ing» that held in the concert hall of the Kharkiv Regional Philharmonic for modern listener of classical music.

Key words: art, music, painting, cultural dialogue, the Philharmonic.

УДК 724 : 373.67 (470)

Таисия Мадышева

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Известно, что национальная вокальная школа как исторически сложившееся направление оформляется тогда, когда возникает национальная композиторская школа, выдвигающая перед исполнителями определенные художественно-исполнительские требования. В ней находят отражение исполнительские традиции, менталитет, особенности языка, темперамента, характера и др. Поэтому так актуально изучение особенностей исполнительского стиля русской вокальной школы как одной из самых самобытных вокальных школ.

Цель работы – изучение особенностей русской вокальной школы, в особенности, ее психологической составляющей как определяющего фактора русского исполнительского искусства, что необходимо как для научного познания, так и для рождения исполнительской интерпретации, что и обуславливает актуальность темы данного исследования.

Русская вокальная школа – важнейшая часть всей русской культуры – является также достижением мирового музыкального искусства. Роль А. Г. Рубинштейна и Н. Г. Рубинштейна в становлении и развитии русской музыкально-исполнительской школы поистине неоценима. С их именами связано зарождение профессионального вокально-музыкального образования в России: создание Петербургской и Московской консерваторий. Естественно, что на формирование русской вокальной школы оказывало влияние зарубежное вокальное искусство. Однако она претерпевала изменения, преломляясь согласно национальному своеобразию, насыщалась национальными чертами, обретала новую художественную ценность. Создавая и со-

храняя исконно русские традиции, русская вокальная школа не только впитывала ценнейшие достижения других культур, но и оказывала на них ответное влияние.

Возникновение профессионального певческого искусства на Руси связано с принятием христианства – из Византии была заимствована вся система богослужения (первоначально в богослужении участвовали греческие и болгарские певцы). Личностное (сольное) пение усиливается в поздний период развития древнерусского пения. В XVI–XVII веках значительно возрастает роль певцов-мастеров, выдающихся деятелей церковно-певческого искусства (Федор Крестьянин, Савва и Василий Роговы и др.). К XV–XVI векам относится, как полагают ученые [8], возникновение шедевра русского певческого искусства – *протяжной песни*. По сути, она дала основу для формирования русского бельканто и определила своеобразные черты русского вокального искусства – психологизм и особую связь слова и музыки.

Русская вокальная школа складывалась постепенно и трудно, найдя полное выражение в вокальном методе М. И. Глинки. Осуществленный в его творчестве синтез православного певческого искусства, народной песенности и мелоса дал жизнь русскому вокальному искусству. Пение Глинка понимал как сложный психофизический процесс, требующий полной мобилизации творческих сил певца. Для него оперный певец – это певец-актер. Поэтому он занялся поиском нового для своего времени метода воспитания певца. Этот метод помог вырастить ярких исполнителей музыки Глинки (О. Петров, А. Степанов, Д. Леонова, А. Кашперова и др.). Постепенно русская вокальная школа становится заметным самостоятельным направлением в искусстве. Пройдя через XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, она превратилась в мастерстве Шаляпина в мировое явление. Величайший оперный певец Шаляпин стал выразителем вокально-эстетических идеалов, заветов Глинки.

Временная дистанция не позволяет нам воссоздать достоверный образ великого оперного певца: правда о нем порой похожа на легенду, а легенда кажется правдой. Б. Покровский писал, что время настоятельно требует изучения науки Шаляпина, познания его теории, освоения его школы. Театр Шаляпина, его кредо и практические

принципы становятся все более нужными, т. к. это касается не только творчества актера, но и традиций русского искусства, его истории, тенденций развития, перспектив.

Поэтому так важны исследования, которые ставят перед собой такую задачу. И. Силантьева в книге «Шаляпин каким его знали книги» предприняла интересную и убедительную попытку воссоздания методов великого мастера, которыми он владел, познавая себя, совершенствуясь как личность и как художник. Поэтому «реконструкция ментального пространства творчества Шаляпина есть по сути возвращение к бытию его личности» [4 , с. 4].

Артистическая индивидуальность Шаляпина формировалась параллельно с осмыслением собственного творческого метода, в его артистической индивидуальности соединились «артистическое и философское восприятие действительности» [4, с. 4]. Его интеллект поднимался на постижение логики мышления и чувствования персонажей.

Ведущая черта Шаляпина заключается в том, что он перестал действовать по наитию и начал изучать себя и свои творческие и актерские возможности: «тлетворное русское авось» навсегда сменяется «сознательным творческим усилием». Шаляпин ищет себя в живописи, графике, скульптуре, декламации и т. д. «Я благодарю Бога за первые неуспехи. Они отрезвили меня один раз и на всю жизнь. Они вышибли из меня самоуверенность <…> Я стал бояться в моей работе беззаботной торопливости и легкомысленной поспешности» [6, с. 45].

Известно, что Шаляпин рассматривал творчество как психологический процесс; он изучал себя как актера в контексте работ по психологии своих современников. Постижение психологии Шаляпина необходимо для осознания *истоков* уникальности его образного мышлени*я,* особенностей и закономерностей в работе над оперными ролями.

Пение и драматическая игра выступали *средством обнажения* психологических изменений в человеке – этой задаче были подчинены свободное владение речитацией, тембрами, регистрами, легкость в пассажах, дикция. Интонация служила для передачи мысли и психологических состояний, а для этого необходимо было проникнове-

ние в существо и смысловые истоки каждого слова и каждой фразы. Шаляпин сетовал на недостаток существовавшей в его время оперной «школы» – она не учила понимать психологию изображаемого лица: «мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, – надо бы научить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызвавшие именно эти слова…» [3, с. 38]. Шаляпин не сразу пришел к открытию, что вся сила в интонации. Неповторимая *Шаляпинская интонация* объединила вокальное и декламационное начало и стала художественной формой выражения светотеней чувств, оттенков психологических состояний каждого момента бытия актера в образе. В ряду выразительных средств оперного искусства именно интонации доступны самые тончайшие нюансы. Самое глубокое погружение в образ – *перевоплощение на уровне интонации*, в этом заключена душа слова, оттенок мысли, мера чувства.

В рассуждениях об особенностях шаляпинского искусства уместно употребление термина *переинтонирование,* учитывая, что характерной и неповторимой особенностью певца было вносить изменения в многоуровневую интонационную систему оперного образа. У коллег-певцов, дирижеров, оркестрантов Шаляпин пытался вызвать понимание своих требований не просто воспроизводить нотную запись, но искать в музыке смысл, прочесть то, что есть между нотами: момент душевного движения действующего лица. Федор Иванович подчеркивал, что для него главное, кроме музыки и голоса певца, – фраза, «окрыленная музыкой», слова, которым помимо звучания надо придать еще и значение. Как-то на репетиции оперы «Демон» Шаляпин, устав доказывать правоту своих требований к оркестру и дирижеру, попросил у Альтани позволения встать вместо него за пульт, – спеть и продирижировать самому. Когда он дошел до фразы «Волною шелковых кудрей…», оркестранты в восторге закричали «браво» и заиграли «туш». А Шаляпин только увел их от состояния «метрономов» и сделал фразу дышащей, не нарушив авторского темпоритма.

Большой материал для исследования работы великого певца над текстом и интонацией представляет собственный клавир оперы «Борис Годунов» – он интересен во многих отношениях, в частности дает представление о способе, к которому он прибегал, чтобы сделать

интонацию живой и убедительной в рамках установленной длительности и звуковысотности. В отношении интонации Шаляпина важен аспект ее *интенсивности* (в сочетании с тембром и тоном) как чувственная окраска пения, которая рождается из отношения актера к предмету внимания.

В интонировании Шаляпина проявляется его неповторимость в раскрытии темперамента: щедрый в самовыражении, он сумел выразить в творчестве особенность русского духа, которая, в свою очередь, породила особенность интонационного строя, его чувственно-эмоциональную переполненность, сдерживаемую чувством меры в искусстве. Он писал: «Рядом с поэзией и красотой в русской душе живут тяжкие удручающие грехи. Грехи, положим, общечеловеческие – нетерпимость, зависть, злоба, жестокость, но такова уже наша странная русская натура, что в ней все – дурное и хорошее, принимает безмерные формы, сгущается до густоты необычайной. Не знает как будто середины русский темперамент. До крайности интенсивны его душевные состояния, его чувствования [6, с. 19]. Интенсивность интонации можно определить как частоту «*психологической вибрации»;* голос виолончелиста меняет качество звучания в зависимости от эмоциональной полноты и изменение интенсивности вибрации зависит от движения мысли, смены чувств исполнителя. Л. Никулин толковал «психологическую вибрацию» как глубокую содержательность музыки, особый дар русских композиторов выражать в звуках характер, психологию, духовную сущность персонажа [3]. Для Шаляпина, помимо сказанного, понятие заключало выраженную в пении высшую степень волнения, переживания, особенно сильное чувство, окрашивающее голос, – предел интонационной выразительности высказывания.

Шаляпин тщательно работал над книгой Д. Коровякова «Искусство и этюды выразительного чтения художественных и литературных произведений», где автор привел двенадцать основных тонирований – красок звучания голоса. Шаляпин в пении использовал неописуемое разнообразие промежуточных тонов, полутонов и оттенков. В песне Варлаама «Как во городе», например слышатся «уязвляющие гласные, приплясывающие, подбоченившиеся согласные, звуки колкие, ядовитые, толстые и приземистые [4, с. 226]. В монологе Году-

нова «Достиг я высшей власти» тонирование тонкое, изысканное, что трудно определить словами. В этом проявляется психологическая окраска звука, о которой критики писали как о гениальной «речи тембров». Она рождается в момент перевоплощения персонажа в лицо, о котором он повествует или в связи с отношением к нему. «Его тембр разнообразен, – писал о Ф. И. Шаляпине И. Липаев, – он поддается малейшим желаниям певца, он всецело в его воле. На протяжении полутакта тембр меняется с удивительной свободой. Целую партию певец может вести в одних красочных тонах, с одними приемами. Не мудрено, если певец может на протяжении всей оперы давать то, что уже не встретишь у него в другой. Там – сила, здесь – голубиное воркование, там – ужас и безумие, здесь – воплощение страсти [2, с. 45–46]. Старческий, юношеский, вкрадчивый, колючий – тембр меняется, т. к. это неотъемлемая сторона процесса перевоплощения. Тембр – это выражение душевного движения персонажа, отношение к объекту внимания или переживания.

Современники Шаляпина особенно выделяли умение певца оттенять одно из нескольких переплетающихся чувств – владение *психологическим контрапунктом.* Сам певец называл его «тайной подкладкой» – для него это означало, что порой приходится петь слова, не отражающие истинное настроение или глубину чувств в данный момент, они – лишь оболочка другого, скрытого чувства. В данном случае интонация в устах талантливого, думающего исполнителя может обнаружить потаенную сторону характера, а может, наоборот, скрывать, но это еще большее искусство двойного контрапункта, которое служит раскрытию концепции оперного образа. Например, как бы ни скрывал Пимен экстаз обличителя – летописца под монашеской отрешенностью от мира, а в интонационном строе его рассказа сдержанность не однажды нарушается. На дне разгульной веселости Варлаама кроется осадок трезвой тоски.

С этой позиции интонационный строй опер зарубежных композиторов становится в исполнении Шаляпина иным, в нем проступает принцип «тайной подкладки», основанный на отмеченной Федором Ивановичем национальной черте: «Противоречия есть во всякой человеческой душе, – пишет он. – Это ее естественная светотень. <…> в русском характере и в русском быту противоречия дей-

ствительно выступают с большей, чем у других, резкостью и остротой» [6, с. 19]. Действительно, «не знает будто середины» темперамент Короля Филиппа, Мефистофеля, Базилио.

Изучая искусство выразительного чтения, особенности субъективного интонирования, Шаляпин усвоил, что символическая выразительность субъективных окрашиваний так велика и ярка, что можно по одним интонациям понять общий смысл душевного настроения, его оттенки (радость, гнев, приказание, просьбу, мольбу, ненависть и др.).

Шаляпин пошел еще дальше, т. к. его интонация «сложносоставная»: она несет и мгновенное душевное настроение, и сущность выражаемых словами понятий, и то, каким образом персонаж представляет себе сущность выражаемых слов, понятий.

Выводы: даже краткое рассмотрение некоторых особенностей русского исполнительского искусства на примере Ф. И. Шаляпина выделяет психологизм как ведущую тенденцию его мастерства, которая определяет и характеризует его творчество, а учитывая воздействие Шаляпина на развитие вокального искусства, то и особенности русского исполнительского стиля. Поэтому так важны теперь подходы к психологизации исполнительского искусства, изучению процесса перевоплощения оперного исполнителя в аспекте психологии, что способно возвести певца-актера на новый уровень самопознания и профессионального совершенствования вследствие осознания особенностей творческого метода работы над перевоплощением в персонаж вокально-сценического произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б. Шаляпин // Ф. И. Шаляпин: Статьи и высказывания. Приложения в 3-х т. — Т. 3. — М. : Акад. наук СССР, 1954. — 333 с.*
2. *Липаев Ив. Федор Иванович Шаляпин. Певец – художник. Биография – характеристика. — Саратов : Издание муз. магазина М. Тидемана, 1914. — 108 с.*
3. *Никулин Л. Федор Шаляпин. Очерки жизни и творчества. — М. : Музгиз, 1954. — 144 с.*
4. *Силантьева И. И. Шаляпин, каким его знали книги. — М. : Сфера, 1996. — 303 с.*

5. *Силантьева И. И. Алгоритмы преображения. — М. : Кириллица, 2005. — 240 с.*
6. *Шаляпин Ф. И. Душа и маска. — М. : СТД, 1990. — 318 с.*
7. *Яковлева А. С. Русская вокальная школа. — М., 1996 . — 95 с.*

Мадышева Т. П. Особенности русской вокальной школы. В статье рассматриваются особенности русского вокального искусства; показана роль личности Ф. И. Шаляпина в становлении русской вокальной школы и психологизма как доминирующей черты русской вокальной исполнительской традиции.

Ключевые слова: вокальная школа, вокальная педагогика, русская музыка, Ф. Шаляпин.

Мадишева Т. П. Особливості російської вокальної школи. В статті досліджуються особливості російського вокального мистецтва, втілені у творчості Ф. І. Шаляпіна. Показана роль особистості Ф. І. Шаляпіна в становленні російської національної школи й психологізму як домінуючої риси російської виконавчої традиції.

Ключові слова: вокальна школа, вокальна педагогіка, російська музика, Ф. Шаляпін.

Madysheva T. Peculiarities of Russian vocal school. The article is devoted to peculiarities of Russian vocal school and embodiment these feaches in development of F. I. Shalapin.

Key words: vocal school, vocal pedagogy, Russian music, F. Shalapin.