

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Н. А. МЕЩЕРЯКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВОСПИТАНИЕ ПЕВЦА-АКТЁРА: НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ УЧЕБНЫХ ДИСЦИПЛИН

Кому завтра будет доверена партия Татьяны в опере «Евгений Онегин» Чайковского и как преобразится в будущем классический персонаж? Возможно ли определить направление дальнейшего развития оперного театра? Реально ли ожидать возрождения лучших традиций камерно-вокального исполнительства в наши дни? Как сохранить национальное своеобразие русской певческой школы, не забывая при этом о международных контактах и естественном стремлении молодых певцов к мировым стандартам? Перечисленные выше и множество других вопросов ныне адресуются педагогам высшей школы, чьи перспективные стратегии и дидактические разработки устремлены в завтрашний день, корреспондируя с инновациями учебного плана (появлением таких дисциплин, как «Прохождение оперных партий», «Совершенствование вокального мастерства» и др.).

Вряд ли нужно доказывать, что оптимальный итог занятий со студентом в классе вокала не исчерпывается постановкой голоса, хотя последняя, бесспорно, является прочным фундаментом певческой профессии. В самом деле, мудрый зодчий уже на стадии «нулевого цикла» располагает поэтапным планом строительства, с надлежащими подробностями представляя себе планировку и внешний вид здания (сообразно его функциональному предназначению). Педагогу в равной степени следует предвидеть и «предслышать» творческое развитие своего ученика, чутко постигая его вокальную и актёрскую природу, не допуская авторитарного «прессинга» по отношению к самостоятельно мыслящему воспитаннику, не подавляя творческую индивидуальность... Каким же представляется в наши дни профессиональный эталон, на который желательно ориентировать сознание будущего артиста?

Традиционно в процессе консерваторских занятий педагоги-вокалисты прежде всего стремятся оснастить собственных воспитанников технически, добиваясь профессионального звучания голоса; в учебном обиходе классов сольного пения обычно преобладают фразы: «опусти гортань», «подними мягкое нёбо», «опирайся на диафрагму», «дыши глубже», «не поднимай плечи»... Подобная ориентация закономерна, коль скоро на протяжении вузовского курса, да и профессиональной жизни в целом, певец неизбежно занимается настройкой и совершенствованием своего главного инструмента. Как известно, великий певец-актёр Ф. И. Шаляпин, называя природный голос «случайностью», «даром небес», подчёркивая, что сам по себе указанный «дар» не гарантирует появления «истинного артиста», тем не менее утверждал: «... всё-таки голос – один из важнейших моментов в карьере певца» [13, с. 311–312]. По словам Шаляпина, «молодые годы уходят – должны уйти – на изучение техники, на базе которой строится искусство пения». Это непреложное правило естественно произрастает из фундаментального тезиса: «Голос – основа всей дальнейшей работы певца» [13, с. 313, 311].

С процитированным утверждением (казалось бы, не слишком характерным, даже парадоксальным для Шаляпина) соседствует иное, прямо адресованное сегодняшнему певцу-актёру: «Надо овладевать искусством владения голосом, умением жестикулировать, ходить по сцене... Нужно научиться оценивать разные исторические эпохи, знать, как выглядят люди разных стран и разных времён, точно знать, как они одевались, как думали, чувствовали. Всё надо знать!» [13, с. 313]. Именно так великий артист и реформатор оперной сцены сформулировал важнейшую задачу актёрского воспитания – задачу, не утратившую своей актуальности в наше время и подразумевающую

культивирование профессионально оснащённой и разносторонне образованной личности. «Голоса или творческие индивидуальности?» – этот вопрос, полемически заострённый С. Б. Яковенко в соответствующей статье (см.: [15]), подразумевает только один ответ...

Из вышесказанного проистекает важнейший принцип современного вокального воспитания: речь идёт о *единстве технических и художественных задач*, совершенным воплощением которого можно считать творчество Шаляпина. Учиться у великого мастера, не копируя его манеру интонировать, преподносить фразу или слово, следует каждому молодому певцу, коль скоро он не желает удостоиться обидного прозвища, прозвучавшего из уст С. Б. Яковенко, – «шкаф для хранения голоса»...

Названный принцип позволяет оперным артистам, вдохновляясь примером Шаляпина, сформировать новую установку профессионального сознания. В своё время С. М. Волконский, занимавший должность директора Императорских театров на рубеже XIX–XX столетий, с предельной ясностью охарактеризовал революционные преобразования, осуществлённые гением русской сцены: «Но вот явился Шаляпин. То, чего не мог добиться директор театров, достиг гениальный товарищ: артисты вдруг прозрели (если можно сказать “прозрели” по отношению к слуху). Вдруг поняли, что вся сила шаляпинского исполнения именно в том, какое место в его пении занимает слово, какое место в звуке занимает согласная. Роль слова в пении, роль разума в проявлении чувства [курсив мой. – Н. М.] – вот на что Шаляпин обратил внимание русских певцов. Я думаю, что теперь уже немислимо то сладкозвучное полосканье, которым прежние наши певцы тешились сами и услаждали других. В этом отношении можно сказать, что Шаляпин создал школу» [курсив мой. – Н. М.] [2, с. 165–166].

Естественно, представляется необходимым сформулировать следующий принцип, с которым неразрывно связано воспитание подлинного артиста. Речь идёт о понимании школы не как системы методических правил и технических приёмов, но как *осознанной оценки собственных исполнительских ресурсов и осмысленного их использования*. Указанный принцип, сложившийся на основе анализа шаляпинского творчества, исповедовал С. М. Волконский. Он же, по сути, предвосхитил гипотезу Н. И. Кузнецова, убеждённого в том, что театральная эстетика Станиславского выросла из гениальных прозрений Шаляпина.

Между тем, историческая роль последнего заключалась и в преобразовании важнейших

установок слушательского сознания. Об этом следует помнить молодому певцу, зачастую наивно полагающему, что публика, собираясь посетить спектакль или концерт, «идёт на голос». Это заблуждение активно оспаривалось ещё на рубеже XIX–XX столетий. К примеру, в 1899 году, после гастрольных выступлений Шаляпина и его партнёров на сцене Курзала в Кисловодске, местный рецензент (чьё имя пока остаётся неизвестным для потомков) писал с безусловной убеждённости: «Старые традиции оперы, живым воплощением которой был Мазини, обладавший дивным голосом, отжили свое время. <...> Одного пения нам мало; публика стала требовательнее и хорошую игру певца ценит так же, как и его пение» [10]. Упомянутые изменения, в первую очередь, инспирировались Шаляпиным, который в каждом спектакле, опираясь на скрупулёзную подготовительную работу, стремился «...создать себе полное и точное представление о психологии данного лица и силою своего вдохновенного дарования создать образ, исторически верный, живой, в котором наружность гармонирует с внутренним содержанием, схваченным с необыкновенной чуткостью» [11].

Впрочем, искусством «действенного пения» [7, с. 143], по выражению выдающегося дирижера А. М. Пазовского, владели и другие певцы шаляпинской когорты. В данном аспекте для молодых певцов наиболее поучителен исторический опыт Л. В. Собинова. Тот же корреспондент «Сезонного листка», посетив спектакль «Евгений Онегин» с участием замечательного артиста, так высказался о своих впечатлениях: «...г. Собинов прекрасно понял пылкую, мечтательную душу влюблённого поэта и мастерски представил Ленского» [10].

Возможно, современные исследователи не без основания приписывают авторство данной статьи известному художественному критику Э. А. Старку, – на протяжении 1900–1910-х годов последний вновь и вновь указывал, что «одним голым звучанием, с одною только вокальною школою, как бы прекрасна она ни была...» [9, с. 262], невозможно воплотить сценический образ на художественном уровне Собинова. «Дело было не только в том, как он спел Ленского, но и, главнейшее, как он его сыграл», – подчёркивал Э. А. Старк. Вот почему «Собинов – Ленский стал культурной потребностью общества. Такая миссия выпадает на долю немногих избранных искусства» [9, с. 258, 260].

Иными словами, авторитетный критик фактически предвосхитил неизбежные размышления певцов рубежа XXI столетия о смысле их общественного предназначения и сцениче-

ской деятельности. Пример великого русского тенора для современных Ленских и Лоэнгринов интересен ещё и тем, что Собинов сумел откликнуться на запросы его современников – взыскательных слушателей/зрителей, которые, по мнению оперного певца и режиссёра В. П. Шкафера, хотели «...содержания, образа, характера, цельной роли» [14, с. 213].

Вслушиваться в записи (хотя бы и технически несовершенные) выдающихся вокалистов прошлого, вчитываться в пожелтевшие страницы старых газет с критическими отзывами на концерты и оперные спектакли, знакомиться с мемуарным и эпистолярным наследием отечественных деятелей театра (не только изучая курс «История вокального искусства», но и следуя личной потребности) молодым певцам сегодня крайне важно. Этот процесс самообразования служит неотъемлемой частью их комплексной профессиональной подготовки. И плодотворность последнего будет в значительной мере удостоверяться тем, что для начинающих артистов сегодня явится непреложным правилом крупнейшее вокально-сценическое открытие начала XX века. Соединяя пение и игру в «теснейшей гармонии», Собинов, по наблюдению Э. А. Старка, «...осуществил двойную задачу: раскрыл полностью все чары музыкального лиризма Чайковского, до тонкости постиг всю его музыкальную идею, – это была задача музыкальная; с той же глубиной вскрыл он пушкинский образ [курсив мой. – Н. М.], – это была задача драматическая» [9, с. 260]. Артистов, не справлявшихся с указанной драматической задачей, Собинов оценивал весьма сурово: они «поют каких-то собственных Татьян, Ольг, Онегиных и т. д., но отнюдь не Пушкина и Чайковского» [8, с. 185].

Однако, по свидетельству В. М. Богданова-Березовского, великий артист категорически не соглашался и с теми, кто, ратуя за приближение к литературному первоисточнику, пытался подменить композиторский замысел собственной концепцией. Фактически Собинов ещё в начале XX столетия подал современным певцам поучительный пример действенной борьбы с произволом режиссёрского театра (см.: [8, с. 43]).

Впрочем, на консерваторской скамье далеко не каждому начинающему вокалисту удаётся исполнить партии Ленского или Бориса Годунова. Вот почему продуманный и целенаправленный поиск учебного репертуара в процессе обучения певцов-актёров не менее важен, чем правильный выбор профессиональных ориентиров и художественных задач. Разумеется, музыкальный материал, театральный по своей природе, наиболее успешно содействует развитию сценического дарования молодого певца.

Вместе с тем, упомянутое качество в значительной мере характеризует не только оперную, но и камерную музыку – преимущественно русскую.

Указанную особенность романсовой литературы тонко подметил Б. В. Асафьев в рецензии на авторский концерт Сергея Рахманинова с участием Нины Кошиц – исполнительницы опуса 38, посвящённого ей композитором: «Содержание русского романса, имеющее почти всегда в своей основе действенное начало, обычно детально “инсценированное”, представленное в характерных особенностях обстановки и пейзажа, во многих случаях выступает из пределов романсовой формы...» [1, с. 14]. Данная закономерность, хотя и несколько преувеличенная критиком, была им своеобразно аргументирована: «Почти все композиторы, создававшие русский романс, были в то же время оперными композиторами (Глинка, Даргомыжский. Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи, Танеев, Чайковский. Аренин, Рахманинов). В этом нельзя видеть простой случайности. По-видимому, в сознании русских композиторов вокально-словесная выразительность тесно связывалась с выразительностью действия». Безусловно, Б. В. Асафьев рассматривал интересовавший его жанр в контексте мировых традиций, ещё более явно оттенявших национальную самобытность русского романса. «Русский романс – это не песня и не Lied, имеющие в своей основе некоторый элемент пассивного повествования, распевания о чём-то происходящем в известный, как бы зафиксированный момент времени; наоборот, в нём всегда есть волевое, драматическое начало, содержание его всегда действительно протекает, разыгрывается во времени», – утверждал рецензент [1, с. 14].

Проявив солидарность с крупнейшим музыковедом, начинающий исполнитель вправе рассматривать классический романс (не только русский) подобно «...краткому конспекту большого драматического произведения или, наоборот, миниатюрной драмы» [1, с. 14]. В свою очередь, многоопытный педагог обязан предостеречь своего воспитанника от снисходительного отношения к камерно-вокальным опусам как чему-то второстепенному (не столь уж существенному в профессиональной судьбе певца) и от прямого их противопоставления музыкально-театральным сочинениям. Не зря же видного музыкального критика В. Г. Каратыгина в равной степени восхищал Шаляпин – артист оперного и камерного амбуа. «Кто слышал Шаляпина в “роли” исполнителя романсов, тот знает, что Шаляпин – камерный певец едва ли уступит пальму первенства Шаляпину – Борису. То же превосходное пение, та же идеальная

декламация, та же углублённая экспрессия, но вместо удивительной объективности в передаче чувств и страстей старорусских и восточных монархов – с эстрады доносится до нас *сладостный аромат интимной субъективной лирики* (курсив мой. – Н. М.), мягкой, задушевной, обаятельной» [5, с. 132–133].

Итак, рассматривая основные принципы педагогического подхода к воспитанию певца-актёра, можно дать самую общую рекомендацию, связанную с проблемой формирования учебного репертуара. Следует уделять особое внимание вокальной миниатюре, конечно же, не вытесняя при этом на второй план оперные арии; отметим, кстати, что романсовая классика не вправе «компенсировать» дефицит современной камерной музыки – напротив, может явиться неким «трамплином» по отношению к последней. Данная установка, не будучи универсальной и обязательной, представляется весьма полезной для новичков, стремящихся достичь профессиональной зрелости, – намеченные ориентиры позволят молодым певцам более уверенно адаптироваться на театральных подмостках.

Пытаясь ответить на вопрос: *что* целесообразнее осваивать ученику-вокалисту в начальный период актёрского становления, – мы неминуемо задумываемся над тем, *как* это осуществить. Совет, адресуемый студенту, который делает первые шаги на исполнительском поприще, весьма прост: полностью довериться автору музыки, выступающему в роли драматурга и режиссёра, зачастую даже готовому служить примером артистизма. Несомненно, стоит прислушаться к мудрым суждениям Валерия Гаврилина: «...композитор – профессия актёрская. А у нас все теперь – мыслители (и не виноваты они – так теперь готовят)» [3, с. 129].

Автор «Русской тетради» и «Вечерка», уникальных образцов высокой простоты, сочетающейся с постижением глубинных смыслов бытия, указывает, чем именно выдающийся интерпретатор отличается от посредственного. У «ремесленника» лучшим, как правило, становится первое исполнение, затем внешняя «позолота» неизбежно тускнеет. Напротив, талантливый артист не прекращает «набора высоты»; привычный, казалось бы, исполнительский процесс для него тесно связан с динамикой художественного роста. Это позволяет достичь небывалых творческих результатов, порой граничащих с жанровыми метаморфозами сочинения. Поясняя свою мысль, Гаврилин обращается к творчеству Зары Долухановой, исполнительницы его вокального цикла «Вечерок». По мнению автора, «...первое исполне-

ние – это был обыкновенный вокальный цикл. Последнее – это была уже моноопера, это была монотрагедия, блестяще сыгранная, блестяще спетая» [3, с. 135]. Цитируемые слова композитора звучат напутствием педагогу, который должен предостерегать ученика от формальных, «одноразовых» интерпретаций разучиваемой музыки. Начинающий исполнитель призван осознать, что постижение авторского замысла и раскрытие собственного выразительного потенциала требуют времени. Исходя из этого, мы полагаем вполне целесообразным, пребывая на различных уровнях формирования профессионального мастерства, неоднократно возвращаться к одному и тому же опусу. Подобное «движение по спирали» будет способствовать не только наращиванию репертуара, с постепенно улучшающимся качеством воспроизведения исполняемых произведений, но и своего рода исполнительскому «самоконтролю» – фиксации темпов собственного творческого роста.

Характеризуя специфику камерно-вокального искусства (исполнение без грима, сценических костюмов, декораций и т. д.), Гаврилин подчёркивает: камерный жанр обусловлен «перевоплощением изнутри, только изнутри. На этой самой вечной и самой верной основе для каждого артиста – на *внутреннем* перевоплощении» [курсив мой. – Н. М.] [3, с. 136], указывает композитор, по существу, и держится камерно-вокальное исполнительство. Основы упомянутого глубинного процесса надлежит постигать каждому «любимцу муз», переступившему консерваторский порог.

Из вышеприведённых рассуждений Гаврилина явствует, что коллеги-музыканты не зря именовали блестящей актрисой прославленную камерную певицу Зою Лодий, отличавшуюся строгостью сценического поведения. Кроме того, не вызывает сомнений правота законодательницы отечественных традиций камерно-вокального искусства Марии Олениной-д'Альгейм, отклонившей настоятельный совет В. В. Стасова по поводу «оперно-театрального» прочтения исполняемых ею романсов. А в устах С. М. Волконского отнюдь не случайно высшей похвалой художественному вкусу и благородству сценической манеры Александры Панаевой прозвучали пушкинские строки, характеризующие облик Татьяны Лариной. Подобно героине романа в стихах, певица также предстала перед публикой

Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех,
Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней.

Александру Панаеву, ученицу знаменитой Полины Виардо, современники считали неподражаемой исполнительницей романсов Чайковского. С его творчеством певица была «неразрывно связана», вспоминал С. М. Волконский: «Он писал для неё, она первая пела его вещи по рукописи. <...> Никто не пел его, как она: “Отчего?”, “Страшная минута”, “И больно, и сладко”, “Ни слова, о друг мой”, – ни у кого в этих вещах не было такого *слияния музыкального звука со словесным смыслом*» [курсив мой. – Н. М.] [2, с. 144]. Отмеченное качество и ныне служит мерилем исполнительского мастерства и проявления артистизма.

Вполне закономерно, что Оленина-д'Альгейм, применявшая в процессе исполнения и элементы жестикуляции, и мимическую игру, строго предостерегала будущих интерпретаторов музыки Мусоргского от актёрских излишеств. «Нельзя уж очень подчёркивать *внешними средствами* [курсив мой. – Н. М.] слова девочки из первой части “Детской”; важно, чтобы слово само за себя говорило. Мимикой не нужно специально заниматься. Внешняя выразительность тогда будет правдивой, если правдива каждая нота, каждая интонация голоса» (цит. по: [12, с. 51]).

Впечатляют составленные Олениной-д'Альгейм интонационные партитуры всех частей вокального цикла «Детская» – певица считалась непревзойдённым интерпретатором этого произведения и музыки Мусоргского вообще. «Я – Мусоргский», – говорила она о себе, желая подчеркнуть верность авторскому замыслу и собственную *исполнительскую миссию* по отношению к данному композитору.

Начинающему певцу, безусловно, следует ознакомиться со статьей А. Н. Туманова «У современницы Стасова» [12]. Прежде всего, подразумеваются фрагменты стенограммы своеобразного «мастер-класса», проведённого Олениной-д'Альгейм с участием Галины Писаренко – тогда молодой солистки Музыкального театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, а впоследствии замечательной камерной певицы XX столетия. Разумеется, из цитируемых высказываний желательнее почерпнуть не столько определённые исполнительские решения, сколько общие установки в работе над вокальной музыкой. Главная задача: углубиться в нотный текст и все авторские требования, равно как исполнительские намерения, обосновать «изнутри». Выбор темпа, громкостные нюансы, штрихи, агогические детали надлежит мотивировать эмоциональными состояниями героев, их намерениями и переживаниями. О первой части цикла, «С няней», артистка высказывалась необыкновенно образно и точно: «Вы знаете,

почему там написано “скоро”? <...> Девочке хочется знать про буку, её тянет к разным страшным сказкам. Поэтому она говорит быстро-быстро (ей ведь интересно поскорей услышать): “Расскажи мне, нянюшка, расскажи мне, милая про того, про буку страшного...”» (цит. по: [12, с. 49]). Характерные для музыки «Детской» темповые переключения Оленина-д'Альгейм полагала возможным связывать с психологической динамикой населяющих цикл персонажей.

Исполнителю надлежит ясно прочувствовать психологические оттенки эмоционального состояния и представить себе внешние детали поведения героев. Изучая диалог мальчика Мишеньки с няней («В углу»), можно без труда «расшифровать» мизансцену, предложенную композитором. «Ведь мы ясно ощущаем, – указывала Оленина-д'Альгейм, – как разозлившаяся нянька “провождает” в угол набедакурившего мальчишку. Когда она говорит: “Пошёл в угол!”, в музыке ясно слышно, что она его толкает. Помните, какие в этом месте акценты у Мусоргского?» (цит. по: [12, с. 50]). Здесь интерпретатору предстоит осмыслить и чутко воссоздать интонационные характеристики персонажей. Следовательно, речь идет об *интонационной драматургии*, перед которой отступают все формальные действия и приспособления: не следует копировать чью-то повадку, гримасничать, одним словом, актёрствовать. В книге «Заветы М. П. Мусоргского» Оленина-д'Альгейм предостерегала исполнителей данного цикла, увлекающихся «игрой в детство», – попытка взрослого артиста подражать ребенку, считала она, представляется заведомо бессмысленной и нелепой (см.: [6, с. 47–48]).

Очевидно, молодые вокалисты должны ощущать границы своей творческой свободы: она проявляется в пределах музыкального замысла, не разрушая его. Как свидетельствовали современники, «Шаляпин-актёр умел творить только в атмосфере музыки; всё, что противоречило её содержанию, всё, что шло от “выдумок и трюков” режиссера или исполнителя, вызывало гневный протест великого оперного артиста» [7, с. 140].

По существу, аналогичным образом устремлялся к своим артистическим достижениям Собинов – он шёл «от музыки». Как известно, прославленный певец никогда не занимался педагогикой; вместе с тем, начинающим вокалистам следует учиться у него владению интонацией. Собинов превращал интонирование в универсальный инструмент, позволяющий не только раскрывать эмоциональное содержание музыки, но и управлять исполнительской формой, посредством агогических приёмов, смысловых акцентов и тембровых красок внося в оперную постановку, по сути, режиссёрские коррективы.

Во вступительной статье к собранию писем Собинова В. М. Богданов-Березовский обращает внимание на экспрессивный потенциал «задушевной и чистой человеческой интонации», запечатлевающей «...пейзаж, тургеневский по поэтичности описания, по мягкости звуковой окраски». Это, в частности, ощущалось на протяжении спектакля «Евгений Онегин» с участием выдающегося артиста. Интонируя начальные реплики Ленского («Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый!»), отмечает автор статьи, «на словах “в нём так уютно!” Собинов делал короткую фермату на *ми* и не только передавал мечтательное состояние поэта, но и вызывал подобное же состояние у слушателей, готовых любоваться нарисованными деревьями и кустами, искусственными красками заката...» (цит. по: [8, с. 37]).

Далее непосредственный свидетель актёрского триумфа Собинова поясняет, каким образом, с помощью интонационных деталей, певец добивался того, что в I картине «лирических сцен» – «в маленьком, “проходном”, полуречитативном квартете, предваряющем сцену двух диалогов, ансамбль не поглощал индивидуальной характеристики Ленского» (цит. по: [8, с. 38]). Ещё более убедительного художественного результата артист достигал в сцене ссоры на балу у Лариных – в IV картине оперы. Начало финальной сцены (со слов «В вашем доме») Собинов превращал в ариозо, будто бы на мгновение «отрешаясь от происходящего»: в гибкую мелодию «...он вкладывал столько сердечности и ласки, так теплял каждую ноту, что буквально захватывал весь зал... и своих партнеров-солистов...» (цит. по: [8, с. 40]).

Подобное актёрское решение представляется исключительно естественным и логичным. Молодые артисты могут руководствоваться им в различных партиях и спектаклях. Речь идёт

о необходимости воссоздать исполнительскими средствами *эмоциональный лейттон* своего героя, рельефно обозначая его диспозиции и насыщая сквозной динамикой всю линию индивидуального сценического действия – не «от арии до арии», как это случается порой у иных «премьеров». Подчинившись музыке, наполнив кантиленой каждый жест и шаг на сцене, Собинов достойно продолжил отечественную «традицию интонационного театра» (цит. по: [8, с. 29]), упомянутую В. Богдановым-Березовским. Творить в русле «интонационного театра» – вот что следует пожелать молодым певцам, стремящимся стать подлинными профессионалами.

В статье «Певец на оперной сцене», обращаясь к молодым коллегам, Шаляпин провозгласил важнейшее правило Артиста: «В концертном зале или на театральных подмостках – основой исполнения является сценическая правда, которая заключается в полной искренности выражения и безграничном единстве всех средств творческой изобретательности» [13, с. 307]. Что же требуется для воплощения этого *золотого правила*?

Как показывает практический опыт автора данной статьи, ныне весьма актуальной проблемой становится интеграция различных областей теории и практики. Тесная и органичная связь автономных и, наряду с этим, взаимозависимых сфер – вокальной педагогики, исполнительской практики и музыкально-исторической науки – сегодня особенно важна. Богатый опыт оперных звёзд и мастеров камерного жанра, изучаемый в курсах вокальной методики и истории исполнительского искусства, не должен превращаться в объект пассивного наблюдения и отстранённого любования. Методические идеи, из которых произросли интерпретаторские достижения корифеев отечественной сцены, вполне способны породить новые творческие всходы в культурной ситуации нашего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. (И. Глебов) Вечер романсов С. В. Рахманинова в исполнении Н. П. Кошиц (2 декабря 1916 г.) // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 9–10. С. 14–15.
2. Волконский С. Мои воспоминания: в 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. I: Лавры. 399 с.
3. Гаврилин В. <О З. А. Долухановой> // Гаврилин В. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 135–136.
4. Гаврилин В. Противостояние // Гаврилин В. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 128–132.
5. Каратыгин В. Ф. И. Шаляпин // Ф. И. Шаляпин: <Материалы к биографии:> в 3 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1979. Т. 3: Статьи и высказывания. Приложения. С. 129–136.
6. Оленина-д'Альгейм М. Заветы М. П. Мусоргского. М.: Печатное дело, 1910. 68 с.
7. Пазовский А. Великий певец-актёр // Ф. И. Шаляпин: <Материалы к биографии:> в 3 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1979. Т. 3: Статьи и высказывания. Приложения. С. 136–145.

8. Л. В. Собинов: [Материалы к биографии:] в 2 т. / под ред. Е. М. Гордеевой. М.: Искусство, 1970. Т. 1: Письма. 792 с.
9. *Старк Э.* Петербургская опера и ее мастера: 1890–1910. М.–Л.: Искусство, 1940. 270 с.
10. Театральные впечатления // Сезонный листок Кавказских Минеральных Вод. 1899. № 13 (25 июля). С. 3–4.
11. Театральные впечатления // Сезонный листок Кавказских Минеральных Вод. 1899. № 17 (1 августа). С. 3–4.
12. *Туманов А.* У современницы Стасова // Советская музыка. 1964. № 7. С. 48–52.
13. Ф. И. Шаляпин: <Материалы к биографии:> в 3 т. / ред.-сост. Е. А. Грошева. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1976. Т. 1: Литературное наследство. Письма. 760 с.
14. *Шкафер В.* Сорок лет на сцене русской оперы: Воспоминания (1890–1930 гг.). Л.: Изд. Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. 256 с.
15. *Яковенко С.* Голоса или творческие индивидуальности? // Советская музыка. 1975. № 3. С. 77–79.

REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Veчер romansov S. V. Rakhmaninova v ispolnenii N. P. Koshits (2 dekabrya 1916 goda) [Musical Evening: Romances by S. Rachmaninov Performed by N. Koshits (1916, December 2)]. *Khronika zhurnala «Muzykal'nyi sovremennik»* [Chronicle of the Journal «Musical Contemporary»]. 1916. No. 9–10. P. 14–15.
2. *Volkonskiy S.* Moi vospominaniya [My Memoires]: in 2 vol. Moscow: Iskusstvo Press, 1992. Vol. I: Laurels. 400 p.
3. *Gavrilin V.* [O Z. A. Dolukhanovoy] [On Z. Dolukhanova]. *Gavrilin V. Slushaya serdtsem...* [Listening by the Heart...] Articles. Speeches. Interviews. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2012. P. 135–136.
4. *Gavrilin V.* Protivostoyanie [Confrontation]. *Gavrilin V. Slushaya serdtsem...* [Listening by the Heart...] Articles. Speeches. Interviews. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2012. P. 128–132.
5. *Karatygin V. F. I. Shalyapin* [Feodor Chaliapin]. F. Chaliapin: <Materialy k biografii> [Materials to the Biography:] in 3 vol. Edited and compiled by E. Grosheva. 3rd revised and supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1979. Vol. 3: Articles and Dictums. Addenda. P. 129–136.
6. *Olenina-d'Algeim M. Zavety M. P. Musorgskogo* [M. Mussorgsky's Precepts]. M.: Pechatnoe delo Press, 1910. 68 p.
7. *Pazovskiy A.* Velikiy pevets-aktyor [A Great Singer-Actor]. F. Chaliapin: <Materialy k biografii:> [Materials to the Biography:] in 3 vol. Edited and compiled by E. Grosheva. 3rd revised and supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1979. Vol. 3: Articles and Dictums. Addenda. P. 136–145.
8. L. Sobinov: <Materialy k biografii:> [Materials to the Biography:] in 2 vol. Edited by E. Gordeeva. Moscow: Iskusstvo Press, 1970. Vol. 1: Literary Heritage. Letters. 760 p.
9. *Stark E.* Peterburgskaya opera i eyo mastera [Petersburg Opera and Its Masters]. Leningrad–Moscow: Iskusstvo Press, 1940. 269 p.
10. *Teatral'nye vpechatleniya* [Theatrical Impressions]. *Sezonnyj listok Kavkazskikh Mineral'nykh Vod* [Seasonal Leaflet of Caucasian Mineral Waters]. 1899. No. 13 (July 25). P. 3–4.
11. *Teatral'nye vpechatleniya* [Theatrical Impressions]. *Sezonnyj listok Kavkazskikh Mineral'nykh Vod* [Seasonal Leaflet of Caucasian Mineral Waters]. 1899. No. 17 (August 1). P. 3–4.
12. *Tumanov A.* U sovremennitsy Stasova [Visiting the Contemporary of V. Stasov]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1964. No. 7. P. 48–52.
13. F. Shalyapin: <Materialy k biografii:> [Materials to the Biography:] in 3 vol. Edited and compiled by E. Grosheva. 3rd revised and supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1976. Vol. 1: Literary Heritage. Letters. 760 p.
14. *Shkafer V.* Sorok let na stsene russkoy opery: Vospominaniya (1890–1930 gg.) [Forty Years on the Stage of Russian Opera: Memoires (1890–1930)]. Leningrad: Opera and Ballet S. Kirov Theatre, 1936. 256 p.
15. *Yakovenko S.* Golosa ili tvorcheskie individual'nosti? [Voices or Creative Individualities?] *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1975. No. 3. P. 77–79.

ВОСПИТАНИЕ ПЕВЦА-АКТЕРА: НА ПЕРЕКРЕСТЬЕ УЧЕБНЫХ ДИСЦИПЛИН

В статье освещается широкий круг вопросов, связанных с насущной проблемой сохранения национального своеобразия русской певческой школы. Автором характеризуется ответствен-

ная миссия современных вокальных педагогов, призванных готовить в стенах музыкального вуза технически оснащённых и художественно развитых профессионалов. В связи с этим отме-

чается стимулирующая роль таких дисциплин нового учебного плана, как «Прохождение оперных партий» и «Совершенствование вокального мастерства», которые утверждают приоритетное значение дидактического принципа единства вокально-технических и художественных задач. Идеальным воплощением этой принципа является творческая концепция Ф. Шаляпина, провозглашавшего союз вокального мастерства и творимой на сцене историко-психологической правды. Обратившись к художественному наследию Л. Собинова, автор констатирует необходимость в равной степени убедительной репрезентации вокального и драматического содержания оперного образа. В статье подчёркивается важность целенаправленного формирования учебного репертуара, в котором одно из ведущих мест должно принадлежать

вокальной миниатюре. Приобщаясь к искусству камерного исполнительства, молодой певец овладевает основами «действенного пения» (А. Пазовский), усваивая отечественные традиции «интонационного театра» (В. Богданов-Березовский), преломляемые в исполнительском наследии Ф. Шаляпина, Л. Собинова, А. Панаевой, Н. Кошиц, М. Олениной-д'Альгейм, З. Долухановой и других прославленных мастеров. По мнению автора, вершинные достижения отечественных корифеев и сегодня могут стать плодотворной почвой, рождающей новые творческие всходы.

Ключевые слова: певец-актёр, вокальное образование, Ф. Шаляпин, «действенное пение», Л. Собинов, «интонационный театр», камерное вокальное исполнительство, М. Оленина-д'Альгейм.

AN EDUCATION OF THE SINGER-ACTOR: AT THE CROSSROADS OF ACADEMIC SUBJECTS

The article elucidates a wide range of questions which are connected with the barest problem of national peculiarity preservation conformably to Russian vocal school. The author characterizes the crucial mission of contemporary vocal pedagogues that are called to train the technically equipped and artistically well-developed professionals within the precincts of the conservatoire. In this connection a stimulating role of new educational subjects («Study of opera parts», «Perfection of vocal mastery», etc.) which approve the priority importance of didactic unity principle in conformity with vocal-technique and artistic aims is marked. The perfect incarnation of this principle is the artistic conception by F. Chaliapin who enunciated the alliance of vocal mastery and historical-psychological truth. The author applies to the artistic heritage by L. Sobinov and establishes the necessity of convincing representation

with respect to vocal as well as dramatic content of opera image. The significance of purposeful formed educational repertoire with vocal miniature as one of leading components is underlined in the article. The young singer joining the chamber performing art becomes proficient in bases of «an active singing» (A. Pazovsky) and learns the native traditions of «intoning theatre» (V. Bogdanov-Berezovsky). The last is interpreted in the performing heritage by F. Chaliapin, L. Sobinov, A. Panaeva, N. Koshits, M. Olenina-d'Algeim, Z. Dolukhanova and other famous masters. In the opinion by the author, the summit achievements of Russian coryphaei may be the fertile soil which raises new creative shoots as well today.

Key words: singer-actor, vocal education, F. Chaliapin, «active singing», L. Sobinov, «intonation theatre», chamber vocal performing art, M. Olenina-d'Algeim.

Мещерякова Наталья Алексеевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки и кафедры сольного пения
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: natali863@bk.ru

Mescheryakova Natalya A.

PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music history and Solo singing
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: natali863@bk.ru

