эверарди рекомендовал сольфеджио Consonne, Panofka, реже Kuhn'a, Panserono, Bordogni, Viardot, Markesi и др. Все известные вокализы и сольфеджио составлены на один лад, говорил он, и важно не то, какими именно упражнениями пользоваться, а важна работа. Замечу, что, подобно Ламперти, Эверарди отдавал преимущество вокализам перед сольфеджио, считая их более полезными для развития техники. После нескольких месяцев работы (приблизительно пяти, шести) Эверарди, если его просили учащиеся, охотно разрешал петь легкие, преимущественно итальянские, арии и романсы. Но горько ошибались те ученики, которые думали, что арией легче угодить maestro, чем вокализами. Наоборот, требования еще повышались, ибо, помимо правильности звука, он следил еще за дикцией, фразировкой и добивался художественного исполнения, а это было очень и очень нелегко. Даже учеников старшего курса Эверарди мог держать на одной арии много уроков. Я, напр., 14 уроков сряду пел у него арию из оперы «Бал-Маскарад» (eri tu), при чем каждый раз являлись новые требования в смысле оттенков, фразировки, звука и проч. Тартаков рассказывал мне, что он проходил с Эверарди партию Риголетто ровно год, при чем требования maestro не раз доводили его до слез. Зато, говорил Тартаков, это едва ли не лучшая моя партия: так она отделана и изучена.

XXVIII

Дикция и фразировка почти столь же важны, как и кантилена, говорил Эверарди, и требования его в этом отношении были очень велики. К удивлению учеников, он, несмотря на плохое знание русского языка, каким-то непонятным образом угадывал, правильна ли дикция исполнителя, и обмануть его не было возможности. «Это не так, я плохо знаю язык, но я чувствую, что это не так. Ты кушай согласные» и т. д., и он всегда был прав.

XXIX

Ритмическая точность требовалась безусловно, особенно если арию пели во второй, третий раз, причем ученик должен был петь наизусть и «не думать о нотах и словах», а только об исполнении. Не выучившие урока часто изгонялись «придет в другой раз, когда будет знать», говорил Эверарди, а иногда и более резко: «я не учитель сольфеджио, а профессор пения... уходить».

XXX

Следует заметить, что Эверарди, конечно, очень ценил в учениках музыкальность, но в то же время не советовал даже прилично играющим на фортепиано аккомпанировать себе. Во-первых, говорил он, лучше, полезнее петь стоя, чем сидя; во-вторых, среди—певцов очень мало действительно хороших пианистов, а дилетантский аккомпанемент вреден и ведет лишь к тому, что вещь разучивают плохо с ошибками. Он не придавая также преувеличенного значения навыку читать ноты, хотя лично читал ноты с листа как книгу. Такой навык, конечно, очень облегчает разучивание партии, но, увы, прибавлял он, я заметил, что ученики, легко читающие ноты, совсем не склонны к работе над отделкой роли. Для этого требуется известная сила воли и любовь к искусству, а ученик или артист, которые могут любую партию разучить в несколько дней, считают излишним работать над деталями что, однако, необходимо. В пример он приводил своего ученика, тенора Любина, человека на редкость музыкального, который никогда не имел инструмента и в бытность в консерватории все учил по камертону, при чем в 2—3 дня мог приготовить и прилично спеть самую большую оперную партию. О нем же Эверарди рассказывал, что, когда Любин впоследствии был провинциальным антрепренером, то ему не раз экспромтом приходилось заменять заболевшего капельмейстера и дирижировать даже наизусть. Этого я не мог бы, добавлял maestro, а все-таки, несмотря на свою музыкальность, Любин пел только прилично, ибо никогда не заботился об отделке партии. Я всегда предпочту такому певцу другого, относительно менее музыкального, но более прилежного, и вдумчивого, каким, напр., был Тартаков, говорил Эверарди. К слову сказать, у самого Эверарди слух был абсолютный, музыкальность громадная, но на фортепиано он не играл и аккомпанировал себе только аккордами.

XXXI

К природным и благоприобретенным голосовым дефектам Эверарди относился двояко: к первым терпимо и даже снисходительно, а ко вторым очень строго. Природные дефекты, напр., горловой оттенок голоса он старался устранить упражнениями. Таких учеников, у которых были «каш на горла» (каша в горле), он заставлял петь вокализы на букву «о», но, если и это не помогало, то maestro безнадежно махал рукою и говорил: «ничего не

поможет, разве если хватит терпения работать очень, очень долго». Он придерживался взгляда, что легкий горловой оттенок некоторых нот, если вообще ученик поет хорошо, не такая уже беда, особенно если звук сам по себе красив. По его словам, у знаменитого тенора Mario были в голосе 2—3 ноты с таким оттенком. Желая избавиться от этого дефекта, Mario обратился к своему коллеге и другу Эверарди, авторитет которого признавали все итальянские артисты. «Я попробовал, рассказывал Эверарди и дал ему несколько уроков, но потом решил, что это бесполезно и чудного голоса Mario нельзя трогать. У него был такой красивый горла (т.-е. такой красивый, хотя и горловой голос), что я боялся его переучивать и сказал ему пой, как поешь». У Эверарди в Киеве была ученица (колорат. сопрано), кажется, по фамилии Гусева очень музыкальная и способная, но голос которой местами звучал странно: в нем были и горловые оттенки и какая-то своеобразная гнусавость. Мать ученицы была родом персиянка, и в детстве она говорила только по-персидски, что, вероятно, и отразилось на голосе. В ее, в общем, очень музыкальном пении по временам слышны были звуки, напоминающие, если хотите, протяжные и заунывные напевы муэдзинов. При подходящей обстановке, напр., в Константинополе, пение муэдзинов с высоты сотен белоснежных минаретов не производит, неприятного впечатления, но, с точки зрения требований итальянского *bel canto*, оно немыслимо. Эверарди давал ученице всякие упражнения и долго старался устранить эти дефекты, но, наконец, в отчаянии сказал: «*Mon Dieu*, ничего не будет. Я тебе люблю, как мой дочь, ты не будешь сердит на твой старый *maestro*, но это не голос — это, это персидский порошок». Так и осталось, и ученица пела, как могла. Многое прощалось, если Эверарди видел у певца талант. Так, напр., он очень любил известного тенора М. Е. Медведева и неоднократно говорил: «жаль, что он поет на горла и делает подъезды к нотам, но я ему все прощаю, он *uno talento*, он большой артист. Зато к благоприобретенным недостаткам, происходящим от небрежности и невнимания учеников, Эверарди относился очень строго. Следовала резолюция «делать, как я хочу, или уходить вон из класса».

XXXII

В свое время много говорили о том, что Эверарди будто бы предъявляет непомерные требования, рвет голоса, и что у него могут учиться только лица с большими голосами; Он знал об этих толках и относился к таким разговорам со свойственным ему ироническим пренебрежением. Иногда только он, намекая на кривотолки, говорил: «небольшой, но хороший умный голос лучше, чем большой, но глупый. У моей ученицы Силиной был небольшой голос, но это был не голос, а сокровище, клад (*un tresor, un bijou*). У тенора

Супруненко тоже голос небольшой, но пел он хорошо». Я лично могу подтвердить, что Эверарди очень бережно относился к голосам и не требовал непременно большого звука: Конечно, он, как, полагаю, и все педагоги, предпочитал работать с людьми, одаренными природой большими, благородного тембра голосами, но, с другой стороны, Эверарди всегда говорил, что голос далеко не все. В этом отношении его взгляды совпадали с мнением одного немецкого педагога, не припомню какого, который говорил приблизительно так: «Утверждение, что голос это все, — ошибочно. Это равно тому, если бы мы говорили, что для скрипача все — это скрипка. Можно иметь отличную скрипку и быть плохим скрипачом, можно иметь большой и хороший голос и быть плохим певцом».

Мало того, Эверарди говорил, что даже певцы с неважными по тембру голосами могут иметь большой успех, и приводил в пример знаменитого артиста, а потом известного педагога Ronconi, который, силою своего громадного таланта и блестящим умением петь, заставлял публику совершенно забывать о качестве звука. Такого Риголетто как Ronconi, не было и не будет, добавлял maestro. А вот еще пример, нам более близкий, о котором я говорю со слов Эверарди. Много лет тому назад к нему на экзамен в консерваторию явился молодой морской офицер. Это был Н. Н Фигнер. Голос его Эверарди не понравился, что, впрочем, и немудрено. Лица, слышавшие Фигнера, конечно, помнят, что голос певца был весьма неважного, некрасивого тембра, но все помнят также, как великолепно Фигнер владел голосом и какой это был большой артист. Эверарди неохотно принял Фигнера в свой класс, но затем очень быстро с ним расстался, ибо Фигнер позволил себе предложить вопрос: «буду ли я знаменитым певцом». Такого самомнения Эверарди не терпел и откровенно сказал Фигнеру, что петь на сцене он, вероятно, сможет, но что голос у него неважный, и потому его «будущая знаменитость» под большим сомнением. Фигнер обиделся и уехал в Италию, где через 5 или 6 лет, путем громадного труда, приобрел большую вокальную технику, а затем и репутацию выдающегося артиста. Дальнейшая блестящая сценическая карьера Фигнера в России всем известна. «Я ошибся, говорил Эверарди, а Фигнер был прав. Голос у него все-таки неважный, но зато он большой артист и к тому громадный и умный работник, что делает ему честь. Но кто же мог предвидеть, что он такой прилежный, добавлял maestro: я привык к тому, что мои русские ученики все почти ленятся, а Фигнер — это исключение».

Должен сказать, что Эверарди был образцом беспристрастия, и, напр., мне грешному, несмотря на то, что он называл меня другом и очень жаловал, часто доставалось именно за лень, за небрежность при изучении партии, за незнание слов и т. п.

XXXIII

По мнению почти всех педагогов, тембр, окраска звука — дар природы и изменению не подлежит. Эверарди придерживался другого взгляда. Он говорил: да, существенно тембр изменить нельзя, но его можно до известной степени улучшить. И это потому, что наш резонатор (полость носа и рта) не однородная масса, как, например гармонический ящик скрипки или дека фортепиано. Если направить воздушную струю в одно место резонатора, то получается один тембр, а в другое — иной и, возможно, лучший. Дело певца работать и отыскать такое направление воздушной струи, при котором получается наилучший для данного голоса тембр. Следовательно, в этом отношении взгляды Эверарди не совпадают с мнением многих педагогов. Так напр., Г. Л. Сюннерберг говорит о «*punctum fixum*», определенном месте, куда должна быть направлена воздушная струя: обязательно к твердому небу, немного выше верхних резцов, что противоречит сейчас указанному взгляду *maestro*. Но тот или иной тембр должен быть однороден на всем протяжении голоса, и если, напр., середина или низы имеют одну окраску звука, а верхние ноты резко отличаются от них по тембру» то это Эверарди считал дефектом. Как будто поет не один человек, а два, и это очень нехорошо, добавлял он. Замечу, что такой дефект был в молодости у известного тенора Алчевского, но потом, под влиянием школы Решке, почти исчез. По словам Эверарди, были однако и такие певцы, которые, помимо громадного диапазона в три октавы, обладали и феноменальной способностью, почти до неузнаваемости, видоизменять окраску звука. Таким, певцом был, напр., знаменитый французский артист Мерли, о котором я еще буду говорить.

XXXIV

Громадный знаток вокальных эффектов, Эверарди на уроках иногда показывал ученикам старших пассив таких приемы, которые придавали исполнению особенный колорит. Позволяю себе привести примеры. Я уже говорил о том, что Эверарди обращал сугубое внимание на ясное и отчетливое произношение гласных и согласных. Вот два специальных эффекта, которые он любил применять. Первый это выделение согласных путем удвоения (два «т», два «д», два «L»), конечно, там, где это требуется смыслом текста. В балладе Мефистофеля о золотом тельце (Фауст) Эверарди всегда указывал на

необходимость удвоить букву «с» так, чтобы эта согласная «свистела, как змея» в слове «Сатана». «Это характерно, говорил он, и придает словам Мефистофеля зловеший оттенок». Но, добавлял он, надо, пользуясь этим эффектом, знать меру, ибо иначе получится смешное впечатление. А меру при выделении согласных должно подсказать певцу его художественное чутье. Замечу, что об этом приеме говорят староитальянские *maestri* особенно Болонской школы пения (Pistocchi M. 276). Другой любимый и, кажется, вполне оригинальный эффект — по крайней мере я о нем в литературе упоминаний не встречал — это в быстром колоратурном пассаже, в котором все гласные взяты закрытым звуком, вдруг одну только ноту взять совершенно открыто. Эта нота должна блеснуть, как ракета или как «молонья из-за туш» (т. е. как молния из-за туч), говорил Эверарди, и должна осветить весь пассаж, всю фразу. Этот очень эффектный прием применялся, напр., в арии короля Филиппа из оперы «Дон Карлос». В пассаже на слова «*che Dio puo sol veder*», который надо было петь темным закрытым звуком, вдруг ярко открывается одна нота — *mi b* (в слове *sol*), что очень характерно и обрисовывает kloкочущую в сердце короля затаенную злобу.

XXXV

Говорили, что будто бы Эверарди предъявлял какие-то особые требования не только по отношению к силе, но и к диапазону голоса. Это сугубая неправда. Он часто упоминал, что в прежние давно прошедшие времена люди с диапазоном меньше двух октав вообще не учились пению, но он хорошо знал, что теперь таких голосов не много. Не все же певцы могут быть *Malibran* или *Catalani*, у которых в голосе было три октавы или даже три с половиной, как, по свидетельству Моцарта, у Лукреции Лугари выступавшей в Париже в 1770 г. (М. 102). Голоса в три октавы были у франц. певцов *Martin* и *Gara*, певших в конце XVIII ст. и, позже, у Мерли. Повторяю, никаких исключительных требований к диапазону голосов своих учеников Эверарди не предъявлял, но всегда требовал, чтобы всякая доступная ученику нота была на месте, т. е. правильно поставлена в смысле звуковом.

Здесь уместно будет сказать, что у самого Эверарди голос, по диапазону, тоже был исключительный, больше 2 с половиной октав, и потому он с одинаковой легкостью, пел басовые и некоторые баритонные партии. Так, напр., он пел Дон Жуана, Лепорелло, Мазетто, Де Невера и С. Бри, Фигаро, Дон-Базилио и Бартоло. Исполняя Мефистофеля, Эверарди в терцете 3-го акта иногда позволял себе брать в унисон с тенорами — и какими, с Тамберликом и Кальцолари — «*si bernol*» или же вставлял *si bemol* в песне о портере в опере

Марта. Голос Эверарди (basso cantante), которого я слышал только в классе и притом в возрасте 70 лет, поражал учеников не столько массивностью или особой красотой тембра, но какой-то присущей только ему энергией и выразительностью звука. Не даром Стасов, ярый противник итальянской оперы, которая, по его мнению, мешала самобытному развитию русской, предлагал итальянцев упразднить, но оставить «при русской опере» одного только Эверарди, как незаменимого Фигаро, Д. Жуана и Мефистофеля. Предложение Стасова очень удивляло и смешило Эверарди, который не любил так наз. квасного патриотизма ни в жизни, ни, тем более, в искусстве. Партию Фигаро Эверарди проходил с самим Россини, а Мефистофеля — с Гуно, который писал ее для Эверарди. Согласно желанию Гуно, Эверарди должен был создать эту роль в Париже, но за месяц до премьеры, не поладивши с дирекцией «Opéra Comique», где впервые шел Фауст, уехал в Италию, и Гуно передал эту партию французскому басу Balanquet. Зато Эверарди суждено было создать Мефистофеля в Петербургской итальянской опере, и, затем, он много лет неизменно пел ее с разными знаменитыми Маргаритами, Фаустами и Валентинами. Тогда Маргариту пели с ним Барбо, Патти, Нильсон, Лукка; Фауста — Кальцоляри, Марио, Тамберлик, а позже Мазини; Валентина — Грациани и Котони. Слава Эверарди, по выражению Стасова, несравненного Мефистофеля, была так велика, что, пока Эверарди не покинул сцену, ни один итальянский бас не решался выступать в Петербурге в его коронной роли. Особенно удивительно, по силе выражения и, буквально, дьявольскому сарказму, Эверарди проводил сцену у церкви и серенаду 4-го акта. Я сужу лишь потому, что я слышал в классе, но такого исполнения, полагаю, никогда уже не услышу. Когда я удивлялся громадному диапазону голоса maestro и сказал ему, что могу сравнить его только с Мерли, которого я, в ранней молодости, слышал в Киеве, то Эверарди улыбнулся и сказал: «ты, конечно, счастлив, что слышал Мерли хотя бы на склоне лет (Мерли было 65 лет, когда он выступал в Киеве), но нельзя сравнивать его, поистине, феноменальный голос с моим. Я учился с Мерли почти в одно и то же время в парижской консерватории, и нашим учителем был Ponchard, но Мерли был старше меня на два выпуска. А голос у него в молодости был такой, что на окончательном экзамене он, с особого разрешения Ponchard'a, спел сперва дуэт Марсея и Валентина, а потом дуэт Рауля и Валентины, при чем, в последнем дуэте пел не хуже Duprez, величайшего французского тенора. Вот это диапазоны, восклицал Эверарди. Сверх того Мерли обладал исключительной способностью менять тембры. Один вечер его голос звучал, как сильный мощный basso profundo (напр., в роли Марсея), а в другой раз, как мягкий высокий, баритон mezzo carattere. Единственным недостатком Мерли была его, конечно, сравнительно не совсем совершенная колоратура. О Мерли имеются воспоминания русского артиста, киевлянина Бастунова, в Историч. Вестнике за, если не ошибаюсь, 1905 или

1906 год, при чем эти воспоминания вполне совпадают с мнением Эверарди. Но подражать Мерли, говорил Эверарди, и бесполезно и очень опасно, ибо природа одарила его исключительными вокальными данными

XXXVI

Я уже упоминал, что, по мнению Эверарди, классической страной пения, благодаря ее благодатному климату, всегда была и будет Италия. Но не меньшее значение придавал он и языку певца: И на Кавказе и в Крыму хороший климат, говорил он, но, благодаря языкам, на котором говорит население, там лишь в виде исключения попадаются хорошие певческие голоса. На первый план, в смысле благозвучия и равновесия между гласными и согласными, Эверарди ставил, конечно, итальянский язык, язык «bel canto». Затем следует французский, в котором, однако много носовых двугласных «en и on» хотя они и удобны для высоких нот. Испанский язык хорош для пения, но в нем есть гортанное «х». Из всех славянских языков Эверарди особенно ценил русский и считал его очень удобным для пения. Мне не нравятся только два звука, говорил он, «х» и «щ», я их не могу произнести, и шутя добавлял, нельзя ли их выбросить или заменить другими. Польский язык нравился ему значительно менее, хотя в нем имеются двугласные «en и on», как во французском языке. Шипящие «кши» и «пши» польского языка приводили Эверарди положительно в ужас, ибо это, по его словам, странные, для пения невысказанные звуки. Немецкий язык в пении Эверарди не любил, а говоря об английском, цитировал известную язвительную фразу Гейне: «человек пожует, пожует, потом выплюнет, и это называется английским языком». Английский язык не пригоден для оперного пения, а потому у них нет и не будет национальной оперы, говорил maestro. Но и те чересчур мягкие языки, в которых преобладают гласные звуки, тоже не годятся для bel canto. Напр., в финском языке только и слышны гласные — а, а, а, е, е, е, i, i, i. и т.д. Это бедный язык, в нем нет силы и энергии, а обилие гласных напоминает детский лепет. Говоря о языках, Эверарди ни когда не делал странных обобщений. Так, напр., известная немецкая писательница Elisa Polco в своей книге «Об искусстве пения» (Uber Gesangkunst) находит, что голоса в России такого же тембра, как и в Италии, во Франции голоса с круглым и полным тембром, в Англии со светлым, в Швеции голоса флейтообразные, в Германии голоса полны мощи, Италия родина соловьев и т. д. Это пустые дамские слова, вероятно, сказал бы Эверарди.

XXXVII

Несмотря на всю свою авторитетность, Эверарди никогда не стремился к подавлению в учениках индивидуальности. Наоборот, он сердился, когда некоторые ученики старались рабски копировать его манеру исполнения. Надо всегда «сам думала», говорил он, т.-е. самому думать и работать иначе это не артист, а совсем «обезьян», который передразнивает своего maestro. Самостоятельное творчество особенно в области вокального нюанса его радовало. Это хорошо: ты думала, чувствовала, есть sentiment, есть душа. «А пение без душа никуда не годится». Когда поет душа, надо делать «физиономи», т. е., другими словами, настроение должно отражаться на лице в мимике певца. Кто не «делал физиономи», рисковал получить замечание: напр., «и голос глупа и физиономи глупа и все глупа и уходить». Но само собою понятно, что мимика должна быть непринужденной и естественной. Только никаких преувеличений (anoscine exegeration) говорил он, ибо всякое преувеличение смешно. Лишь в одном случае, за время моего 6-тилетнего ученического стажа, Эверарди прибегнул к приему, который называется «учить с голоса». Он тщетно объяснял ученице какой-то вокальный оттенок, она не понимала, и Эверарди злился. Вдруг он позвал на помощь свою супругу Клеопатру Дмитриевну». Venez, Клопуш (так он изменил ее имя) надо показать, как это спеть. Она, т.-е. ученица, меня не понимает... пусть поет, как «папагай». К слову сказать, супруга maestro, Клеопатра Дмитриевна, урожденная Лысенкова, была одной из его лучших учениц и блестяще, с медалью, окончила Петербургскую консерваторию, но на сцене, по семейным обстоятельствам, не пела. Когда я знал ее, это была уже почтенная дама лет под пятьдесят, но голос ее, серебристое лирическое сопрано, сохранился вполне, и пела она превосходно, артистически. В позе смиренной ученицы Клеопатра Дмитриевна стала у рояля и спела указанную maestro вещь. Эверарди строго поглядывал на супругу, но замечаний не делал, да и не за что было, ибо пела она отлично. «Карашо, изрек Эверарди, merci, Клопуш, а теперь, обратился он к непонятливой ученице, повторять и поет как она». Когда ученице это повторение более или менее удавалось, maestro ворчал «совсем папагай», а если не удавалось, то следовало замечание «но это даже плохой папагай».

XXXVIII

Меня и всех учеников всегда удивляла способность Эверарди увлекаться исполнением. Когда он был в духе, то без конца пел со всеми учениками и ученицами: с сопрано и тенором фальцетом, с басом и баритоном a piena voce.

Он увлекался сам и увлекал нас. «Надо чувствовать, надо переживать, надо думала (т.е. думать), ты Риголетто, а ты Д. Жуан, ты Рауль, а ты Розина, Джильда и изображать данный персонаж, иначе в пении нет жизни, а только звуки, звуки». В самом maestro была в высокой степени развита способность перевоплощения. На наших глазах он, с легкостью и молодой горячностью, входил в роль, то, напр., Розины, то Мефистофеля и всегда с бесконечным совершенством. Пел он на своем веку с величайшими мировыми артистами и все их вокальные нюансы сохранялись в памяти maestro, как книги в громадной библиотеке. Нередко слышали ученики за уроком, что вот эту вариацию делала такая-то знаменитость, здесь Duprez делал фермату, а Нурри не делал и т. д. т. д. Словом, Эверарди был живым кладом премудрости и архивом вокальных и сценических эффектов. Позволю себе изложить воспоминание об одном уроке, которого пока жив не забуду. Мне пришлось петь выход Валентина и затем молитву. Спел, кажется, недурно, но Эверарди молчит, не хвалит и не ругает, значит, чем-то недоволен. После нескольких минут молчания он изрек: «Это не то, это звук, это ноты, ты поет, как стакан воды пьет (т.-е. пьешь), нет душа, ты не молился за сестра, а только пел музыку. Надо молиться, надо думала: я солдат, я иду на войну, сестра одна, нет защиты, и я молюсь. Поняла? Надо повторить. Tiens, вот., продолжал он, вытащил из кармана двугривенный и сунул мне в руку, думала это портрет сестры, это образ (во французском тексте sainte medaille — образок), смотреть на это, повторить и молиться». Когда Эверарди сунул мне в руку монету, на которую я должен был молиться, то, каюсь, я невольно улыбнулся. Он это заметил, и разразилась буря. Maestro сломал дирижерскую палочку о рояль, почему-то схватил своего любимого аккомпаниатора Дашевского (А. Дашевский, превосходный пианист (уч. А. Грюнфельда), впоследствии концертмейстер Большого театра в Москве. Безвременно скончался за границей) за чуб и буквально загремел: «Я тебя любит, как мой сын, а ты смеялся, ты не артист! Ты не любит arte (искусства), ты не имеет душа, нет чувства, *santimento*, ты поет как извозчик, уходить из класса» и т. д. и т. д. Такой разнос, да еще в присутствии класса, до того взволновал меня, что я со слезами на глазах просил разрешить мне повторить. Maestro согласился не сразу, но потом сказал: «поет» и сел ко мне спиной. Вероятно, под влиянием громадного нервного потрясения, вызванного предыдущей бурной сценой, со мной случилось нечто непонятное, Я забыл, что пою в классе, в присутствии Эверарди, и мне показалось, что я, действительно, солдат, ухожу на войну, что у меня сестра, и я со слезами в голосе молюсь за нее! Не помню, как я пел, но потом ученики и ученицы говорили мне, что никогда они не слышали молитву Валентина в такой передаче, исполненную с таким нервным подъемом и даже не думали, что я вообще могу так петь. Когда я кончил, в классе царил гробовое молчание. Потом Эверарди встал, подошел ко мне и, хлопнув по плечу так, что я присел (рука у него была тяжелая), воскликнул: «карашо!

Может петь, а не хочет, ах, какой ты звинья!»! Затем он, чтобы загладить свою горячность, пригласил невинно пострадавшего аккомпаниатора и меня к завтраку.

XXXIX

Немало удивляла нас живость движений Эверарди. Я пел выходную арию Фигаро с игрой, т. е. должен был, приплясывая вылетать из соседней комнаты с гитарой в руках. Конечно, у меня ничего не выходило. Тогда Эверарди схватил гитару, заплясал, запел и спел с пляской всю арию так, что мы диву дались: откуда у 70 летнего старика такая энергия и бодрость! Помню, что финал арии Эверарди взял в бешено скором темпе, которого я больше не слышал ни у кого, даже у Баттистини, при чем все фиоритуры выходили у него ясно и отчетливо. Закончив арию блестящей верхней нотой, Эверарди повалился на диван от усталости и на наши восторги, тяжело дыша, отвечал: «Ма, это что, теперь старик, а когда-то я пел хорошо, и меня хвалил сам Россини!» Иногда Эверарди, в пылу увлечения преувеличивал силы ученика. Это было неопасно, но, так сказать, неудобно. Помнится, что я раз пел у него арию Нелюско из 4-го акта (любить ее душою и т. д.). Maestro увлекся и все находил, что я даю мало голоса, а между тем я чувствовал, что большей силы звука не достигну. Когда Эверарди сказал, — «мало, здесь Девойод давал не такой звук», то я, признаюсь, струсил. Сравнение с Девойодом быть может и очень лестное было, конечно, для меня неудобно, а потому я прибегнул к маленькой хитрости, заявил, что нездоров, и урок прекратился. Добрейший старик обеспокоился и сказал, что вылечит меня, и что у него есть такой портвейн, который лечит все болезни. Впрочем, он, кажется, понял, что я схитрил, и потом некоторое время иронически называл меня Девойодом. Особенно интересно было, когда с ним проходили партии не ученики, а артисты, хотя в таком случае нам присутствовать не полагалось, ибо и с артистами Эверарди не церемонился. Мне лишь случайно пришлось слушать, как он показывал партию «Отелло» артисту Киевской и потом Московской оперы Кошицу. Это было бесподобно в смысле оттенков, но бедному Кошицу страшно доставалось. Особенно трудно ему было в дуэте с Яго, которого пел Эверарди. Голос у Кошица был большой и красивый, но рядом с голосом Эверарди казался детским. Помню также, что maestro уличил Кошица в незнакомстве с трагедией Шекспира, которую Эверарди знал чуть ли не наизусть. В другой раз с ним занималась сама дива Марчелла Зембрих, которая с блестящим успехом концертировала тогда в Киеве. Когда я узнал, что Зембрих будет у Эверарди, то решил, во что бы то ни стало, послушать и, с позволения супруги maestro, притаился в соседней комнате. Эверарди

заперся с Зембрих в зале, а я, едва дыша, слушал. Сперва Эверарди сидел за роялем, а Зембрих пела гаммы, пассажи, трели. Лились каскадом чудные звуки ее дивного голоса, но, тем не менее, Эверарди ее останавливал, что-то показывал и сам проделывал ту же колоратуру фальцетом, а за ним повторяла Зембрих. Потом за роялем сидела уже Зембрих (прекрасная пианистка), играла, а Эверарди напевал различные вариации сперва из партии Розины, а потом Травиаты. Слышались имена Патти, Виардо, Паста. Зембрих аккомпанировала себе и повторяла одну вариацию за другой. Могу уверить, что это было чудесно! Когда Зембрих уехала, и Эверарди увидел меня, то погрозил пальцем и сказал: «а ты слушала. Какой у нее удивительный голос, громадная техника и музыкальность, но не говори никому, уже есть дефекты и надо работать». Вообще Эверарди был того мнения, что всякий певец, даже знаменитый, должен после сезона отдохнуть, а потом поработать с хорошим профессором, чтобы настроить голос, как настраивают фортепиано. Посещение Зембрих отнюдь не удивило maestro, ибо, признавая его педагогический авторитет, у него брали уроки выдающиеся артисты итальянской оперы. Так, напр., у него, когда он был еще на сцене в Вене в течение 2-х лет брала уроки знаменитая Паулина Лукка, тогда лишь начинающая свою блестящую сценическую карьеру

XL

Можно себе представить, как такому великому артисту, каким был Эверарди, иногда скучно и тяжело было работать с учениками и особенно с начинающими. Нередко Эверарди с глубокой грустью говорил: «Povero Everardi» (бедный Эверарди), он должен работать на кусок хлеба, на суп (travailler pour la soupe) и слушать всякий скверный голос». Любимой мечтой его было — разбогатеть, жить в деревне и работать только для искусства, бесплатно заниматься с артистами и учениками, голоса и музыкальность которых подходили бы к его требованиям. Увы! Этим мечтам не суждено было осуществиться: Эверарди умер, как жил бедняком и до последних дней работал «pour la soupe».

XLI

По отношению к сценическому воплощению Эверарди тоже предъявлял не малые требования «Каждый жест, каждое движение должны быть продуманы и прочувствованы», говорил он надо работать, но так, чтобы публика не

замечала нашей черновой работы. Раз артист на сцене, то все исполнение должно быть согрето огнем вдохновения и искреннего увлечения, ибо только тогда мы можем покорить публику». По словам лиц, видевших Эверарди на сцене, а также по отзывам современных ему критиков, он был великолепным артистом, в исполнении которого гармонически сочетались и прекрасный голос и абсолютная музыкальность и продуманное, полное воодушевления воплощение сценических типов. В старинных рецензиях об Эверарди я нашел отзыв о нем знаменитой Alboni, в свое время лучшего в мире контральто, которая часто выступала с ним. Alboni говорила, что она немного боится петь с Эверарди, ибо он расстраивает ей нервы: играет и поет так, что ей иногда кажется, что все происходящее на сцене действительность и им пережито». Это лучшая похвала в устах такой артистки! Эверарди говорил мне о своих сценических триумфах в Мадриде, когда он пел там с Alboni, и я вспоминаю один характерный эпизод. «Alboni и я, рассказывал он, удостоились в Мадриде самой высшей чести в Испании. Произошло это так. Мы были очень популярны в Мадриде и раз как-то решили посмотреть бой быков. Когда мы с некоторым опозданием вошли в ложу, то вся публика, как один человек, встала, и громадный амфитеатр огласился бурей аплодисментов и криком «Evviva Alboni, evviva Everardi». Понимаешь, какая честь, говорил Эверарди: в ложе королева, а главное на арене бык и тоreadор, и вдруг испанцы все забыли и устроили нам овацию. Этим я горжусь больше, чем всеми приемами у высокопоставленных лиц, добавлял он.

XLII

Какую музыку любил Эверарди? Всякую хорошую, обыкновенно отвечал он, но все-таки это было не совсем так. Я говорю об опере, ибо он сравнительно мало интересовался камерной и симфонической музыкой, хотя знал и превосходно исполнял Lieder Шуберта, Шумана, Брамса и друг. Но все его симпатии тяготели к опере, и, притом, главным образом, к итальянской и французской. Немецкую оперу и в частности Вагнера он не любил, хотя и говорил, что это «sublime et grandiose», он в то же время указывал на то, что в произведениях Вагнера, кроме Тангейзера и Лоэнгрина, центр тяжести перенесен в оркестр, и певец играет второстепенную роль. Все почти оперы Вагнера не для bel canto, говорил Эверарди, ибо это «разговор на музыка, а не пение». Сознавая, что многие итальянские оперы устарели по фактуре, Эверарди все же их любил и не мог равнодушно слушать. Перед ним витали воспоминания молодости, воспоминания о блестящих сценических успехах, когда с ним пели Паста, Малибран, Альбони, Патти, Гризи, Кальцоляри, Марио, Тамберлик и друг., давно сошедшие в могилу великие певицы и

певцы. Как дивно, как божественно пела Малибран, в Норме «*casta diva*», вспоминал он, и на его большие выразительные глаза набегали слезы. Что касается русской музыки, то Эверарди любил и хорошо понимал только Глинку, Даргомыжского, Серова, отчасти Чайковского и значительно меньше Бородина и Римского-Корсакова. Мусоргского он не то, чтобы не признавал, но просто он был ему чужд. Совсем не любил он музыку Рубинштейна. Но здесь известную роль играли его личные счеты с Рубинштейном. Сперва они были большими друзьями, а под конец поссорились. Причина ссоры, по словам Эверарди, была незначительна, и он объяснял ее влиянием на Рубинштейна проф. Ирецкой, которую Эверарди очень не жаловал. Произошло это так. В заседании художественного совета консерватории Рубинштейн не согласился с мнением Эверарди, который присудил медаль одной из своих учениц (фамилию ее я не помню). Эверарди, по характеру человек очень самостоятельный, вспылил и сказал: «Ты, Антон, великий пианист и музыкант, но в пении понимаешь меньше, чем я». Медаль ученице дали, но потом Рубинштейн, из самолюбия, поставил вопрос так, что Эверарди неудобно было оставаться в консерватории. По оставлении Петербургской консерватории Эверарди наперерыв приглашали профессором в Париж, Брюссель и Вену, но он, по семейным обстоятельствам, предпочел Киев, ибо супруга его не хотела покидать Россию. Приглашение Эверарди за границу доказывает, что музыкальному миру Западной Европы его имя, как сперва знаменитого певца, а потом выдающегося педагога, было хорошо известно. Его популярность за границей была так велика, что, когда он в 1897 г. праздновал в Киеве 25 летн. юбилей своей педагогической деятельности, то, помимо приветствий, адресов, серебряных венков, решительно от всех русских музыкальных учреждений, получены были приветствия также от консерваторий Парижа, Брюсселя, Льежа, Рима, от театров Grand Opera и Opera Comique в Париже, от театра La Scala в Милане, от Венской оперы, от Ковен.-гарденск. оперы в Лондоне, от массы знаменитых артистов и педагогов, между прочим, от проф. Эдуарда Ганзлика из Вены, от Штокгаузена профес. во Франкфурте на Майне и проч. А жители его родного города Динана в Бельгии избрали Эверарди своим почетным гражданином, что считается громадной честью. В 1898 Эверарди, по приглашению В. И. Сафонова, который в молодости был аккомпаниатором в его классе (в его классе аккомпанировали еще Длусский, Дашевский, Габель, Самусь, Корделас и Друг.), переехал в Москву, где и скончался в 1899г. от водянки, в возрасте 74 г (род в 1825 г.).

Давал ли Эверарди своим ученикам советы относительно гигиены голоса? Почти никаких. В этом отношении он был очень снисходителен. Изменяя известное латинское изречение, Эверарди говорил «*Vox sana in corpore sano*», здоровый голос в здоровом теле, т. е. другими словами, певцы должны заботиться о своем здоровье и, в частности, хорошо питаться — «надо кушать бифштекс», по выражению *maestro*. Совет благой, но далеко не всегда исполнимый. Сознвая безусловный вред для голоса табака и алкоголя, Эверарди, конечно, не мог подобно, напр., американскому профессору Сантлею, сказать, что «хорошая сигара успокаивает нервы и прочищает дух от паутины» (М. 669), но, тем не менее, он говорил, что певцу все можно, да только осторожно». Мне он признавался, что покинул сцену очень рано, в расцвете сил, благодаря отчасти тому, что ему надоела строгая дисциплина. Когда человек поет на сцене, то нельзя ни покутить с друзьями, ни курить, говорил он, а это скучно. Я терпел до 49 лет, а потом решил, что пора бросать карьеру, уступать место молодым и пожить в свое удовольствие, улыбаясь, добавлял *maestro*. В частности Эверарди советовал не петь сейчас после принятия пищи, а с промежутком в 2-3 часа, советовал спать не менее 8 часов и не заниматься спортом во время оперного сезона, ибо всякий даже легкий спорт, утомляет дыхание. Говорил, что нельзя петь без отдыха круглый год. Певец должен в летнее время дать отдых голосу, работать в меру и не забывать, что артист имеет дело с публикой, т.-с. с самой капризной стихией. Поэтому надо, уважая искусство, стараться всегда быть в голосе и не петь, когда чувствуешь себя нездоровым, чего, однако, многие «злата ради» не делают. Нельзя было являться на урок к Эверарди не совсем в порядке, напр., после хотя бы небольшого кутежа. Эверарди сейчас замечал это по звуку голоса и довольно снисходительно говорил: «а, ты кутила, иди спать, ты сегодня петь не будет», или «ты не уважает искусство и хочет петь с кутильный голос... уходить».

XVIV

В частой жизни Эверарди был милейшим и добрейшим человеком, очень приветливым и гостеприимным хозяином. При его громадной памяти и общем образовании (учился он в Льеже по инженерному отделению, но курса не кончил, ибо изменил науке для искусства). Эверарди был чрезвычайно интересным собеседником. Когда разговор касался музыки, театра и жизни знаменитых артистов, то разным воспоминаниям и анекдотам не было конца. Слабостью Эверарди была кухня. Как почти всё французы, он был изрядный *gourmet*, ездил на базар, покупал провизию и нередко, облачившись в поварской костюм, сам стряпал. У него была коллекция собственных рецептов

для изготовления яичницы, макарон, соусов для рябчика, рыбы и т. д. И не даром известный Венский критик Эдуард Ганзлик, с восхищением говоря в своих воспоминаниях о знаменитом Венском оперном квартете в составе Дезире Арго. Кальполяри, Цуккини и Эверарди упоминает также о том, что Эверарди был чудесным кулинаром и всегда угощал друзей блюдами собственного изготовления. В деловом отношении он был беспечен и наивен, как дитя. Денег у него никогда не было, а если заводились кое-какие сбережения, то он немедленно выписывал для погреба хорошее вино или покупал для своего маленького хутора Талошница около ст. Серебрянка по Петербургско-Варшавской ж. д., в котором он проводил лето и величал «имением», вагон фосфоритов или других удобрительных туков. Эверарди серьезно мнил себя сельским хозяином и на северной болотистой почве производил опыты, которые стоили ему дорого, но, конечно, ни к чему не приводили. А опыты состояли в том, что он разводил там артишоки, спаржу и еще какие-то злаки, которые на севере не растут, чему Эверарди искренно удивлялся. Немудрено, что после его кончины никаких средств не оказалось, и его хоронила Московская консерватория. Погребен Эверарди, согласно его желанию, в любимом им хуторе. Там же похоронена и его супруга, Клеопатра Дмитриевна, которая скончалась в 1918 году.

XLV

Грозный в классе, Эверарди дома превращался в милейшего старика, любящего угостить друзей и учеников стаканом доброго вина, и лишь тогда можно было навести разговор на интересующие учеников темы, но и то с известной осторожностью, чтобы не прослыть «философом». «Философия портит жизнь, а жизнь ведь так коротка, и потому выпьем лучше за здоровье дам», с французской галантностью говорил maestro. Все-таки мне иногда удавалось в застольной беседе выяснять некоторые уже тогда интересовавшие меня вопросы вокального искусства. Помню, что я просил Эверарди разъяснить непонятное для меня разделение вокальных школ *bel canto* на французскую, итальянскую и немецкую. Новейшая ультрапатриотическая немецкая школа (Нау, Schmitl и др.), выросшая под влиянием теорий Вагнера и его взглядов на оперу, была мне понятна, но разница между первыми двумя очень слабо обрисована в литературе. Эверарди ответил не сразу и, подумав, сказал: «существенной разницы между этими двумя школами я не вижу, хотя антагонизм, действительно, есть. Итальянцы обвиняют французов в том, что последние для драматических эффектов прибегают к крику (*urlo francese* — французское рычание), а французы, особенно времен знаменитого Duprez, ставят в вину итальянцам их излишнее пристрастие к руладам, украшениям и

сладкой кантилене, которая не всегда подходит к драматическому действию оперы. Но, безусловно, обе школы основаны на *bel canto*. Различие лишь в том, что французская школа обращает большое внимание на то, чтобы звук голоса или, точнее, его окраска соответствовал драматической ситуации. Так всегда пел Duprez, лучший исполнитель теноровых партий в операх Мейербера. Следует стремиться к гармоническому слиянию взглядов обеих школ, ибо каждая имеет свои достоинства и это достигнуто Гарсиа. Хотя его школа скорее итальянская, но жил он в Париже и усвоил некоторые особенности французской школы. «Может быть лишь благодаря тому, что я учился сперва в Париже, а потом в Италии, мое пение и сценическое исполнение были синтезом двух лучших школ *bel canto*», добавил Эверарди. Лично я позволю себе высказать убеждение в том, что *maestro* не ошибся. Школа Panchard'a, некогда известного тенора, ученика Gara, которого его современники (жил и учил он в конце XVIII века) называли «величайшим певцом своего времени», несомненно, была лучшей французской школой, а такие учителя итальянцы, как Ламперти, Гарсиа и Ноцарри, были в свою очередь знаменитейшими *maestri* итальянской школы *bel canto*. В результате сценические триумфы Эверарди, достойного ученика своих учителей.

XLVI

Вести разговор с Эверарди, даже в домашней обстановке, надо было, как я уже говорил, с осторожностью, чтобы не обидеть и не рассердить старика неуместным вопросом, ибо он был очень вспыльчив. В моей памяти сохранилась такая сценка. Дама задала ему вопрос: правда ли, что женщинам лучше учиться пению у женщин, а мужчинам у мужчин? Эверарди вспыхнул как порох, но, из уважения к прекрасному полу, сравнительно вежливо ответил, приблизительно так: «Неужели вы, *madame*, серьезно предлагаете мне такой вопрос? Вы, вероятно, забыли, что у Ламперти училась Зембрих, Альбони, Дезире Арто и другие знаменитые дивы, а у Wartel'я — Нильсон, Трибелли, у Гарсиа и Стракоша Патти, у меня и у Леви — Лукка. Да, наконец, мало ли у меня было прекрасных учениц! вспомните только, что Павловская, Зарудная, Силина, Славина, Звягина, Сионицкая — мои ученицы. С другой стороны, почему же женщина, если она хороший педагог, не может учить мужчин? Ведь это, извините, чепуха! Иль Вы думаете, что *m-me Viardot* понимала в вокальном искусстве меньше Киевского профессора Нолле, который «глотает свой собственный кадык», и пошел, и пошел. Словом, Эверарди, в вежливой форме, основательно разнес даму, имевшую неосторожность предложить вопрос, который американский педагог Руссель очень метко называет «одним из большой серии юмористических». Их

обыкновенно задают обуреваемые всякими сомнениями ученики. Замечу, что Эверарди предпочитал даже разговорам о театре беседу о литературе, особенно французской, которую он знал основательно. Классиков Буало, Корнеля, Расина, Мольера и романтиков В. Гюго и Ламартина он очень любил и часто цитировал наизусть

XVIII

Я заканчиваю поставленную себе задачу. Добавлю только несколько слов. Коротка жизнь человека, но еще короче жизнь артиста. Он умирает с того момента, когда навсегда покидает сцену. О нем, об его покорявшем толпу голосе, умении и таланте все скоро забывают, и остаются лишь как память о былом, критические этюды, мемуары и газетные рецензии, в которых роются кропотливые историки музыки. Увы! Их изыскания не могут воскресить того, что угасло на веки, не могут заставить нас понять, почувствовать, как пели «баяны дней минувших». Лишь недавно мы, благодаря гению Эдиссона, научились фиксировать звук и движение. В этом отношении современные певцы счастливее своих старших собратий, и голоса Карузо, Шаляпина, Таманьо, Баттистини, Зембрих и других будут хотя бы с приблизительной точностью, звучать и для наших преемников. Забвение ждет и великих педагогов-эмпириков, к плеяде которых принадлежал и Камилло Эверарди. Пока живы его ученики, существуют еще традиции его школы, а потом все исчезнет в безбрежном потоке времени. К прискорбию, он не оставил никаких литературных трудов, ибо это противоречило его основным взглядам на дивное искусство пения. С ним угасли его голос, его знания и опыт. Мои воспоминания являются лишь слабой данью глубокого почтения и любви к памяти незабвенного учителя. Если моя небольшая работа покажется недостаточно полной, то прошу вспомнить о том, что я говорил во вступлении. Хочу надеяться, что мой труд, посвященный памяти прекрасного человека и великого педагога, будет небезынтересным для читателей и особенно для вокалистов. Я старался, по мере сил, обрисовать образ Эверарди и его отношение к тому, что всю жизнь было для него святой святых - к *bel canto*.

Л. Вайнштейн.

Киев, 12 февраля 1924 года