

**Государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования города Москвы
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ МУЗЫКИ ИМЕНИ А. Г. ШНИТКЕ»**

На правах рукописи

КИЗИН Михаил Михайлович

**РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ
КАК ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА «РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ».....	2
1.1. Генезис «русской школы пения»: специфика художественного содержания.....	17
1.2. Культурфилософский анализ тенденций развития русской школы пения.....	41
1.3. Византийская певческая традиция и христианство в истории развития русской школы пения.....	51
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ГЕНЕЗИСА РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ	72
2.1. Основные достижения исполнительской культуры русской школы пения конца XIX века.....	72
2.2. Русская композиторская школа через призму идей славянофилов	Ошибка! Закладка не определена.
ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ.....	146
3.1. Исповедальность в вокальных произведениях русских композиторов	146
3.2. Речитативы в вокальных произведениях русских композиторов .	185
ГЛАВА 4. ИСТОРИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ	222
4.1. Особенности профессионализации русской школы пения	222
4.2. Новые формы художественной исполнительской культуры в творчестве оперных певцов.....	249
4.3. Художественно-творческая деятельность солистов оперы на рубеже XIX–XX веков.....	259
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	297
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	302
ПРИЛОЖЕНИЕ	336

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обусловлена не только повышением внимания к роли национальных музыкальных традиций в современных реалиях, к национальной самоидентификации, изучению специфики функционирования вокального искусства в современной культуре России, но и к тенденциям универсального эволюционизма – основой современной научной картины мира.

Интерес к философско-культурологическому исследованию феномена «русская школа пения» во многом связан с недостаточностью научных сведений о её возрождении, развитии, сохранении, а также трансформации национально-культурных, духовных традиций современным российским обществом.

На современном этапе в нашей стране наблюдается тенденция к целенаправленному преодолению разрыва с традициями духовно-культурного мировоззрения, имевшего место в начале XX века и трансформированное эпохой тоталитаризма и атеизма. В философии и культурологии стали более интенсивно изучаться проблемы национально-культурного масштаба. В этом аспекте опыт русской вокальной школы становится «кристаллизированным» образцом представлений о возможности сохранения и аккумуляции народной культуры. Специфика национальной певческой школы через понимание собственных национальных корней и духовных ценностей представляет собой наглядный пример противостояния современному глобализму.

В настоящее время в связи с процессами глобализации, протекающими в современной мировой культуре, нарастает интерес к изучению уникальной национальной культуры, особенно в так называемых ключевых точках истории культуры и искусства. Одним из таких феноменов является «русская школа пения» – профессиональная вокальная школа, сформировавшаяся в XIX веке, но особо ярко проявившая себя на рубеже XIX–XX веков в силу имеющихся объективных и субъективных предпосылок.

Русская школа пения – уникальное и неповторимое направление в контексте музыкальной культуры России, о чём доказательно свидетельствуют творческие достижения его ярчайших представителей, зарекомендовавших себя в числе признанных лидеров в сфере профессионального вокального искусства. Являясь носителями как национальной культуры, так и европейской, русские вокалисты оказывали непосредственное влияние на состояние и развитие культурного пространства России.

Проблема исследования связана с анализом феномена русской школы пения в национальной музыкальной культуре и предполагает, *во-первых*, формирование теоретико-методологической базы исследования, содержащей обоснование базисных категориальных характеристик, а также эстетически и культурологически ориентированное обобщение и структурирование понятий, составляющих проблемное поле анализируемого объекта исследования; *во-вторых*, обоснование авторской исследовательской концепции, в рамках которой осуществляется культурфилософский анализ специфики идеи русской школы пения; *в-третьих*, актуализацию богатого практического опыта отечественных певцов-актёров, обусловленную феноменологической детерминированностью уникальной российской культурологической проблематики. Три названные выше аспекта проблемы составляют круг актуальных для современной культурологии вопросов, решение которых предполагает создание доказательной базы при разностороннем и углублённом изучении генезиса идеи и художественных особенностей русской школы пения, позволяющей представить картину мира через анализ указанного феномена отечественной культуры рубежа XIX–XX веков как целого во взаимосвязанных категориях «искусство» – «культура».

Территориальные рамки исследования преимущественно ограничены заявленной проблематикой и эмпирическим материалом, относящимися к сфере русской художественной культуры, имеющей определённые генетические историко-культурные связи с византийской певческой

традицией и детерминированной идеями славянофилов, оказавшими определяющее влияние на формирование духовных ценностей в творчестве русских композиторов, способствовавших профессионализации русской школы пения и созданию новых форм исполнительства в творчестве оперных певцов в России. Необходимость определения стилевых, эстетических и историко-культурных особенностей русской школы пения обусловила выход за границы музыкальной культуры России и обращение к культурным музыкальным локусам Франции, Италии, Германии.

Хронологические рамки исследования обусловлены его проблематикой и включают в себе несколько периодов. Первый аспект связан с периодом влияния византийской певческой традиции и христианства на русскую школу пения – с IV по XVII в. Исследователи, анализируя особенности развития и историю русской вокальной школы, утверждают, что её начала формируются в XVI – первой половине XVII в. В это время методический набор вокальных традиций певцов-профессионалов получает образно-поэтическое описание и толкование, родственное народной певческой практике. Отмечается параллелизм в направленности развития форм распева. Второй аспект – период первой четверти – середины XIX века связан с этапом синтеза русской и западной культуры, когда создаются оригинальные произведения, при этом качественно указывающие на свою национальную почву. Третий аспект – рубеж XIX – начала XX, этап, когда на основе духовной парадигмы современной ей эпохи сформировалась художественно-культурологическая концепция русской певческой школы. В этот промежуток времени осуществляется поиск культурной самоидентификации, который предопределяет обращение к национальной певческой традиции. Это центральный временной период, вокруг изучения которого сосредоточен весь эмпирический материал, предполагающий расширение хронологических рамок с IV в. вплоть до начала XXI в. Четвёртый аспект, представляющий картину музыкальной культуры советской и постсоветской России (после октября 1917 до начала XXI в.), позволяет говорить о преемственности и

востребованности русской певческой традиции в национальной музыкальной культуре современной России.

Материал исследования содержит оперные произведения русских композиторов XIX – XX вв., в том числе: М. И. Глинки («Жизнь за царя», «Руслан и Людмила»), А. С. Даргомыжского («Русалка», «Каменный гость»), М. П. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»), Н. А. Римского-Корсакова («Садко», «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже»), А. П. Бородин («Князь Игорь»), П. И. Чайковского («Евгений Онегин», «Опричник»), С. М. Слонимского («Видения Иоанна Грозного») и др.; романсовое творчество М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, С. В. Рахманинова; хоровые сочинения Г. В. Свиридова, а также гимнотворчество Романа Сладкопевца, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина; теоретическую работу М. И. Глинки «Школа пения»; псалом, гимн, партесный концерт и другие жанры византийской певческой традиции, творчество Иоанна Кукузеля; «Литургию св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова; романс «Молитва» М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера, А. В. Александрова, С. М. Слонимского; «русские песни» в подражание народным А. А. Алябьева, А. Л. Гурилева, А. Е. Варламова; творчество Ф. И. Шаляпина, И. В. Ершова, А. А. Неждановой, Л. В. Собинова, Г. С. Пирогова.

Источниковая база научной работы включает четыре основных группы источников: первая представляет национальную идею как базовую составляющую русской ментальности и как основной концепт в учении русских философов (А. С. Хомякова, В. С. Соловьёва, К. Н. Леонтьева, Ф. М. Достоевского, Н. А. Бердяева, И. А. Ильина и др.); вторая – произведения, созданные представителями русской вокальной школы (М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородин, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и др.); третье место в источниковой базе занимают публикации о композиторах биографического и автобиографического

характера, а также эпистолярное наследие, поскольку исследование затрагивает историко-культурный пласт проблемы генезиса феномена русской школы пения; четвёртую группу составляют источники, представляющие научные исследования в области музыковедения, культурологии, философии.

Неполная изученность заявленной проблематики на фоне большого объёма литературы о ней и усиление интереса к исследованию национальной музыкальной культуры как уникальной актуализируют необходимость выявления и анализа генезиса феномена «русская школа пения» в философском, историко-культурном, художественно-эстетическом аспектах. Следовательно, тема «Русская школа пения как феномен национальной музыкальной культуры» является актуальной и значимой.

Степень научной разработанности проблемы. В отечественной научной литературе представлено немалое число работ, посвящённых истории, специфике, роли и значению в жизни общества русской школы пения как феномена национальной музыкальной культуры и вокального искусства в целом. Проблемам национального музыкального искусства в контексте мировой культуры посвящены труды К. З. Акопяна, Б. В. Асафьева, А. А. Гозенпуда, М. С. Кагана, С. Т. Махлиной, Н. А. Соломоновой, Ю. И. Шейкина и др.

Вопросы генезиса вокального искусства в европейской музыкальной культуре, истории становления и своеобразия вокальных школ рассматривали такие авторы, как Д. Л. Аспелунд, В. Г. Антонюк, Н. Д. Андгуладзе, В. А. Багадуров, Е. В. Герцман, Л. Б. Дмитриев, М. Л. Львов, И. К. Назаренко, В. Н. Орленин, Л. К. Ярославцева, А. С. Яковлева и др.

Важный вклад в проблему исследования феномена «русская певческая школа» внесли труды: Б. В. Асафьева, Ю. А. Барсова, М. В. Бражникова, А. А. Гозенпуда, Л. Б. Дмитриева, А. Л. Доливо, В. А. Багадурова, А. И. Кандинского, Ю. В. Келдыша, А. М. Лазовского, О. Е. Левашёвой, Т. Н. Ливановой, С. С. Скребкова и др.

Все вышеперечисленное позволяет утверждать, что проблема получила освещение на разных уровнях обобщения. Однако в современной культурологии не существует единой точки зрения на это явление. Изучение данного проблемного поля позволило нам выявить и предложить подходы, позволяющие ещё больше концептуализировать исследование, актуализировать его, выйдя на более широкий уровень обобщения, позволяющий по-иному расставить акценты и очертить иные, более широкие, чем сейчас принято, границы феномена.

Объектом исследования выступает русская певческая культура.

Предмет исследования – русская школа пения как феномен национальной музыкальной культуры.

Цель работы – проанализировать специфику генезиса феномена отечественной культуры рубежа XIX–XX веков «русской школы пения» как целого во взаимосвязанных категориях искусство/культура, затрагивая аксиологические, духовные, историко-культурные значения.

Для достижения указанной цели были поставлены следующие **задачи**, определившие логику и структуру исследования:

- исследовать генезис «русской школы пения», определив суть специфики художественного содержания.
- провести культурфилософский анализ тенденций развития русской школы пения в контексте многочисленных влияний и историко-культурных пересечений, включая византийскую и христианскую певческие традиции.
- проанализировать основные достижения исполнительской культуры русской школы пения конца XIX века, связанные с философскими идеями славянофилов, вошедшими в художественное содержание произведений русских композиторов.
- рассмотреть вокальные произведения русских композиторов как художественный вид исповедальности – особого эмоционального состояния в творческом процессе исполнителей, ярко проявляющегося в речитативной

форме и характеризующегося как черта композиторского творчества в вокальных произведениях.

– раскрыть исторические изменения художественных особенностей русской школы пения на рубеже XIX–XX веков и изучить особенности профессионализации русской школы пения, определив новые формы художественной исполнительской культуры в творчестве оперных певцов и уникальность художественно-творческой деятельности.

Методология и методы исследования. Методологические основы исследования составляет междисциплинарный комплекс методов, которые аккумулированы в трёх методологических подходах: в философском, историко-культурном, художественно-эстетическом.

В работе были использованы общенаучные и специальные **методы** – комплексный подход раскрывается в употреблении разнообразных приёмов, сформировавшихся в философской, историко-культурологической, искусствоведческой и музыковедческой практике, в частности, сравнительно-исторического метода, структурно-логического метода, метода теоретического анализа и синтеза, систематизации изучаемого материала.

Научная новизна заключается в следующем:

– впервые было проведено исследование генезиса «русской школы пения», определяющего сквозь призму культурно-философского осмысления суть специфики художественного содержания процесса развития русской школы пения как феномена культуры.

– впервые в культурологии определены идейные связи философии славянофилов с русской школой пения, которые нашли отражение в творчестве русских композиторов, а также авторов текстов и либретто опер.

– впервые обращается внимание на тот факт, что взаимодействие славянофильства и художественного содержания вокальных произведений русских композиторов определило исполнительскую самостоятельность и самобытность в создании новых образов героев опер, романсов, песен,

близких русскому менталитету и исполняемых на русском языке с особым эмоциональным посылом.

— впервые рассмотрено творчество отечественных певцов-актёров в историко-культурном пространстве того времени, где сущность построения образов вокальных произведений, опер русских композиторов связана с исповедальностью — глубокой искренностью, выражением сокровенных мыслей, нравственных убеждений как особое эмоциональное состояние, объединяющее иные схожие чувства, связанные с менталитетом русского народа, проявляющиеся в творческом процессе исполнителей, берущие начало в речитативной форме и проявляющиеся в плавном канителенном пении.

— впервые анализ исторических изменений художественных особенностей отечественного вокального исполнительства на рубеже XIX–XX веков рассмотрен как синтез различных культурных тенденций, создавший условия для развития высокого профессионального уровня, глубокого осмысления эмоциональных начал в текстах русской поэзии и либретто с вокально-речевой конкретизацией, определивший уникальность художественно-творческой деятельности и усиливший значение феномена русской школы пения.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Генезис русской школы пения, отправляющий к истокам отечественной православной культуры, обнаруживает огромное внимание к человеческому голосу как самому совершенному музыкальному инструменту, дарованному человеку при рождении. Человеческий голос как уникальное явление раскрывает бесконечные возможности передачи музыкальных звуков, окрашенных каскадом эмоциональных интонаций. Эмоциональные интонации с тембровой окраской певческого голоса привязаны к национальному менталитету. Русская православная культура тесно связана с искусством песнопения, где голос человека является единственным музыкальным инструментом — ведь и богослужение у нас совершается только певческим творчеством, без инструментального сопровождения. Пение,

сопряжённое с эмоциональным состоянием человека, подчинено откровениям исповедальности, раскрывающей естество выразительных тембровых качеств человеческого голоса, которые проявляются в сиюминутном построении чувственного мира. Национальный менталитет является основным условием миропонимания и ощущения человеком себя в окружающем мире, выражающем своё эмоциональное состояние в стремлении озвучить голосом своё отношение к жизни. Следовательно, процесс певческого творчества неразрывен с национальным менталитетом и является частью национальной самоидентификации, что и отличает его от иных различных региональных анклавов.

2. Русские композиторы, формировавшие своё творчество в общепринятых национальных традициях православия и народных, фольклорных культурных ценностях, приобретая опыт музыкотворения в западной культуре, проявляли профессионализм в создании произведений, пронизанных настроением национального менталитета и духовными, историко-культурными ценностями. Песенный русский фольклор с богатейшими вариациями интонаций и русский язык становятся частью основы композиторского творчества. Слияние традиций певческого искусства и композиторского творчества явилось основой русской школы пения.

Русские композиторы, став проводниками нового направления, постигая своеобразие древнерусских распевов, создавали особенный язык выразительности, который сводился к сохранению их первозданной неизменности и богословского смысла. Следуя идеям религиозной философии славянофилов, своим творчеством они старались возродить духовность, вселить в души современников свет и веру, сохранить живую традицию. Влияние идей славянофилов оказалось основополагающим в совершенствовании русской школы пения в отличие от философии западников, безусловно присутствующей в этом процессе. Философия славянофилов укрепила русский менталитет в русской школе пения.

3. Спецификой развития русской вокальной школы XIX – начала XX века является её духовная связь с русской философской мыслью. Основные (национальные) приоритеты, идеалы, стереотипы русской вокальной школы были органично включены в идейно-образную концепцию религиозной философии. Философская концепция национальной идеи была мировоззренческим фундаментом, на котором выстраивалась русская музыкальная культура и сформировались традиции русской вокальной школы, складывались национальные художественные идеалы. В основе художественно-творческой актуализации русской вокальной школы, которая достигла своего расцвета в творчестве М. И. Глинки, лежал национальный компонент. М. И. Глинка проявлял огромный интерес к церковнославянским традициям пения и старался воссоединить русские церковные традиции и светский стиль вокального исполнительства.

4. Сравнительный анализ европейских певческих школ показал, что между ними существует взаимовлияние, однако каждая из них обладает специфическими национальными чертами, которые составляют их фундамент. Русское вокальное искусство, испытав на себе воздействие европейского певческого искусства, тем не менее, сохранило изначально свойственные ему эмоциональные характеристики, свойственные менталитету и традициям русской культуры.

5. Важным и значимым явлением в развитии исполнительских традиций современной русской вокальной школы является сохранение и совершенствование вокально-педагогических принципов: наив, чистосердечность, исповедальность. Ценные традиции вокального искусства XIX – начала XX века сохраняются и продолжают своё развитие в творчестве современных певцов как основа национальной певческой школы.

6. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в музыке – выражение нравственных, моральных, культурных и религиозных убеждений героя. Важнейшая музыкальная форма русского певческого искусства – речитатив, воспроизводящий в пении интонационную и ритмическую

структуру живой человеческой речи и, таким образом, являющийся духовно-мировоззренческим фундаментом, заключающим в себе квинтэссенцию нравственных, моральных, культурных и религиозных убеждений героя как в опере, так и в камерно-вокальном произведении.

7. К особенностям вокальной методологии русской школы пения относится национальная специфика, взаимосвязь фонетических аспектов языка, с необходимостью выразительного донесения речевого текста в музыке. В основе построения образов героев в произведениях русской вокальной школы конца XIX – начала XX века лежит проблема внутренней природы человека в её тенденции к перевоплощению. Особенности перевоплощения героев песен, романсов и опер является именно «внутренний человек», глубокое сосредоточение на персонажной судьбе. Русское вокальное искусство сохраняло собственную самобытность: национальную интонацию, внутренний психологизм.

Теоретическая значимость обусловлена установлением и методологическим обоснованием междисциплинарной – культурологической, эстетической, искусствоведческой – концепции изучения культурно-типологических, историко-культурных, социокультурных, художественно-эстетических и структурно-функциональных аспектов генезиса русской школы пения как феномена национальной музыкальной культуры.

В научном исследовании сформирована и апробирована теоретико-методологическая база комплексного междисциплинарного изучения феномена русской школы пения в национальной музыкальной культуре, связанная с обоснованием содержательных характеристик, а также культурологически, эстетически и искусствоведчески ориентированной интеграцией ключевых понятий, образующих категориальное поле исследования. В контексте данной междисциплинарной методологии русская школа пения рассматривается нами как разносторонний феномен, поскольку его анализ позволяет выйти на философско-обобщающий уровень

концептосферы русской культуры, не оставляя в стороне особенности бытования феномена в искусстве.

В ходе анализа эмпирических данных на основе культурологических, эстетических и искусствоведческих методологических принципов изучения вокальной литературы различных жанров (песня, романс, опера) определены закономерности, обобщены и структурированы новые научные взгляды на проблему становления и развития феномена русской школы пения, а также актуализированы на новом уровне имевшиеся в научном дискурсе данные об этом феномене.

Практическая значимость исследования определяется тем, что положения и выводы диссертации могут использоваться в дальнейшем изучении явлений концертно-камерного пения, а также оперного творчества. Результаты научной работы могут стать составляющими учебных курсов «История и теория вокального искусства», «Музыкальная интерпретация», «История музыки», «Основы вокального исполнительства», «Стили и направления концертно-камерной музыки» в высших учебных заведениях искусств и культуры. Диссертация может быть подспорьем и для музыкантов-практиков, работающих в области концертно-камерного и оперного творчества.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют паспорту специальности 24.00.01 – теория и история культуры (искусствоведение), а именно п. 1.3. Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры; 1.8 Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.13 Факторы развития культуры; 1.14. Возникновение и развитие современных феноменов культуры; п. 1.17. Компоненты культуры (<...> искусство); п. 1.22. Культура и национальный характер; п. 1.23. Личность и культура.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности работы обусловлена комплексным изучением проблемы и многосторонностью её разрешения; определением первоначальных теоретико-методологических положений; комплексностью методологических особенностей, конкретизировавших задачи работы; системным и многоаспектным обобщением бытования русской певческой традиции с момента ее возникновения в рамках традиции фольклорной и духовной, через влияние иных певческих традиций, в том числе западноевропейской, до появления новых форм совершенствования художественного исполнительства в творчестве оперных певцов рубежа XIX–XX веков.

Научный интерес к проблеме данного исследования возник у автора диссертации в процессе практической деятельности как певца-актёра. На протяжении тридцати лет исполнительской деятельности им было исполнено более семисот произведений русской классической и современной камерно-вокальной музыки, включая арии из отечественных опер в концертном исполнении. Создание звуковых образов произведений, имеющих богатейшие исполнительские традиции, повлекло изучение записей великих предшественников, вслушивание в особенности интонирования, вокальное воплощение особенностей поэтического и прозаического текста. Закономерности и особенности работы над камерно-вокальной лирикой и ариями из опер отечественного репертуара явились основой раскрытия образов и смыслов современной вокально-песенной литературы.

Неоценимым вкладом в совершенствование образной и профессиональной вокальной интонации стало для автора многолетнее сотрудничество с выдающимися исполнителями России. Внимание к слову, к интонации русской песенной и прозаической речи определило стремление к исследованию особенностей русской вокальной школы, её своеобразия, богатства смыслов, поэтичности, тонкой душевности и теплоте.

Свои стремления и многолетние практические поиски автор реализовал не только на концертной эстраде, но и в форме звукозаписей произведений камерно-вокальной лирики русских композиторов XIX–XX веков¹.

Основные положения и выводы научного исследования были представлены на заседаниях кафедры вокального искусства и оперной подготовки ГБОУ ВО города Москвы МГИМ им. А. Г. Шнитке; на научных конференциях, в том числе пяти международных.

Основное содержание научной работы нашло отражение в пятидесяти одной публикации, в том числе в двадцати двух статьях в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, а также в двух монографиях.

Структура научной работы обусловлена логикой решения поставленных задач и включает в себя введение, четыре главы, заключение, библиографический список, содержащий 369 наименований, и приложение. Общий объём работы 348 страниц.

¹ См. приложение 1.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА «РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ»

1.1 Генезис «русской школы пения»: специфика художественного содержания

В научной литературе термин «русская школа пения» рассматривается в широком и узком смыслах. По утверждению ряда исследователей, в узком смысле слова понятие «русская школа пения» «представляет совокупность вокально-технических средств и анализируется с точки зрения территориального аспекта (все культурно-исторические процессы, которые происходили на определённой территории). В широком смысле в понятие «русская школа пения» вкладываются этноментальные характеристики нации («дух», «душа» народа)»¹. Здесь понятие «русская школа пения» определяется «самобытными аспектами национальной культуры, своеобразием исполнительского стиля, определённым эталоном звучания голоса»².

Понятие «русская школа пения» имеет двоякое значение: с одной стороны, трактуется как вокально-техническое мастерство, созданное на базе вокально-технологических принципов, с другой стороны – как система сформированная на основе особенностей психологического строя русской нации, истоков её музыкальной культуры и специфики духовно-исторического развития.

Русская школа пения продолжала формироваться под непосредственным воздействием славянофильских идей, характеризовалась искренностью и задушевностью эмоционального исполнения вокальных

¹ Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2 : Немецкая школа. – Новая итальянская школа. – Новая французская школа / В. А. Багадуров. – М. : Музгиз, 1932. – 320 с.

² Иванов-Борецкий, М. В. Музыкально-историческая хрестоматия / М. В. Иванов-Борецкий. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Гос. муз. изд-во, 1933–1936. – 2 т.

произведений, умением совмещать пение с живым (народным), психологически окрашенным словом. Музыкальная культура была направлена на формирование национальной самобытности, патриотических чувств, на процесс осознания собственных национальных корней. Особенность национального развития вокального искусства заключается в «драматургии». Национальное своеобразие эволюции музыкальной культуры обусловлено спецификой контекста культурной среды. Славянофильская философия отразилась в содержании вокальных произведений русских композиторов. Вокальные сочинения обрели типологические черты, определяющие религиозное и светское направление в русской музыкальной культуре того периода, и объединены общими идеалами, любви, красоты, добра, милосердия и самопожертвования.

Русская школа пения аккумулировала в себе национальную самобытность: национальную интонацию, внутренний психологизм. Особенность методологии русской певческой школы – вокальная техника, основанная на мастерстве вокально-артикуляционных приёмов, позволяющих на высоком выразительном уровне раскрывать содержание произведения на русском языке. Способность сочетать вокальную технику с эмоционально окрашенным живым словом, фразой определяет выразительные возможности мастерства драматического исполнения, с естественностью, простотой передачи поэтического содержания музыкального произведения, без нарочитой эффектности, где присутствует органичная естественность пения, сила которого в эмоционально-чувственном компоненте. Актуальной и практически действенной стороной современной русской вокальной школы представляется продолжение традиций и сохранение сути, использование в практике вокально-педагогических линий, связанных с эмоциональным состоянием исполнителя: наив, чистосердечность, исповедальность. Позитивные принципы вокального искусства XIX–XX вв. продолжают действовать в XXI в., передаваясь следующим поколениям, составляя ценнейший фонд творческого опыта, сосредоточивая лучшие традиции

русской вокальной школы. Творчество авторов вокальных произведений наполнено пониманием искренних проявлений исповедальных чувств в стихотворных текстах и в музыке композитора, его «самоисповеди» содержащейся в музыке, как идеальной модели исповеди в художественной форме.

В произведениях русских композиторов, принадлежащих жанру духовно-музыкальных направлений, отобразились мотивы исповедальности как стремление русского православного человека к чистоте и правде. Содержание вокального репертуара русской школы пения несёт в себе чистые идеи – искреннее стремление праведных жить в соответствии с принципами христианских заповедей.

Идеализация в религиозной философии славянофилами культуры Средневековья и Древней Руси, безусловной характеристикой которой выступает теоцентризм, в той или иной степени влияет на язык вокальной школы. Демонстрация в среде славянофилов приоритетности православных традиций как системы мировоззрения и источника формирования русской культуры глубоко отразилась на тенденциях русской музыкальной культуры конца XIX века. Христианско-этические ценности явились базовой основой русской школы пения, значимым её комплексом.

Русские композиторы определили новый путь творческого развития согласно идее возрождения древнерусских распевов, распознали путь поиска языка гармонии, созерцательности знаменных распевов, не изменяя качества первозданной красоты и богословского смысла. В своём творчестве русские композиторы старались возродить духовность, вселить в души современников свет и веру, сохранить живую традицию.

Исполнительская традиция русской школы пения не меняла своего идейного направления, а лишь только приумножала методы вокально-технических приёмов для наиболее тонкого и естественного воплощения художественного смысла.

Вокально-технические приёмы итальянской или западноевропейской

манеры пения без понимания и проникновения в суть русской вокальной музыки, наполненной ментальным смыслом, всегда терпели крах, что отражает славянофильский концепт: противостояние латинской культуре и идеологии.

Русская школа пения сформировалась из особенностей и специфики психологического склада нации, исконных творческих начал формирования её музыкальной культуры, самобытности исторического развития общества, национального образа мыслей. Возникновение, развитие профессиональной деятельности русской школы пения неразрывно связаны с творчеством М. И. Глинки, которое базируется на русских национальных традициях, православии и историческом эпосе. Идеи, связанные с стремлением отобразить добро, любовь, красоту, милосердие, самопожертвование, в сфере вокально-исполнительского жанра и иных разнообразных композиторских форм и стилей произведений определяли ценностную суть творческой деятельности русских композиторов, начиная от М. И. Глинки и продолжая М.П. Мусоргским, П. И. Чайковским и деятелями музыкальных сообществ «Могучая кучка», «Беляевский кружок». Славянофильские идеи (православие, соборность, коллективизм, антизападничество и т. д.), отчётливо прослеживаются в содержании произведений, транслируемых вокальным искусством, воплощаясь в жанрах лирической песни, романса и оперы.

М. И. Глинка, обладая обширными знаниями в области вокальной методики и педагогики, собирая образцы народно-песенной культуры Российской империи, не создал подробного, обширного труда. «Вокальная школа Михаила Глинки», дошедшая до наших дней и активно используемая в вокальной педагогике, требует подробных разъяснений, указаний. В данный труд М. И. Глинка включил комплекс упражнений для освоения интервального пения, развивая тем самым гибкость и лёгкость звуковедения и ряд очень полезных для постановки певческого голоса вокализов. Вокализы достаточно сложны для исполнения, поскольку требуют большого диапазона голоса и наработанных профессиональных навыков,

скорее это учебный материал для продвинутых певцов. М. И. Глинка в своих рекомендациях по приобретению профессиональных навыков пения рекомендует выработать в голосе певца доступность исполнения сложных произведений в сочетании с простотой и непринуждённостью, где сама техника пения не должна быть помехой для выразительности чувств и смысла поэзии. Раскрывая эту мысль, Г. Ларош приводит пример параллели между творчеством М. И. Глинки и А.С. Пушкина, считавшимися «пророками нового русского искусства»: «Как Пушкин создал русский стих, – пишет он, – так Глинка создал русское голосоведение, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке»¹.

Созданные М.И. Глинкой методические рекомендации и наблюдения в его «Записках», «Заметках об инструментровке», переписке являются ценными указаниями, что характеризует его большое профессиональное мастерство, проявляющееся в различных направлениях музыкального творчества. Композитор создаёт свои убеждения как дирижёр, певец, пианист и успешный импровизатор, с лёгкостью учитывая все нюансы звучания оркестра и выразительных возможностей звучания отдельных инструментальных групп.

Записи и заметки М. И. Глинки отражают наблюдения репетиционного процесса педагогической деятельности с инструменталистами крепостного оркестра Афанасия Андреевича Глинки (дяди), певцами (певчими) Придворной капеллы, солистами оперной сцены, исполнителями камерной песенно-романсовой литературы. Записи М. И. Глинки содержат ценные и содержательные педагогические идеи. Однако справедливым будет отметить тот факт, что в те времена музыкальная педагогика имела вид в большей степени практических занятий, передачи профессионального мастерства опытным музыкантом начинающему или совершенствующему свои навыки музыканту-исполнителю, нежели обучения по книгам. Написанные во второй половине XIX века «школы пения» у современного методиста по вокальному искусству вызывают удивление простотой изложения и обобщённостью

¹ Ларош, Г. А. Избранные статьи о Глинке / Г.А. Ларош. – М., 1953.

описания приёмов вокализации. Однако в те времена сформулировать принципы и анатомию певческого звучания в печатном виде было сложно. Поэтому, например, «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан», блистательной певицы и выдающегося педагога своего времени, сегодня может дать только поверхностное представление о педагогике той эпохи.

Возможно, ознакомившись с суждением М.И. Глинки по вопросам, «имеющим выход» на преподавание музыки, и раскрыв его содержательные профессиональные предпочтения, образовательный процесс и этапы становления исполнителя-музыканта с примерами педагогического метода такого выдающегося мастера, как Г. Фильд, приходит понимание устремлений самого композитора в правильности системы воспитания анализирующего музыканта.

Б. В. Асафьев, исследовавший творчество М.И. Глинки, как трактует Т. Н. Ливанова, обращал внимание на то, что, «воссоздавая для себя заново облик Глинки, его психологию, его творческий процесс, восстанавливая за него всё то, о чём умолчал или что обошёл высказываниями даже сам Глинка»¹, он нашёл подтверждение значительной музыкально-педагогической деятельности композитора.

Возникновение и развитие педагогической мысли в музыкальной сфере зависит от определённых закономерностей, следовательно, музыкально-эстетическое мировоззрение М.И. Глинки, а также логичная творческая идейно-художественная концепция явились мощным источником новаторских музыкально-педагогических идей, показателем новой тенденции приумножения и развития русской музыкальной культуры.

Новаторская деятельность М. И. Глинки разъясняет возникновение «нового демократического музыкального языка, вытекающего, – по справедливому утверждению В. Богданова-Березовского, – из сочетания национальной народной музыкальной речи с исторически сложившимися

¹ Глинка, М. И. Сборник материалов и статей / М. И. Глинка. – М.: Ленинград: Музгиз, 1950.

традициями и нормами»¹. Новаторство М. И. Глинки проявляется и в создании русского оперного искусства, русской школы пения и утверждения правдивой, достоверной эмоциональной выразительности в музыкально-исполнительской культуре.

Однако новаторство в создании музыкальных школ композитором М. И. Глинкой в своей основе имеет фундаментальные традиции. «В творчестве Глинки, – говорит по этому поводу Б. Асафьев, – гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают»².

Композиторское творчество более раннего периода – Е. И. Фомина, А. М. Давыдова, О. А. Козловского, Д. С. Бортнянского – высоко ценилось М. И. Глинкой: основываясь на этих ценностях, он создавал новое в русской музыкальной культуре.

Обращаясь к опыту творцов искусства прошлого и настоящего, М. И. Глинка «предвидит и предскажет» много нового, что в дальнейшем явится естественным восприятием. «От Глинки идут яркие лучи и вперёд, в будущее, – отмечает В. Берков. – Речь должна в основном идти не только о великих русских композиторах – “Глинка и Бородин”, “Глинка и Мусоргский”, “Глинка и Чайковский”, но и о значении Глинки для развития западноевропейской музыки»³.

Формирование русской вокальной школы, работа над новыми элементами освоения вокально-технических приёмов целиком зависели от задач, которые ставили новые музыкальные произведения, песни, романсы, оперные роли и арии. С созданием М. И. Глинкой новых опер приходит новый виток формирования профессионализации русской школы пения. Оперой «Руслан и Людмила» М. И. Глинка опередил современников – композиторов Запада, в частности, гармоническими новшествами фантастических сцен

¹ Глинка, М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка. – Т. 1. – М.; Л. : Музгиз, 1952.

² Асафьев, Б. В. Избранные труды : В 5 т. – Т. IV / Б.В. Асафьев. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. – С. 27.

³ Берков, В. О. Гармония Глинки / В. О. Берков. – М. ; М. : Музгиз, 1948. – С. 5.

(например, «аккорды оцепенения» или целотоновая гамма). Вокальные партии в опере приобрели изысканную виртуозность, подчинённую выразительности образа героя оперы. Перед вокальным исполнительством были поставлены новые задачи, с решением которых приумножилась сокровищница русской школы пения.

Проанализировав становление музыкально-эстетических взглядов М. И. Глинки, можно сказать, что в творчестве композитора с уверенностью проявляются важные источники в виде русской народной и современной городской песен, музыкой русских композиторов предыдущего периода и западноевропейский классический и романтический репертуар. Важным являются идейные установки, представленные фундаментом музыкально-эстетической концепции М. И. Глинки, где базовыми ценностями проявились его философские и художественно-мировоззренческие взгляды, давшие содержание его творческой системе. На первый план выходит народность творчества М. И. Глинки, его убеждённость в ценности национальной первоосновы, которая сгенерировала в себе музыкальную выразительность композитора. В основе мировоззрения М. И. Глинки – творческое стремление к правдивости, к реальности музыкальных образов. Высокая мыслительная логика, прозорливость, чувство атмосферы окружения, наблюдательность, одухотворённость и чувство любви к отечеству определяли отношение к жизненным явлениям и творчеству композитора, ярко отражённых в «Записках», «Заметках об инструментовке». «Ни в мыслях, ни в чувствах Глинки, – пишет А. Оссовский, – ничего туманного, расплывчатого, неопределенного; повсюду царят ясность ума и гармоничный душевный строй... Музыка Глинки – прямое отражение этого склада ума, этой психологии, этого воззрения на мир: она вся покоится на реалистической основе»¹.

Закономерны утверждения В. В. Стасова о тесной связи М. И. Глинки с будущим поколением творцов, творчеством «могучей кучки», поскольку

¹ Глинка, М. И. Исследования и материалы / М. И. Глинка. – М.; Л. : Музгиз, 1950. – С. 55.

М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, по утверждению В.В. Стасова, можно причислить к созидателям «замечательных продолжателей дела М. Глинки»¹.

В инструментальной музыке П. И. Чайковского, в ряде его пьес лирико-психологического характера «слышится» наследие глинковской идеи. Наглядно выделяется преемственная связь, которая проглядывается не только в образном строе аналогичных образцов, а также в развитой фактуре, полифоничности развития, наполненности, тембровой оркестральности, характеристики которых воссоединяются в манере фортепианного письма двух великих русских композиторов.

Однако воззрения, проникнутые духом идеализации «старины», национального духа, базирующегося на платформе христианских традиций, были восприняты представителями русской школой пения, где прослеживалась органическая связь, например, оперного творчества М. И. Глинки с духовным сознанием эпохи и общественной мыслью славянофилов.

Вокальное искусство того периода транслировало неотъемлемость от многовекового наследия русской духовной культуры и, соответственно, традиций и обычаев православного мировосприятия.

Именно связь с фольклорными традициями, с этнокультурным пространством своего народа обеспечивает сохранение памяти о мировоззрении предков, о синкретизме их мышления.

В начале XIX века на оперной сцене по-прежнему доминировали западноевропейские композиторы. На казённой сцене в Санкт-Петербурге и Москве, в крепостных театрах по всей России активно ставились итальянские и французские оперы популярных авторов того времени – А. Э. М. Гретри, Н. Далеирака, П. А. Монсиньи, А. Буальдьё, Л. Керубини, шли оперы Г. Спонтини, Р. Крейцера, Д. Штейбельта, Дж. Паизиелло, В. А. Моцарта, Дж. Россини.

¹ Стасов, В. В. Избранные статьи о М.И. Глинке / В. В. Стасов. – М. : Музгиз, 1955. – С. 4.

Гастролировали иностранные труппы – итальянские, французские, немецкие. Усилившееся в начале века влияние французской опера-комик продолжалось до Отечественной войны 1812 года; до этого времени в Санкт-Петербурге и Москве почти постоянно работали французские артисты, с 1802 года ведущей певицей Петербургской французской труппы стала Ж. Филлис-Андріе (с нач. 1820-х гг. влияние французской музыкальной культуры возобновилось).

Со временем оперы западноевропейских композиторов переходили в репертуар русских трупп и неоднократно возобновлялись на сцене, «первой российской певицей» стала Е. С. Сандунова. Значительную роль в пропаганде французского и итальянского репертуара сыграл литератор В. А. Лёвшин, создавший переводы оперных либретто.

Одновременно продолжала развиваться линия музыкально-сценических сочинений на русские и/или русифицированные сюжеты. В 1800 году на московской публичной сцене поставлены «Старинные святки» – «опера с хорами и плясками» на текст А. Ф. Малиновского, автор музыки – композитор чешского происхождения Ф. К. Блима (в прошлом капельмейстер московского Петровского театра). К ранним образцам русской сказочной оперы относятся сочинённые К. А. Кавосом «Князь-невидимка» (поставлена в 1805 в Санкт-Петербурге) и «Илья-богатырь» (либретто И. А. Крылова; поставлена в 1806 там же).

Популярный австрийский зингшпиль «Дунайская русалка» (в русской редакции «Русалка», «Леста, Днепровская русалка» и др.) был дополнен С. И. Давыдовым и К. А. Кавосом и превратился в оперную тетралогию (части впервые поставлены соответственно в 1803, 1804, 1805 и 1807 годах в Большом (Каменном) театре в Санкт-Петербурге), которая пользовалась огромным успехом у русской публики.

С. И. Давыдов был одним из первых значительных русских композиторов, служивших в петербургских императорских театрах (1800–1810 гг., с перерывом). Важную роль в развитии русской комической оперы в

начале века сыграл А. Н. Титов, в содружестве с драматургом А. Я. Княжниным создавший ряд произведений этого жанра, в их числе: «Ям, или Почтовая станция» (1805), «Посиделки, или Следствие Яма» (1808), «Девушник, или Филаткина свадьба» (1809; все впервые поставлены в Санкт-Петербурге). Для первых десятилетий века характерны оперные спектакли героико-патриотической направленности.

Под непосредственным впечатлением Отечественной войны 1812 написаны «Иван Сусанин» К. А. Кавоса (либретто А. А. Шаховского, Санкт-Петербург, 1815), «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские» А. Н. Титова (либретто А. Я. Княжнина, Санкт-Петербург, 1817), выдержанные в формах большой оперы с развёрнутыми ансамблями и ариями, при сохранении разговорных диалогов. Черты оперы присутствуют в оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» С. А. Дегтярёва (впервые исполнена в 1811 г. в Москве).

Наряду с оперой и балетом на русской сцене в этот период были широко представлены пантомимы, дивертисменты, мелодрамы, интермедии. В период Отечественной войны 1812 и заграничных походов российской армии 1813–1814 гг. были популярны «патриотические дивертисменты» («балеты-дивертисменты») с использованием народных песен и плясок; эта жанровая разновидность объединяла черты оперы, балета и пантомимы, наиболее известное сочинение – «Ополчение, или Любовь к Отечеству» К. А. Кавоса (Санкт-Петербург, 1812).

Исключительную популярность завоевал жанр водевиля. Многие из русских водевилей представляли собой перевод или «переделку» (свободную авторскую переработку) французского оригинала (изменены имена, действие перенесено на местную почву либо в экзотическую среду). Музыка в значительном числе случаев не сочинялась специально, но заимствовалась из разных источников и приспособлялась к тексту.

Поскольку у водевиля много общего с комической оперой (простота и краткость вокальных номеров, преобладание в них куплетной формы и многое

другое), в определении характерных признаков и времени возникновения этого жанра в России исследователи расходятся. Нередко первым русским водевилем называют сочинение К. А. Кавоса на либретто А. А. Шаховского «Казак-стихотворец» (Санкт-Петербург, 1812).

На русской сцене в то время существовало несколько разновидностей водевиля: собственно водевиль, комедия-водевиль, опера-водевиль и др. Если в первых двух названных разновидностях участие музыки обычно сводится к нескольким вставным номерам в куплетной форме, то опера-водевиль, наряду с куплетами, включает арии романсового типа и ансамбли, увертюру, оркестровые антракты, иногда танцы.

Наиболее распространённые жанры водевильной музыки – мазурка, вальс, полонез, контрданс, лирический романс, пастораль, марш. Несомненное влияние на музыку русского водевиля оказала французская и итальянская комическая опера.

В числе первых отечественных авторов – драматурги А. А. Шаховский, Н. И. Хмельницкий, А. И. Писарев, М. Н. Загоскин, композиторы Л. В. Маурер, Ф. Е. Шольц, Н. Е. Кубишта, а также А. Н. Верстовский и А. А. Алябьев, с именами которых связан расцвет русской водевильной музыки. Первая опера-водевиль А. Н. Верстовского «Бабушкины попугаи» (текст Н. И. Хмельницкого – вольный перевод с французского) поставлена на казённой сцене в 1819 году в Санкт-Петербурге, в 1821-м – в Москве.

А. Н. Верстовский – крупнейшая фигура музыкального театра доглинкинского времени, автор шести опер и многочисленных водевилей. В его сочинениях идеализированные образы русской старины (легенды и предания в сюжетах, в музыке – узнаваемые мелодические обороты русских песен и романсов) сочетаются с лирическими эпизодами и картинками в духе романтической фантастики.

В мелодике самой знаменитой его оперы «Аскольдова могила» (по одноимённому роману Загоскина; московский Большой театр, 1835) заметны интонации городской бытовой музыки. Около 40 лет Верстовский служил в

Московских императорских театрах (в т. ч. в 1848–1860 гг. – управляющим Московской театральной конторой) и был фактическим руководителем музыкально-театральной жизни Москвы.

Вслед за передовым «европейским» Санкт-Петербургом, где на императорской сцене появлялась подавляющая часть премьер, сочинения сценических жанров ставились в «патриархальной» Москве и расходились по многочисленным провинциальным сценам Российской империи.

В рамках театральных жанров развивалась и симфоническая музыка, в числе наиболее значительных авторов – О. А. Козловский, сочинивший музыку к трагедиям В. А. Озерова («Эдип в Афинах», 1804; «Фингал», 1805), Я. Б. Княжнина («Владисан», 1804), А. А. Шаховского («Дебора», 1810), А. Н. Грузинцева («Царь Эдип», 1811) и др. авторов. В 1803–1819 гг. Козловский занимал пост директора музыки Дирекции императорских театров (Санкт-Петербург).

Созданием и исполнением романсов в 1-й трети XIX в. было увлечено городское население разных общественных слоёв по всей России. В романтически-образном мире жанра романса нашли своё воплощение «строгая тематика» и тонко эмоциональный строй прекрасной поэтической лирики; на музыкальный стиль романсовой литературы повлияли популярный городской песенный фольклор, модные европейские вокальные и танцевальные музыкальные шедевры (вальс, полонез, баркарола).

Популярными были лирические романсы А. Д. Жилина, Н. А. и Н. С. Титовых (сын и племянник А. Н. Титова), М. Л. Яковлева и др. авторов. В 1820-е гг., в пору бурного расцвета поэзии, освящённого гением А. С. Пушкина, круг тем и образов вокальной лирики значительно расширился, обогатились её выразительные средства.

Складывалась система жанровых разновидностей романса, среди которых на первый план вышла элегия с присущим ей богатством любовных переживаний, «унылыми» мотивами недостижимости земного счастья, разлада с действительностью (например, в романсах А.А. Алябьева).

Баллада с её остродраматическими сюжетами и вниманием к «роковым» событиям представлена в вокальном творчестве А. Н. Верстовского («Чёрная шаль» на стихи А. С. Пушкина).

Элементы народной лирической песни в романсах А. Е. Варламова («На заре ты её не буди», «Красный сарафан») и А. Л. Гурилёва («Матушка-голубушка», «Колокольчик») отвечали потребности времени (1830–1840-е гг.) в «родной красоте».

Большая роль в творчестве М. И. Глинки принадлежит романсам и песням («Элегия» на стихи Е. А. Баратынского, «Венецианская ночь» на стихи И. И. Козлова, «Я помню чудное мгновенье» и др. романсы на стихи А. С. Пушкина, «Попутная песня» на стихи Н. В. Кукольника).

В период творчества М. И. Глинки – основоположника национальной классической музыки в пространстве оперного искусства – можно выделить общие идейно-художественные особенности: историко-национальный колорит, нравственно-философский, духовный уровень, связь с традициями православной культуры.

М. И. Глинка был одним из первых, кто воплотил в опере фундаментальные свойства русского национального менталитета. В своём оперном творчестве композитор утверждал основополагающую роль национальных сюжетов и исторически сложившиеся духовно-национальные идеи.

Образы героев оперных спектаклей М. И. Глинки раскрывали своим эмоционально-психологическим содержанием коренные особенности русского характера. Художественно-музыкальное творчество композитора представляет собой воплощение духовного реализма, озаряющего глубинные недра народно-православного духа. Главными художественными особенностями в области оперного искусства периода творчества М. И. Глинки являются абсолютная духовность: религиозная, психологическая, личностно-нравственная, идейная преемственность: культурно-историческое сочетание православного богословия и философской мысли, художественно-

музыкальная вариативность.

Оперное творчество М.И. Глинки, рассматриваемое сквозь призму связей с традициями духовно-национальной культуры, способствует осмыслению проблем самобытного развития русской композиторской школы.

Художественно-идейные особенности оперного искусства М.И. Глинки включают: историко-национальный колорит, нравственно-философский, духовный уровень, связь с традициями православной культуры.

Композиторы «Могучей кучки» внесли существенный вклад в формирование ценностных ориентации русской музыки XIX века и оказали влияние на дальнейшее развитие русской культуры досоветского периода.

Зародившееся оперное творчество как уникальный жанр соединило в себе многие виды искусства: музыку, пение, драму, танец, изобразительное искусство.

Не существует второго жанра в сценическом искусстве, который был бы так многообразен по своим возможностям эмоционально-эстетического и духовного воздействия на зрителя-слушателя.

Русская опера является наследницей русской народной песни. Истоки русского оперного искусства берут начало от народной песенной традиции, театрализованной обрядности и фольклора.

Народная песня, отпочковавшись от обрядосферы, привела к появлению лирической песни, которая стала основой сольных, ансамблевых и хоровых номеров. Генетическая близость к народным истокам привела деятелей русской школы пения к усвоению нового жанра – оперы. Созданные русскими композиторами произведения наполнены символом духовно-исторических событий отечества, отражением воззрения русского народа.

Христианские аспекты в структуре оперы, создают глубину духовного пространства. Русское оперное искусство, аккумулируя духовно-культурные ценности, приобрело собственную содержательную ценность, ярко раскрывая духовное наследие и культурного диалога поколений.

На рубеже XIX–XX веков вековые симпатии русского музыкального

искусства к пению нашли своё полное отражение в операх М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и других гениальных русских композиторов. Апеллирование композиторов «Могучей кучки» конца XIX века к ценностным постулатам русской духовной культуры, генетически сросшейся с православием, есть не что иное, как продолжение музыкальных традиций в отечественной опере, зацементированных М. И. Глинкой.

Постановки опер М. И. Глинки и его занятия с певцами (он был известным вокальным педагогом, автором «Этюдов», «Упражнений» для голоса, «Школы пения») способствовали выработке основных принципов отечественной вокальной школы. В операх М. И. Глинки наиболее полно раскрылось дарование певцов О. А. Петрова, А. Я. Петровой-Воробьёвой, Е. А. Семёновой, С. С. Гулак-Артемовского, а впоследствии – И. Ф. Стравинского.

Под влиянием музыкальной стилистики М. И. Глинки сформировался композиторский почерк его младшего современника – А. С. Даргомыжского. Стилль А. С. Даргомыжского близок позициям натуральной школы в литературе.

Стремление к «правдивому» отображению человеческих характеров, принцип «хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды» привели к созданию особого типа музыкальной декламации, основанной на «живых» речевых интонациях. Этот принцип наиболее последовательно воплощён в декламационной опере «Каменный гость» (на полный текст «Маленькой трагедии» А. С. Пушкина; начата в 1866, завершена Ц. А. Кюи и Н. А. Римским-Корсаковым).

В опере «Русалка» (по А. С. Пушкину; впервые поставлена в 1856 году на сцене Театра-цирка в Санкт-Петербурге, дирижёр К. Н. Лядов, в главных ролях – А. А. и П. П. Булаховы; в московском Большом театре – в 1859 году), первой русской лирико-психологической драме, соединились черты большой французской романтической оперы (с обилием конфликтных сцен и образами

фантастики) и народно-бытовой драмы.

В камерно-вокальной музыке А.С. Даргомыжского наряду с романсами (в числе лучших – «Юноша и дева», «Вертоград» на стихи А. С. Пушкина) встречаются драматический монолог («Старый капрал» на стихи П. Ж. Беранже в переводе В. С. Курочкина), песня с элементом театрализации («Мельник» на стихи А. С. Пушкина, «Титулярный советник» на стихи П. И. Вейнберга); черты натуральной школы прослеживаются в тематике романсов – сострадание «маленькому человеку» («Титулярный советник») и сатира на чиновничество («Червяк» на стихи П. Ж. Беранже).

В 1833 году впервые публично исполнен государственный гимн «Боже, царя храни», написанный по поручению императора Николая I А. Ф. Львовым на текст В. А. Жуковского.

Осознание исторической роли М. И. Глинки стало отправной точкой для музыкальной критики, которая в 1830 – 1840-е гг., в период появления глинкинских опер, пришла к постановке важнейших эстетических проблем. В частности, В. Ф. Одоевский первым начал серьёзно обсуждать вопросы специфики русского музыкального искусства и его места в европейской культуре. В 1843 году в Москве издана книга А. Д. Улыбышева о В. А. Моцарте (на французском языке).

Так, начиная с М. И. Глинки, основой русской классической музыки стали интонации народной песни, украшенные на манер бельканто, разработанные по правилам европейской теории и заключённые в стройные рамки классических музыкальных форм.

Постараемся представить авторское определение данного понятия. Русская школа пения, по нашему мнению, представляет собой совокупность специальных вокальных навыков и умений (вокальной техники) тесно связанных с глубокими национальными явлениями. Другими словами, «русская школа пения» – развитая профессиональная музыкальная культура, (композиторская школа) взаимосвязанная с народным исполнительским

искусством¹.

Изначально песенное творчество на Руси имело формы обрядовых и бытовых народных песен и церковного песнопения. С развитием отечественной музыкальной культуры именно русская народная песня и церковное (хоровое) пение становятся источником для создания отечественного профессионального оперного искусства и русской школы пения. Национальная песня являлась для русской музыкальной культуры фундаментом творческого процесса в отечественном композиторском искусстве, на его основе создавались первые оперные произведения.

Разнохарактерность, многоликость содержания русской песни требовали вариативности художественного воплощения. Глубокомыслие содержания, психологизм и монолитность протяжного мелодического слова с музыкальной фразой является характерной особенностью русской песни. Слово в песне выступает ведущим началом, оно определяет характер мелодии. «Широкие протяжные русские песни требовали, прежде всего, глубины и проникновенности исполнения, а это в свою очередь – наполненного звучания, ровности и красоты тембра, большого дыхания. Игривые, гротесковые, брызжущие юмором песни-скороговорки вырабатывали у народных певцов чеканную дикцию, умение четко донести слово»².

Продолжая рассматривать предпосылки возникновения национальной школы пения, отметим, что появление профессионального певческого искусства было связано с христианизацией Руси по византийскому образцу (из Византии была заимствована система богослужебного пения)³.

С появлением и распространением вокального искусства церковное пение оставалось актуальным и продолжало своё развитие. Выдающиеся представители светского классического профессионального пения в основном

¹ Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2 : Немецкая школа. – Новая итальянская школа. – Новая французская школа / В. А. Багадуров. – М. : Музгиз, 1932. – 320 с.

² Асафьев, Б. В. Об опере: Избранные статьи. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1985. – 336 с.

³ Соколов М.Н. Христос у подножия мельницы-Фортуны. К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего // Искусство Западной Европы и Византии. – М. : Наука, 1978. – С. 132–156.

приобретали навыки и первоначальное образование в церковных хоровых школах, а затем выступали исполнителями произведений церковных композиторов.

Итак, понятие «русская школа пения» характеризуется творческим процессом, состоящим из двух равнозначимых составляющих, таких как:

- вокально-техническое мастерство, где основой являются вокально-технические принципы;
- ментальная модель, сформированная на основе особенностей психологического строя русской нации, традиций, истоков её музыкальной культуры и специфики духовно-исторического развития.

Основные истоки, которые сыграли большую роль в формировании уникальности русской вокальной школы, музыкальные формы – русская народная песня, фольклорное народное исполнительство, высокая исполнительская культура церковного пения. В основе творчества русской вокальной школы лежит примат национальной психики, особенности этнокультурного характера.

Трудность искусствоведческого анализа понятий «русская школа пения» и «русское вокальное искусство» заключается в отсутствии единой научной терминологии по проблеме исследования.

В отечественном искусствоведении два этих явления имеют различные определения, которые отражают те или иные их стороны и составляют единый синонимический ряд. В искусствоведении практически не представлено терминологическое разграничение понятий «русская школа пения» и «русское вокальное искусство».

Русское вокальное искусство – процесс взаимодействия композиторских, исполнительских и педагогических факторов, погружённых в национально-культурное наследие (исторические художественно-стилевые, культовые, фольклорные истоки).

Русское вокальное искусство представляет собой объединение композиторов, исполнителей, ценителей вокального исполнения в особое

музыкальное сообщество, с одной стороны, отмеченное национальным своеобразием, с другой – соответствующее мировым тенденциям.

Вокальное искусство, как отмечает М. Д. Кораблёва, «являясь средством коммуникации, способно передавать важнейшие жизненные смыслы его создателей»¹.

В свою очередь, русская школа пения – это средоточие национальной музыкальной культуры, отражающей самобытную многовековую историю, рассказывающей о связи народных традиций поколений, где находит своё отражение опыт от музыкального народного творчества до профессиональных исполнителей композиторских произведений, певцов и педагогов, представляющих мощный культурный пласт. Фундаментальной основой осмысления этнической, народной песни, воплотившей русский национальный характер, ментальность народа, его мировоззренческие установки, формы бытия, стали философские идеи К. С. и И. С. Аксаковых, А.С. Хомякова, И. В. и П. В. Киреевских и др.

А. Д. Соймонов писал: «В первые десятилетия XIX века в России наблюдается всё возрастающее внимание к устной народной словесности и главным образом к песне»². Сами славянофилы в русских пенях видели своё отражение мирного и спокойного хода народной жизни. К. С. Аксаков утверждал, что в героическом эпосе Киевской Руси запечатлелись «чувство братства», «чувство кротости», «полный веселья образ русской общины». Славянофильское толкование сущности народного творчества остро критиковалось со стороны их оппонентов – западников, а также русских революционных демократов.

«Русская школа пения представляет собой важнейшую часть всей русской культуры, является колоссальным достижением мирового музыкального искусства. Традиции национальной вокальной школы XIX –

¹ Кораблёва, М. Д. Диалог культур как фактор развития русского музыкального (вокального) искусства : 24.00.01 : автореф. дис. ... канд. культурологии / Мария Дмитриевна Кораблева. – Санкт-Петербург, 2012. – 208 с.

² Соймонов, А. Д. П. В. Киреевский и его собрание народных песен / А. Д. Соймонов. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1971. – С. 8.

начала XX веков, нашедшие своё выражение в творчестве отечественных композиторов и исполнителей, являются поистине мировым явлением.

Профессионально складываясь, русская школа взаимодействовала с музыкальной культурой западноевропейских стран. В создании русской профессиональной школы пения немаловажную роль сыграли методы и навыки, присущие зарубежному вокальному искусству. Однако профессиональное формирование осуществлялось в рамках самобытного национального направления, при сохранении исконно русских традиций», самобытных черт»¹. Однако, несмотря на взаимодействие и заимствования западноевропейского опыта, русская школа пения только обогатила свою самобытность, приобрела более совершенные качества исполнительского искусства, усовершенствовала методы воплощения русских ментальных смыслов, заложенных в отечественных вокальных произведениях.

Вбирая в свой творческий арсенал и расширяя свою содержательность русская школа пения приобретает большие возможности для исполнения сложнейших образцов вокальных произведений, требующих широкого диапазона звучания и многогранной градации динамических оттенков для тонкой выразительности и проявлении чувственного начала психологического состояния.

Обобщим специфические черты русской школы пения (рис. 1).

¹ Яковлева, А. С. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия : учебное пособие к лекционному курсу «История вокального искусства» / А. С. Яковлева. – 3-е изд., доп. – М. : ИнформБюро, 2011. – 127 с.

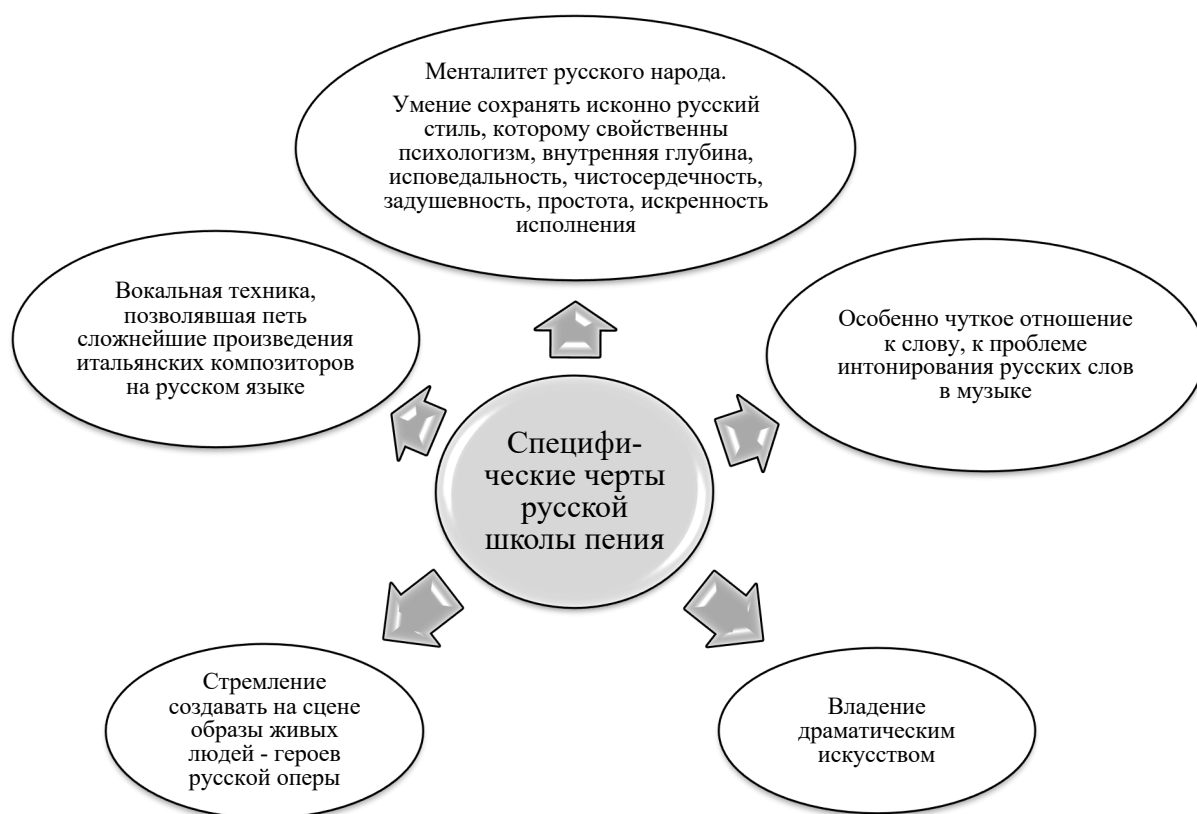


Рис. 1. Специфические черты русской школы пения

Как считает современный автор Т. В. Манько, понятие «русская школа пения» складывается из следующих критериев:

- «художественное единство как основной критерий деятельности мастеров;
- самобытность и неповторимость как основа содержания деятельности;
- географическое ограничение места распространения;
- время существования явления (длительное художественное единство);
- преемственность как способ существования явления во времени»¹.

По мнению А. С. Яковлевой, понятие «национальная школа пения», объединяет на основе национальных особенностей и черт следующие важные элементы:

¹ Манько, Т. В. Русская школа хорового исполнительства (традиции и современность) : специальность 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Татьяна Владимировна Манько. – Ростов, 2006. – С. 3.

- развитое традициями профессионально-музыкальное творчество;
- профессиональную национальную, русскую композиторскую школу, создающую вокальные произведения;
- профессиональную вокальную педагогику с лучшими западноевропейскими методами постановки и усовершенствования певческого голоса¹.

Мы видим, что в искусствоведении практически не представлено терминологическое разграничение понятий «русская школа пения» и «русское вокальное искусство».

Русское вокальное искусство – процесс взаимодействия композиторских, исполнительских и педагогических факторов, погруженных в национально-культурное наследие (исторические художественно-стилевые, культовые, фольклорные истоки). Русская школа пения, пронизанная русским менталитетом, является значительной частью национальной музыкальной культуры, прошедшей многовековой путь в истории отечества, в которой находит своё отражение опыт поколений композиторов, певцов и педагогов, ориентировавшихся на образцы национальной музыки.

Идеи Б. В. Асафьева, Ю. А. Барсова, А. А. Гозенпуда, Л. Б. Дмитриева, О. Левашёвой, Т. Н. Ливановой, Ю. В. Келдыша, С. С. Скребкова и других отечественных исследователей XX века убедительно раскрывают перспективу становления русской школы пения².

Таким образом, идеи исследователей XX века сводятся к тому, что в русской школе пения отражена ментальность русского народа, сосредоточены подлинные духовные ценности нации. В ней заложены основы, принадлежащие национальной мелодии и гармонии, взятой из контекста народной музыки, традиций православного храмового действа, что и стало девизом в формировании отечественной школы пения конца XIX и в

¹ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – 52 с.

² Ноздрина, А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков : 09.00.13 : дис. ... канд. филос. наук / Ангелина Петровна Ноздрина. – Ростов, 2004. – С. 96.

значительной мере начала XX веков.

Национальная идея выступала мировоззренческим фундаментом, на котором выстраивалась русская музыкальная культура и сформировались традиции русской вокальной школы. Национальная идея как базовая составляющая русской ментальности и как основной концепт в учении русских философов (славянофилов) в её различных видах и формулировках получила акцентированное выражение в художественных образах целой плеяды русских мастеров, создавших уникальный национальный феномен – русскую школу пения.

Православные ценности, обнаруживающиеся в таких постулатах, как любовь, совесть, вера, нравственность, молитва, – ментальные характеристики русского человека, были установлены в отечественной культурно-вокальной традиции. Русская идея как выражение самоидентификации этноса и нации, основные критерии которой: православие, соборность, духовность, сострадание, добро, истина, красота – являлись стержневыми принципами в философской отечественной и общественной мысли. Идеи всеединства и богоискательства (поиски истины, добра, красоты) нашли своё глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской школы пения.

Русский романс как часть русской культуры включил в своё содержание такие базовые концепты русской культуры, как Бог, Любовь, Человек, Истина, Совесть, Нравственный закон, Мораль, Вера. Русские романсы создаются вокруг системы идей: любовь к родному языку, трепетное отношение к русской природе и земле-кормилице, искренность русской души; почитание православия, ведущее к исповеди и диалогу с Богом; безграничное проявление любви и как высшая аксиологическая категория; единение человека и Вселенной; приоритет нравственных ценностей.

Русская школа пения является отражением национальной самобытности, где содержится национальная интонация, внутренний психологизм. Русские музыканты, как композиторы, так и исполнители, в русле национальной идеи под влиянием философских «почвеннических»

тенденций культивировали такие качества, как эмпатия, эмоциональный отклик, «всемирная отзывчивость русской души». Современное вокальное искусство основывается на глубоких классических традициях, наследии национального музыкального творчества, философских учениях, мировоззрении и религиозных верованиях русского народа. Следовательно, всё богатство разнообразия классических, современных музыкальных стилей, направлений, жанров, форм, находящихся в русской певческой школе, генетически связано с национальной самобытностью.

1.2 Культурфилософский анализ тенденций развития русской школы пения

Художественно-эстетическая концепция русской школы пения XIX – начала XX века сформировалась на основе парадигмы духовной жизни современной ей эпохи. Этот период наполнен поиском культурной самоидентификации, в том числе и в сфере музыкального искусства соответственно в развитии содержания русской школы пения.

Ведущие направления русской школы пения, как и музыкальная культура в целом, зарождались в контексте стержневой русской идеи, составившей ядро национально ориентированных доктрин и славянофильства. Художественную, духовную платформу русской вокальной школы образовывали такие доминирующие линии, как история Отечества, национальные традиции, «почвенный» народный быт.

Атмосфера рассматриваемой нами эпохи, где были ярко выражены взгляды А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, И. С. Аксакова и других представителей славянофильства, формирует особый тип национальной музыкальной ментальности, сложившийся в русской певческой школе. Вокальное искусство детерминируется в пространстве национальной музыкальной культуры, его природа становится свойством генетической

памяти нации.

Русская школа пения в своём содержании представляет, транслирует музыкальные традиции русского народа и славянофильские идеи, презентуя качества, связанные с эмоциональным началом добра, любви, справедливости, что дополняет характер исполнительских приоритетов, выражающихся в простоте, задушевности исполнения, драматичности, умении совмещать передовую вокальную технику с живым (народным), психологически окрашенным словом. Русская музыкальная культура была направлена на постоянные поиски новых особенностей национальной самобытности, патриотических чувств, на изучение собственных национальных корней. Особенность национального развития вокального искусства заключается в совершенствовании вокально-технических приёмов и органичном раскрытии драматургического содержания оперных и камерных произведений исполнителем. Национальное своеобразие эволюции русской музыкальной культуры обусловлено спецификой контекста культурной среды.

Национальная идея славянофилов стала мировоззренческим фундаментом, на котором строилась русская музыкальная культура и формировались традиции русской вокальной школы. Национальная идея как базовая составляющая русской ментальности и как основной концепт в учении русских философов (славянофилов) в её различных видах и формулировках получила акцентированное выражение в художественных образах вокальных произведений, созданных целой плеядой русских мастеров, создавших уникальный национальный феномен – русскую школу пения.

Русская идея как выражение самоидентификации этноса и нации, основные критерии которой: православие, соборность, духовность, сострадание, добро, истина, красота, – являлась стержневым принципом в философской отечественной и общественной мысли. Идеи всеединства и богоискательства (поиски истины, добра, красоты) нашли своё глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской школы пения. Православные ценности, обнаруживающиеся в таких

постулатах, как любовь, совесть, вера, нравственность, молитва – ментальные характеристики русского человека, находят своё отражение в содержании культурно-вокальной традиции.

Основную парадигму песенного комплекса, воспроизведённого в лоне русской школы пения, составляет консерватизм (идейное направление философии славянофилов). В пении находит глубокое отражение субстанциональный элемент сохранения национальной идентичности и преемственности поколений – в процессе звучания музыки человек получает возможность соотнести себя с прошлыми эпохами, с историей своих предков вступать в диалог с прошлым и своими самобытными корнями. Таким образом, стержневые идеи славянофильства: православие, соборность, аскетизм – проецируются на сферу музыкального искусства.

Культура Средневековья и Древней Руси в религиозной философии славянофилов получила идеализированную окраску, а в качестве её главной составляющей выступил теоцентризм. Это в разной степени повлияло на особенности вокальной школы. Славянофилы убедительно показывали, что православные традиции, явившиеся основой мировоззрения и источником становления русской культуры, в первую очередь нашли отражение в тенденциях русской музыкальной школы конца XIX века. Таким образом, основой русской вокальной школы стали ценности этического порядка и христианской направленности.

Православные традиции сами по своей сути – источник формирования отечественной культуры, и музыкальной культуры в частности. А. С. Хомяков доказывал, что через православие может привести к перестройке всей системы мировой культуры. Христианская категория соборности (единение православной общины, любовь к общим ценностям) преломляется в форме исполнительской практики русской школы пения. Главная роль русского вокального искусства заключается в эмоциональном, духовном объединении людей в некое культурное сообщество, выводящее за пределы повседневного ландшафта и ведущее к иррациональным пространствам. По мысли

А. С. Хомякова, православие и соборное единение в любви, вере и жизни неизбежно ведут к целостности духа, служащей обязательным условием полнокровной деятельности людей, их воспитания и познания окружающего мира.

В конце XIX века происходит ещё большая активизация славянофильских, антизападных идей, наблюдается возврат к древнерусской певческой традиции на новом уровне, в контексте новых музыкальных форм.

Славянофил И. В. Киреевский указывал, что существование западной цивилизации очень опасно для мира, следует идти по пути православно-славянской цивилизации, наиболее глубоко выявляющейся в духе русского народа. К. С. Аксаков призывал русский народ «сойти с ложной дороги Запада на дорогу Святой Руси». Эти тезисы были концептуально восприняты представителями русской вокальной школы¹.

Русские композиторы в своём творчестве создания духовной музыки развивали идеи возрождения древнерусских распевов, искали необходимый, определённый язык гармонии, который сводился к украшению, расцвечиванию распевов, не искажая и сохраняя их первозданную красоту и богословский смысл. Следуя идеям религиозной философии славянофилов, своим творчеством они старались возродить духовность, вселить в души современников свет и веру, сохранить живую традицию.

Выдающиеся исполнители-певцы, которые представляли русскую школу пения, создавали новые подходы в работе над вокальными произведениями, стремясь к большей правдивости. Совершенствуя приёмы вокализации, исполнители уделяют большое внимание анализу сценических образов героев русских песен, опер, романсов. Вокальная техника, приобретённая посредством итальянских методик пения без выразительных средств содержания произведений на русском языке, оказывалась простым и красивым, но бессмысленным звучанием. В этом мы находим отражение славянофильского концепта: противостояние латинской культуре и

¹ Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. – М., 1995. – 526 с.

идеологии. Так, А.С. Хомяков отмечает стержневое различие российской и западной модели, обнаруживает самобытные начала русского народа. По мнению русского мыслителя, всемирная задача заключается в освобождении человечества от одностороннего развития, которое получила история под влиянием идей Запада¹.

Фундаментальной основой осмысления этнической, народной песни, воплотившей русский национальный характер, ментальность народа, его мировоззренческие установки, формы бытия, стали философские идеи К. С. и И. С. Аксаковых, А. С. Хомякова, И.В. и П.В. Киреевских и др.

Славянофилы в русских народных песнях видели отражение мирного и спокойного хода народной жизни. К.С. Аксаков утверждал, что в героическом эпосе Киевской Руси запечатлелись «чувство братства», «чувство кротости», «полный веселья образ русской общины». Славянофильское толкование сущности народного творчества остро критиковалось со стороны их оппонентов – западников, а также русских революционных демократов. Однако воззрения, проникнутые духом идеализации «старины», национального духа, базирующегося на платформе христианских традиций, были восприняты представителями русской школы пения, где прослеживалась органическая связь оперного творчества, например, М. Глинки с духовным сознанием эпохи и общественной мыслью славянофилов. Вокальное искусство того периода транслировало продолжение устоев многовекового наследия великой русской духовной культуры и, в основном, сложившиеся традиции православного мировосприятия.

А. С. Хомяков в «Предисловии к «Русским народным песням» (1852 г.) пишет: «Вера Православная была первою воспитательницею молодых племён славянских... отступничество от неё наносило первый и самый жестокий удар их народной самобытности»; в «один день» «коренной и основной тип жизни» в России вдруг сделался «стариною». К счастью, не для всех: есть то, что ею

¹ Хомяков, А. С. Сочинения: В 2 т. («Из истории отечественной философской мысли») / А. С. Хомяков. – М. : Московский философский фонд Издательство «Медиум», 1994. – Т. 1. – С. 119.

ещё «живёт свежо и сильно на великой и Святой Руси»¹.

И. В. Киреевский христианизует русское народное творчество. Он подчёркивает отсутствие в среде русского народа комплекса застольных песен, что, по его мнению, напрямую связано с религиозно-нравственными свойствами русского крестьянина, для которого на первый план выходит молитва.

В русском романсе заложена христианская идея духовного единения – соборности (А. С. Хомяков) как выражение любви к ближнему, готовность принять страдание за других, идея жертвенности, страдания одного человека ради блага других.

Русское духовное наследие и традиции в эпоху искания и формирования национальной идеи отразилась в оперном творчестве М.И. Глинки, особенно в операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Как и, соответственно, опера в свою очередь была неразрывно связана с духовным сознанием эпохи и её общественной мыслью. А. С. Хомяков в своей статье «Опера Глинки «Жизнь за царя» определяет её как «произведения мысли человеческой, вплотную с другими областями идейной жизни, выясняющей существенные вопросы русской народности, быта и государственности»².

А. С. Хомяков создал стихотворение «Подвиг», ставшее поэтической основой романса П. И. Чайковского, отразившее высокую морально-нравственную идею:

Подвиг есть и в сраженьи,
Подвиг есть и в борьбе.
Высший подвиг в терпении
Любви и мольбе.

Многие славянофильские концепты и лозунги нашли своё отражение в национальной школе пения (рис. 2).

¹ Хомяков, А. С. Сочинения: В 2 т. («Из истории отечественной философской мысли») / А. С. Хомяков. – М. : Московский философский фонд Издательство «Медиум», 1994. – Т. 1. – С. 119.

² Хомяков, А. С. Опера Глинки «Жизнь за царя» / А. С. Хомяков – М. : Современник, 1988. – С. 51-52.



Рис. 2. Славянофильские концепты, отражённые в русской школе пения

Под воздействием идей славянофилов в операх М. И. Глинки «утверждаются мотивы жертвенного подвига во имя Святой Руси, Царя, Святоотеческой Веры, преломляются идеи Преображения, народности и соборного начала, категории Дома, Семьи. Интерес к «почвенному» сказочно-мифологическому слою»¹.

Так, А. С. Хомяков, представляя идеал славянского Дома, неоднократно использует метафору «тёплое гнездо» («общинное братство», «душевная простота», «связь с землёй»), которую он почерпнул из текста народной песни. «Не ласточка, не касаточка вокруг тепла гнезда увивается», – утверждает А. С. Хомяков в статье, посвящённой опере М. И. Глинки «Жизнь за царя».

А. С. Хомяков изложил и общие воззрения на оперу «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Он говорит о смысле самих исторических событий, положенных в основу произведения. «В Смутное время государства нет, но семья и община остались. Они-то и спасли Россию, воссоздали государство.

¹ Собрание народных песен П. В. Киреевского / П. В. Киреевский ; АН СССР. Ин-т русской литературы. – М. : Наука, 1983–1986. – (Памятники русского фольклора). – Т. 1 : Записи П. И. Якушкина / подгот. текстов к печати, ст. и коммент. З. И. Власовой. – 1983. – С. 161.

Народная сила освободила Москву, народный голос выбрал царя Земским Собором, великая община сомкнулась в государство»¹. Философ определяет образ государя-христианина: «Единство государства в нововенчанном Царе, единство земли в Москве... и другое высшее единство... которое обнимает не один народ, не одно племя, но и всех далёких братий наших на юг, и на восток, и на запад и должно обнять все человеческое братство». «Потому-то и «нет человечески истинного без истинно народного!»².

К базовым концептам русской культуры относятся такие универсалии, как Бог, Любовь, Человек, Истина, Совесть, Нравственный закон, Мораль, Вера. Русский романс как часть русской культуры включил в себя эти аспекты.

Русские романсы создаются из убеждений и идеи:

- «широта» русской земли и доброта русской души имеют особое значение для русского человека;
- почитание библейских заповедей, ведущие к диалогу с Богом;
- любовь, отражающая суть человеческого бытия и как высшая аксиологическая категория;
- единение человека и Вселенной;
- приоритет нравственных ценностей.

Итак, славянофильские идеи (православие, соборность, коллективизм, антизападничество и т. д.) отчётливо прослеживаются в вокальном искусстве, воплощаясь в отдельных произведениях и целых жанрах (лирическая песня, опера, романс).

Русская школа пения, сохраняя свою целостность, базируется на философско-религиозных и музыкально-антропологических доминантах: духовность, психологизм, чистосердечность, жертвенность, культ страдания, внутренний подвиг. Такие христианские моральные константы, как покаяние, смирение, сожаление о подверженности греховным страстям, – эмоционально выражаются в национальной опере. Духовно-смысловой центр русской оперы

¹ Хомяков, А. С. Опера Глинки «Жизнь за царя» / А. С. Хомяков – М. : Современник, 1988. – С. 51-52.

² Хомяков А. С. Полн. собр. соч. В 8 т. – М., 1900. – Т. 1. – С. 84.

– скрытый и углублённый психологизм, наив-чистосердечность, исповедальность, самоотверженность.

Русская школа пения имеет глубокую духовную связь с русской философской мыслью. Основные (национальные) приоритеты, идеалы, стереотипы русской вокальной школы органично включены в идейно-образную концепцию религиозной философии.

Русские музыканты, как композиторы, так и исполнители, под влиянием философских «почвеннических» идей руководствовались такими качествами, как эмпатия (сопереживание), эмоциональный отклик – «всемирная отзывчивость русской души»¹.

Представители русской вокальной школы проявляли огромный интерес к внутреннему миру человека, к его душевной сфере. Они пытались продемонстрировать душевное состояние людей посредством музыки в свете христианства. Так, А. С. Даргомыжский в своих произведениях показал простых людей с горем и нуждой, с их искренними чувствами. Ведущие произведения русской школы пения базируются на творческом принципе, который проявляет себя в искусстве христианского типа культуры.

В национальной певческой школе объективируются ментальные особенности русской души, стремящейся к свободе, воле, покою, безмерной любви, слиянию с Богом. Русская вокальная музыка одухотворена библейской тематикой, духовно-христианскими мотивами и сюжетными линиями. Таким образом, этико-аксиологические категории – ориентир русской религиозной философии – вплетены в мировоззренческую ткань русского вокального искусства XIX – начала XX века.

Представителям русской школы пения свойственен онтологизм эстетических идей. Высокие устремления человека – крепкий фундамент для формирования и совершенствования национального характера; важным и основополагающим ценностным фактором в русском музыкальном искусстве

¹ Юдин, А. П. Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века : 13.00.02 : дис. ... д-ра пед. наук / Алексей Петрович Юдин ; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2004. – С. 4.

выступал этнос, направленность и стремление к «внутреннему человеку». Подобные рассуждения близки пониманию Ф. М. Достоевского¹. Творческое стремление к единству с мировым целым переплетается с позицией Ф. М. Достоевского о «всемирной отзывчивости». Национальное, патриотическое анализируется через призму общечеловеческого, всечеловеческого (что характерно для Ф. М. Достоевского). Идеи всеобщей человечности имеют разительные отличия от идей нигилизма и космополитизма, призывающих отказ от устоявшихся национальных традиций, чувства патриотизма.

Смысловые значимости православно-византийской музыкальной культуры, заложенные в гимнотворчестве Романа Сладкопевца, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина, отчётливо выразились в русской школе пения как в период творчества М. И. Глинки, так и позже, во времена творческой деятельности Ф. И. Шаляпина.

Ф. И. Шаляпин в своих актёрских работах солиста оперы показывал трагизм сюжетов конкретной человеческой судьбы. Он эмоционально-психологически передавал исповедальное движение души героя оперы. Исповедальный мотив реализовывался через прорыв к самому себе как способ самопознания и наиболее остро проявился в его творчестве.

Искусство Ф. И. Шаляпина было наполнено глубоким психологизмом. Рассмотрим трактовку данного термина. «Психологизм – это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний личности»²; «Исследование душевной жизни в её противоречиях и глубинах»³; «выражение и отражение психологии самого автора, его персонажей и, шире – общественной психологии (класса, сословия, социальной группы, эпохи и т.д.), которая в свою очередь раскрывается через личность художника и

¹ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – С. 94.

² Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы : Книга для учителя / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – С. 18.

³ Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1977. – С. 286.

созданные им образы героев»; «сознательный и определяющий эстетический принцип»¹.

Специфику русской школы пения необходимо рассматривать с позиции выражения отечественного, национального менталитета, этноса. Как отметил Л. И. Шестов, свойством русского музыкального искусства выступают «простота, правдивость и совершенное отсутствие риторических прикрас»². Русская певческая школа сочетает в себе психологизм, эмоциональность с высокой нравственной, этической направленностью.

Таким образом, русская школа пения характеризуется своими приоритетами, направленными на поиск национальной самобытности: национальной интонации, внутреннего психологизма. Русские музыканты, как композиторы, так и исполнители, в русле национальной идеи, под влиянием философских «почвеннических» тенденций культивировали такие качества, как эмпатия (сопереживание), эмоциональный отклик, «всемирная отзывчивость русской души».

1.3 Византийская певческая традиция и христианство в истории развития русской школы пения

Византийские песнопения являются творческим продуктом античного наследия. Красота и многообразие звукорядов, присущие древнегреческой музыкальной культуре, что, предположительно, мы слышим и сегодня, включают в себя звуковую последовательность, которая строится особым способом, оказывающим влияние на тембр голоса исполнителя.

Эти качества мы находим по сей день в греческой певческой традиции, которая сохранена в многочисленных песнопениях и в широкой палитре звуковых окрасок. «Что же касается уникальной русской культуры, то она не

¹ Иезуитов, А. Н. Проблемы психологизма в литературе / А. Н. Иезуитов // Проблемы психологизма в советской литературе. – Л. : Наука, Лен. отдел., 1970. – С. 39.

² Шестов, Л. И. Апофеоз беспочвенности / Л. И. Шестов. – М. : АСТ, 2000. – С. 578.

мыслиться без византийской гимнографии. Это имеет отношение как к её допетровскому периоду, так и к культуре XVIII–XIX вв., и не совсем только к церковной, но и также к светской, и свидетельством этому являются оды М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина, творчество А. С. Пушкина, поэзия А. К. Толстого. Отзвуки далёких византийских церковных образцов поэзии прослушиваются и в «Братьях Карамазовых» М. Ф. Достоевского, и в «Окаянных днях» Бунина. Наконец, творчество С. С. Аверинцева, как научное, так и поэтическое, отрывает жизненность византизма и византийской традиции в русской культуре. Действительно, для истории культуры важна не только рецепция византизма в русской и европейской культуре, но и ценность византийского культурного проекта сама по себе. Способность к рецепции и творческой переработке предыдущего наследия, воля к творческому синтезу, цельное видение мира, стремление соединить материальное и идеальное, теорию и практику, устраивать земную жизнь по идеальному образцу жизни будущего века, устремление к логосу, к смыслу бытия и сверхбытия, понимание бытия как красоты, а красоты как совершенства – подобные черты византизма достойны не только глубокого уважения, но подражания»¹.

Русская классическая школа пения – явление, начало которого в истории музыки традиционно связывают с именами М. И. Глинки, Г. Я. Ломакина, Ф. Е. Евсеева и А. Е. Варламова. В отличие от Глинки, не оставившего письменных свидетельств о своих методах преподавания вокала, его последователи опубликовали весьма развёрнутые «Школы пения»: в 1837 году в Петербурге были изданы двухтомные «Методы пения» Г. Я. Ломакина (позже появился вариант «Кратких методов пения»), «Школа пения» Ф. Е. Евсеева опубликована в конце 1830-х годов, «Полная школа пения» А. Е. Варламова выпускается в 1840 году.

¹ Василик, В. В. Отражение жизни церкви и империи в памятниках византийской гимнографии : 24.00.01 : автореф. дис. д-ра ист. наук / Владимир Владимирович Василик. – СПб., 2017. – С. 4–5.

Все четыре автора вокальных «школ», включая Глинку, являются создателями русской вокально-исполнительской традиции, обладающей узнаваемым своеобразием и отличающейся от других вокальных традиций, несмотря на явную связь с ними. Понятно, что особое место в этом ряду принадлежит М. И. Глинке, который был не только вокальным педагогом, но и создателем русского национального музыкального театра, а также композитором, чрезвычайно развившим сферу русской камерно-вокальной лирики.

По мнению исследователей, сложившуюся в 1830–1840-е годы вокальную музыку русских композиторов характеризуют положения: «1. Опора на русские народные и церковные певческие традиции. 2. Систематический характер обучения. 3. Синтез отечественных и западноевропейских методик обучения с целью воспитания и обучения певца для нового оперно-концертного стиля. 4. Придание приоритетного значения в вокальном образовании содержательной стороне произведения. 5. Приоритетность в обучении певцов художественного слова над техникой исполнения»¹. Мы не ставим своей задачей прокомментировать все пункты из этого списка, поскольку они уже раскрыты в соответствующей диссертации, но на первый из них хотелось бы обратить особое внимание и осветить его в несколько ином ракурсе.

Разумеется, русская вокальная школа не могла избежать влияния народно-песенной традиции, а также на ней не могли не отразиться особенности православного церковного пения. Очень многие оперные певцы были выходцами из церковных хоров, достаточно привести в пример ученика М. И. Глинки С. С. Гулак-Артемовского, также через опыт пения в церковном хоре прошли Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, В. Касторский, П. Лисициан, Н. Шпиллер. Как полагает С. Б. Яковенко, известный советский баритон и автор работ по теории вокала, «в церковном пении приобретались

¹ Косовцов, Н. Е. Педагогические традиции и методики русской классической вокальной школы XVIII–XIX вв.: 13.00.01 : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Николай Евгеньевич Косовцов. – М., 2018 – С. 5.

важные вокальные навыки: не допускались, в отличие от народного пения, форсировка звука и открытая манера его подачи, диапазон ограничивался одной октавой в удобном натуральном регистре, и поэтому голос никогда не мог быть сорван; воспитывалось плавное, ровное звуковедение»¹.

Что касается народно-песенной культуры, то здесь нет однозначности и единства мнений. Считается, что народная манера пения полностью противоположна академической вокальной. Ю. А. Барсов отмечал, что заимствование народно-песенной традиции русского народа, безусловно, является важной частью творчества М. И. Глинки, и всё-таки она являет собой опосредованный вид: «Он считал неуместным и ненужным переносить приёмы народного пения в классическое искусство и проявлял интерес к индивидуальному, характерному, к правдивому отражению духа, жизни народа со всеми типическими чертами, красками. Позицию Глинки прекрасно объясняют слова В. Одоевского, который считал, что великое слово “народность” путём преувеличения можно довести до бессмыслицы, то есть до рабского, слепого повторения того, что делали предки»². То есть, иными словами, народно-песенная традиция получила опосредованное отражение в русской классической вокальной школе. Народно-песенная и классическая вокальная традиции совершенно не совпадают по методам звукоизвлечения и культуре вокального голоса, по эстетическим идеалам и назначению. Но ситуация такова, что и полностью отрицать значение народно-песенной традиции для русской вокальной школы тоже невозможно.

Можно предположить, что имеются некие общие фундаментальные основания и у народно-песенной культуры, и у церковного пения, и у русской классической вокальной школы, – основания, которые исторически сложились в достаточно ранний исторический период, вошли в сознание, мышление и культуру русской нации, а впоследствии отразились во множестве явлений,

¹ Яковенко, С. Б. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура / С. В. Яковенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – № 1. – С. 52–61.

² Барсов, Ю. Из истории русской вокальной педагогики / Ю. Барсов // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 6. – С. 7.

имеющих разное назначение, связанных с разными сферами, но в каждом из которых важное место принадлежит человеческому голосу.

Ключевым моментом, который можно отметить в исторической перспективе и который наложил отпечаток на восприятие вокальной музыки в целом, был момент соприкосновения Руси с Византией, с византийским церковным обрядом, с крещением Руси в 988 году: «Древняя Русь восприняла византийскую музыкальную культуру и новую музыкальную эстетику вместе с крещением как непосредственный источник, из которого развивалась новая струя музыки, противопоставившая себя исконным народным жанрам»¹.

На выбор русским народом веры в «Повести временных лет» автор-летописец объясняет влиянием красоты византийского богослужения, где главную роль играло мелодичное пение: «И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмёт потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве»².

Приведённый фрагмент позволяет сделать несколько наблюдений, которые важны для понимания вокальной эстетики. Во-первых, послы, побывавшие на богослужении в византийской церкви, обладали достаточно высоким уровнем эстетического суждения: «Преклонение перед красотой, выраженное в тексте летописи, выявляет эстетическую подготовленность, настроенность на восприятие этой красоты, отнюдь не простой, обладающей сложной символикой, своеобразным языком»³. Во-вторых, судя по тексту летописи, восприятие службы было очень целостным, летописец не выделяет

¹ Владышевская, Т. Ф., Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси / Т. Ф. Владышевская, Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1993. – С. 174.

² Повесть временных лет / Подгот. текста Д. С. Лихачева; Пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова; под ред. чл.-кор. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц Акад. наук СССР. Ч. 1–2. – 1-е изд. Ч. 1. Текст и перевод. – М. ; М. : Издательство Академии наук СССР, 1950. – С. 274.

³ Владышевская, Т. Ф., Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси. – С. 174.

особо отдельные элементы, на него производят впечатление «зрелище и красота», каких нет на земле. В великолепии византийского богослужения он смог увидеть согласованность элементов целого, оценить гармоничность их сочетания, синтетичность. В-третьих, сравнивая свой предшествующий опыт переживания обрядового действия с настоящим, летописец даёт оценочное суждение о превосходстве последнего, уподобляя языческий обряд «горькому», а византийский «сладкому».

Стоит обратить внимание на то, что решающим в выборе веры (и соответствующего богослужебного ритуала) был эстетический аспект. Он вполне согласуется с богословской точкой зрения на это, поскольку церковное искусство боговдохновенно и богоданно: «Среди важнейших положений теории и эстетики византийского и древнерусского музыкального искусства – идея его богоданности, богодухновенности. Моменты дарования свыше, откровения запечатлены на древнейших иконах (Сошествие Святого духа на Апостолов), в многочисленных Евангельских миниатюрах, изображающих евангелиста Иоанна с учеником Прохором, прислушивающимися к голосу свыше, представленному в виде нисходящих с неба лучей»¹.

Божественное откровение передаётся человеку через ангелов, и именно ангельский язык и есть пение – «сладкоголосое», которое одно и достойно идущего от Бога слова. Именно «ангельское пение» есть основная модель церковной музыки в византийской, а затем и православной церкви. Умение правильно воспеть Господа – это божественный дар, которого удостаиваются немногие, подобные, например, известнейшему византийскому гимнографу Роману Сладкопевцу. Согласно преданию, ему во сне явилась Богородица, дала книжный свиток и повелела съесть его, а пробудившись, он воспел кондак «Дева днесь Пресущественного рождает», ныне являющийся частью Рождественского богослужения.

Возвращаясь к процитированному фрагменту «Повести временных лет», отметим, что, пытаясь выразить свой восторг по поводу византийского

¹ Владышевская, Т. Ф., Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси. – С. 175.

богослужения, летописец выражает его так: «И не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой». Неземная, ангельская, божественная красота и в оформлении храма, и в звучании пения, и в торжественном течении ритуальных действий – всё, что происходит в храме, никак не связано с обычной, обыденной жизнью, оно идеально, возвышенно и прекрасно, и этим выделяется из повседневности, служит проводником в другой мир – духовный.

Пению в числе прочих богослужебных средств принадлежит ключевая позиция, поскольку именно в пении воплощается божественное Слово. Именно тексту принадлежит ведущая, главная роль, и главный его смысл – восхваление Господа. А именно восхвалением заняты полчища ангелов, окружающих божественный престол.

Собственно, сравнение церковного пения с ангельским – одно из общих мест средневековой теории музыки, в том числе и византийской. К вопросу о теории музыки мы ещё вернёмся, пока же зададимся вопросом: какими свойствами обладало ангельское пение в представлении писавших о нём авторов?

Прежде всего это пение громкое, «громогласное». В Книге пророка Исайи, а также в Книге пророка Иезекиля ангелы воспевают «Свят, свят, свят, Господь Саваоф!» и «Благословенная слава Господня от места сего» так громко, что «сотрясают верхи врат». То есть, помимо громкости, эта манера звукоизвлечения обладает качеством резонирования, создания вибрирующего звукового пространства. Пение, полностью заполняющее храмовое пространство, резонирующее с храмовой архитектурой, сосредоточенным, направленным звуком, – очевидно, это тот вокальный идеал, который просуществует очень долго и отразится на критериях вокального профессионализма в последующие века.

Кроме того, «пение ангельское богодухновенно». Оно служит высшим целям, оно не звучит «для потехи», и музыкант-гимнограф творит свою музыку не для выражения собственной творческой индивидуальности, а лишь

следуя посланному Господом откровению. Церковный певчий, также получив свыше дар сладкоголосия, ставит его на службу целям Церкви, целям восхваления Господа и приобщения человека через следование божественным моделям к духовному миру: «Задача музыканта – передать божественные мелодии небесной иерархии, небесные архетипы»¹.

В отличие от языческих ритуалов, богослужебный обряд византийской церкви принадлежит письменной традиции, он зафиксирован, имеет определённую неизменяемую форму и точно воспроизводится. Мы не будем сейчас здесь отвлекаться на размышления о том, что эти принципы не всегда воплощались на деле и неграмотные и полуграмотные священники проводили богослужение по памяти, допуская искажения и ошибки. Сейчас речь идёт об основополагающих принципах, а они заключаются в противоположности устной языческой народно-певческой традиции и письменной церковно-богослужебной.

Особенность письменной традиции состоит не только в точной фиксации текстов, но и в их теоретическом осмыслении, в рефлексии по поводу методов фиксации. На этой основе появляется теория музыки, которая в византийском варианте во многом связана с древнегреческой – довольно развитой и охватывающей множество областей музыкального искусства.

Принимая византийскую веру, перенимая её богослужебный обряд, русская церковная музыка не могла не воспринять и её теории музыки, включающую, в том числе, и нотацию. Ведь если Русь заимствовала богослужебный обряд Византии, её тексты (на греческом или в переводе), то заимствовались и связанные с этими текстами напевы, зафиксированные палеовизантийской нотацией. Это один из ключевых моментов, требующих особого внимания и комментариев, ведь вопрос нотации отразил отношение к византийской музыкальной культуре в целом.

Довольно длительное время считалось, что византийская традиция была безусловно заимствована, целиком перенесена в русскую культуру. Этот

¹ Владышевская, Т. Ф., Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси. – С. 177.

взгляд основывается на мнении С. В. Смоленского и А. В. Преображенского, ещё в 1906 году предпринявших экспедицию на Афон для сравнения византийских и древнерусских источников. Поскольку они имели дело с памятниками более позднего времени – а иного и быть не могло, поскольку палеовизантийская нотация X века до совсем недавнего времени считалась совершенно нечитаемой, – их выводы нельзя считать однозначно истинными и достоверно документально подтвержденными.

Мнение о том, что византийская традиция была переосмыслена и трансформирована русской церковной музыкой, впервые была высказана датским учёным К. Хёгом в середине XX столетия, но его голос продолжительное время оставался неслышанным. Спустя длительный промежуток времени, в конце XX века Ю. В. Келдыш провёл глубокое исследование генезиса знаменного пения и крюковой нотации и сделал обоснованные выводы, говорящие о самостоятельности русского невменного письма, образовавшегося в XI веке: «В результате был выработан свой тип нотации, производный от ранневизантийского невменного письма, но не тождественный ему. <...> В отношении напевов произошло глубокое, органичное овладение новыми для славянских народов художественными формами и традициями»¹.

Создание собственной крюковой нотации выглядело примерно так же, как создание кириллического алфавита на основе греческого уставного письма (унциала). В дальнейшем, когда учёные-медиевисты получили доступ к множеству ранее не известных материалов (как византийских, так и древнерусских), выводы Ю. В. Келдыша подтвердились. В частности, Т. Ф. Владышевская провела сравнение графики раннезнаменной нотации и палеовизантийской по Воскресенскому Ирмологу XII века и Типографскому кондакарю конца XI – начала XII века. Оказалось, что графика невм и знамён совпадает лишь на 50%, и это отчётливо свидетельствует о достаточно

¹ Келдыш, Ю. В. Древняя Русь / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : В 10 т. Т. 1. – М. : Музыка, 1983. – С. 91, 99.

большой самостоятельности русской церковной музыки: «Сухая статистика показывает, что в столповой нотации использовалось знаков в два с лишним раза больше, чем в византийской (121 русский против 56 византийских). То есть уже на раннем этапе русского церковного пения к знакам византийской нотации было добавлено более половины новых знаков, которых не было в византийском алфавите. Это, несомненно, говорит о том, что для записи напевов было недостаточно знаков византийского письма, следовательно, напевы имели большие отличия от греческих, а нотация во многом обладала семантической самостоятельностью»¹. Ещё большие расхождения присутствуют в кондакарной нотации – совпадения знаков составляют лишь 25%, а сама нотация пока что не читается (хотя есть предположения о методах её расшифровки).

Нотация обнаруживает не только различия в графическом облике используемых знаков, две системы нотации принципиально расходятся в методах фиксации напевов: в византийской нотации суть состоит в фиксации интервалов между звуками мелодического напева (заметим, что исключительно во всех её видах и разновидностях – как в ранневизантийской, так и средневизантийской, и даже поздней), поэтому мы обнаруживаем классификацию как диастематической системы, в отличие от русской, сами звуки и их сочетания: «В русской нотации, во всех её разновидностях, знаки всегда относились к конкретным звукам или их сочетаниям (2, 3, 4 звука). То есть в основе русского музыкального письма лежит принцип, который ближе к алфавитному письму, нежели к интервальной письменности Византии. Заметим, что линейная письменность, принятая в Западной Европе в том же XI в., по сути ближе алфавитному языковому письму и вполне сопоставима с ним, поскольку каждый знак линейной нотации, применяемой по сей день, соответствует каждому музыкальному звуку»². Из этого следует вывод, что вид внешней стороны византийской нотации накладывается на

¹ Пожидаева, Г. А. О типологическом различии византийской и древнерусской музыкальной письменности / Г. А. Пожидаева // Вестник славянских культур. – 2013. – № 4 (30). – С. 71.

² Там же.

исключительно иные принципы, отражающие иное мышление, приближённое по своей сути к западноевропейским моделям.

Мы не сможем сделать вывод, почему произошло именно так. Исследователи утверждают, что одной из причин можно считать высокий уровень образованности на Руси: «Вероятно, здесь сказалась и высокая грамотность русского общества, о которой можно судить по найденным в новгородских раскопках берестяным грамотам»¹. Безусловно, невозможно по одним только грамотам определить уровень образованности в обществе, однако проявившаяся в нотации специфика мышления совершенно однозначно свидетельствует о том, что музыкальное мышление на Руси уже имело некую основу, матрицу, на которую наложилась византийская система, породив в результате некий гибрид первоначального и заимствованного.

Как нам видится процесс заимствования византийского богослужения? На греческом языке остались лишь некоторые песнопения, остальные были переведены на понятный тогда церковно-славянский язык. В процессе перевода сами песнопения неминуемо изменялись, приспособляясь к силлабике и структуре нового языка. Соответственно, мелодии также отчасти изменялись, и требовалась фиксация этих изменений. Поскольку русские гимнографы мыслили иначе, более конкретными категориями самих звуков и мелодических фигур, а не абстрактными интервалами между звуками, то в самый момент заимствования происходил и процесс как бы «перевода» всей музыкальной системы с одних принципов мышления на другие. Там, где знаков нотации не хватало, добавлялись новые.

В определённый момент осваиваемая византийская традиция начала пересекаться и с народной музыкой. Прежде всего отметим тот языческо-христианский сплав, на котором вообще основана традиционная народная культура, где христианские праздники соотносятся по времени с важными языческими празднествами, маркирующими земледельческий природный

¹ Пожидаева, Г. А. О типологическом различии византийской и древнерусской музыкальной письменности / Г. А. Пожидаева // Вестник славянских культур. – 2013. – № 4 (30). – С. 74.

цикл: «С принятием христианства пересмотру подверглись и мифологические представления о времени, что связано, во-первых, с появлением церковного календаря, во-вторых, с новыми точками отсчёта времени – от сотворения мира и от Рождества Христова. Архаический народный календарь испытал сильное воздействие церковного. Обрядовые магические практики, раньше совершавшиеся в зависимости от сезонных изменений в природе, оказались приуроченными к церковным праздникам: Благовещению, Пасхе, Троице и др.»¹.

Народно-песенная культура ещё до появления византийской музыки была частью интонационной среды бытования русского человека. Поэтому неудивительно, что в тех случаях, когда требовалось добавить в греческое песнопение что-то своё, «всплывали» формулы, мотивы из народной музыки. Совершенно отчётливо этот процесс можно проследить по памятникам XVII века, в лицевых и фитных распевах знаменной нотации, однако процесс этот начался гораздо раньше. М. Бражников писал: «На лицах и фитах можно проследить в полной мере влияние народной песенной культуры. О проникновении народных напевов в область фитного пения можно составить представление по памятникам XVII в. Прямых заимствований, когда можно было бы сказать, что в таком-то лицевом или фитном распеве оказался включённым (целиком или частично) напев определённой народной песни, нет, как их нет вообще в знаменном распеве. Но общие влияния и внедрение в распевы элементов народного пения – совершенно очевидны. В наибольшей мере это относится к концовкам. В некоторых мелодических оборотах народные влияния настолько сильны, что весь распев приобретает характер народной песни, теряя те признаки, которые свойственны другим распевам и их характеризуют»². Причём М. Бражников настаивает на своей позиции довольно эмоционально: «Эта близость ясна для всякого, кто не захочет в

¹ Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 37.

² Бражников, М. В. Лица и фиты знаменного распева: Исследование / М. В. Бражников. – Л. : Музыка, 1984. – С. 90.

изучении лицевых и фитных распевов быть преднамеренно глухим и подходить к ним с предвзятым убеждением, что в этих распевах только в силу одной их культовой принадлежности нет и не может быть ничего народного»¹.

Вообще, этот момент гораздо более широк и значителен, чем просто утверждение о том, что в церковных напевах могут встречаться интонации народных песен. Это вопрос интонационной среды, которая соответствует определённой культуре.

Б. Асафьев, посвятивший несколько своих исследований интонации, полагал, что для русской культуры основополагающим качеством интонации является её распевность, и, когда в XVIII столетии Россия начала осваивать инструментальный интонационный словарь, заимствованный из Западной Европы, этот процесс был похож на слом, глобальную перестройку мышления, которая проходила гораздо труднее и драматичнее, чем в X–XI веках при соприкосновении с византийской культурой: «Народ, культура, эпоха в их исторической жизни определяют стадии интонации, а через интонацию определяются и средства выражения музыки, и отбор, и взаимосопряжение музыкальных элементов. В эпоху великого культурного поворота в русской истории от XVII на XVIII век русская музыкальная культура была в главных и основных своих проявлениях исключительно интонационно-песенной и *распевной*, чем определялась и вся система музыки. Резкий поворот к западноевропейскому инструментализму, с его школьными нормами, почти механически перенесёнными на русскую почву, вызвал сложный и длительный интонационный кризис»².

Русская культура в самых главных своих основаниях была ориентирована на вокальную интонацию, именно она составляла основу музыкального мышления: «В мудрости, в серьёзности стиля и в подголосочной технике коренных русских старинных крестьянских хоров

¹ Бражников, М. В. Лица и фиты знаменного распева: Исследование / М. В. Бражников. – Л. : Музыка, 1984. – С. 91.

² Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая: Интонация / Б. В. Асафьев // Избранные труды: в пяти томах. Т. 5. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1957. – С. 167.

заклучалась удивительно ясно осознанная культура музыки как интонации. В них, в хорах, интонация, обусловленная всем строем жизни и бытовым укладом, определяет всё»¹.

Впитанная с детства и прочно усвоенная каждым носителем народно-песенной культуры, вокальная интонация, свод музыкально-ритмических формул определяют музыкальное сознание. Насколько естественным будет наложение на это сознание новой, только осваиваемой культуры, зависит от типа самой этой культуры. В случае с европейской инструментальной традицией со всем её сводом сонат, концертов, симфоний это наложение было болезненным, а в случае с византийской культурой – более естественным, хотя также сопровождалось процессом «перетолкования» и «перевода».

Инструментальная музыка, как известно, не звучала ни в византийской, ни в православной церквях. Её отвергали уже отцы церкви, Климент Александрийский (ок. 150 – ок. 215) в своём учении напрочь отвергал музыкальные инструменты, только голос признавая достойным Слова Господня: «У нас в употреблении один инструмент – слово мира; при помощи его воздаём мы почёт Богу, а не при помощи древнего псалтерия или трубы, или тимпана, или флейты – инструментов, которые в ходу обычно у людей военных, да ещё позабывших страх Божий плясунов на их игрищах, когда они возбуждают свои вялые души такой музыкой»². Даже знаменитый 150-й псалом с упоминанием различных инструментов Климент Александрийский перетолковывает в символическом ключе: «”Хвалите Его во гласе трубном” – ведь от трубного гласа воскреснут мёртвые; “Хвалите Его во псалтерии” – ибо человеческий язык есть псалтерий Господен; “и на кифаре хвалите Его” – под кифарой должно разуметь человеческие уста, которые звучат, когда плектр – Дух Святой – ударяет в них; “на тимпане и в хорах хвалите Его” – под звучащей кожей он разумеет церковь, пекущуюся о воскресении мертвых; “на

¹ Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая: Интонация / Б. В. Асафьев // Избранные труды: в пяти томах. Т. 5. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1957. – С. 168.

² Цит. по : Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – М. : Музыка, 1966. – С. 98.

струнах и органе хвалите Его” – органом он именует наше тело, а струнами – его жилы, которые Дух Святой гармонически настраивает. ... Поистине человек устроен как мирный музыкальный инструмент, а все прочие инструменты, если поразмыслить, окажутся воинственными»¹. Таким образом, человек – своего рода инструмент Господень, на котором тот играет, вкладывая в уста певца божественное Слово и вдохновляя его своим откровением.

Есть ещё одна точка, в которой ясно высвечивается различие русской и западноевропейской культур и одновременно – сходство русской и византийской, – это вопрос соотношения художественного канона и индивидуального творчества. Разумеется, в данном случае сравнение не будет совсем корректным, ведь речь идёт о разных исторических эпохах, и в Западной Европе в те же Средние века анонимное сочинительство явно преобладало над авторским, однако некоторые противоположные тенденции прослеживались и тогда, и позже.

Тот тип культуры, к которому принадлежала византийская культура, ориентирован на канон, на следование установленным образцам и моделям. Эту установку полностью переняло русское церковное искусство – и музыкальное, и архитектурное, и иконописное: «Древнейшие устойчивые архетипы, как иконописные образы, так и модели песнопений – мелодические формулы, составляли основу музыкального канона древнерусского искусства. На них должны были опираться художники, подчиняя им свою творческую волю. Создавая свои произведения, иконописцы и гимнографы использовали уже готовые модели, архетипы. К такого рода музыкальным архетипам может быть отнесена система подбобнов, система осмогласия с её устойчивыми моделями – попевками, строками, фитами, лицами, закреплёнными неизменной последовательностью знаков»².

¹ Цит. по : Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – М. : Музыка, 1966. – С. 97–98.

² Владышевская, Т. Ф., Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси. – С. 178.

Доля индивидуального творчества как гимнографа, так и церковного певца была не слишком велика: «Музыкант-распевщик как клише накладывал музыкальную формулу подобию на новые тексты, тонко варьируя детали мелодии там, где это было необходимо»¹. И этот процесс продолжался ещё очень долго. В то время, когда в западноевропейской культуре уже были актуальны понятия авторства, композиторского творчества, когда уже ценились новые «идеи», расширение интонационного словаря новыми музыкальными средствами, русская музыка оставалась в рамках всё той же средневековой традиции, опирающейся на свой старый интонационный словарь. Она не разрабатывала то новое, что могло бы привести к изменению канона. Но при этом оказалась достаточно восприимчивой, чтобы на определённом этапе развития снова заимствовать целую музыкальную систему с её жанрами, музыкальными формами, методами развития, тематизмом и интонационным словарём.

В этом заключается некоторая парадоксальность: русская культура, с одной стороны, явственно тяготеет к традиции, соблюдению канона, а с другой – открыта к влиянию других систем, которые, даже если поначалу насильственно насаждаются, затем ассимилируются и становятся частью ее самой.

Т. Ф. Владышевская высказывает интересную мысль о присутствии двух ярусов в русской церковной музыкальной культуре – верхнего и нижнего: «Первый представлял собой изысканное пение, например кондакарное, которое предполагало наличие профессионально подготовленных певцов. Это пение могло быть максимально приближено к византийскому либо могло вообще от него не отличаться. Второй, напротив, базировался на элементарных певческих формах, здесь допускалось приспособление к местным условиям. Это был демократичный вид пения. Эволюция русского

¹ Владышевская, Т. Ф., Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси. – С. 179.

церковного пения определяется сложными процессами взаимодействия певческих форм, представленных в верхнем и нижнем ярусах»¹.

Верхний ярус церковно-певческой культуры был прежде всего связан с архиерейской службой в кафедральных соборах, поскольку первые архиереи на Руси были выходцами из Византии, и они совершали обряд по византийскому чину. В православной архиерейской службе до сих пор сохранились песнопения на греческом языке.

Нижний ярус – результат адаптации. Он возникал прежде всего на основе декламационных интонаций распевного чтения священных текстов на церковно-славянском (а не греческом) языке. И здесь исследователи усматривают общность синтаксиса с русской народной песней: «Музыкальные закономерности и структура распевного чтения близки ко многим хоровым речитативным церковным распевам, к псалмодии, к простейшим видам осмогласия знаменного распева, и в то же время оно связано и с народными песенными речитативами типа былин и плачей»². Кроме того, и в церковной музыке, и в народной песне основой построения целого было сочетание мелодических формул-попевок.

Здесь особенно ярко проявилась та особенность, которая отличает русскую культуру в целом, не только в музыкальной её части – а именно её синтетичность, способность сочетать, сплавлять в новое единство разнородные элементы различного генезиса, создавая на этой основе нечто обладающее своими особенностями, но при этом не отличающееся революционной новизной.

Оригинальность и своеобразие русской классической вокальной школы основаны на соединении многих элементов. Так же как композиторское творчество и педагогическая деятельность М. И. Глинки, формировались на основе:

1. народно-песенной традиции;

¹ Владышевская, Т. Ф., Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси. – С. 184.

² Там же. – С. 185.

2. церковной музыки;
3. итальянской школы *bel canto* и оперной традиции в целом, включая образцы немецкой романтической оперы К.М. фон Вебера.

К народно-песенной традиции Глинка оказался причастным уже по факту рождения его в усадьбе Новоспасское Смоленской губернии, где он с детства слышал и впитывал народные песни: «Определённый регион русского фольклора, сохранивший в первую очередь глубокую самобытность древней календарно-обрядовой песенности, смоленская традиция многое объясняет в творческом формировании Глинки. С ней связана прежде всего особая восприимчивость композитора к интонационному строю старинной крестьянской песни – в отличие от его современников, чей слух питался в основном песенно-романсовой атмосферой городского и помещного быта»¹.

Смоленская губерния принадлежала к западнорусской традиции, где лучше всего удалось сберечь наиболее древние, сохранившие самую старую интонационную основу календарно-обрядовые песни. Песни именно этого региона составили основу многочисленных песенных сборников, появившихся в XIX веке: «Собрание народных русских песен, с их голосами» Н. А. Львова и И. Г. Прача, «Сборник русских народных песен» М. А. Балакирева, «100 русских народных песен» Н. А. Римского-Корсакова, «Смоленские этнографические сборники» В. Н. Добровольского и др. Некоторые песни этой традиции затем появились в творчестве Глинки и других композиторов, например, «Из-за лесу, лесу тёмного» в «Камаринской», «Не тёсан терем» в свадебном хоре из «Ивана Сусанина» Глинки.

Вторая сфера из отмеченных нами – сфера церковной музыки – также стала существенной частью и образования, и профессиональной деятельности Глинки: «Воспитываясь в Благородном пансионе, Глинка сам исполнял церковную музыку; преподавал в Придворной певческой капелле, где русский духовный репертуар был ведущим. Отобрав на Украине 19 малолетних

¹ Левашова, О. Е. Михаил Иванович Глинка : Монография : В 2 кн. Кн. 1 / О. Е. Левашова. – М. : Музыка, 1987. – С. 43–44.

одарённых учеников, которые прошли в капелле школу церковной музыки, композитор впоследствии стал заниматься с одним из певчих, басом-баритоном С. С. Гулак-Артемовским, блестящим исполнителем партии Руслана»¹.

Причастность к церковно-хоровой традиции также очень глубокая, ранняя и плодотворная: «Русская хоровая музыка во всём её широком объёме, начиная от древнего знаменного распева, от средневековой монодии и до монументальных концертов Бортнянского, была хорошо знакома Глинке с детских лет. От неё он воспринял и то глубокое ощущение вокальности – плавной, свободно льющейся мелодии, и ту торжественную монументальность подлинно массового звучания, которые всегда поражают нас в хоровых сценах его величественных опер»².

Как уже рассматривалось ранее, обе традиции – народно-песенная и церковная – взаимодействовали, обмениваясь важными смысловыми и языковыми составляющими. Несколько внешним и чужеродным по отношению к ним был третий компонент – итальянская традиционная вокальная школа. Она вошла в жизнь Глинки несколько позднее, когда в 17-летнем возрасте он начал учиться пению вначале с итальянцем Тоди, затем у известного преподавателя Белолли, который подготовил его настолько хорошо, что, будучи любителем-вокалистом, Глинка мог петь не только романсы, но и оперные партии (например в «Водовозе» Керубини).

В 1830–1833 годах Глинка вместе с тенором Николаем Ивановым отправился на стажировку в Италию, и здесь он смог познакомиться с традицией *bel canto* не по третьесортным представлениям итальянской оперы с раздражавшими его манерными певцами, а благодаря лучшим оперным образцам, исполненным лучшими певцами Европы того времени – Джованни Баттистой Рубини, Каролиной Унгер, Джудиттой Пастой и другими. Он

¹ Яковенко, С. Б. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура / С. Б. Яковенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. № 1. – С. 52–61. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/glinka-i-otechestvennaya-vokalno-ispolnitelskaya-kultura> (дата обращения: 07.04.2020).

² Левашова, О. Е. Михаил Иванович Глинка. – С. 13.

посещает вокальные уроки многих известных педагогов и активно учится: «Посещая с Ивановым уроки маэстро Э. Бьянки, А. Ноццари, Ж. Фодор-Мейнвель, Глинка закладывает краеугольные камни в фундамент собственной, а стало быть, русской вокальной школы. Эстетика его выкристаллизовывается в переосмыслении и преодолении противоречивых тенденций итальянской исполнительской традиции, но выработке звука, основам вокального мастерства, техники он старательно учился»¹.

Очевидно, что в этот момент в биографии Глинки происходит то же, что происходило почти девять столетий назад с византийской культурой – итальянская вокальная традиция заимствуется, но при этом она одновременно переосмысливается и подстраивается под другие реалии, под другой интонационный словарь, другую систему ценностных координат.

Если для итальянцев необходимой составляющей вокальной школы была виртуозность, состоявшая в уподоблении голоса подвижному и не знающему никаких технических преград инструменту, то Глинка эта сторона оставила полностью равнодушным. И когда итальянская певица Фреццолини попыталась, по традиции итальянской оперы, вставлять вокальные украшения в арию Антонида из «Ивана Сусанина», Глинка её тотчас остановил (затем она вовсе отказалась петь в опере Глинки). «Итальянская певица Фреццолини репетировала в присутствии автора роль Антонида. После первой же добавленной ею виртуозной фиоритуры Глинка остановил певицу и сказал: «Так нельзя, ведь это не итальянская музыка». Примадонна вспылила: «Если так, то я петь не хочу». «Это лучше», – сказал Глинка»².

«Точно так же Глинке претила преувеличенная театральность и аффектация, принятые на многих (в том числе итальянских) оперных сценах: «преувеличенную аффектацию, намеренное, подчас чрезмерное подчёркивание мелодраматических эмоций, которыми грешили даже

¹ Яковенко, С. Б. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – №1. – С. 53-54.

² Там же.

знаменитые итальянские певцы, – всё это Глинка называл “итальянщиной” и считал зловредным пересаживать её на русскую почву»¹.

Таким образом, хотя итальянская вокальная школа была воспринята именно как готовая целостная система подготовки певцов, чьих профессиональных умений будет достаточно для исполнения практически любой вокальной музыки, включая оперную, всё же Глинка проявил избирательность в выборе эстетических идеалов и методов их достижения.

Точно так же, как в византийской и православной традиции, Глинка и его последователи не мыслили вокальное искусство как забаву, как средство развлечения и необременительного досуга. Для русских композиторов сочинительство всегда было своего рода служением. Для Глинки с его идеей создания национальной оперы, с осознанием этой задачи как его собственного вклада в русскую культуру это было действительно так. Возможно, те идеи боговдохновенности музыкального искусства, которые лежали в основе византийской церковной культуры, на каком-то глубоком уровне сознания сохранили свою актуальность до времен Глинки и породили ту уникальную ситуацию, где сошлись воедино многие необходимые источники, давшие начало русской классической школе вокала.

¹ Яковенко, С. Б. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура //Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. №1. С.53-54

ГЛАВА 2

ОСОБЕННОСТИ ГЕНЕЗИСА РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ

2.1 Основные достижения исполнительской культуры русской школы пения конца XIX века

Как нам представляется, понятие «русская школа пения» складывалось постепенно, в первую очередь благодаря труду М. И. Глинки «Школа пения». Доподлинно не удалось установить, в какое время понятие расширилось за счёт прибавления определения «русская», но наше исследование доказывает, что здесь свою роль сыграли идеи славянофилов, своеобразно преломленные на рубеже XIX–XX веков. Однако логично предположить, что именно «русская» – русская школа пения утвердила себя с возникновением профессиональной русской оперы и продолжала развиваться в параллели с развитием русской композиторской школы, чутко реагируя своим творчеством на новые задачи исполнительства, требующиеся для работы над образами героев опер и камерных произведений.

В отечественной литературе понятие «русская вокальная школа» рассматривается в двух основных смыслах. В одном смысле понятие «русская вокальная школа» анализируется с точки зрения территориального аспекта. В другом смысле в данное понятие вкладываются этноментальные характеристики («дух», «душа» народа).

Профессиональной русской школе пения предшествовал многовековой путь песенных, обрядовых традиций и церковного песнопения. Песенные традиции вошли в культуру русского народа и явили собой творческую уникальность, послужившую основой для возникновения профессионального вокального искусства.

Национальное достояние – русская народная песня, имеющая многоплановость исполнительских традиций, наделённая эмоционально-

смысловым содержанием, подготовила фундамент для отечественного оперного искусства.

Исследователи, анализируя особенности развития и историю русской вокальной школы, утверждают, что её начала формируются в XVI – первой половине XVII вв. В это время накопленный певческий опыт, имеющий знания приёмов голосоведения, расширяет свои границы, обращается к образно-поэтическому началу.

Известно, что первая четверть XIX столетия связана с этапом синтеза русской и западной культуры, создаются оригинальные произведения при этом качественно, указывающие на свою национальную почву¹. Предпосылки этого синтеза лежат в реформаторской деятельности Петра Первого, который внёс значительные изменения в культуру русского общества. Приобщение России к западноевропейской цивилизации отразилось на развитии музыкального искусства².

Русские композиторы, объединив все песенные традиции русского народа и мелоса бельканто, породили такое явление русской музыки, которое образно принято называть русское бельканто (прекрасное пение). В основе творчества русской вокальной школы лежит примат национальной психики, особенности этнокультурного характера.

Музыка русских композиторов XIX – начала XX века представляет собой сложную, многоплановую, многообразную по содержанию, жанрам, стилям и формам воплощения область музыкального искусства, имеющую общий признак – духовную связь с русской философской мыслью. Для творцов Серебряного века бесценными и почитаемыми являлись поэт А. Пушкин, художник Ф. Рокотов, иконопись, русское скоморошество, языческие традиции, которые воспринимались как предшественники или даже современники, а не далёкие предки. Основные (национальные) приоритеты,

¹ Джильи, Б. Воспоминания / Б. Джильи ; пер. с итал. И. Константиновой ; ред., прим. и послесл. С. Ю. Левика. – 2-е изд. – М. : М.; Л. : Музыка, 1967. – С. 86 с.

² Иванов-Борецкий, М. В. Музыкально-историческая хрестоматия / М. В. Иванов-Борецкий. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Гос. муз. изд-во, 1933–1936. – С. 89.

идеалы, стереотипы русской вокальной школы органично включены в идейно-образную концепцию религиозной философии.

Национальная идея выступала мировоззренческим фундаментом, на котором выстраивалась русская музыкальная культура и сформировались традиции русской вокальной школы. Основоположники и яркие представители данного музыкального направления М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, а затем М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П. И. Чайковский ориентировались в своей творческой деятельности на традиционные национальные художественные идеалы, русские народные культурные традиции, тем самым обозначая себя и своё творчество творцами национальной идеи.

Национальная идея как базовая составляющая русской ментальности и как основной концепт в учении русских философов (славянофилов) в её различных видах и формулировках получила акцентированное выражение в художественных образах целой плеяды русских мастеров, создавших уникальный национальный феномен – русскую вокальную школу.

Русская идея как выражение самоидентификации этноса и нации, основные критерии которой: православие, соборность, духовность, любовь, сострадание, добро, истина, красота, – являлись стержневыми принципами в философской отечественной и общественной мысли. Идеи всеединства и богоискательства (поиски истины, добра, красоты) нашли своё глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской вокальной школы.

Православные ценности, обнаруживающиеся в таких постулатах как любовь, совесть, вера, нравственность, молитва – ментальные устои и характеристики русского человека, красноречиво отражаются в культурно-вокальной традиции. Любовь трактуется народностями, как и в русской культуре, в частности «не только страсть, нежность, тоска, доброта, жалость, душевный контакт, но и божественная энергия, творческая сила человека, его

духовная связь с Родиной»¹.

К смысловым параметрам, выражающим мироощущение и мировосприятие, художественно-творческие, социокультурные и профессионально-музыкальные позиции русской вокальной школы, одновременно рассматриваемые и как атрибутивные свойства национальной идеи, следует отнести народность, христианский реализм и христианский гуманизм.

Народность как отражение в музыке национального духа, как олицетворение художественными средствами русского менталитета, образа мыслей и действий, мироосвоения и миропонимания. Идея народности осуществляется посредством ассимиляции и переработки богатых народных традиций, а также обращения к русскому фольклорному наследию. В музыке русской вокальной школы проявление народности связано со взаимосвязью и взаимодействием, а также со взаимопроникновением национальных истоков, историко-культурного прошлого своего народа, сопереживанием и принятием национальных эстетических норм, традиций и верований. Народность представлена способностью понимать специфику и осмысливать значимость национального языка народа, говорить на нём.

Но главным образом категория «народное» выражалась в этико-моральном, нравственном идеале, религиозности. Оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», а также «Русалка» А. С. Даргомыжского характеризуются как произведения, тесно связанные с русским народным искусством, отечественной народной поэзией, фольклорной народной музыкой.

В «Энциклопедическом словаре культуры XX века» В. П. Руднева определено, что «реализм – это правдивое художественно-творческое отражение действительности, реалий современной жизни в музыкальных

¹ Кривошей, И. М. Ключевые концепты: диалог русского романа и русской культуры / И. М. Кривошей // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 2. – URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=8911> (дата обращения: 30.03.2020).

произведениях»¹.

Здесь реализм выступает синонимом материализма и позитивизма, так как точкой отсчёта понятия «реализм» в русской культуре явились, по мнению В. П. Руднева, «Отцы и дети» И. С. Тургенева с главой «Реалисты»².

Поэтому рождённый в рамках скорее традиции нигилизма, «реализм» для начального этапа русской школы пения оказывается скорее чем-то вроде «ярмарочных» образцов народного быта и соответствующих ярких образов, трансформируясь на рубеже веков в нечто иное, существующее в духе Достоевского: когда реалист в высшем смысле изображает глубины человеческой души.

Реализм транслировался как близкое, естественное, понятное для окружающих олицетворение эмоций, чувств человека в структуре вокального искусства. Отсюда следующие художественные особенности русской школы: национальное начало, сформированное на волне славянофильства; яркие национальные образы, но в позитивистско-материалистическом духе; сюжетность, отражающая русскую историю; пение только на национальном языке.

Однако для русской же школы пения в пору её расцвета был присущ «христианский реализм» в духе Ф. М. Достоевского – реалист в высшем смысле изображает глубины человеческой души. Реализм в русской школе пения транслировался как близкое, естественное, понятное для окружающих олицетворение эмоций, нравственных чувств человека в структуре вокального искусства.

Душа, духовность, гуманизм – это реалии внутреннего мира человека. Гуманизм в русской певческой школе естественным образом вытекал из ренессансного ощущения на рубеже веков. Духовность, духовная жизнь, гуманизм рассматривались в русской философии как особый мир, своеобразная реальность, сущностным образом связанная с Божественным,

¹ Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – С. 341.

² Там же.

космическим бытием. Духовность человека – конституирующее начало, поскольку именно духовность делает человека человеком.

На наш взгляд, наиболее концентрированно критический взгляд на гуманизм выразил Н. А. Бердяев, писавший, что основная ложь гуманизма состоит в отрицании богочеловечности. Он, как и Ф. М. Достоевский, ощущал антигуманистическую угрозу, видел в ней следствие ущербности секуляризированного гуманизма, утверждал, что выход находится в обновлённом христианском гуманизме.

Проблема кризиса гуманизма, по мнению Н. А. Бердяева, находит наиболее сильный отклик в русском сознании с его отрицанием «меры» классической культуры и «середины» современной цивилизации, с выходом за пределы западных установок и стремлением к «положительному» апокалиптическому полюсу¹.

Идеи христианского гуманизма ярко выразились в творчестве представителей русской вокальной школы. Они проявляли огромный интерес к внутреннему миру человека, к его душевной сфере. Они пытались продемонстрировать душевное состояние людей посредством музыки в свете христианства.

Так, А. С. Даргомыжский в своих произведениях показал простых людей с горем и нуждой, с их искренними чувствами. Ведущие произведения русской школы пения базируются на творческом принципе, который проявляет себя в искусстве христианского типа культуры.

Русские музыканты, как композиторы, так и исполнители, в русле национальной идеи, под влиянием философских «почвеннических» тенденций культивировали такие качества, как эмпатия (сопереживание), эмоциональный отклик, «всемирная отзывчивость русской души» (Ф. М. Достоевский)².

Ссылаясь на мнение Т. Богатырёвой, что «содержание культуры – это в

¹ Бердяев, Н. А. Истина и откровение. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1996. – С. 116.

² Юдин, А. П. Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века : 13.00.02 : дис. ... д-ра пед. наук / Алексей Петрович Юдин ; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2004. – С. 4.

значительной степени культурная память, ценности, унаследованные от предыдущих поколений»¹, важным является анализ исторических процессов эстрады с учётом особенности национального менталитета и традиций. Это даёт возможность рассматривать эстраду не только как явление массовой, но и элитарной культуры.

Элитарность эстрады проявляется, в частности, в её профессионализме, что в культурологической науке определяется как «профессиональная культура». А. Я. Флиер определяет, что «основой профессиональной культуры являются не столько социально-бытовые элементы образа жизни (как в этнической культуре), а некоторые принципы социального сознания и поведения, диктуемые особенностями технологии деятельности по правилам той или иной профессии, зафиксированные в учебниках и навыках профессиональной подготовки.

Сюда входят элементы социальной этики, целей и социальной ответственности за последствия этой деятельности, профессиональные традиции, статусные роли, профессиональный язык и т. д.»².

Термин «элитарное искусство» (от франц. Elite – лучшее) истолковывается как творческий продукт более дееспособного привилегированного слоя общества, создаёт собственные, принципиально новые механизмы саморегуляции и ценностно-смысловые критерии в определённой социальной сфере.

В эстрадном искусстве эти критерии определяются внутренними законами профессиональной эстрады, которые формируют данное направление. В определённых социальных условиях эстрада обновлялась и меняла свой облик, отражая характерные особенности исторических этапов развития общества.

Понимая её социально-действенную функцию, революционные

¹ Богатырёва, Т. Культура как качество жизни [Сайт]. – URL: <http://viperson.ru/articles/tatyana-bogatyreva-kultura-kak-kachestvo-zhizni> (дата обращения : 20.03.2020).

² Флиер А. Я. Модернизация модели морфологии культуры // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14. – № 1. – С. 20–26.

идеологи создали культурную унификацию, сплавляя массы единственным искусством, в котором лозунг «всё для всех» соответствовал понятиям «коллективность», «массовость». На сегодня эти дефиниции утратили свою идеологическую сущность, создав дискуссионное поле ценностных критериев искусства эстрады.

В этом контексте и закрепились толкование музыкальной эстрады как явления сугубо массовой культуры, без учёта того, что она вбирала в себя и джаз, и рок-музыку, сформировала свой музыкальный язык, иногда совершенно не приемлемый массами.

В национальной вокальной школе объективируются ментальные особенности русской души, стремящейся к свободе, воле, покою, безмерной любви, слиянию с Богом. Русская вокальная музыка одухотворена библейской тематикой, духовно-христианскими мотивами и сюжетными линиями. Представленные ими этические и ценностные категории, столь важные для русской религиозной философии, составляют мировоззренческий фундамент русского вокального искусства XIX – начала XX веков.

В качестве примера можно привести классическую оперу «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Идеальной основой оперы являются эстетические принципы народности и реализма; заложен славянофильский лозунг: соборность, а также проблема жертвенного подвига, концепт святости «законного Царя» (монархические установки русских философов-славянофилов), защита Святой Руси, аксиологические мотивы: дом, семья, род.

В ходе полемики между славянофилами и западниками представители русской вокальной школы (М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, «Могучая кучка» и др.) встали на позиции первых, постулируя национальную самобытность, консерватизм, очищение национального от западного, инородного, как угрозу подавления русского начала в отечественном вокальном искусстве; отстаивали исконно-русские, национально-культурные, этико-аксиологические императивы.

С. И. Танеев резюмирует, анализируя специфику русской музыки: «Европейские формы нам чужие...»¹. Поэтому «задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать созданию национальной музыки»². Ещё сам М. И. Глинка отмечал: «Все написанные мною в угождение жителям Милана пьесы... убедили меня только в том, что я шёл не своим путём и что я искренне не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня на мысль писать по-русски»³.

Всё больше актуализируются рассуждения на тему кризисной ситуации в западной цивилизации, философской мысли, культуре и в связи с этим эта тема становится центральной для русской мысли на рубеже XIX–XX вв. Особенную актуализацию тема кризиса системы ценностей, кризиса духа в европейской культуре, идея противостояния западному мышлению приобретает в учении русских философов.

Национальная идея становится неотъемлемым компонентом художественного опыта, творческих поисков М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, А. Н. Серова и др. В. В. Стасов отмечает: «Крупная черта характеризует новую нашу школу – это стремление к национальности. Оно началось ещё с Глинки и продолжается непрерывно до сих пор. Такого стремления нельзя найти ни у одной другой европейской школы»⁴.

Представители вокальной отечественной школы выковывали своё творческое кредо, глубоко приникнув в русский национальный склад характера, отчётливо представляя образы и быт народа, традиции и обряды, сложившиеся в детстве. С. И. Танеев пишет П. И. Чайковскому: «...то

¹ Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946: сб. ст. и материалов к 90-летию со дня рождения / под ред. В. Протопопова. – М. ; Л. : изд-во и типолитограф. Музгиза, 1947. – С. 13.

² Танеев, С. И. Из памятной книжки / С. И. Танеев // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2. Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни : к 10-летию со дня смерти, 1915–1925. – М. : Музсектор Госиздата, 1925. – С. 73.

³ Глинка, М. И. Записки // Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. – М. : Музыка, 1973. – С. 57.

⁴ Стасов, В. В. Двадцать пять лет русского искусства / В. В. Стасов // История эстетики. Памятники эстетической мысли. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1969. – Т. 4. Первый полутом. Русская эстетика XIX века. – С. 653–658.

обстоятельство, что Вы родились в России, слышали песни, жили среди той природы, которая имела влияние на склад характера русского народа, эти и многие другие причины делают то, что Ваша музыка часто носит особый характер, непохожий на европейский»¹.

Подчеркнём тот факт, что русские композиторы, обладая профессиональными знаниями, полученными в музыкальных западноевропейских школах, используют эти навыки для создания русской музыки, такого рода синтез благотворен для развития русской музыкальной культуры.

Выражение национального начала как живого и творческого, имеющего непосредственное отношение к душевной области человека, стремящейся к вечному спасению, близко пониманию русских философов А. С. Хомякова, С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, С. Л. Франка, И. А. Ильина, В. В. Зеньковского и др.

Понимание национального в среде русской вокальной школы связывается с развитием духовного пения, церковной музыки: традиций древнерусского пения с её монодией, знаменным распевом (С. И. Танеев, С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский). Формируется целое и достаточно активное, определившее себя русским духовным возрождением культурное движение, которое несёт в себе стремление поиска специфики русской культуры, уникальности русской культуры, особенности национального творчества, искусства, философии, православной религии.

Церковное, хоровое пение аналогично представлениям русской философской мысли отождествляется с соборностью, в которой славянофилы, а затем В. Соловьёв, Н. Бердяев, С. Булгаков, Н. Лосский, братья С. и Е. Трубецкие, П. Флоренский, С. Франк и др. полагали основание русской культуры.

Соборность в христианстве тождественна кафоличности, вселенскости,

¹ Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / под ред. М. И. Чайковского. – М. : П. Юргенс, 1916. – С. 148.

всеединству, для того чтобы высшая цель была реально достигнута, человечество призвано сообща спасти мир и себя. Русские философы, определяя характер мировоззрения русского человека, обнаруживают его начало в идейном содержании органической многогранной структуре духовного мира, нашедшей себя ещё в раннем христианстве и платонизме. Духовная жизнь человека анализируется как подлинная реальность, которая находит свой источник в Боге.

Национально-православная тематика в произведениях представителей русской вокальной школы проявилась в использовании техники «колокольности» («Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Опричник» П. И. Чайковского и др.).

Духовные интенции всё больше присутствуют в вокальных произведениях русских композиторов, создаются вокальные циклы и вокальные поэмы, произведения для хора и солистов, в которых ярко представляются музыкальные откровения на божественные темы. Тема русской природы звучит в вокальных сочинениях в общем восприятии православия и родного края, пронизанного символами российской природы.

В русских романсах актуализируется идея молитвенного преображения человека в поисках исцеления от душевных и духовных болезней, направленность души на молитвенный, покаянный лад, дающий впоследствии утешение и успокоение.

Образующие культуру душевной стихии мироощущения русских композиторов определили темы романсов: исповедальность, молитвенное общение с Богом. Герои русских романсов с наполнением искренних и чистых помыслов мечтают о преображении души и стремятся к встрече с Богом через покаяние и преображение.

Молитва и сцены, связанные с православными обрядами, становятся частями оперного действия, находят органичное преломление в оперных творениях русской школы пения. Нравственность здесь играет существенную

роль. «Творчество не сводится к технике делания, а является духовно-нравственным зарядом к действию»¹.

Итак, особенностью развития русской вокальной школы рубежа XIX–XX вв. является её духовно-идеологическая связь с русской философской мыслью.

Русские композиторы и исполнители, подобно отечественным религиозным философам, в ситуации бедственного периода национальной идентификации, постулировали и отшлифовали черты русского стиля, обращались к методу консервации национального самосознания, основываясь на самобытных идеально-духовных, непреходящих сущностях².

В русской опере ценности православной культуры оказались естественно включены в художественную ткань музыкальных произведений, что подтвердило важность и значительность нравственности для русской культурной традиции в целом.

В период творчества М. И. Глинки – основоположника национальной классической музыки – в пространстве оперного искусства можно выделить общие идейно-художественные особенности: историко-национальный колорит, нравственно-философский, духовный уровень, связь с традициями православной культуры. Композитор М.И. Глинка первым смог ярко, достоверно, художественно воплотить в опере главные характеристики и свойства национального менталитета. Оперные произведения композитора раскрывают необычайно привлекательный колорит национальных сюжетов и ярко представляют, рисуя исторические сюжеты в художественной форме.

Образы оперных героев М. И. Глинки воспроизводили в своём облике коренные особенности русского характера. Художественно-музыкальное творчество композитора представляет собой воплощение духовного реализма, озаряющего глубинные недра народно-православного духа. Главными художественными особенностями в области оперного искусства периода

¹ Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – С. 134.

² Каган, М. С. Музыка в мире искусств. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 161.

творчества М. И. Глинки являются абсолютная духовность: религиозная, психологическая, личностно-нравственная, идейная преемственность: культурно-историческое сочетание православного богословия и философской мысли, художественно-музыкальная вариативность.

Оперное творчество М. И. Глинки, рассматриваемое сквозь призму связей с традициями духовно-национальной культуры, способствует осмыслению проблем самобытного развития русской композиторской школы.

Художественно-идейные особенности оперного искусства М. И. Глинки включают: историко-национальный колорит, нравственно философский духовный уровень, связь с традициями православной культуры.

Композиторы «Могучей кучки» внесли существенный вклад в формирование ценностных ориентации русской музыки XIX века и оказали влияние на дальнейшее развитие русской культуры досоветского периода.

Зародившееся оперное творчество как уникальный жанр соединило в себе многие виды искусства: музыку, пение, драму, танец, изобразительное искусство.

Не существует второго жанра в сценическом искусстве, который был бы так разносторонен по своим возможностям эмоционально-эстетического и духовного воздействия на зрителя-слушателя.

Русская опера родилась благодаря прежде всего уникальной русской народной песне. Начало русского оперного театра происходило от традиции народной обрядности и фольклора.

Народная песня, отпочковавшись от обрядосферы, привела к появлению лирической песни, которая стала основой сольных, ансамблевых и хоровых номеров. Генетическая близость к народным истокам привела деятелей русской школы пения к усвоению нового жанра – оперы. Оперные образы отражают обобщённую форму истории судеб героев русского народа, отражают воззрения нации.

Христианские аспекты в структуре оперы создают глубину духовного пространства. Оперное как светское искусство было явно отлично от традиций

духовно-культурных обрядов православия, но, однако, явило своим содержанием иную, наполненную глубокими эмоциями ценность, которая транслировала идеалы духовного наследия и культурного диалога поколений.

На рубеже XIX–XX веков русское музыкальное искусство, основанное на вековых симпатиях к пению, нашло своё полное отражение в операх М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и других гениальных русских композиторов. Апеллирование композиторов «Могучей кучки» конца XIX века к ценностным постулатам русской духовной культуры, генетически сросшейся с православием, есть не что иное, как продолжение музыкальных традиций в отечественной опере, зацементированных М. И. Глинкой.

Композиторы аккумулировали в операх основы национальной идеи в русле отечественной религиозно-философской мыслью «серебряного века». В своих операх они обращаются к вечному, пересекаясь с религией, философией, этикой.

Интерес к национальным ценностям прошлого, поднятым на высокий пьедестал М. И. Глинкой, не утрачивается, а принимает новые формы, связанные с областью мифологии, фольклорных представлений. Религиозно-философские идеалы: вселенскость, соборность, добро, любовь, красота, милосердие, самопожертвование, выражаемые посредством различных музыкальных форм, жанров, композиторских стилей, определяли ценностное поле творчества композиторов «Могучей кучки».

В конце XIX – начале XX в. в творчестве композиторов нового направления начинает осваиваться национальный стиль. Наблюдается возникновение новейших музыкальных форм (смешивание церковной, академической, фольклорной систем), новых структурных моделей и жанровых элементов (романса, канта, колокольности, духовных стихов).

В этом контексте основной центр тяжести переходит на проблему освоения внутренней природы человека.

Духовный реализм, «реализм в высшем смысле», характеризующий творчество великого русского философа и писателя Ф. М. Достоевского, был взят за основу русскими композиторами и исполнителями. «Новое направление» в музыке на рубеже XIX–XX веков – культурная динамика вперёд, определяемое как русское Духовное возрождение.

Музыканты, композиторы и исполнители, поэты и писатели ставят приоритетной тему о специфике и уникальности национальной культуры, философии, православной религии как важных составных направлениях самоидентификации на пути становления и возрождения русской культуры и всего человечества, угрожающего своей близостью глобального кризиса.

Оперные и вокальные произведения русских композиторов наполняются глубоким духовным содержанием, выражая внутренний мир человека в его поиске и стремлении к идеалу, возносят душу к вечным, непреходящим ценностям.

Основой творчества русских певцов-актёров рубежа XIX–XX вв., особенно Ф. И. Шаляпина, было обязательное прислушивание к собственной природе, понимание самого себя, свой характер, своё отношение к миру. Ф. И. Шаляпин в своем показал чисто русское искусство, основывающееся на народности, на чистоте и глубине чувств. Певец-актёр тщательно и детально продумывал, и пропускал через свое сознание музыкально-драматическое действие оперного героя, представлял и фиксировал психологическую мозаику роли.

Сутью методологии актёрского творчества Ф. И. Шаляпина являлся сам процесс зарождения, созревания, становления и воплощения образа героя.

Важную роль в истории национальной школы пения на рубеже XIX–XX веков сыграла Русская частная опера С. И. Мамонтова. Частная опера представляла собой сосредоточие самобытных пластов национального оперного искусства, где созрели и получили впоследствии мировую славу многие гениальные певцы-актёры.

Эстетические взгляды С. И. Мамонтова имели ярко выраженный мировоззренческий оттенок; меценат был противником восприимчивости к достижениям западноевропейской культуры. Ценностной формулой С. Мамонтова было моральное и материальное участие в жизни своей семьи, своего народа, принесение пользы обществу и государству. На формирование эстетико-мировоззренческих устоев С. И. Мамонтова оказали влияние чистые идеи о преобразующей и великой силе искусства; помыслы о самоценности творческой личности; твёрдая убеждённость в необходимости использовать лучшие образцы мировой культуры прошлого и настоящего для рождения великой культуры будущего.

Русская школа пения доказала прогрессивность национальной исполнительской особенности, её вновь созданный, новаторский характер, самобытность и уникальность русского искусства, необычайную талантливость русского человека. Правдивость чувств с глубиной сопереживания, мощная убедительность в творческой подаче содержания, смысла, способность смотреть «вглубь» произведения и находить истину – типичные черты русской вокальной школы покорили Европу.

После гастролей «русских сезонов» в зарубежных странах кардинально изменился взгляд на оперное и певческое исполнительство и певческое творчество русских артистов, в чём и заключалась высокая оценка самой гениальной русской музыки. Многие западноевропейские вокальные школы с установившимися многовековыми традициями и явившимся в своё время методическим центром для русской школы пения в этот период испытали обратный эффект – воздействие русской вокальной школы, наполненной правдивыми чувствами, и вынуждены были пересмотреть свои взгляды, признав её уникальность.

Созданные актёрами-певцами образы несли высокие гуманистические идеи, воспевали красоту человеческой души, чувство любви. Национально-выразительные интонации народных песен способствовали художественному и вокально-техническому развитию творчества певцов. Они очень ценили

Россию, национальное искусство, литературу, отечественную историю, русский язык и воплощали это в музыке.

В исполнительском творчестве певцов на рубеже XIX–XX веков осуществляется соединение классического оперного наследия с национальной вокальной традицией. Деятели искусства приходят к убеждению, что музыка лежит на пути к театральному синтезу как способу познания сценического воплощения мира.

В творчестве представителей русской школы пения раскрывались такие черты, как русское слово, эмоциональная окраска и самобытность. Достижения русских композиторов и исполнителей-новаторов русской школы пения грандиозно обогатили и приумножили не только специфику содержания русской вокальной школы, но и мирового музыкального искусства.

«Русская школа пения» – профессиональная вокальная школа, сформировавшаяся на рубеже XIX–XX веков, являющаяся ярким феноменом национальной культуры и оказывающая существенное влияние на состояние и развитие культурного пространства мира.

Русская школа пения сформировалась из особенностей и специфики психологического характера нации, традиций музыкальной культуры, своеобразия исторического развития, национального образа мыслей. Результативная деятельность русской вокальной школы генетически связана с творчеством М. И. Глинки, где вокальное искусство становится характерной и неотъемлемой частью национальной культуры. Атмосфера рассматриваемой эпохи, где были ярко выражены взгляды А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, И. С. Аксакова и других представителей славянофильства, формирует особый тип национальной музыкальной ментальности, сложившийся в русской певческой школе.

Вокальное искусство детерминируется в пространстве национальной музыкальной культуры, его природа становится свойством генетической памяти нации. Славянофильские идеи (православие, соборность, коллективизм, антизападничество и т. д.) отчётливо прослеживаются в

вокальном искусстве, воплощаясь в отдельных произведениях и целых жанрах (лирическая песня, опера, романс). Славянофилы внесли огромный вклад в развитие самосознания и самоидентификации русской школы пения XIX–начала XX в., наследие которой стало отражением национальной ментальности и православной христианской культуры.

Русская школа пения – наследница менталитета русского народа обогащала своё содержание идеями славянофилов, стремилась к простоте и ясности исполнительских форм, задушевности, драматичности, умению совмещать пение с трепетным русским, эмоционально окрашенным словом.

Музыкальная культура была направлена на формирование национальной самобытности, патриотических чувств, на процесс осознания собственных национальных корней.

Представления славянофилов о русской песне дали состоятельный материал для философско-исторического и культурологического осмысления судьбы своего народа и тем самым повлияли на становление русского музыкального направления, сложившегося в рамках русской школы пения.

Русская народная песня как концепт духовно-нравственной позитивности, как «таинственная психея народа», как основа национального самосознания стала неиссякаемым источником вдохновения представителей русской вокальной школы.

Создавая романсы, композиторы обращались к русскому фольклору, к русским лирическим песням, к образам христианского мира, при этом совмещая западноевропейские музыкальные принципы с русской ментальностью, демонстрируя открытость, отзывчивость русской культуры, её способность принять в свою среду культурную многообразность мира. На русской почве романс под влиянием славянофильского умонастроения и исторического контекста эпохи приобрел специфические национально-культурные черты.

Композиторы русской национальной школы восприняли идеи славянофилов о русской музыкальной культуре.

Русские композиторы под непосредственным влиянием идеологии славянофильства в своих оперных произведениях создавали национальный колорит.

При творении оперных шедевров они обращались к народным, крестьянским песням, образы западной культуры в оперных произведениях русских композиторов хотя и присутствовали, но в наименьшей степени по сравнению с национальными тенденциями.

Тема исповеди занимает особое место в русской музыкальном искусстве XIX – начала XX в. Исследование сущности исповедального сознания, обращение к миру исповедально-музыкального, исповедально-философского, культурологического диалога необходимо на пути возрождения национального самосознания.

Многие произведения русских композиторов: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, М. М. Ипполитова-Иванова, Г. В. Свиридов и др. – пронизаны глубоким молитвенным покаянным чувством.

Смысловое поле русских романсов создает образ глубоко кающегося человека. Целый ряд русских романсов воплощает образ исповедального состояния, освещающего бытие русского человека. Сквозь призму исповедального слова русский романс показывает характерные особенности, черты русской души – желание заступничества Божьего и удовлетворения душевного страдания, стремление к идеальной гармонии с макрокосмосом. Исповедальность – глубинная, ценностно-смысловая категория русского романса, находящаяся в органической и генетической связи с центральными идеями русской культуры. Взаимосвязь музыки и исповедального слова представлена в русских операх. Исповедальность как творческий мотив, присущий в значительной степени великим композиторам, показывает всю трагедийную мощь и философский масштаб их мышления, особенности творческой индивидуальности.

Духовно-мировоззренческая функция речитатива в музыке – выражение нравственных, моральных, культурных и религиозных убеждений героя. Речитатив – фактор музыкального мышления, осуществляя единение музыки и слова, он через интонационно-тематическую ткань выражает духовное содержание оперы. Речитатив в музыке великого композитора А. С. Даргомыжского является одним из средств выявления и раскрытия духовно-мировоззренческой идеи произведений. Композитор развил традиции русской речитативной оперы, создал новый жанр русской оперы – народно-бытовую, лирико-психологическую драму. В основе построения образов героев в произведениях русской вокальной школы конца XIX – начала XX в. лежит проблема внутренней природы человека в её тенденции к правдивому перевоплощению.

Особенностями перевоплощения героев песен, романсов и опер является именно «внутренний человек», глубокое сосредоточение на персонажной судьбе. Стремление к правде, естественности – типичная черта русской школы пения второй половины XIX века, которая вырабатывала качества певцов-реалистов, умение создавать на сцене живые реалистические образы и персонажи.

Русская школа пения представляет собой совокупность специальных вокальных навыков и умений (вокальной техники), тесно связанных с глубокими национальными явлениями. Русская школа пения – развитая профессиональная музыкальная культура (композиторская школа), взаимосвязанная с народным исполнительским искусством. В искусствоведческой мысли практически не существует терминологическое разграничение понятий «русская школа пения» и «русское вокальное искусство».

Русское вокальное искусство – итог взаимодействия композиторских, исполнительских и педагогических факторов, погружённых в национально-культурное наследие (исторические художественно-стилевые, культовые, фольклорные истоки). Русская школа пения – это средоточие национальной

музыкальной культуры, отражающей своим содержанием историю народа с традиционными героическими идеалами, с легендами защитников родного края своей страны православной, близких и любимых людей, что говорит о разнохарактерности тематики фольклора.

Славянофильские идеи (православие, соборность, коллективизм, антизападничество и т. д.) отчётливо прослеживаются в вокальном искусстве, воплощаясь в отдельных произведениях и целых жанрах (лирическая песня, опера, романс). Славянофилы внесли огромный вклад в развитие самосознания и самоидентификации русской школы пения, наследие которой стало отражением национальной ментальности и православной христианской культуры. Представителями русской национальной школы были восприняты идеи славянофилов о русской музыкальной культуре. Становление русского музыкального направления русской школы пения проходило под влиянием их представлений о русской песне, которые в свою очередь выступили в качестве материала для осмысления судьбы своего народа в философском, историческом и культурологическом ключе.

Русская школа пения базируется на народной интонации, эмоциональности, внутреннем психологизме. Метод русской певческой школы – вокальная техника, основанная на вокально-артикуляционном мастерстве, способность сочетать виртуозное пение с эмоционально окрашенным живым словом, с проникновением в драматическую суть, чистосердечным выражением мысли, естественностью и внутренней верностью передачи поэтического содержания музыки.

Красивая вокальная фраза, наполненная смыслом и переживаниями героя, содержит чувственное состояние, эмоциональность, наив, чистосердечность, исповедальность. В романсах звучание инструмента сопровождения создает атмосферу для исполнителя, помогающую создать требуемое настроения и раскрыть эмоциональное содержание произведения.

В основе художественно-творческой актуализации русской вокальной школы, которая достигла своего расцвета в творчестве М. И. Глинки, лежал

национальный компонент. М. И. Глинка проявлял огромный интерес к церковнославянским основам пения, стремился к синтезу русских церковных традиций и светского стиля вокального исполнительства. Особенностью развития русской вокальной школы XIX – начала XX века является её духовная связь с русской философской мыслью. Основные (национальные) приоритеты, идеалы, стереотипы русской вокальной школы были органично включены в идейно-образную концепцию религиозной философии.

Философская концепция национальной идеи была мировоззренческим фундаментом, на котором выстраивалась русская музыкальная культура и сформировались традиции русской вокальной школы, складывались национальные художественные идеалы.

Национальная идея как базовая составляющая русской ментальности и как основной концепт в учении русских философов (А. С. Хомякова, В. С. Соловьева, К. Н. Леонтьев, Ф. М. Достоевского, Н. А. Бердяева, И. А. Ильина и др.) получила акцентированное выражение в художественных образах, созданных представителями русской вокальной школы (М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и др.).

К смысловым параметрам, выражающим мироощущение и мировосприятие, художественно-творческие, социокультурные и профессионально-музыкальные позиции русской вокальной школы, одновременно рассматриваемые и как атрибутивные свойства национальной идеи, следует отнести народность (как отражение в музыке национального духа, как олицетворение художественными средствами русского менталитета, образа мыслей и действий, мироосвоения и миропонимания); христианский реализм (как близкое, естественное, понятное для окружающих олицетворение глубинных эмоций, нравственных чувств души человека в духе Ф. М. Достоевского); христианский гуманизм (интерес к духовному миру человека, к его внутренней сфере). Идеи всеединства и богоискательства

(поиски истины, добра, красоты) нашли своё глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской вокальной школы.

В основе профессионализации русской вокальной школы находится вокально-методическая мысль М. И. Глинки, А. Е. Варламова, Г. Я. Ломакина, А. С. Даргомыжского, которые заложили фундамент русской вокальной методики и педагогики. Особенности профессионализации русской вокальной школы – правдивость выражаемых чувств исполнителя, транслирующего блестящей вокальной техникой мастерское сочетание вокального мастерства со звучанием естественных тембровых красок, делающих слово живым; актёрское чувство глубокой драмы, синтез отечественной и мировой музыкальной традиции.

Становление национальной итальянской вокальной школы имеет сложную эволюцию развития. Источниками итальянского вокального искусства являются вариации народных песен. Кроме того, зарождение итальянской вокальной школы находится в генетической связи с церковным пением. Унисонное негромкое, спокойное пение, начиная с XI века, дополняется полифонией, внедряются традиции импровизации и украшения вокальных партий. С середины XV века заметно доминирование многоголосной музыки. Развитие итальянской вокальной школы связано с созданным во Флоренции жанром оперы. Композиторы, внесли определённую коррекцию флорентийской оперы: речитативные вокальные партии стали более напевными. На первый план выступал не текст, а вокальное начало. Основоположниками итальянской вокальной музыки композиторы Якопо Пери, Джулио Каччини, поэт Оттавио Ринуччини утвердили новый музыкальный стиль, в основе которого находится одnogолосное пение с сопровождением.

Особенностью развития итальянской национальной вокальной школы было наличие в её структуре местных вокальных школ: римской, венецианской, неаполитанской. Римская школа пения характеризуется

наличием тесной связи с церковной католической традицией. Представители этой великой школы отрыли музыкальному миру речитатив *secco*, смогли усовершенствовать арию, усложнить мелодический рисунок, ввести вокальные ансамбли. Оперное искусство римской школы особо отличалось: пышностью постановок, совершенством театрально-сценической техники, великолепием красочных костюмов, большим составом хора.

Венецианская школа явилась определила путь формирования стиля *bel canto*. Своим возникновением венецианская школа также обязана выдающемуся композитору, певцу и педагогу – Клаудио Монтеверди. Отличительной особенностью оперного творчества К. Монтеверди выступает мелодический образ, тесно связанный с эмоциональным характером персонажа. В основе его вокальных партий лежит драматическая мелодия, а не речитатив, как было ранее. К. Монтеверди делает упор на невербальные способы выражения в музыке: мимики, жестов.

Основоположником неаполитанской школы был Алессандро Скарлатти, создавший оперу классического образца: *seria* – «серьёзную» оперу, используя содержательные легендарно-исторические или героико-мифологические сюжеты, в которых сольные номера являются основными. Вокальные партии в операх *seria* отличаются широким диапазоном, сложным мелодическим рисунком, где используются различные интервалы, сочетания кантиленное и виртуозное пение. Композиторское творчество А. Скарлатти, его современников и последователей обеспечило творческую среду для развития вокального искусства, которое определяется как *bel canto* – это прекрасное пение.

В первой половине XIX века традиции бельканто были подняты на необычайную высоту в творческих таких композиторов как В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти.

Профессионализации итальянской вокальной школы второй XIX – начала XX века связана с художественно-творческой деятельностью Джузеппе Верди. Его главная установка: опера не существует без конфликтных

противоречий, без резко заострённых антитез, напряжения страстей. Дж. Верди создает не только прекрасную музыку, но и наполненный драматическим содержанием сюжет, либретто, красивое сценическое оформление. В контексте с работой над созданием музыкальной драмы стремится создать синтез музыки, слова, сценической постановки, преследуя цель всесторонне, эмоционально-интеллектуальным способом воздействовать на слушателя. Главным фактором в опере Дж. Верди полагает мелодию, связанную с драматической правдой, с глубоким проникновением в сущность характера человека.

Особое место в вокальной школе Италии занимает творчество Джакомо Пуччини, создавшего свой ярко индивидуальный почерк, оказавшего существенное влияние на развитие итальянского вокального искусства XX столетия. Его художественное творчество отличалось глубокой музыкально-психологической характеристикой.

Генезис русской вокальной школы прочно связан с русской народной песней и церковным пением, именно два этих компонента сыграли основополагающую роль в создании профессионального вокального искусства. Художественные особенности русской песни определили характерные черты русской классической музыки. Спецификой развития русской вокальной школы XIX – начала XX века является её духовная связь с русской философской мыслью. Основные (национальные) приоритеты, идеалы, стереотипы русской вокальной школы были органично включены в идейно-образную концепцию религиозной философии.

Философская концепция национальной идеи была мировоззренческим фундаментом, на котором выстраивалась русская музыкальная культура и сформировались традиции русской вокальной школы, складывались национальные художественные идеалы. К смысловым параметрам, выражающим мироощущение и мировосприятие, художественно-творческие, социокультурные и профессионально-музыкальные позиции русской вокальной школы, одновременно рассматриваемые и как атрибутивные

свойства национальной идеи, следует отнести народность (как отражение в музыке национального духа, как олицетворение художественными средствами русского менталитета, образа мыслей и действий, мироосвоения и миропонимания); христианский реализм (как близкое, естественное, понятное для окружающих олицетворение глубинных эмоций, нравственных чувств души человека в духе Ф. М. Достоевского); христианский гуманизм (интерес к духовному миру человека, к его внутренней сфере).

Идеи всеединства и богоискательства (поиски истины, добра, красоты) нашли свое глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской вокальной школы. В основе профессионализации русской вокальной школы находится вокально-методическая мысль М. И. Глинки, А. Е. Варламова, Г. Я. Ломакина, А. С. Даргомыжского, которые заложили фундамент русской вокальной методики и педагогики. Методы вокального совершенствования синтезировали в себе качества кантиленного и речитативного пения, ровность звучания голоса на всем певческом диапазоне, колоратурную подвижность которые являются выразительным средством и подчинены смысловой сути произведения.

Сравнительный анализ национальных певческих школ показал, что существуют преемственные связи между русской вокальными, итальянской, немецкой и французской школами.

Сценическое искусство, как и вокальное, также имело свои глубокие корни в народном искусстве. Начало профессионального актерского творчества заложили народные, исполнители фольклора – синтетические актеры Древней Руси – скоморохи. Обобщим специфические черты русской вокальной школы:

- вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов;
- умение сохранять исконно русский стиль, которому свойственны психологизм, внутренняя глубина, исповедальность, чистосердечность, задушевность, простота, искренностью исполнения;

- большое желание создавать сценические образы живых людей;
- актерское владение драматическим искусством сопереживания;
- очень чуткое, аккуратное отношение к слову, к построению интонирования вокальных фраз в музыке.

Художественно-культурологическая концепция русской певческой школы XIX – начала XX сложилась на основе духовной парадигмы современной ей эпохи. Ведущие направления певческой школы, как и музыкальная культура в целом, формировались в контексте стержневой – «русской идеи», «официальной народности», составившей ядро национально ориентированных доктрин и славянофильства. Художественную, духовную платформу русской вокальной школы образовывали, такие доминирующие линии, как история Отечества, национальные традиции, «почвенный» народный быт.

Русская школа пения как сложившееся стилистическое направление академического вокала становится ярко выразительным и воплощением в художественном творчестве М. И. Глинки. Вокальное искусство, зародившееся в рамках отечественной певческой школы, отмечено высоким профессионализмом, духовным содержанием, мощным воздействием на эмоциональный, нравственный и интеллектуальный строй как исполнителей, так и слушателей.

Идеи славянофильства стали фундаментальной основой осмысления этнической, народной песни, воплотившей русский национальный характер, ментальность народа, его мировоззренческие установки, формы бытия. Славянофилы в русских народных песнях видели отражение мирного и спокойного хода народной жизни.

Русская народная песня – начало большого и серьёзного творческого развития, которое было необходимо для возникновения и самоопределения развития профессионального национального академического певческого искусства, высокой классической музыкальной культуры. Значение русской

песни в формировании национального самосознания и национального характера, менталитета, свойственного русскому народу.

Идеи славянофильства репродуцируются в романах XIX века. Русский роман XIX – начала XX в. раскрывает подлинные ценности национальной культуры – ценности человеческого бытия, декларируемые в учении русских философов-славянофилов. Романс детерминировал в себе такие сугубо национальные черты как искренность, доверительность, простота. В романсах русских композиторов: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского и др. с яркой выразительностью проявлялись характерные для ментальности русской культуры линии: особая значимость слова, внимание к речевым интонациям, философичность.

Русская классическая опера, определившая свое идейно-содержательное направление наполнена философско-культурологическими и эстетическими содержаниями мыслей славянофилов, характеризовала себя как искусство, отражающее культурные ценности времени. XIX – начала XX в. Творчество гениальных композиторов «Могучей кучки» впитало в себя идеи и художественные технологии своих великих предшественников – М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Их главное кредо – национальное русское искусство рождается из одного корня – народного творчества, и путь русского композитора в первую очередь связан с воплощением в музыке образа народа, его истории, его этико-нравственных идеалов, духовных постулатов и установок.

Исповедальность – одна из особенностей специфики русской школы пения. Покаянная исповедь в русском пении как совестливое стремление к высшей абсолютной правде является выражением самобытности русского народа. На русской почве исповедальное слово приобретает синтетическую форму взаимодействия опыта повседневности с религиозным, метафизическим опытом. Смирненное чувство вины, правды, терпения – характерная черта духовного строя русского народа, во многом определяют самобытность русской музыкальной культуры.

В русском романе всегда присутствовал исповедальный лейтмотив. Романс был наполнен исповедальным словом, через призму которого, в русском романе обнаруживаются ментальные особенности русской души. В русских романсах актуализируется идея молитвенного преображения человека в поисках исцеления от душевных и духовных болезней, направленность души на молитвенный, покаянный лад, дающий впоследствии утешение и успокоение.

Специфика мироощущения русских композиторов обусловила тематические характеристики, в том числе их исповедальность, молитвенный диалог с Богом-судьей. Исповедальная тематика нашла своё отражение в романсах А. С. Даргомыжского «Владыко дней моих», С. В. Рахманинова, С. М. Слонимского «Молитва», Г. В. Свиридова «Прощай, родная пуща...», П. И. Чайковского «На нивы жёлтые» и т.д.

Исповедальная тема обрела в опере устойчивые очертания, отражая принцип развития отечественного вокального искусства в конце XIX – начала XX в. Исповедальным чувством наполнена опера «Жизнь за царя» М. И. Глинки, также заметна идейная взаимосвязь композиторов второй половины XIX века – А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского как бы продолжателей творческой тематики, обращённой к ценностям русской духовной культуры православия, его музыкальным традициям, к оплотам национальной идеи в целом («Хованщина» М. П. Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова и др.).

Русская (драматическая) опера включала трагизм сюжетов конкретной человеческой судьбы. В качестве художественного текста оперы исповедь выступает как осмысление жизни героев. Мир оперы открывает наиболее выразительную из её форм – исповедальную. Исповедальное движение души героя оперы выражало эмоционально-психологическую, стрессовую энергетику. Исповедальный мотив здесь реализуется через прорыв к самому себе, как способ самопознания. Исповедальность, занимая своё достойное

место в жанровой панораме национальной вокальной школы, в её песенной культуре, несёт метафизический и экзистенциальный компонент, становится её спецификой. Избрав для своей оперы в качестве первоисточника знаменитое произведение А. С. Пушкина, восходящее к мифам и легендам, А. С. Даргомыжский также рисует колоритный образ Мельника – Ворона, роль которого впоследствии великолепно исполнил Ф. И. Шаляпин.

Ворон – образ сколь древен, столь и ёмок. Умудрённая старость: вороны умны и живут, по слухам, по две сотни лет. Ворон – главный предвестник несчастья. На Руси издавна пели: «Ты не вейся, чёрный ворон, над моею головой; ты добычи не добьёшься, чёрный ворон, я не твой». Зримое воплощение смерти. Образ ворона возникает у А. С. Пушкина в «Русалке»: сумасшедший мельник мнит себя зловещей птицей, намекая Князю на грядущее возмездие – Русалка, конечно, сведёт изменника с ума и утопит в Днепре.

Непосредственная связь ворона со смертью, его крик являются темой народных поверий и песен. При этом хтоническая символика соединяется с колоративной: ворон – исключительно чёрен, что является признаком молодости (седина приближает время старости), ещё наивного состояния. Чернота ворона – неистребимый витальный фермент. Образа ворона в русской мифологии амбивалентен, при этом в состоянии наива он является рефлексией в «пограничных зонах» жизненного опыта, снимающей противоречие между суждением о нём и восприятием, коренящемся в универсальном единстве тела-сознания. Наив является необходимым и универсальным состоянием в художественном процессе. Со-творение автора текста и сюжета оперного спектакля А. С. Пушкина, автора-композитора – А. С. Даргомыжского (учителя правды, а в сущности наива) и, соответственно, самого певца как создателя сценического образа порождает процесс воплощения правды образа, формирующего со-переживание, со-участие читателя и зрителя.

Таким образом, посредством наива в творчестве многочисленные образы ассимилируются в символическое пространство воспринимаемого

мира, делаясь наглядными и доступными восприятию в состоянии наива. Образ ворона является центральным, показательным образом русской школы пения, вырабатывающим инструментарий, позволяющий рассматривать и другие образы в соединении творческого субъекта и предметного мира рефлексии. Тем самым создаётся принципиально новая оптика рассмотрения образов, превращающая визуальное в вербальное и наоборот.

2.2. Русская композиторская школа через призму идей славянофилов

Славянофильство – одно из ключевых направлений в отечественной философии второй половины XIX века. Представители этого течения оставили интереснейший, весомый научный и культурный вклад в истории нашей страны. Возникнув в противовес так называемым западникам, славянофильство стало мощной культурной силой, которая во многом сформировала фундамент будущей российской философии, культуры и искусства.

История зарождения славянофильства уходит своими корнями в далекое прошлое. После реформ Петра Первого, когда Россия прошла путь европеизации, впоследствии первой крупнейшей и разрушительной войны на континенте 1812 года, русские мыслители XIX века задались злободневным и важнейшим вопросом о самоопределении нашего государства, о перспективах его будущего развития. Мыслители того времени предложили разные варианты решения этой задачи. Одним из наиболее популярных стала концепция славянофилов. Хотя вопрос поднимался на уровне глобальной политики, в основе славянофильства лежит именно философское определение.

Славянофилы строили свою теорию на мощной базе философского знания, что дало серьёзный стимул развитию отечественной философии. Поэтому совершенно определённо можно утверждать, что исследовательский

интерес к философскому наследию славянофилов не теряет своей важности до сих пор и будет объектом исследования ещё на протяжении длительного времени.

Говоря о философии славянофилов, нельзя пройти мимо такой темы, как искусство. Для представителей этого направления именно творческая созидательная активность человека представляла особый интерес. Славянофилы считали искусство высшим проявлением человеческого гения. С их точки зрения, именно в искусстве можно увидеть личность автора-созидателя и эпоху, которой он принадлежал. Славянофилы придавали большое внимание теме искусства, строя на его основе свои культурно-исторические теории применительно к развитию страны. Изучая отношение славянофилов к искусству, можно более глубоко вникнуть в специфику их философской мысли.

В первых годах XIX века в среде русской интеллектуальной элите начались разговоры о том, какова её роль в истории страны, как они связаны с народом, каков путь России среди других стран, культур на фоне общемировой цивилизации.

Предпосылками таких рассуждений были всё ещё дававшие о себе знать реформы Петра Великого, который пытался жёсткими методами насаждать в России европейские порядки. Это привело к серьёзному расколу в обществе. Люди из высших слоёв общества и простонароде практически говорили на разных языках и жили разными культурами.

Отметим, что уже в XVIII веке поднимался вопрос о том, насколько независима русская философия. Таким вопросом задавался, например, известный просветитель Н.И. Новиков, пытаясь найти корни оригинальности русской философии. На рубеже XVIII–XIX веков сформировал свою историческую концепцию Н. М. Карамзин, который считал, что прогресс человечества носит характер всеобщности и нерушимости и для России, и для Европы. Однако Н. М. Карамзин трактовал «прогресс» не только как достижения техники, науки, но и прогресс в области мышления, душевного

развития человека.

Для Карамзина таким прогрессом были именно реформы Петра Первого, который сделал попытку сломать исконные русские традиции и привнести новые, свежие идеи. Карамзин полагал, что каждая из мировых культур – часть общей культуры, но сама суть в многообразии, что каждая культура идёт своим путём. Идеолог славянофилов А. С. Хомяков утверждал, что «время подражания проходит»: «Мы не можем удовлетвориться тем, чем недавно восхищались. Мы понимаем, что формы, принятые извне, не могут служить выражением нашего духа и что всякая духовная личность народа может выразиться только в формах, созданных ею самою»¹.

Славянофилы уделяли внимание идеям западных философов, но предпочитали намеренно отходить от их основных концепций. Они не принимали теорию сверхразума человека, которая пропагандировалась европейскими мыслителями. Критиковали славянофилы и идею секуляризации культуры в качестве наиболее правильного пути развития Просвещения. Славянофилы с сомнением относились к европейскому материализму, равно, как и к идеализму.

Важно также акцентировать внимание на то, что в первой половине XIX века в русском искусстве проходят процессы, нашедшие отражение и в русской философской мысли. Философы начали обращать больше внимание на искусство, к примеру, на народное творчество, национальное искусство. Образцом этого можно считать философскую поэзию XIX века. Примером тому является поэтическое творчество А. С. Хомякова.

Философия и поэзия – это общий принцип понимания высшей истины, так как именно людям искусства и философии можно претендовать на то, чтобы обрести высшее знание. В поэтическом творчестве А. С. Хомякова можно найти все ключевые аспекты его философской вселенной и все её главные определения и понятия – религиозные, исторические, культурные,

¹ Хомяков, А. С. Полное собрание сочинений: В 8 т. / А. С. Хомяков. – М. : Университетская типография, 1900. – Т. 3. – С. 117.

общественные и т.п. Проявление интереса к художественному творчеству славянофилов становится понятным, если обратиться к словам Хомякова, который в своём главном труде писал, что «для учёного-историка важны многие достоинства – учёность, беспристрастие, терпение, многообъемлющий взгляд, но «выше и полезнее всех этих достоинств – чувство поэта и художника. Учёность может обмануть, остроумие склоняет к парадоксам: чувство художника есть внутреннее чутье истины человеческой, которое ни обмануть, ни обмануться не может»¹.

Философские концепции славянофилов во многом являются обусловленными реалиями и устоявшимися традициями русской культуры XVIII века, и особенно XIX века. Русская культура XIX века на первое место выдвигает вопросы, отвечая на которые, славянофилы стремятся определить в своих философских теориях: исторический процесс и его цель, значимость России в истории, как относиться к русской и европейской культуре, что влияет на движение истории и какова роль философской мысли с искусством в развитии национальных культур. Вокруг этих определенных славянофилами тем, проходили философские дискуссии, и которые были актуальны для художественной культуры XIX века, были определены историческим путём развития России со времён европеизации и Отечественной войны 1812 года. Это повлияло на восприятие отечественной культуры не как ученика западных культур, а как самобытную структуру.

Появился закономерный вопрос – какое будущее ждёт русскую культуру и какое она занимает место в мировом сообществе, каково её предназначение? Проявляется общий интерес к истории, который, следовательно, вызывает интерес к временам допетровской России, наблюдаются проявления в русской литературе, отечественной музыке, архитектуре и живописи. Славянофилы, наряду с предложением своего видения логики и хода закономерностей в историческом пути России, продвигают свои концепции, прибегая к

¹ Хомяков, А. С. Полное собрание сочинений: В 8 т. / А. С. Хомяков. – М. : Университетская типография, 1900. – Т. 5. – С. 31.

искусству, распознав в искусстве возможность и способность выражения философских идей.

Понятие духа жизни – одно из основных понятий в философии истории А. С. Хомякова. Дух жизни является иррациональным и не без труда поддается осмыслению. Однако если проникнуть в его суть, то открывается понимание исторической жизни народа. Особенно убедительное и адекватное его познание и фиксация возможны посредством искусства. Целью художника является постижение самого духа жизни народа. А. С. Хомяков считал, что «чистое искусство» является бессмысленным заблуждением. Художник, таким образом, в своем творчестве выражать некие идеи и дух своего времени, и, выражая их с полной отдачей таланта, он может создавать настоящее искусство.

Приходит понятие, что развитие самого искусства тесно связано с процессом развития народной жизни, её общей целостности и где только народ, живущий соответственно своим идеалам и ценящий их, развивающий свою самобытность, способен явиться творцом великих произведений искусства. По мнению А. С. Хомякова, как и многих других славянофилов, вопрос искусства неразрывно связан с традициями религиозной веры. Когда духовная жизнь народа ищет и находит смысл на её вере, то, без сомнения, это также организующее и семантическое начало для творчества. Любой творец – художник способен всегда отражать в произведении искусства не только своё религиозное мировоззрение, но и религиозные предпочтения своего народа.

Соответственно и неизбежно встаёт вопрос: как должно строиться дальнейшее развитие русской школы во всех видах искусства? Для того чтобы ответить на этот вопрос, размышляет Хомяков, нам необходимо понять: в чём заключена живительная сила нашей национальной культуры. Существует такая сила, которая называется любовью к Родине, способная оказывать серьёзное влияние на восприятие и оценку искусства. Однако, с другой стороны, отмечает А. С. Хомяков, – искусство является особо естественной формой правдивого отражения духовной жизни человека и находит своё

развитие только в условиях развития духа человека, его творческого и религиозного потенциала. Показательным примером, раскрывающим его концепцию, А.С. Хомяков считает оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя», где народ является ключом к целостности государства, активной силой в истории, ключом к сохранению своих традиций, своеобразия жизни, национальной культуры. Давая оценку значению оперы М. И. Глинки, А. С. Хомяков рассуждает о том, что российское музыкальное искусство в будущем ждут большие достижения и тожество высоких результатов, и в этой уверенности нет сомнений. Ведь спектакль «Жизнь за царя» М. И. Глинки навсегда останется как самая первая и великая русская опера, но самое главное – русская. И это свойство её значимости и актуальности в творчестве человека, поскольку «без истинного народа не бывает истинного человека!».

Философ А. С. Хомяков утверждает, что без всяких сомнений корнем искусства является любовь. Роль искусства заключена не в сиюминутном занятии, суть не в прихоти, не во временном развлечении души, а проявлении выражения всей её мощной внутренней деятельности, которая выражает идеалы по законам красоты. Главное условие для понимания человеком искусства своей собственной души заключено в наполнении ею любовью. Однако эта любовь должна быть настоящей, пришедшей к человеку с верой. Магия поэзии, искусства вообще для А. С. Хомякова содержит в себе не только образ мира, но самое главное свойство – познание мира. Ведь в истинном, настоящем художнике жизнь и её опыт, знания, постижение высших истин соединяются. Поэт, занимаясь творчеством, обретает бессмертие. Надо отметить, что в то же время поэт сталкивается с постоянными мучениями, приходящими из противоречия его бытия: каким способом возможно совместить вечное во временной и несовершенной форме?

Ф. С. Самарин выделяет важную роль, которую искусство играет в жизни человека, поскольку оно (искусство) – крылья, определяет возможность пережить все тяготы и мучения существования. Ведь человек, созерцающий свет в искусстве, столкнувшись с непреодолимыми противоречиями, а иногда

и со злом, досадой в этом мире, живёт дальше благодаря воспоминаниям о красоте и чистой надежде, которую создал и подарил ему художник. Но с другой стороны, художник очень нуждается в зрителях, тех, кто будет воспринимать, любить и ценить его творчество. Только в случае если искусство имеет истоки и развитие от самобытной культуры, а не от заимствованных, вырезанных из чужих, насильно принесённых и навязанных традиций, то художник и его публика достигнут взаимопонимания и будут развиваться в одном направлении.

В соответствии с воззрениями К. С. Аксакова главным критерием художественного творчества предстаёт реальная картина жизни людей. Философ непрерывно апеллировал к памятникам русского фольклора, к богатому наследию древнерусской культуры, постоянно подтверждая свою концепцию. Рассуждая о целях и задачах искусства, Аксаков писал, что это не что иное, как «представлять истину по образу и подобию».

Русская культура, история и философия всегда были тесно связаны друг с другом. Каждый из этих аспектов нашей жизни влиял на другой, создавая уникальные ситуации. Одной из самых первых попыток найти нашему искусству место в мире стали теории славянофилов. Рассматривая и изучая феномен искусства, славянофилы сталкивались с преодолением, на которые они указывали, главных характеристик времени, которые представляли рационализм и индивидуализм. Основа, смысл искусства, по убеждению славянофилов, содержится в его народе, религиозности во всевозможных проявлениях, а также и в феномене любви.

Искусство проявляет внутренние процессы, отражённые в истории нации. Оно находит развитие только в условиях его целостности. Художник создаёт истинные творения искусства при условии, когда его личность впитывает в себя дух своего народа и то время, в котором он живёт. Художник должен изучать народную жизнь, и эти знания будут являться началом и основой творчества. Это ключевые понятия философии славянофилов в отношении роли искусства в жизни нашей страны.

Славянофилы создали целую огромную вселенную, в которой нашлось место многим аспектам культурной жизни нашей страны. Вопрос искусства стал одним из важнейших в их философских воззрениях, во многом определив и само направление развития философской системы взглядов. Этот вопрос поистине неисчерпаем и открывает широкие возможности для исследователей философии искусства славянофилов.

Русские философы, активно рассуждавшие о судьбе России, её самобытности и своеобразии, старались определить главные отличительные черты русского национального характера. Задолго до популяризации термина «менталитет» в размышляющей среде возникло понятие «русская душа» – единый комплекс специфических нравственных и психологических черт, определяющих способ мышления народа.

Отметим, что понятие «русская душа» невообразимо важно для отечественной культуры, поскольку подтверждается многогранностью его истолкования. Это и специфика народной духовности, и особенности устройства внутреннего мира отдельных индивидов, и сами люди как главные действующие агенты, и специфические черты характера, и, наконец, бессмертное начало.

В попытках решить проблему самобытности русского народа отечественные мыслители использовали не только понятие «русская душа», но и синонимичные ему «душа общественного целого», «характер народа» и многие другие. Все они выражали ключевые национальные образы, своеобразные культурные уклады, но самое главное – позволяли отечественным философам познавать и изучать то, что сегодня в научных кругах обозначают как менталитет.

Итак, каков же он, менталитет, русской культуры? Известный отечественный филолог и культуролог Д. С. Лихачёв говорил, что русская культура представляет собой огромное многообразие возможностей, идущее от множества истоков. И действительно, языческое мифологическое начало восточных славян, отсутствие единства (Киевская Земля сочетала в себе

разные культурные центры), внешняя и внутренняя свобода, а также осязаемое иностранное влияние – всё это постепенно складывалось в уникальную народную ментальность. Однако, прежде чем продолжить разговор о русском менталитете, обозначим, какой конкретно смысл мы вкладываем в данное понятие.

Стоит заметить, что термины «менталитет» и «ментальность» вошли в научный оборот относительно недавно, однако широко используются в современной философской и культурологической литературе. Их применяют для исследования ментальной настроенности временных эпох, народов, социальных групп. Этимология понятий корнями уходит к латыни, где *mens* – это «ум», «душевное устройство», «тип мышления». В каком-то смысле их появление можно назвать своеобразной реакцией на отождествление сознания с разумом. Если говорить более предметно, то менталитет представляет собой трудно фиксируемый источник мышления и эмоций; то общее народное начало, что лежит в основе формирования сознательного и бессознательного, логического и эмоционального. Понятие выступает неким концентратом смыслов и значений, призванных решать проблемы национального своеобразия.

Менталитет – интегральная характеристика, свойственная индивидам одной культурной среды. Именно она определяет то, как они мыслят, как воспринимают окружающую действительность, каким видят мир. Иерархия жизненных ценностей, особенности бытовых и социальных поведенческих практик также являются важными элементами ментальности. Если говорить о народном (в данном случае – русском) менталитете, то под ним подразумеваются фундаментальные структуры сознания, формируемые на протяжении многих веков, а потому постоянные по своей природе. Наиболее отчётливо они проявляются в культуре, придавая ей уникальную национальную самобытность.

Особое место в русской культуре всегда занимала исповедальность (честность, откровенность, интимность), что связано с христианством.

Пришедшее в Россию не просто как религия, а как полноценное мировоззрение, оно обрело исключительный мировоззренческий статус. Сама же исповедальность стала особой формой глубочайшего личностного развития, самобытным элементом менталитета русской культуры.

Исповедь является одним из наиболее необычных и интересных культурных явлений. Ключевая особенность – способность упорядочивать всё происходящее, преобразовывать хаос сознания. Зародившись как важнейший элемент христианского вероучения, она очень скоро обрела «светский» статус, чему способствовало появление религиозно-художественных текстов. Постепенно тема исповедальности дополнилась чертами универсальности, начала восприниматься в качестве подлинного архетипа мыслительного дискурса. Иными словами, исповедь – это некая форма самовыражения индивида, в которой одновременно присутствуют и смысл религиозного откровения, и признаки правдивости бытия, и критерии подлинности.

Важная ремарка: впервые как некая черта характера исповедальность обнаружилась у европейских народов, однако именно в русском духовном опыте тема исповеди обрела своё глубинное значение. Русская культура, раздираемая противоречиями и парадоксами, нуждалась в новых мотивах и стремлениях, которые бы отображали её природную необходимость поиска ответов на самые искренние вопросы бытия. Отметим, что помимо христианско-православной традиции, исповедальные трактовки встречались у крупнейших русских писателей и поэтов, творивших на рубеже XIX–XX веков, – А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, М. Ю. Лермонтова, А. А. Блока, С. А. Есенина, А. А. Ахматовой и многих других. Зачастую в контексте русской культуры исповедальное слово приобретало синтетическую форму, в которой опыт повседневности связывался с опытом религиозно-философского осмысления. Так, текст произнесённой исповеди нередко становился текстом жизни её автора. Однако исповедь – не всегда слова. Она также может быть воплощена в молчании – в акте психики как духовного праксиса.

Важная отличительная черта исповедальности, преломленной сквозь

уникальный исторический опыт России, заключается в двойственности и амбивалентности. Безусловно, покаяние и откровенность исповедальных текстов – то, что особенно отчётливо прослеживается в православном вероучении. Религиозная подоплека здесь наиболее существенна и значима, однако свое начало исповедально-биографические традиции берут в Древней Руси. В данном ракурсе отдельного упоминания заслуживают «Житие Епифания» и «Житие протопопы Аввакума».

Изучая тему исповедальности, многие отечественные философы отмечали, что предельная трагичность, существование на грани жизни и смерти русским человеком воспринимаются как обязательное условие постижения абсолютного счастья. Особенно показательны в этом смысле дуэли. В русской культуре дуэль никогда не отождествлялась с типичным спором «благородных рыцарей», каждый из которых способен сделать решающий выстрел. Хотя она и сопровождалась кровавым антуражем, параллельно наблюдались весьма мощные нравственно-этические мотивы и образы. Так, например, чётко прослеживалась миссия «жертвоприношения во имя чести». Кроме того, как писал А.А. Суворин в своём дуэльном кодексе: «Недостойный противник возвышается дуэлью и, будучи бесчестным в душе, становится дуэлистом по репутации»¹. Однако в рамках дуэльного противостояния прерывания жизни другого человека не переставало трактоваться как преступление или высшее несчастье. Описанные явления лишний раз подтверждают необходимость русского сознания исповедаться миру даже в условиях напряжённой экзистенциально насыщенной ситуации.

Справедливо заметить, что европейская и русская дуэли не являются синонимичными понятиями. Так, например, если для первой характерен некий литературный подтекст, эффект театрализованного представления, то для второй ключевую роль играет предельный драматизм. Быть может, подобная установка и сыграла злую шутку с русской культурой XIX века – тогда

¹ Дуэльный кодекс / В. А. Дурасов, А. А. Суворин. – М. : Издательство АСТ, 2018. — 272 с.

результаты дуэли оказались для неё особенно трагичны.

Если же обращаться к великой отечественной литературе, то здесь наиболее примечательно творчество А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. В своих произведениях они изображали дуэльные противостояния как особую форму исповеди. Пожалуй, самый очевидный пример – Владимир Ленский, обращающийся накануне дуэли к своему бывшему другу Евгению Онегину с весьма искренними и наивными словами. Сюда же мы можем отнести и героя романа Л. Н. Толстого – Пьера Безухова, чьё решение стреляться трактуется как нечто здоровое и обоснованное.

Ещё одно подтверждение исповедальности как менталитета русской культуры проявляется в образах юродства. Для России юродивые всегда выступали в качестве особого социокультурного феномена: гениальность и органичность в них парадоксально связывались с раскаянием, покаянием и, наконец, исповедью с неким налётом шизофреничности. Юродивые интегрировали тот уникальный культурный код, в котором тайна не только сохранялась, но и самостоятельно заявляла о себе. Что примечательно, их сущность также была не лишена амбивалентных свойств, раскрывающихся через двойственные проявления. Склонность к аскетическому самоуничтожению в них противоречила обязанности вступать в конфликт с миром. А находясь в социуме, они всегда стремились обличить его пороки, что шло вразрез вечным покаянием.

Юродивые, или, как их называли в народе, блаженные, сочетали в себе всё, что лучшим образом объясняло русскую ментальность, раскрывало традиционный способ генерации мыслей, сознания. В качестве одной из их задач можно назвать демонстрацию того, как в русской культуре соотносились исповедальные и проповедческие мотивы-настроения. Особенно уместны и актуальны здесь слова Е.Н. Трубецкого, утверждавшего, что поиск вселенской истины всегда являлся для русского человека генеральной миссией, главной задачей. Однако абсолютной правды не существует, и в этом заключается весь трагизм русского народа. Жизнь охвачена единственным противоречием, в

основе которого лежат бесконечные страдания и неудачи.

Крупнейшие отечественные мыслители отстаивали следующую позицию: для русской культуры совершенно необходимо переосмыслить генеральные ментальные концепции, а также создать некие шаблоны и конструкты, которые бы смогли сместить фокус внимания с трагических неразрешимых противоречий. Подводя итоги вышесказанному, можем заключить, что для русской культурной ментальности характерно сохранение баланса между добром и красотой, истиной и правдой. А потому в конечном счёте неизбежно наступает такой момент, когда исповедь начинает главенствовать над рациональным началом.

Истоком рождения славянофильства, способствовавшего формированию национального самосознания, стали идейные споры в XVIII веке, на появление которых повлияли реформы Петра I, нацеленные на европеизацию страны. Е.А. Савельева утверждает: «Этим процессам начали противостоять уже в XVIII в. К примеру, в XVIII в. обсуждался вопрос о самостоятельности русской философии, о её оригинальности (Н. И. Новиков)»¹.

А.О. Митрошенков считает, что в начале XIX века во многом на оформление славянофильства как системы взглядов повлияли «Философские письма» П.Я. Чаадаева². Работа П.Я. Чаадаева вызвала бурное обсуждение, рождая противоположные мнения. Е. А. Савельева замечает, что именно тогда прозвучало утверждение славянофила А.С. Хомякова о том, что время подражания России Европе проходит. Автор исследования приводит главные философские идеи славянофилов: «Славянофилы отвергали представление о всемогуществе разума человека, столь характерное для рационалистической философии Европы. Подверглась критике идея секуляризации культуры как истинного пути Просвещения. Славянофилы критически относились к

¹ Савельева, Е. А. Концепты философии и искусства в философии славянофилов : 09.00.03 : автореф. дисс. ... канд. филос. наук / Елена Александровна Савельева. – Екатеринбург, 2014. – 19 с.

² Митрошенков, А. О. Философия славянофилов в современных российских исследованиях / А. О. Митрошенков // Вестник РУДН. Серия Философия – 2003. – № 1 (9) – С. 129–135.

традициям европейского материализма, но с не меньшей критикой выступали и против линии идеализма. И. В. Киреевский в своих работах постоянно оспаривает истинность идеализма, который, по его мнению, отделил человека, его сознание от реальности, от мирового бытия. Познание, как утверждает Киреевский, как, впрочем, и Хомяков, должно быть не идеальной деятельностью рассудка, а делом всей живой, целостной личности. Результатом познания должно быть «живое знание», объединяющее в себе практическое, абстрактно-рациональное, этическое, эстетическое, религиозное отношение человека к миру. Главная отличительная черта, отделяющая учеников (русских философов) от учителей (европейских философов): славянофилы утверждают примат религиозной веры, причём конкретно – православия, относительно всех вопросов онтологических, гносеологических, эстетических и т. д.»¹.

Исследователь называет основные положения философии славянофилов, которые заключаются в утверждении важнейшей роли православия для сохранения России, в то время как западная цивилизация утрачивает своё лидирующее положение в мире, уступая его славянской. Поэтому у славянофилов особое внимание к историческому пути России, который отличается от западного. Кроме того, с точки зрения славянофилов, одним из отличий на этом пути является рождение такого социального феномена, как русская община.

Поэтому философия славянофильства не могла не повлиять на искусство, в том числе музыку, ведь представители славянофильской философии выражали свои идеи в произведениях искусства, активно участвуя в культурной жизни России. Оперы же, представляющие собой органический синтез музыки, либретто и сценического действия, в свою очередь, не могли не отражать мировоззрения композиторов, творивших в эту эпоху.

Как замечает Е.А. Савельева, славянофил А. С. Хомяков называл первой

¹ Савельева, Е. А. Концепты философии и искусства в философии славянофилов : 09.00.03 : автореф. дисс. ... канд. филос. наук / Елена Александровна Савельева. – Екатеринбург, 2014. – 19 с.

русской оперой «Жизнь за царя» М. И. Глинки (1836 г.), либретто которой было написано Е. Ф. Розеном. Наблюдая за сюжетом оперы, зритель понимает, что народ является двигателем истории, сохраняя национальные традиции, свойственный ему образ жизни, своеобразный быт и самобытную культуру. Сюжетом оперы становится драматическая страница русской истории, в которой люди проявляют истинную любовь к родной земле, силу духа и способность к самопожертвованию.

Так, в Смутное время крестьянин Иван Сусанин соглашается выдать дочь замуж только после изгнания поляков, вторгшихся на русскую землю, несмотря на мольбы детей «не томить их». Поэтому, узнав, что в Москве выбирают русского царя, Иван Сусанин благословляет свою дочь Антониду и Богдана Собинина, изгонявшего захватчиков вместе с другими русскими людьми. Мощный хор, скорбевший с Сусаниным о поруганной родине, теперь ликует вместе с ним. Односельчане рады за Ивана Сусанина и его детей, которые теперь воссоединены и счастливы.

Когда же вновь вторгшиеся поляки требуют, чтобы их отвели к царю, то Сусанин задумал завести врага в глушь. В последней сцене, во время исполнения речитатива и арии, Иван Сусанин и скорбен, потому что ему нужна Божья помощь в смертный час, и нежен, прощаясь с близкими. Приёмный же сын Сусанина, Ваня, предупреждает царя, а измученные тяжёлой дорогой поляки убивают Сусанина.

Поэтому в эпилоге в печальный хор осиротевших детей Ивана Сусанина: Антониды, Богдана Собинина и Вани, его приёмного сына, которые наблюдают за гуляниями и скорбят о погибшем Сусанине, потому что так дорого далась победа, – вливаются монументальные голоса хора, славословящего царя. Слушая монументальное звучание хора, зритель понимает: всем миром народ отстоял свою правду.

Анализируя созданную М. И. Глинкой оперу, можно утверждать, что она созвучна философии славянофилов, которые с особым вниманием относились к теме народа, его истории. В опере же «Жизнь за царя» главным героем

становится народ с его мужеством и самоотверженной душой, а также его лучшие представители.

Традиции русского музыкального искусства продолжались композиторами «Могучей кучки». М. П. Мусоргский, как и М. И. Глинка, обращается к истории своего народа. В основу либретто для оперы положена одноимённая трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов». Композитор вносит изменения в текст драматического произведения. В опере слушатель становится свидетелем кризиса русского общества. Поэтому у Пушкина в драме Годунов является убийцей царевича Дмитрия, в сюжете оперы этого нельзя утверждать однозначно. Главным же героем в опере становится народ. Вначале разногласия народного хора «просят» Бориса на царство, при этом в разноголосых хоровых партиях слышны и те, которые не понимают, почему они здесь.

Композитор решает проблему противостояния народа и безнравственной власти, которая в лице Бориса уже неспособна реализовать свои благие намерения, с помощью противоборства «хорового» и «соло» в эпилоге. В мощном народном хоре тонет слабая попытка Бориса мольбой и отчаянием заглушить душевные терзания, каким бы сильным и умным он ни был. Так с помощью музыкальной образности композитор подчеркнул роль народа как движущей силы истории, которая способна вершить суд.

При этом М. П. Мусоргский предупреждает, что и народ может ошибаться. В развязке сюжета народ приветствует Самозванца, ещё не зная, сколько бед тот принесёт. Об этом поёт Юродивый, предупреждая о страданиях, которые ещё ждут народ. Рассмотрим особенности построения образов героев в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского. Композитор правдиво изображает трагедию народа в одну из самых драматических эпох его истории в воплощении человеческих характеров и страстей.

Задача, которую ставил перед собой М. П. Мусоргский, требовала новаторского решения. Приступая к опере, автор старался вникнуть в самую сущность того, что собирался воплотить в музыкально-сценической

композиции произведения. Глубина воплощения народной драмы в опере измеряется живой человеческой речью.

Жизненная правда музыкально-сценического воплощения характеров, внутренних черт природы человека и человеческих масс определила глубину и силу выразительного обнаружения в опере образов её героев. «Борис Годунов» – правдивое воплощение народной судьбы, человеческой судьбы. М.П. Мусоргский реально показал социальную, политическую остроту трагедии народа.

Он воссоздал живой, человеческий образ страждущего народа в тяжёлых условиях борьбы, извергающей из его души тяжкий стон, неистовый смех, жалобные мольбы, яростный призыв к восстанию.

Углублённая характеристика роли народа отображала сумрачный облик царя Бориса, противоречивость его души, истязаемой «трагедией совести». М. П. Мусоргский представил трагедию царя Бориса как драматическую неизбежность напряжённой борьбы социальных сил, исход которой решался стихийным движением народа.

При всех своих благих помыслах и стремлениях царь остаётся чуждым народу и втайне боится народа, который именно в нём, как в «царе Ироде», видит причину своих страданий и бедствий. Такова главная коллизия, акцентирующая развитие драмы. Композитор предельно обострил её, выдвинув на первый план народ как результативную силу в сложной борьбе.

М. П. Мусоргский воплотил правду истории, правду сильного человеческого характера, разрываемого мучительными противоречиями. В образе Бориса Годунова он изобразил умного, властного, опытного правителя, заботящегося о государстве, и в то же время – невольника своих страстей. М.П. Мусоргский воплотил истину, правду обнаруживая трагедию совести как психологическое наполнение образа царя, не любимого народом.

Композитор основывался при построении образа Бориса Годунова на правде истории, правде характеров. Он правильно понял фатальную двойственность природы Бориса.

Отметим, что в духе революционной идеологии, под бесспорным воздействием учения Н. Г. Чернышевского о крестьянской революции, автор оперы показал острую социально-историческую антитезу: народ и царь. Высшей кульминацией напряжённого развития оперы является сцена под Кромами, где показана стихийность крестьянского восстания и пророчества Юродивого (сцены у А. С. Пушкина нет). Сцена освещает драму народа и катастрофу царя.

Итак, М. П. Мусоргский углублялся в историю, постигал её дух и смысл, воспроизвёл в художественных образах правду исторической эпохи. В творческой концепции М. П. Мусоргского лежит историческая и психологическая обоснованность, верность изображённых им характеров. Он смог понять и воплотить внутренние противоречия стихийного народного движения, драматическую неизбежность трагедии царя Бориса, в смутный период.

К истории обращён и сюжет оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» (1890 г.), либреттистами которой стали А. П. Бородин и В. В. Стасов. Источником стала поэма «Слово о полку Игореве» неизвестного автора. В поэме её создатель неоднозначно относится к своему герою, потому что князь не только защитник Русской земли, но и честолюбец, мечтающий о единичной славе. В опере же зритель видит Игоря как сына своей земли и её мужественного воина, который бесстрашно защищает свою землю, который любит свою Ярославну. Именно таким воспринимает слушатель Игоря во время исполнения арии «О, дайте, дайте мне свободу!». Князь мучительно переживает плен и разлуку с родиной, поэтому ему не может не сочувствовать слушатель.

Князю Игорю противопоставлен Кончак, который стремится жестоко поработить своих соседей и жить за счёт них, который в то же время способен по достоинству оценить своего соперника. В Путивле же противопоставлен Игорю созданный либреттистами другой герой – Владимир Галицкий, мечтающий о власти, которая даёт большие возможности для разгульной жизни. Зритель это видит в его песне «Грешно таить». В звучании хора,

приветствующего возвращение князя, слышна радость: вернулся защитник в свой родной дом.

К древнерусской истории обращается и Н. А. Римский-Корсаков в опере «Псковитянка», либретто которой пишет сам композитор, подвергая его неоднократным редакциям. Премьера же оперы состоялась в 1873 году.

Во время спектакля зритель погружается в драматическое время объединения множества раздробленных земель и утраты независимости Псковом, которое произошло в царствование Ивана Грозного, когда он объединяет русские земли вокруг Москвы. Композитор в сюжете оперы с помощью народной песни рассказывает о судьбе псковской земли, а значит, и земли русской с драматической историей и своеобразным бытом. Н. А. Римский-Корсаков с целью изображения быта вводит и «горелки», в которые так азартно играют на сцене, и партии хора девушек. Погружаясь в стихию народной речи, зритель слышит хоровые речитативы и противоречия хоровых групп в сцене вече. В трагическом же финале «Псковитянки» с помощью обобщающей силы музыки композитор передаёт звучание души народной, принявшей необходимость в единении: «Образ Ольги обретает здесь уже внеличный характер, становится воплощением общенародного стремления к цели, общественно – исторического значения, важной для судеб всей России»¹.

Образ русского мира с его бытом и обрядами язычества создаёт композитор в опере «Снегурочка», премьера которой прошла с большим успехом на сцене знаменитого Мариинского театра в Петербурге в 1882 году. На написание либретто композитора вдохновила сказочная пьеса А. Н. Островского, с которым Н. А. Римского-Корсакова объединяла общность взглядов на искусство как отражение народного духа. Визуальному же восприятию происходящего на сцене способствовали декорации В. М. Васнецова – певца русского мира в живописи.

¹ Кандинский, А. И. История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова / А. И. Кандинский // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Науч. труды МГК. Сб. 30. / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. – С. 9–36.

Создавая «Снегурочку», драматург обратился к русскому фольклору, обогатив его содержание новыми мотивами и назвав «весенней сказкой». В опере же Н. А. Римского-Корсакова зритель слышит жизнеутверждающие народные песни, прославляющие весну, с которой после долгой и жестокой русской зимы приходит тепло, даря людям жизнь.

С самого пролога слушатель попадает в весенний лес, наполненный голосами птиц. Завершается же опера гимном в честь Ярилы:

Даруй, бог света, тёплое лето!

Красное солнце наше!

Нет тебя в мире краше.

Краснопогодное,

лето хлебородное!

Красное солнце наше,

нет тебя в мире краше!¹

В опере «Хованщина» (1872 г.) М. П. Мусоргского вновь народ становится главным героем. Зритель и слушатель одновременно оказываются в древней Москве, на Красной площади, в сопровождении народной по своему характеру мелодии, исполняемой струнным оркестром, рождающим иллюзию дуновения утреннего ветерка. Слышится звон, зовущий москвичей к заутрене, кукарекают петухи, трубы стрельцов перекликаются друг с другом. Со звоном медных труб просыпается древняя Москва. Московский люд ещё не знает о том, что он стоит на пороге трагических перемен, которые наступят с уходом привычного уклада жизни. Поэтому со сцены льётся беззаботная плясовая «Жила кума», затем удалая стрелецкая песня с задорным началом «Гой вы, люди ратные». Первую сцену замыкает хор с печальными размышлениями о родине «Ой ты, родная матушка-Русь». Довершает широкую картину народной жизни старообрядческая песня «Боже, отжени словеса лукавствия».

Судьба народа в опере трагична. Новое, входя с Преображенским

¹ Либретто оперы «Снегурочка». – URL: <http://libretto-oper.ru/rimsky-korsakov/snegurochka> (дата обращения: 28.03.2020).

полком в сопровождении бравурного марша, неспособно заглушить скорби последнего монолога Досифея, напева молитвы старообрядцев – трагических звуков уходящей старой Руси. Скорбь доносится до слушателя под шум леса, созданного оркестром.

Не только история вдохновляет русских композиторов. Так, П. И. Чайковский вместе с К. С. Шиловским пишут либретто к опере «Евгений Онегин» (1878 г.). Создавая образы русской дворянской интеллигенции, композитор стремится сохранить дух пушкинского романа. Зритель и слушатель погружаются в мир, в котором любят душевный романс, звучащий в гостиных, танцуют под звуки пленительного вальса и весёлой мазурки. Оказавшись вместе со скучающим Онегиным в деревне, слушают крестьянский хор, от звучания которого так далёк пока герой, «глядящий в Наполеоны». Именно поэтому Онегин не способен ответить столь же пылким чувством на любовь Татьяны, заставляя раскаиваться девушку в том, что она призналась ему в любви. Поэтому эмоциональная музыка в опере передаёт ту гамму чувств, которую испытывает сейчас Татьяна.

Ария Онегина в сцене объяснения героев в саду сложна для певца, так как ему нужно взять несколько высоких нот и исполнять их длительно, потому что с помощью такого вокального приёма подчёркнуто превосходство героя над Татьяной, которое испытывает Евгений. Баритон, играющий роль Онегина, вызывает у слушателя отрицательное отношение, ведь слушатель под впечатлением от сцены письма Татьяны, в которой она пишет Евгению послание, полное страстной и нежной любви.

Себялюбие Евгения приводит его к дуэли с восемнадцатилетним поэтом Владимиром Ленским, что ещё больше способствует трагической разлуке с Татьяной. Партия Ленского, исполняемая тенором, является одной из самых знаменитых в оперном искусстве. В романе автор несколько подтрунивает над юным поэтом:

Он пел поблёкой жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет

[Пушкин].

В опере же П. И. Чайковского создан образ романтического юноши, к судьбе которого композитор относится с сочувствием. Именно поэтому ария Владимира Ленского, исполняемого им перед дуэлью «Куда, куда вы удалились?», наполненная грустью, заставляет слушателя сострадать герою. Нежная мелодия флейты как будто даёт надежду герою, но мелодия виолончели, сопровождающая арию Ленского, звучит скорбно, не давая надежд на счастливый исход завтрашней дуэли. Поэтому анализ сюжета оперы позволяет утверждать, что композитором были созданы образы русской дворянской интеллигенции, испытывающей влияние не только традиционных ценностей, но и привнесённых извне. В последней сцене Татьяна поразит и героя, и слушателя своей внутренней силой, заставив Онегина принять её выбор. Онегину же, скучающему денди, предстоит пройти до конца путь духовной зрелости, который был пройден Татьяной ещё в юности.

Той же гордыней, которая была свойственна Евгению Онегину, полна душа обрусевшего немца – Германа – героя «Пиковой дамы» (1890 г.) П. И. Чайковского. Героя повести А. С. Пушкина М. Бонфельд называет первой «мёртвой душой», родившейся в русской культуре ещё до появления гоголевских¹. Композитор же, нарушая хронотоп повести, даёт мёртвой душе Германа выбор между любовью и холодным расчётом.

Таким образом, анализ сюжетов русских опер, созданных XIX веке, позволяет утверждать, что в них заметно влияние философии славянофилов, которые способствовали формированию национального самосознания своих современников. В сюжетах опер «Жизнь за царя», «Борис Годунов» и других композиторы не случайно обращаются к русской истории, которая не раз являла миру примеры беспримерной любви к Родине, стремления защищать её, жертвуя самым дорогим – своей жизнью. Композиторами были найдены инструментальные, вокальные и другие приёмы, с помощью которых были

¹ Бонфельд, М. Ш. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // К 70-летию со дня рождения: Избранные статьи и рецензии / сост., ред. и прим. С. В. Блиновой. – Вологда: ВГПУ, 2009. – С. 76–85.

созданы незабываемые образы. В то же время в этих музыкальных произведениях главным героем становится народ с его силой, нравственными законами, заблуждениями. Поэтому композиторами создавались хоровые партии, помогающие автору передать своё видение народа, частью которого они были. Кроме того, сюжеты опер позволили их авторам создать особый русский мир с его песнями, праздниками, традициями и т. д. При этом авторы обращались не только к прошлой России, но и его настоящему с его важнейшими проблемами, которые требовали решения.

Русская вокальная школа является видной, яркой представительницей в сокровищницах русской культуры, она представлена мощным достижением и в ранге мирового музыкального искусства. Фундаментальные традиции, окрепшие и проявившиеся в XIX – начала XX века, созданные благодаря творчеству великих отечественных композиторов и музыкантов-исполнителей, предстают в истории музыкальной культуры поистине мировым и знаковым явлением. Формируясь и обогащая свою профессиональную индивидуальность, русская школа пения постоянно находилась в творческом обмене с музыкальной культурой западноевропейских стран.

Необходимо отметить, что опыт вокальных школ Западной Европы и иных музыкальных школ, явился образцом и показал технические приемы по работе со звуком, что является важным техническим условием в формировании профессиональной школы пения. Однако надо заметить, что техника звуковых извлечений лишь только метод, а профессиональная самоидентичность требует эмоционального менталитета нации, наполненного эмоциями присущими народу, в нашем вопросе с исконно русскими традициями, самобытными чертами.

Профессионализация русской вокальной школы конца XIX – начала XX веков во много обязана отечественным композиторам, которые своим творчеством формировали репертуар, который во своим исполнительским задачам требовал поиска новых приёмов вокализации расширяя границы

методов и давая возможность исполнителя преодолевать самые сложные задачи техники пения.

В развитии профессионального исполнительского стиля значимую роль сыграла музыка А. С. Даргомыжского. Он создал новый стиль вокальной музыки (правдивые вокально-речевые фразы насыщены речитативом) и тем самым поставил перед русскими исполнителями задачи определения новых вокальных механизмов для воплощения образов. В этот период важную роль играли учебные заведения (гимназии, университеты, женские закрытые институты), в которых имелись музыкальные классы, предшествовавшие открытию консерваторий. Они готовили музыкально компетентных специалистов, некоторые впоследствии становились профессионалами. Однако получить профессиональное образование и раскрыть свой творческий потенциал возможным представлялось только в консерваториях западноевропейских стран или в частных школах у мастеров исполнительского искусства.

В конце 1950-х и в 1960-е гг., с растущей популярностью концертов, требовалось создавать новые программы и была ощутима потребность в исполнителях, которые обладали высокими профессиональными качествами. Образовывается проблема, связанная с профессиональной подготовкой музыкантов-исполнителей, созданием творческого учебного заведения – консерватории. Устав будущей консерватории разрабатывался А. Г. Рубинштейном, А. С. Даргомыжским, Е. Ф. Одоевским, окончательная его редакция произведена Д.Б. Стасовым. В сентябре 1862 г. Санкт-Петербургская консерватория была открыта, её возглавил А. Г. Рубинштейн, который привлёк для преподавания выдающихся музыкантов. Среди ведущих профессоров консерватории, имеющих европейскую известность, были Т. Лешетицкий, Г. Венявский, К. Давыдов, а также и зарубежные педагоги: Г. Ниссен-Саломан, Л. Пиччиоли, Э. Гамиери, Ф. Каталано. В программе консерватории, наряду с музыкальными предметами, преподавались мифология, русская история, русский язык и литература.

Основной целью деятельности Петербургской, а затем и Московской консерваторий выступало воспитание профессиональных музыкантов. В это время зарождались, оформлялись основные принципы воспитания русских певцов, закладывались определённые художественные традиции. Таким образом, в основе профессионализации русской вокальной школы находится вокально-методическая мысль М. И. Глинки, А. Е. Варламова, Г. Я. Ломакина, А. С. Даргомыжского, которые заложили фундамент русской вокальной методики и педагогики. Особенности профессионализации русской вокальной школы конца XIX – начала XX века являлось следование национальным певческим традициям в условиях ассимиляции и конкурирования с иностранными вокальными школами.

В этот период поиск культурной самоидентификации предопределяет обращение к национальной певческой традиции. Ведущие направления певческой школы, как и музыкальная культура в целом, зарождались в контексте стержневой – «русской идеи», «официальной народности», составившей ядро национально ориентированных доктрин и славянофильства. Художественную, духовную платформу русской вокальной школы образовывали такие доминирующие линии, как история Отечества, национальные традиции, «почвенный» народный быт.

Атмосфера рассматриваемой нами эпохи, где были ярко выражены взгляды А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, И. С. Аксакова и других представителей славянофильства, формирует особый тип национальной музыкальной ментальности, сложившийся в русской певческой школе. Природа вокального искусства становится свойством генетической памяти нации, выступая детерминантой русской музыкальной культуры в целом.

В русской вокальной школе аккумулирован бесценный творческий опыт многих поколений талантливых, выдающихся певцов и педагогов вокального искусства, воспитывавшихся на русской музыке, внося по крупицам свой деятельностью лепту в создание исполнительских традиций. Русская школа пения имеет своё стилистическое направление, обладающее ярким

выражением и воплощением в художественном творчестве М. И. Глинки. Поистине разносторонний и великий музыкант, тонко организованная личность, патриот своего отечества, превосходный певец-интерпретатор, который постигал технику пения в Италии, что помогло маэстро постигнуть в самую суть вокального мастерства и использовать знания и собственный певческий опыт в свой выдающийся вокальной педагоге, в своём искусстве стремился создать именно русские произведения, во всех музыкальных жанрах – воплощать исконно русские истоки и традиции.

Современный автор А. С. Яковлева пишет: «Оформление русской школы пения связано с творчеством великого основоположника русской музыкальной классики М.И. Глинки; благодаря которому сформировались и ясно выкристаллизовались её типичные национальные черты»¹. С именем М. И. Глинки ассоциируется новый исторический период, ознаменованный с созданием русской школы пения и композиторскими задачами нового времени. Русская школа пения нуждалась в репертуаре, который формировался благодаря композиторскому творчеству².

Следует отметить, что некоторые исследователи не согласны с утверждением об особом, индивидуальном пути формирования содержания русской вокальной школы, уникального национального феномена в отечественной культуре. Авторы такого убеждения считают, что русское оперное пение заимствовано у итальянской вокальной школы, скопирована русскими оперными певцами во время знакомства с педагогическими основами по усовершенствованию техники звукоизвлечения и звуковедения. Именно эти оперные актёры-певцы стояли у истоков русского академического пения. К примеру, такие авторы, как К. М. Мазурин, В. А. Багадуров, отвергают самобытность русской вокальной школы, непреходящее значение её традиций.

¹ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – С. 19.

² Глинка, М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка. – Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. – М.; Л. : Музгиз, 1957.

Однако в настоящем исследовании мы попытаемся доказать обратное, а именно – приверженность русской певческой школы национальным тенденциям; рассмотрение генезиса и становления русской вокальной школы как вида самоидентификации России в XIX – нач. XX века, выявление преемственности традиций, самобытных и национальных черт, сформированных в процессе исторического пути русской певческой школы.

Необходимо отметить, что таковые утверждения не отражают истины. Пение – это процесс артикуляционной вокализации текста. Текст – это признак языковой принадлежности. Зададимся вопросом: как итальянский педагог, не носитель русского языка преподаст пример или поделится опытом пения на русском языке? Отвечая на этот вопрос, мы понимаем, что главный аргумент заимствования беспочвенен. Факты совершенствования русских певцов в Италии не требуют доказательств. Певцы совершенствовались, но знакомясь с техникой пения на итальянском или французском языках, изучая особенности оперного стиля западноевропейских композиторов. Однако заметим, что западноевропейские певцы как исполнители произведений русских композиторов просто умиляют своим отсутствием навыков пения на русском языке, следовательно, и приёмов пения, содержащихся в русской школе пения.

Бесспорно, творчество М. И. Глинки, включает характерные особенности русской певческой традиции с неповторимой интонацией протяжной песни, причета, плача, выступает основой для формирования русской вокальной школы. Формы вокализации знакомые только представителям русской школы пения. Русская школа пения создала оригинальные произведения, вполне определенно указывающие на их национальную почву и сохраняющие иммунитет русской музыкальной культуры. По своему мировоззрению М. И. Глинка – истинный славянофил, идеализирующий государственные порядки Российской империи, национальную историю и русский народ. Его музыка, гармоничная по духу, отличается глубокой прочувзованностью и искренностью. М. И. Глинке, от

всего сердца прославлявшему родную страну, был чужд фальшивый, показной, казенный патриотизм.

По мнению А. С. Яковлевой, понятие «национальная школа пения», несёт в своём содержании как характерные национальные особенности, так и иные важные элементы:

- обширную и профессиональную самобытную музыкальную культуру;
- мощную национальную композиторскую школу, где жанру вокального искусства определены лидерские позиции, поскольку опера;
- профессиональное исполнительское искусство и методы вокальной педагогики¹.

Е. Линёва характеризует самобытность и качества профессионального исполнительства как условия для высокого уровня художественного подхода в работе певца-актёра: «В пении есть только одна хорошая школа для всех национальностей. Ее главные требования: глубина чувства, простота исполнения, изящество фразировки и при всем этом чувство меры. Те же требования ставятся и хорошему певцу»².

Особенность национального развития вокального искусства заключается в «драматургии». Национальное своеобразие эволюции музыкальной культуры обусловлено спецификой контекста культурной среды того периода.

Вокальное искусство, зародившееся в рамках отечественной певческой школы, отмечено высоким профессионализмом, духовным содержанием, мощным воздействием на эмоциональный, нравственный и интеллектуальный строй как исполнителей, так и слушателей. Вокальное искусство, как отмечает М. Д. Кораблёва, «являясь средством коммуникации, способно передавать

¹ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – С. 19.

² Глинка, М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка. – Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. – М.; Л. : Музгиз, 1957. – С. 20.

важнейшие жизненные смыслы его создателей»¹.

Итак, русская школа пения сформировалась из особенностей и специфики менталитета – психологической индивидуальности нации, фольклора как фундамента народной музыкальной культуры, непростого пути исторического развития, национального образа мыслей. Образование и результативная деятельность русской вокальной школы, генетически связаны с творчеством М. И. Глинки, где вокальное искусство становится характерной и неотъемлемой частью национальной культуры.

Славянофильские идеи (православие, соборность, коллективизм, антизападничество и т. д.) отчётливо прослеживаются в вокальном искусстве, воплощаясь в отдельных произведениях и целых жанрах (лирическая песня, опера, романс). Славянофилы внесли огромный вклад в развитие самосознания и самоидентификации русской школы пения XIX – начала XX века, наследие которой стало отражением национальной ментальности и православной христианской культуры.

Сами славянофилы в русских народных песнях видели отражение мирного и спокойного хода народной жизни. К. С. Аксаков утверждал, что в героическом эпосе Киевской Руси запечатлелись «чувство братства», «чувство кротости», «полный веселья образ русской общины». Славянофильское толкование сущности народного творчества остро критиковалось со стороны их оппонентов – западников, а также русских революционных демократов.

Однако воззрения, проникнутые духом идеализации «старины», национального духа, базирующегося на платформе христианских традиций, были восприняты представителями русской школой пения, где прослеживалась органическая связь оперного творчества, например, М. Глинки с духовным сознанием эпохи и общественной мыслью славянофилов. Вокальное искусство того исторического периода находилось в тесной связи с богатой традициями русской духовной культурой, с

¹ Кораблева, М. Д. Диалог культур как фактор развития русского музыкального (вокального) искусства : 24.00.01 : автореф. дис. ... канд. культурологии / Мария Дмитриевна Кораблева. – СПб., 2012. – С. 12.

философией православного мировосприятия.

А. С. Хомяков в «Предисловии к «Русским народным песням» (1852 г.) отмечает: «Вера Православная была первою воспитательницею молодых племен славянских...отступничество то её несло первый и самый жестокий удар их народной самобытности»; в «один день» «коренной и основной тип жизни» в России вдруг сделался «стариною». К счастью, не для всех: есть то, что ею ещё «живёт свежо и сильно на великой и Святой Руси»¹. И. В. Киреевский христианизрует русское народное творчество. Он подчёркивает отсутствие в среде русского народа комплекса застольных песен, что, по его мнению, напрямую связано с религиозно-нравственными свойствами русского крестьянина, для которого на первый план выходит молитва.

Подчеркнём, что русская народная песня – ключевой начальный виток, заложивший основу, ускоривший этап возникновения национального профессионального вокального искусства в русской культуре. Через приобщение к традициям народного пения, к мифопоэтике фольклора современный певец становится причастным к коллективности творчества путём непосредственной передачи опыта или усвоения этноментальных архетипов.

Отметим, что эстетикой М.И. Глинки пропитано всё художественное творчество композитора, которая характеризуется своими истоками, берущими начало в русской народной музыкальной культуре. Вокальная музыка композитора была доступной для понимания художественной формой для русских певцов, поскольку их объединяли единые эстетические взгляды. Русская народная песня как концепт духовно-нравственной позитивности, как «таинственная психея народа», как основа национального самосознания стала неиссякаемым источником вдохновения представителей русской вокальной школы.

Рассмотрим, как в пространстве русской вокальной музыки, в частности

¹ Хомяков, А. С. Полное собрание сочинений: В 8 т. / А. С. Хомяков. – М. : Университетская типография, 1900. – Т. 3. – С. 164.

романсе, репродуцируются мировоззренческие позиции славянофилов, их взгляды на русскую культуру. Прежде чем провести анализ репрезентации славянофильских идей в русском романсе, необходимо рассмотреть особенности русского менталитета, национального характера в преломлении этих идей.

Русский романс XIX – начала XX в. раскрывает подлинные ценности национальной культуры – ценности человеческого бытия, декларируемые в учении русских философов-славянофилов. Романс детерминировал в себе такие сугубо национальные черты, как искренность, доверительность, простота. В романсах русских композиторов: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского и др. – с яркой выразительностью проявлялись характерные для ментальности русской культуры линии: особая значимость слова, внимание к речевым интонациям, философичность.

Создавая романсы, композиторы обращались к русскому фольклору, к русским лирическим песням, к образам христианского мира, при этом совмещая западноевропейские музыкальные принципы с русской ментальностью, демонстрируя открытость, отзывчивость русской культуры, её способность принять в свою среду культурную многообразность мира. Русские романсы разнообразны по своему содержанию и настрою, хотя в большей степени преобладают печальные, чем радостные. В них содержится грустная, «колющая» сердце нота, тоска, выражающая судьбу русского народа и нации в целом.

Русский стиль исполнения романса, сложившийся в контексте национального бытового искусства, отличался задушевностью, чистотой, ясностью, близостью к народной песне. «Являясь неотъемлемой частью отечественного искусства, романс, быть может, в большей мере, чем другие жанры, оказался созвучным духовному складу русской души, её неистребимой

романтической сущности»¹. Многие романсы прочно входили в быт, становились народными. Как наиболее демократичный жанр художественной культуры романс определял национальный характер музыкальной культуры и всего быта русского общества.

Свою классическую форму жанр романса приобрёл в творчестве М. Глинки, что обнаружилось в гармонической цельности музыки и слова, народного и профессионального, эмоционального (чувственного) и интеллектуального. Глинкинские романсы со своей славянофильской направленностью создали феномен русской души. В романсах на стихи великого русского поэта А. С. Пушкина содержится идеальное воплощение национального слова в музыке. Е. Ручьевская говорит о соотношении слова и мелодии в русской вокальной музыке: «Почти все наиболее выразительные романсы имеют в основе своей особый ритм, идущий навстречу ритму текста»².

Романсовый репертуар был насыщен лирическими темами, с чистотой мысли он отражал тонкую созерцательность чувствований мысли. Исполнители романсовой лирики должны были обладать способностями проявления эмоционального отношения, которое формировало чувственную вокальную речь и театральность, откровенность и интимность, тонкая поэтичность, глубокая проникновенность, близкая сердцу русского человека напевно-мелодичная музыка — направляли певца-солиста к творческому поиску соответствующих выразительных средств. В. Е. Черва отмечает, «романс — жанр, отвечающий потребностям утончённо-духовного выражения внутреннего мира личности композитора и исполнителя, а тем самым и сопереживания слушателя»³.

К базовым концептам русской культуры относятся такие универсалии,

¹ Хорошко, Е. Ю. Лингвостилистические особенности русского романса : 10.02.01 : дис. ... канд. филол. наук / Елена Юрьевна Хорошко; Белгород. гос. ун-т. — Белгород, 2004. — С. 124.

² Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века: статьи, сообщения, публикации / под общ. ред. М. К. Михайлова, Е. М. Орловой. — М.; Л. : Музыка, 1966. — С. 65.

³ Черва, В. Е. Романс в истории русской художественной культуры: 24.00.02 : дис. ... канд. культурологии / Виктория Евгеньевна Черва ; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — СПб., 1999. — С. 91.

как Бог, Любовь, Человек Истина, Совесть, Нравственный закон, Мораль, Вера. Русский романс как часть русской культуры включил в себя эти аспекты. Именно эти граница ментально пространства позволяли композиторам заниматься творчеством, которое отвечало канонам русской музыкальной культуры. Русский романс, как и романсы западноевропейской музыкальной культуры имеет схожую структуру написания, однако в смысловом отношении они различны. Смысл заключается не только в темах стихотворного текста и в его озвучивания певческим голосом, но и в тонких чувствованиях, которые у различных наций привязан к различным формам менталитета.

Романсы русской композиторской школы объединены общей идеей:

- понимание и чувствование красоты родного края, родной земли;
- ощущение себя в едином религиозном пространстве;
- почитание традиций от прежних поколений соотечественников;
- человеколюбие в едином бытовом пространстве и как высшая аксиологическая категория;
- единение человека и Вселенной;
- приоритет нравственных ценностей.

Русское, национальное в первую очередь было идентично окружающему природному ландшафту. В русском романсе образы природы тождественны специфике русской души, в которой соединяется следующие противоречивые чувства и качества:

- языческие представления о Вселенной;
- ощущение Евангельской красоты мира;
- любовь к Отечеству;
- ощущение бесприютности;
- странничество, поиски «Иного Царства»;
- стремление к свободе и воле;
- смирение, подчинение Судьбе;
- гармония, равновесие;
- острые приступы тоски;

- склонность к мечте, иллюзии;
- стихийность, пылкость, максимализм в поступках и действиях.

«В русском романсе образный ряд тоски и печали традиционно соотносится с осенью, понимаемой в мировой культуре как напряжённое состояние природы, пребывающей в фазе увядания и ожидания гибели мира»¹. В русском романсе заложена христианская идея духовного единения – соборности (А. С. Хомяков), как выражение любви к ближнему, готовность принять страдание за других, идея жертвенности, страдания одного человека ради блага других. В романсах содержится трагический образ страдальческой России, обращающейся к Богу, например, «Молебен» Ц. А. Кюи на слова Н. А. Некрасова. В музыкальном тексте романса содержится имитация колокольного звона, рождающего ассоциации с плачевным звучанием – атрибутом печальных, страдальческих, трагических событий русской истории. Отметим, что, к великому сожалению, после революционных событий в России в 1917 году романс насильственно был вытеснен из художественной жизни страны как явление «буржуазного» характера.

Итак, интерес к воплощению темы России и ко всему, что в сознании композиторов ассоциировалось с понятием национальное, являло собой доминантную черту русской музыкальной культуры на рубеже XIX–XX вв. Русский романс – уникальное явление. На русской почве романс под влиянием славянофильского умонастроения и исторического контекста эпохи приобрёл специфические национально-культурные черты. Композиторы русской национальной школы восприняли идеи славянофилов о русской музыкальной культуре.

Русские композиторы под непосредственным влиянием идеологии славянофильства, в своих оперных произведениях создавали национальный колорит. При творении оперных шедевров они обращались к народным, крестьянским песням; образы западной культуры в оперных произведениях русских композиторов хотя и присутствовали, но в наименьшей степени по

¹ Бердяев, Н. А. Судьба России. – М. : Советский писатель, 1998. – С. 327.

сравнению с национальными тенденциями.

Рассмотрим состояние интенсивного движения и творческого роста русской оперы, начиная с основателя русской школы пения М. И. Глинки и заканчивая произведениями «Могучей кучки». Русская школа профессионального оперного пения была создана М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским. Оперное пение, неся в себе антизападный оттенок, отличалось от пения иностранцев. В основе русской школы, как уже говорилось ранее, лежало народно-песенное исполнительство. Русская классическая опера второй половины XIX века спроецировала данные черты.

Первая опера М. И. Глинки – «Иван Сусанин» стала феноменом мирового значения. Творческое достижение М.И. Глинки проходит через всю истории русского музыки как сквозной образец. Создание подлинного героического оперного спектакля, который во все времена являлся символом русского героизма, самопожертвования, верования в святое чувство любви к отечеству (патриотизм как тезис славянофилов). М. И. Глинкой созданы показательные для русского менталитета образы героев оперы, наделённые самоотверженным характером и высокоорганизованными духовными качествами, способными раскрыть свой внутренний мир, богатство своей души»¹. Высокий профессионализм понимание менталитета русской нации, необычайный талант синтезируется в творчестве М.И. Глинки и является музыкальным языком композитора. Этот язык как архетип был заложен ещё в детстве. Сам М.И. Глинка писал: «Может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первой причиной того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку»².

Русское духовное сознание в эпоху искания национальной идеи преломилось в оперном творчестве М.И. Глинки, особенно в операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Как и, соответственно, опера в свою очередь

¹ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – С. 189.

² Глинка, М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка. – Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. – М.; Л.: Музгиз, 1957. – С. 302.

была неразрывно связана с духовным сознанием эпохи и её общественной мыслью. А.С. Хомяков в своей статье «Опера Глинки “Жизнь за царя”» определяет её как «произведение мысли человеческой, вплотную с другими областями идейной жизни, выясняющей существенные вопросы русской народности, быта и государственности»¹.

Многие славянофильские концепты и лозунги нашли своё отражение в национальных операх М. И. Глинки, такие как:

- государственность, самодержавие;
- самосознание нации, развиваемое на изучении ее прошлого;
- народный подвиг (осмысление событий 1812 г.).
- дом;
- семья.

Под воздействием идей славянофилов в операх М.И. Глинки «утверждаются мотивы жертвенного подвига во имя Святой Руси, Царя, Святоотеческой Веры, преломляются идеи Преображения, народности и соборного начала, категории Дома, Семьи. Интерес к «почвенному» сказочно-мифологическому слою...»².

Так, А.С. Хомяков, представляя идеал славянского Дома, неоднократно использует метафору «тёплое гнездо» («общинное братство», «душевная простота», «связь с землёй»), которую он почерпнул из текста народной песни. «Не ласточка, не касаточка вкруг тепла гнезда увивается», – объясняет А.С. Хомяков в статье, посвящённой опере М. Глинки «Жизнь за царя». А.С. Хомяков изложил и общие воззрения на оперу «Жизнь за царя» М.И. Глинки. Он говорит о смысле самих исторических событий, положенных в основу произведения. «В Смутное время государства нет, но семья и община остались. Они-то и спасли Россию, воссоздали государство. Народная сила освободила Москву, народный голос выбрал царя Земским Собором, великая

¹ Хомяков, А. С. Опера Глинки «Жизнь за царя» / А. С. Хомяков – М. : Современник, 1988. – С. 51-52.

² Собрание народных песен П. В. Киреевского / П. В. Киреевский ; АН СССР. Ин-т русской литературы. – Л. : Наука, 1983–1986. – (Памятники русского фольклора). – Т. 1 : Записи П. И. Якушкина / подгот. текстов к печати, ст. и коммент. З. И. Власовой. – 1983. – С. 161.

община сомкнулась в государство»¹.

Философ определяет образ государя-христианина: «Единство государства в нововенчанном Царе, единство земли в Москве... и другое высшее единство... которое обнимает не один народ, не одно племя, но и всех далеких братьев наших на юг, и на восток, и на запад и должно обнять все человеческое братство». Там же продолжает: «Потому-то и «нет человечески истинного без истинно народного!»².

Известно, что 70-е – 90-е годы XIX века – время мощного расцвета русской певческой школы, «золотой век» в истории развития русского оперного искусства. В этот период создаются почти все классические русские оперы гениальных композиторов «Могучей кучки». В состав «Могучей кучки» входили М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи. По своей идейной направленности они являлись последователями великих мастеров – М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Главным их лозунгом в музыке была национальная направленность.

Разрабатывая музыкальное творческое наследие М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, построенные на идеях их современников – славянофилов, многие русские композиторы, в особенности члены «Могучей кучки», создавали истинно национальные оперы глубокие по своему содержанию. Например, особо выделяется эпическая опера «Князь Игорь» композитора А. П. Бородина, отражающая в своём содержании ярко выраженное величие русского народа. Оперы Н. А. Римского-Корсакова наполненные эпическими, сказочными и народно-бытовыми сюжетами, отражающие русскую историю и культуру. Оперные спектакли М. П. Мусоргского отличаются стремлением к монументальности, русские темы представлены с необычайно тонким колоритом. Композиторы «Могучей кучки» были наполнены высокой идейностью, народным духом,

¹ Хомяков, А. С. Полное собрание сочинений: В 8 т. / А. С. Хомяков. – М. : Университетская типография, 1900. – Т. 3. – С. 83.

² Там же. – С. 84.

правдивостью отображения истории, образов героев, представляющих русский народ.

Творчество этих композиторов обогатило русский оперный репертуар. Они проявили неподдельный интерес к речевому началу в музыке, к русскому слову, стремились передать речь в музыке, для того чтобы показать реальные, живые чувства людей. Стремление к правде, естественности – типично русская черта в вокальном искусстве.

Оперное творчество композиторов «Могучей кучки» было тесно связано с проблемой эпохи. В опере получила отражение народная жизнь, прославление высоких духовных сил народа. В творчестве всех пятерых членов «Могучей кучки» преобладают сюжеты из истории России, народно-сказочные мотивы. Опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов» принадлежит к историко-трагедийному жанру русской оперы, представляет собой народную музыкальную драму. Главная идея оперы – связь событий прошлого Древней Руси и современности. Композитор уделяет значительное внимание «трагедии совести», переживаемой царем Борисом. Опера А. П. Бородина «Князь Игорь» выражает, еще заявленную славянофилами в философии и М. Глинкой в музыке идею любви к родине, идею объединения перед лицом врага.

Особое место занимает опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», где отразились эсхатологические представления русского народа об идеальном мире, Царстве Божием на земле. Образно-художественный мир произведений композитора делится на две сферы: мифологическую и религиозную. Основной чертой творчества композиторов был постоянный поиск нравственных идеалов в исконных началах. В этой связи фундаментом для них была народная песня, они собирали старинные крестьянские напевы, в которых, по их мнению, заложены корни национального русского мышления.

Наиболее совершенно характерные особенности русской оперы, как и русской вокальной школы в целом, проявились в конце XIX – начале XX века

в искусстве выдающихся исполнителей (Ф. И. Шаляпин, И. В. Ершов, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, Н. И. Забела, Е. Я. Цветкова, В. Н. Петрова), которые проявлялись в самобытности исполнительского мастерства, в возможности проникновения в психологическое состояние драматического образа героя оперы, виртуозно использовать вокально-технически приемы, играть чувственным состоянием, обладать высоки уровнем актерского мастерства.

Как одна из выдающихся составляющих русской национальной культуры XIX – начала XX в. русская классическая опера испытала на себе влияние философско-культурологической и эстетической мысли славянофилов, а также различных событий общественной жизни. Художественно-культурологическая концепция русской певческой школы XIX – начала XX в. сложилась на основе духовной парадигмы современной ей эпохи. Ведущие направления певческой школы, как и музыкальная культура в целом, формировались в контексте стержневой – «русской идеи», «официальной народности», составившей ядро национально ориентированных доктрин и славянофильства. Художественную, духовную платформу русской вокальной школы образовывали, такие доминирующие линии как история Отечества, национальные традиции, «почвенный» народный быт.

Русские певцы-актёры постигали все необходимые знания, связанные с историей отечества, историей музыкального искусства, сравнивали традиции западноевропейских музыкальных школ с русской школой пения. Такие знания помогали формировать объективный взгляд на окружающий мир, понимать философию жизни, ощущать свою национальную принадлежность, воплощая весь жизненный опыт в своей творческой деятельности. Поэтому идеи славянофилов были актуальны не только для композиторов, но и для исполнителей вокальной музыки.

Идеи славянофильства стали фундаментальной основой осмысления этнической, народной песни, воплотившей русский национальный характер,

ментальность народа, его мировоззренческие установки, формы бытия. Славянофилы в русских народных песнях видели отражение мирного и спокойного хода истории народа. В идеях славянофилов, также как в понимании истины у музыкантов, русская народная песня – источник русской музыки – явилась благодатным носителем русских народных музыкальных традиций, отразившим исторические события в своих эпических содержаниях, чувства и эмоции, отношение к явлениям жизни наших предка и сыгравшая колоссально важную роль в формировании национального самосознания и национального характера, менталитета, свойственного русскому народу.

Идеи славянофильства репродуцируются в романах XIX века. Русский роман XIX – начала XX в. раскрывает подлинные ценности национальной культуры – ценности человеческого бытия, декларируемые в учении русских философов-славянофилов.

Романс детерминировал в себе такие сугубо национальные черты, как искренность, доверительность, простота. В романсах русских композиторов: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского и др. – с яркой выразительностью проявлялись характерные для ментальности русской культуры линии: особая значимость слова, внимание к речевым интонациям, философичность. Творчество гениальных композиторов «Могучей кучки» впитало в себя идеи и художественные технологии своих великих предшественников – М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Их главное кредо – национальное русское искусство рождается из одного корня – народного творчества и путь русского композитора в первую очередь связан с воплощением в музыке образа народа, его истории, его этико-нравственных идеалов, духовных постулатов и установок.

Мелодические интонации в композиторской вокальной музыки возможно распознать в музыкальных образцах русских народных песен или хороводных темах, кроме того, обнаруживается сочетательное объединение с православной манерой. Кроме того, в русском фольклоре есть множество православных песен. В романсовой литературе и оперных партиях русских

композиторов обнаруживаем следы преемственности русской народной песни и синтез, состоящий из музыкального фольклора, русской поэзии, композиторского сочинения пронизанный идеями русской философии.

Виднейшие представители профессиональной музыкальной деятельности использовали в своей художественной практике традиции пришедшие не только из песенной музыкальной фольклористике, но и традиций композиторов предшественников, и тут прослеживается постепенное наложение творческих мыслей особенно у тех музыкантов, которые отшлифовывали свой музыкальный язык в более поздний период. Однако необходимо отметить, что всех деятелей музыкального жанра объединяло одно – русская идея.

Итак, особенностью развития русской вокальной школы XIX – начала XX века является её дальнейшая профессионализация в рамках музыкальных учебных заведений, в которых происходил процесс комплексного обучения, всестороннего развития, происходил взаимообмен творческими мыслями между обучающимися и педагогами. Музыкальное образование получает более систематизированный облик, что влияет на результативность подготовки музыкантов к профессиональной деятельности в соответствии с требованием времени.

Русская идея как выражение самоидентификации этноса и нации, основные критерии которой: православие, соборность, духовность, любовь, сострадание, добро, истина, красота, – являлись стержневыми принципами в философской отечественной и общественной мысли. Идеи всеединства и богоискательства (поиски истины, добра, красоты) нашли своё глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской вокальной школы. Православные ценности, обнаруживающиеся в таких постулатах, как любовь, совесть, вера, нравственность, молитва – ментальные характеристики русского человека, явились основными чертами культурно-вокальной традиции. Вокальные произведения русских композиторов наполнены темами любви. Любовь – знакомое и самое трепетное чувство

человека, в русском менталитете приживается особо трепетно. Русская школа пения в своих традициях учит петь о любви с любовью, проявляя таким образом отношение к миру.

К смысловым параметрам, выражающим мироощущение и мировосприятие, художественно-творческие, социокультурные и профессионально-музыкальные позиции русской вокальной школы, одновременно рассматриваемые и как атрибутивные свойства национальной идеи, следует отнести народность, христианский реализм и христианский гуманизм.

Народность как отражение в музыке национального духа, как олицетворение художественными средствами русского менталитета, образа мыслей и действий, мироосвоения и миропонимания. Идея народности осуществляется посредством ассимиляции и переработки богатых народных традиций, а также обращения к русскому фольклорному наследию. В музыке русской вокальной школы народность имеет смысловое, тематическое значение, поскольку вокальные произведения пронизаны темами народности, традициями, культурой. Народность представлена способностью понимать специфику и осмысливать значимость национального языка народа, говорить на нем.

Но главным образом категория «народное» выражалась в этико-моральном, нравственном идеале, религиозности, отражённых в оперном творчестве русских композиторов. В истории русской музыки мы находим у всех композиторов присутствие произведений, в которых звучит тема народности и даже всего периода существования вокального творчества. В национальной вокальной школе объективируются ментальные особенности русской души, стремящейся к свободе, воле, покою, безмерной любви, слиянию с Богом. Русская вокальная музыка одухотворена библейской тематикой, духовно-христианскими мотивами и сюжетными линиями.

В ходе полемики между славянами и западниками представители русской вокальной школы (М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, «Могучая

кучка» и др.), не отрицая высоты музыкальных достижений западной культуры, встали на позиции первых, постулируя национальную самобытность, консерватизм, очищение национального от западного, инородного, как угрозу подавления русского начала в отечественном вокальном искусстве; отстаивали исконно-русские, национально-культурные, этико-аксиологические императивы.

Философская концепция национальной идеи была мировоззренческим фундаментом, на котором выстраивалась русская музыкальная культура и сформировались традиции русской вокальной школы, складывались национальные художественные идеалы.

К смысловым параметрам, выражающим мироощущение и мировосприятие, художественно-творческие, социокультурные и профессионально-музыкальные позиции русской вокальной школы, одновременно рассматриваемые и как атрибутивные свойства национальной идеи, следует отнести народность (как отражение в музыке национального духа, как олицетворение художественными средствами русского менталитета, образа мыслей и действий, мироосвоения и миропонимания); христианский реализм (как близкое, естественное, понятное для окружающих олицетворение глубинных эмоций, нравственных чувств души человека в духе Ф. Достоевского); христианский гуманизм (интерес к духовному миру человека, к его внутренней сфере).

Идеи всеединства и богоискательства (поиски истины, добра, красоты) нашли своё глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской вокальной школы.

В основе профессионализации русской вокальной школы находится вокально-методическая мысль М. И. Глинки, А. Е. Варламова, Г. Ломакина, А.С. Даргомыжского, которые заложили фундамент русской вокальной методики и педагогики. Музыкальная культура выносит на первый план оперное и камерное вокальное искусство и вместе с ней русскую школу пения. Русская школа пения как часть большой культуры служит и развивает свой

профессиональный опыт в русле национальной принадлежности со всеми её особенностями и законами бытия. Православная музыкальная культура образовала для русского народа церковную вокальную музыку.

Вокальная школа объединила в себе народную певческую культуру, православную музыкальную культуру, психологические особенности сопереживания (эмпатию) в менталитете русского народа и технику оперного пения итальянской вокальной методики. Особенности профессионализации русской вокальной школы – вокальная техника академического типа звучания, схожая с итальянской манерой, обладающая всеми необходимыми приёмами для исполнения самых сложных виртуозных произведений в сочетании с глубоким эмоциональным проникновением посредством тонких переживаний состояния от лица исполняемого, воображаемого героя произведения, наполненного палитрой тембровых красок, использующихся в интонации при покаянии, плаче, исповеди, в состоянии наива, веры во спасение самых сокровенных желаний и просьб.

ГЛАВА 3

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ

3.1 Исповедальность в вокальных произведениях русских композиторов

Исповедальная тематика занимает особое место в русском духовном опыте. Исследование сущности исповедального сознания и различных форм исповедальных проявлений: покаянной исповеди, исповеди-признания, исповеди как музыкального жанра, словесно-художественных образов исповеди – очень актуально. Обращение к миру исповедально-музыкального (исповедально-философского, культурологического) диалога необходимо на пути возрождения национального самосознания.

Изначально исповедь сложилась в лоне религиозной традиции. Входя состав основных церковных таинств, она служит подготовкой человека к таинству Евхаристии, центру христианского богослужения и христианского миропонимания.

В «Большом энциклопедическом словаре» исповедь определяется как «обряд покаяния в грехах перед священником и получение от него отпущения грехов»¹. В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова исповедь – «покаяние в грехах перед священником»². Исповедь содержит в себе момент покаяния, что предполагает искреннее признание совершённых негативных поступков, грехов, которые заключаются в нарушении христианских заповедей.

Понять греховность своей природы человек может только посредством сравнения собственных поступков с Законом Божиим³.

¹ Большой энциклопедический словарь / ред.: И. Лапина, Е. Маталина, Р. Секачев, Е. Троицкая, Л. Хайбуллина, Н. Ярина. – М.: АСТ, Астрель, 2003. – С. 465.

² Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: Мир и образование, 2015. – С. 219.

³ Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: Мир и образование, 2015. – С. 219.

Тема исповеди занимает особое место в русском музыкальном искусстве XIX – начала XX вв. Покаянная исповедь в русском пении как совестливое стремление к высшей абсолютной правде является выражением самобытности русского народа. На русской почве исповедальное слово приобретает синтетическую форму взаимодействия опыта повседневности с религиозным, метафизическим опытом.

Смирненное чувство вины, правды, терпения – характерная черта духовного строя русского народа – во многом определяет самобытность русской музыкальной культуры.

В русском романсе всегда присутствовал исповедальный лейтмотив. Романс был наполнен исповедальным словом, через призму которого в нём обнаруживаются ментальные особенности русской души, глубокое молитвенное покаянное чувство, как в произведениях М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, М. М. Ипполитова-Иванова, Г. В. Свиридов и многих других.

В ряде вокальных произведений содержится исповедальное, покаянное, хвалебное обращение к Богу, Божией Матери, святым. К примеру, «Владыко дней моих!..», «Молитва» А.С. Даргомыжского, «Пошли, Господь, свою отраду...» Н.К. Метнера, «Отвори мне, страж заоблачный», «Богородица в городе» Г.В. Свиридова, «Молебен» Ц.А. Кюи и др.

Духовным, исповедальным чувством пронизан романс «Всенощное бдение» П. Чайковского, произведения «Иоанн Дамаскин», «Молитва» С. Танеева, «Молитва», «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение» С. Рахманинова и др.

В русских романсах актуализируется идея молитвенного преображения человека в поисках исцеления от душевных и духовных болезней, направленность души на молитвенный, покаянный лад, дающий впоследствии утешение и успокоение.

Образующие культуру душевной стихии мироощущения русских композиторов определили темы романсов: исповедальность, молитвенный

диалог с Богом-судьей.

Пример исповедальной интенции представляет собой романс А. Даргомыжского «Владыко дней моих» на слова А. Пушкина. Романс акцентирует мотив религиозно-покаянного чувства, где в музыкальном пространстве совершается молитва – поэтическое переложение молитвы преподобного Ефрема Сирина, читаемой за богослужением в дни Великого поста – время покаяния.

В романсе С. Рахманинова «Молитва» на слова А. Плещеева заложен молитвенно-покаянный порыв к Богу-судье, который может простить, утешить и помочь в скорбную минуту. В другом романсе композитора «Всё отнял у меня...» на слова Ф. Тютчева основная линия – надежда на приближение к Богу, явленная Им на основании любви и всепрощения к человеку-грешнику.

В романсе «Молитва» композитора С. М. Слонимского на слова М. Ю. Лермонтова «Не обвиняй меня, Всесильный» прослеживается мысль мучительного разлада с Всевышним, образуется диалог Господа-судьи и отчаявшейся, грешной души, ждущей прощения.

В вокальных произведениях Г.В. Свиридова «Отчалившая Русь» (вокальная поэма) размышление о земной и небесной жизни, ожидания встречи с Богом.

Герой романса С.В. Рахманинова («Оброчник»), исповедуясь, стремится к встрече с Создателем через покаяние и преображение.

В русском романсе обращение к Богу сочетается:

- с глубокой тоской и одиночеством: «Молитва» М.И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Н.К. Метнера;
- с чувством потерянной души, потерянного мира: «Молитва» А. А. Александрова;
- желанием уйти от личных проблем: «Молитва» С.В. Рахманинова;
- мучительным поиском творческого «я»: «Отвори мне, страж заоблачный» Г.В. Свиридова, «Молитва» С.М. Слонимского.

В русских романсах манифестация идеи исповедальности осуществляется через слово, позволяющее слышать диалог с Богом, сквозь призму покаяния, смирения и глубокой веры. В романсе ярко выражена эмоциональная реакция на внешние обстоятельства жизни человека, на его греховную сущность, которые и спровоцировали покаянную молитву к Богу.

Отметим, что музыкальный «знак поклона» в контексте романса олицетворяет опыт символического акта – молитвенного общения души человека с Богом, смирения перед Богом как главного компонента внутреннего покаянного настроения души.

В романсе П. И. Чайковского «На нивы жёлтые» (слова А. Толстого) исповедальная тематика нашла своё отражение. Тревожные замедленные всплески фортепианного вступления вводят в мир души, захваченной смутным, но глубоким волнением, навеянным не только осенним пейзажем, но и колокольным звоном в холодном просторе: «Дрожа, несётся звон». В аккомпанементе продолжается звучание далёких колоколов, а в душе поющего мысль о смерти пробуждает образ любви.

Начинается горячая, подчёркнутая ускорением темпа исповедь. Как огромная, нарастающая волна, она поднимается на протяжении целых трёх строк к кульминации на словах «моя любовь», чтобы оборваться в сдержанных по смыслу и по музыке словах «на дне души я схоронил сурово». Стихи поэта окончены.

Но композитор заставляет певца снова повторить заключение первой строфы: «Душа моя полна разлукою с тобой и горьких сожалений». Только теперь, после исповеди, эти слова уже никуда не ведут. Звучит тихий-тихий колокольный звон. Трагическое у П. И. Чайковского не имеет ничего общего с нагнетанием ужаса безысходности и смерти. Именно в этой своей предельной сдержанности оно просветляет и возвышает душу.

Духовно-смысловой центр русской оперы находится внутри природы драматического искусства – внутри сюжета, действия, конфликта, характера и типа героев. Общая атмосфера произведения, его идея определяются духом

цивилизации.

Опера – это прежде всего сама музыка. Музыка – средоточие всего, в ней раскрывается глубина идеи. Оперное целое содержится в единстве композиторского и исполнительского начал.

Музыка в каждом своём проявлении есть «исповедь души». Русский религиозный мыслитель И. А. Ильин подчёркивал, что «русские музыканты изливали в своих сонатах, симфониях и, с виду светских, операх, своё молящееся сердце»¹.

Исповедальная тема обрела в опере устойчивые очертания, отражая принцип развития отечественного вокального искусства в конце XIX – начале XX в.

Исповедальным чувством наполнена опера «Жизнь за царя» М. Глинки. Так же заметен творческий интерес А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского – композиторов второй половины XIX века к этой поэтической теме и ценностям православно-духовной культуры, его музыкальным традициям, к оплотам национальной идеи в целом («Хованщина» М. Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова и др.).

Русская (драматическая) опера включала трагизм сюжетов конкретной человеческой судьбы. В качестве художественного текста оперы исповедь выступает как осмысление жизни героев. Мир оперы открывал наиболее выразительную из её форм – исповедальную.

Исповедальное движение души героя оперы выражало эмоционально-психологическую, стрессовую энергетику. Исповедальный мотив здесь реализуется через прорыв к самому себе, как способ самопознания.

Исповедальность – глубинная, ценностно-смысловая категория русского романса, находящаяся в органической и генетической связи с центральными идеями русской культуры.

¹ Ильин, И. А. Сущность и своеобразие русской культуры / И. А. Ильин // Собрание сочинений: В 10 т.; сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. – М. : Русская книга, 1993–1999. – Т. 6, кн. II. – 1996. – С. 453.

Наиболее интересующее нас явление в творчестве национальной школы пения – её генетическая связь с глубинными традициями русской культуры, с духовным наследием православия, темой исповедальности. В творчестве композиторов преломляются традиции глубинных пластов русской духовной культуры, православного культа, синтез православного храмового действа на почве национальной религиозной идеи¹.

Исповедальность – одно из фундаментальных начал человеческого сознания. Композиторы русской школы пения обладали сердечной чуткостью, участливым отношением к таким извечным понятиям, как красота, добро, любовь, смирение, сострадание, совесть. Искусство отображает идею исповедальности в период культурно-исторических переломов.

Музыка русских композиторов в своём содержании исповедальна. Исповедальная грусть русских песен – это не депрессивное состояние расслабленной воли, а откровения сильной души и характера. Истоком музыкальной классики по праву является духовное пение Русской православной церкви. В творчестве композиторов, работающих в жанрах духовно-музыкальных произведений, отобразились мотивы исповедальности как внутренние религиозные установки русского человека. Вокальное искусство этого периода воплощает ведущие идеи – стремление положительных героев жить в соответствии с принципами христианских заповедей.

Русская школа пения – выдающееся достижение российской культуры и искусства, национальное достояние, отличающееся своей самобытностью.

В русской школе пения отражены специфические типы ментальности, сосредоточены подлинные духовные ценности нации. Творческое наследие М. Глинки, А. Даргомыжского заложило основу русской мелодии и гармонии, взятой из контекста народной музыки, традиций православного храмового действа, что и стало девизом в формировании отечественной школы пения

¹ Бекетова, Н. В. Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира: матер. Международной научной конференции. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2001. – С. 118.

конца XIX и в значительной мере начала XX века.

Основоположник русской школы пения – М. Глинка так выражает свою жанровую ориентацию: «Душа моя с детства объята любовью к изящному. Я чувствовал, как она воспевала какую-то дивную песнь кому-то великому, чему-то высокому, воспевала неопределительно для меня самого. Это высокое, пред которым благоговело моё сердце, кого оно воспевало, ещё вдали от меня.

Сердце мое продолжает видеть его как бы за прозрачным облаком или прозрачную завесу, продолжает таинственно, таинственно для самого меня, воспевать его: я начинаю понимать, что только тогда удовлетворится моё сердце, когда его предметом соделается Бог»¹.

Идейно-художественная специфика произведений русской школы пения их жанрово-стилевая структура включает литургийный компонент. В творчестве русской школы пения актуализируется исповедальная тематика, выраженная в системе православного культа, церковного таинства Исповеди, в литургии, отмечается «дух Евхаристии» («Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» М. Глинки). Жанровая исповедальность взаимодействует с областью внеличного, сакрального и личностно-творческого мышления композиторов, глубины их личностных переживаний.

Глубина личного религиозного чувства, молитвенная просветленность и глубокое покаяние – содержание «Литургии Святого Иоанна Златоуста» и «Всенощного бдения» С. Рахманинова.

Тезис «пение как исповедь – специфика русской школы пения», подтверждается ещё и тем, что созданные духовно-музыкальные сочинения композиторами школы способны были привести людей к храму, вернуть им утраченные надежды на спасение.

Исповедальность – одно из фундаментальных начал человеческого сознания. Композиторы русской школы пения обладали сердечной чуткостью,

¹ Святитель Игнатий (Брянчанинов). Христианский пастырь и христианин – художник // Троицкое слово (Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры). – 1990. – С. 7.

участливым отношением к таким извечным понятиям, как красота, добро, любовь, смирение, сострадание, совестливость. Именно эти качества отображаются в поэзии русских композиторов и звучат в романсах.

Исповедальность (лейтмотив) в творчестве представителей русской школы пения – духовно-нравственный ориентир для народа в непростое время политической и социальной нестабильности, время отхода многих слоев населения от традиционных духовных ценностей, что максимально и произошло в 1917 году.

Музыка русских композиторов-классиков по своей сути исповедальна. Они указывали на то, что исповедальная грусть русских песен – это не жалобы расслабленной воли, а ратификация великого характера, духовной зрелости народа.

Началом русской музыкальной классики по праву можно определить духовное пение Русской православной церкви. В творчестве композиторов, работающих в жанрах духовно-музыкальных произведений, отобразились мотивы исповедальности как внутренние религиозные установки русского человека. Вокальное искусство этого периода воплощает ведущей идеи – стремление положительных героев жить в соответствии с принципами христианских заповедей.

Исповедальная тематика, как мы уже писали, занимает особое место в русском духовном опыте. Исследование сущности исповедального сознания и различных форм исповедальных проявлений – покаянной исповеди, исповеди-признания, исповеди как музыкального жанра, словесно-художественных образов исповеди положено в основу этой главы.

Обращение к миру исповедально-музыкального (исповедально-философского, культурологического) диалога необходимо на пути возрождения национального самосознания.

Прежде чем приступить к анализу исповедальности в образах героев русских романсов, рассмотрим саму категорию «исповедь». Изначально исповедь сложилась в лоне религиозной традиции, входя в состав основных

церковных таинств, она служит подготовкой человека к таинству Евхаристии, центру христианского богослужения и христианского миропонимания.

Понять греховность своей природы человек может только посредством сравнения собственных поступков с Законом Божиим.

Есть и другая сторона исповеди, исследованная современной философско-культурологической мыслью. Исповедь, по мнению В. Л. Рабиновича¹, – это осмысление своей земной жизни через мысль о смерти, это приведение своего быта к бытийственности. Таким образом, смерть становится «дизайнером» бытия, то есть культуры.

Исследователь пишет о значении исповедального слова для творчества: «Может быть, самое человеческое в человеке – это мучительное обдумывание и неодолимое обговаривание вопроса вопросов: как свою конечную, ограниченную датой рождения и датой смерти жизнь приобщить к вечности, представить миг продленным навсегда и навезде – без до и после, права и лева, низа и верха! (И верха тоже?).

Навечно – в свершении времён и пространств. Может быть, это и есть смысл жизни в культуре, единственная созидательная боль человеческого существования? Но можно ли сыграть боль? Да, – если личное переживание смерти претворить в сопереживание с другим»².

Тема исповеди занимает особое место в русской музыкальном искусстве XIX – начала XX в. Покаянная исповедь в русском пении как совестливое стремление к высшей абсолютной правде является выражением самобытности христианских народов. На русской же почве исповедальное слово приобретает синтетическую форму взаимодействия опыта повседневности с религиозным, метафизическим опытом.

Смирненное чувство вины, правды, терпения – характерная черта духовного строя русского народа, во многом определяют самобытность

¹ Рабинович, В. Л. Смерть – дизайнер жизни. Имиафоры Рабиновича или Небесный закройщик / В. Л. Рабинович. – М. : Захаров, 2010. – С. 652.

² Рабинович, В. Л. Смерть – дизайнер жизни. Имиафоры Рабиновича или Небесный закройщик / В. Л. Рабинович. – М. : Захаров, 2010. – С. 652.

русской музыкальной культуры. В русском романсе всегда присутствовал исповедальный лейтмотив.

Романс был наполнен исповедальным словом, через призму которого в русском романсе обнаруживаются ментальные особенности русской души. В русских романсах актуализируется идея молитвенного преображения человека в поисках исцеления от душевных и духовных болезней, направленность души на молитвенный, покаянный лад, дающий в последствие утешение и успокоение.

Пример исповедальной интенции представляет собой романс А. Даргомыжского «Владыко дней моих», на слова А. Пушкина. Романс акцентирует мотив религиозно-покаянного чувства, где в музыкальном пространстве совершается молитва – поэтическое переложение молитвы преподобного Ефрема Сирина, читаемой за богослужением в дни Великого поста – время покаяния.

В вокальных циклах русских композиторов идеи исповедальности объединены несколькими романсами в одну тему. Тут, как и в романсах, исповедальность осуществляется через слово – диалог с Богом, сквозь призму покаяния, смирения и глубокой веры. В романсе ярко выражена эмоциональная реакция на внешние обстоятельства жизни человека, на его греховную сущность, которые и спровоцировали покаянную молитву к Богу.

Отметим, что музыкальный «знак поклона» в контексте романса олицетворяет опыт символического акта – молитвенного общения души человека с Богом, смирения перед Богом как главного компонента внутреннего покаянного настроения души.

В романсе П. Чайковского «Подвиг» на слова А. С. Хомякова исповедальная тематика также нашла своё отражение. Тревожные замедленные поступи фортепианного вступления вводят в мир души, захваченной смутным, но глубоким волнением, навеванным напряжением душевных переживаний, которые осмысливают свойства подвига, а «подвиг есть и в терпенье, любви и мольбе».

В аккомпанементе продолжается звучание бьющегося сердца, а в душе пульсация чувств пробуждает надежду на спасение. Начинается горячая, подчёркнутая ускорением темпа исповедь. Как огромная, нарастающая волна, она поднимается на протяжении всех строк к кульминации на словах:

Если сердце заныло
 Перед злобой людской,
 Иль насилье схватило
 Тебя цепью стальной;
 Если скорби земные
 Жалом в душу впились, —
 С верой доброй и смелой
 Ты за подвиг берись...

Стихи поэта окончены. Но композитор заставляет певца снова повторить заключение первой строфы: «Душа моя полна разлукою с тобой и горьких сожалений». Только теперь, после исповеди, эти слова уже никуда не ведут. Звучит тихий-тихий колокольный звон. Трагическое у Чайковского не имеет ничего общего с нагнетанием ужаса безысходности и смерти. Именно в этой своей предельной сдержанности оно просветляет и возвышает душу.

Духовно-смысловой центр русской оперы раскрывается сюжетом, действием, конфликтом, характером героев. Общая атмосфера произведения, его идея, определяется духом цивилизации. Опера – это прежде всего сама музыка. Музыка – средоточие всего, в ней раскрывается глубина идеи. Оперное целое содержится в единстве композиторского и исполнительского начал. Музыка в каждом своём проявлении есть «исповедь души». Русский религиозный мыслитель И. А. Ильин подчёркивал, что «русские музыканты изливали в своих сонатах, симфониях и, с виду светских, операх своё молящееся сердце»¹.

Исповедальная тема обрела в опере устойчивые очертания, отражая

¹ Ильин, И. А. Сущность и своеобразие русской культуры / И. А. Ильин // Собрание сочинений: В 10 т.; сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. – М. : Русская книга, 1993–1999. – Т. 6, кн. II. – 1996. – С. 453.

принцип развития отечественного вокального искусства в конце XIX – начале XX в. Исповедальным чувством наполнена опера «Жизнь за царя» М. Глинки. Так же заметно обращение композиторов второй половины XIX века: А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского – к данной тематике и ценностям духовной культуры православия, его музыкальным традициям, к оплотам национальной идеи в целом («Хованщина» М. Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова и др.).

Русская (драматическая) опера включала трагизм сюжетов конкретной человеческой судьбы. В качестве художественного текста оперы исповедь выступает как осмысление жизни героев. Мир оперы открывал наиболее выразительную из её форм – исповедальную. Исповедальное движение души героя оперы выражала эмоционально-психологическую, стрессовую энергетику. Исповедальный мотив здесь реализуется через прорыв к самому себе, как способ самопознания.

Исповедальность в творческом процессе проходит через драматическое развитие сюжета, где представлены сложные психологические ситуации во взаимоотношениях героев произведения. Анализ музыкально-драматической формы оперных номеров разрывает единообразие настроений и психологического состояния героев и музыки. В музыке русских композиторов это выпукло проглядывается при более подробном рассмотрении партитуры. Рассмотрим арии из опер русских композиторов с такого ракурса.

«Кавказский пленник» – первая опера Цезаря Кюи (1858, переработана в 1882) на сюжет А.С. Пушкина, либретто В. Крылова. В дореволюционный период «Кавказский пленник» был самой популярной из «больших» опер композитора. По мнению исследователей, опера близка к направлению итальянского веризма: сюжет «завязан» на идее несчастной любви и убийства, задача автора – «заинтересовать, растрогать, поразить». По сюжету опера далека от поэмы Пушкина, в неё введены новые сцены, которых нет у

Пушкина. Музыкальный язык оперы не имеет национального колорита (за исключением танцевальных сцен). По мнению А. Гозенпуда, в опере преобладает «нейтральный лиризм несколько пассивного склада».

Абубекер – жених Фатимы, дочери Казенбека (баритон). Его ария (№13) F-dur, предваряется речитативом-приветствием Абубекера и его невесты Фатимы. Собственно, ария начинается небольшим оркестровым вступлением (4 такта), в котором передан томно-страстный характер героя: в мелодической линии несколько раз, вариантно изменяясь, повторяется синкопированная попевка, гармонизованная «томными» альтерированными субдоминантовыми гармониями. Ария Абубекера в оригинале написана композитором в форме пятичастного рондо. Но исполняется она обычно в трёхчастной форме (с купюрой второго рефрена и второго эпизода). Проанализируем арию как трёхчастную.

Ария имеет лирически-страстный характер: она изложена в неторопливом темпе (*Andantino*), очень песенна, красиво гармонизована, имеет мелодические имитации в оркестровой партии. Первый раздел («Солнце в небе ясном светит») изложен в форме периода из двух предложений повторно-вариационного типа. Мелодия имеет ясно выраженный попевочно-вариантный тип развития, что характерно для мелодий народного типа. Возможно, этим композитор хотел создать восточный колорит, что также наглядно проявляется во введении триольных распевов-опеваний (во втором предложении – с использованием ходов на увеличенную секунду), в использовании арпеджированных гармоний в партии оркестра (как подражание игре на струнном народном инструменте). Обращает на себя внимание и обилие отклонений: в самом начале после тоники следует отклонение в параллельный d-moll, что создаёт ощущение переменного мажора-минора, далее используются отклонения в B-dur, C-dur.

В среднем разделе (со слов «Нет прелестней розы») лирическая насыщенность музыки усиливается введением в вокальную партию опеваний, а в оркестровую партию – новой самостоятельной мелодичной темы,

излагающейся на фоне арпеджированных фигураций. Середина начинается в C-dur, во втором предложении использован красочный ряд гармоний расширенного мажоро-минора: отклонение в As-dur (тональность VI низкой ступени), в Ges-dur (тональность тритонового родства). Последняя, трактованная как гармония II низкой ступени и совершает «возвращение» в основную тональность F-dur. Именно в этом гармоническом переходе расположена кульминация арии, выделенная в вокальной партии восходящим скачком на септиму (!), а в гармонии – использованием D9.

Реприза («Красота ты, царица») усиливает лирическую восторженность темы, ещё больше «расцвеченной» триольными распевами, «тремолирующим» фоном в верхнем регистре и охватывающей ещё более высокий диапазон (f вместо d). Реприза по структуре изменена по сравнению с экспозиционной частью. Вместо второго предложения повторно-вариационного типа повторяется несколько изменённая середина арии, с использованием той же мелодичной темы в аккомпанементе и гармонически насыщенного отклонениями второго предложения. Поскольку в первоначальном варианте арии пятая часть выполняла роль своеобразной «собирательной» репризы, то композитор «совместил» в этом разделе все прозвучавшие темы.

Реприза завершается несовершенной тониной (в положении квинты), после чего следует дополнение, построенное на интонациях первой экспозиционной темы («Подари же счастье мне...»), приводящее к ещё одной кульминационной точке (выдержанный звук «f», взятый квартовым скачком на ff).

«Пир во время чумы» – драматические сцены Ц. Кюи на сюжет одноимённой «Маленькой» трагедии А.С. Пушкина (1900). Произведение было поставлено в Москве и Петрограде. Опера продолжает принципы оперы речитативного типа, заложенные Даргомыжским в опере «Каменный гость», которую после смерти Даргомыжского завершил Кюи.

«Пир во время чумы» принадлежит к так называемым камерным операм

– в ней всего 1 акт. Действие происходит в Лондоне во время эпидемии чумы 1665 года. Персонажи оперы противопоставляют себя страху смерти, устраивая празднество во время чумы. Строение оперы сквозное, но в нём выделяются два самостоятельных законченных номера, сочинённых ещё до написания оперы: это песня Мэри и Гимн Чуме, который исполняет Председатель (песня Председателя).

Песня Председателя имеет торжественно-гимнический характер. В бахвальной форме, «прославляя» чуму, противопоставляя ей образ весёлого пира, герой старается преодолеть нависший над всеми страх смерти, «подбодрить» окружающих. Чувство страха, жуткого оцепенения от происходящего выражено в двухтактовом вступлении, изложенном в очень низком регистре диссонирующих аккордов и глубоких басов, ползущих по хроматизму вниз.

Песня изложена в достаточно энергичном темпе (*Allegretto*), в тональности F-dur, в яркой динамике, имеет форму рондо. Рефреном служит очень энергичная, решительная тема, изложенная в пунктирном ритме с обильным использованием активных восходящих квартовых ходов. Уверенность и «силу» теме придаёт её сопровождение: устойчивые аккорды на сильное время и унисонное мелодическое дублирование основной мелодической линии. Рефрен имеет форму периода, состоящего из трёх музыкальных фраз: первая и третья имеют описанный выше характер, средняя фраза («На нас косматые дружины...») выдаёт «боязнь» героя: появляется речитация на одном звуке, напряжённый доминантовый органнй пункт (на звуке «до»), ползущие вниз хроматические басы и аккорды.

Первый эпизод (ц. 29, со слов «Царица грозная чума») передаёт внутренние сомнения героя: в нём противопоставляются энергичные «бахвальные» фразы с пунктирным ритмом и элементы размышления, сомнения, выраженные в отсутствии в мелодии пунктирного ритма, появлении широких нисходящих ходов в конце фраз, появлении в аккомпанементе триольного сопровождения, использования «далёких» для исходной

тональности аккордов: As, c, Ges, альтерированной субдоминанты. По протяжённости эпизод на 2 такта превышает длину рефрена.

Повторение рефрена (ц. 30, со слов «Как от проказницы зимы...»). Тема становится более лиричной благодаря «снятию» некоторых пунктиров в вокальной теме и появлению «легатных» фраз в аккомпанементе.

Второй эпизод (ц. 31, со слов «Есть упоение в бою...») имеет ещё более неустойчивый характер: в нём вообще отсутствует тоника, используются элементы Des-dur, f-moll, cis-moll, появляются «оцепенелые» жуткие аккорды вступления в связках фраз.

Повторение рефрена рассеивает боязнь и все сомнения. Он звучит в первоначальном активном и бравурном характере. Завершается номер торжественно-гимничным проигрышем оркестра, основанном на энергичной теме рефрена. Проигрыш «развеивая» весь страх, устанавливая жизнеутверждающее начало.

А. С. Аренский – автор инструментальных, камерно-вокальных и духовных произведений. Перу композитора принадлежат оперы «Рафаэль» (1894), «Наль и Дамаянти» (1903), музыка к пьесе А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Наиболее известной является опера А. Аренского «Сон на Волге», замысел которой подсказал П.И. Чайковский. Либретто оперы было создано А.С. Аренским по известной пьесе А.Н. Островского «Воевода». Первое исполнение оперы состоялось в декабре 1890 года в Большом театре.

По мнению исследователей, наиболее удачной стороной оперы являются её бытовые и жанровые эпизоды, в этом отношении опера продолжает традиции композиторов «Могучей кучки». Также в опере широко развивается ариозно-мелодичная сторона вокальных партий, в этом плане Аренский продолжает традиции А. Даргомыжского и М. Мусоргского.

Социально-критическая основная тема драмы – власть воеводы, угнетающего народ, гнев и протест народа – была смягчена композитором. В целом, опере не хватает драматизма.

Каватина Пустынника (бас) – небольшой номер, изложенный в виде

философского размышления героя о жизни и приближающейся смерти. Музыка имеет печально-траурный характер: неторопливый темп (*andantino*), минорный лад (*a-moll*), частая «прерываемость» вокальной партии паузами, что предаёт ей черты речитативности. Большую выразительность имеет аккомпанемент: пустые квинты в басах выражают одиночество героя, повторение одних и тех же фраз – сосредоточенность на одной мысли, опевание неустойчивых звуков – сожаление о былом, гирлянды нисходящих аккордов и басов – подавленность, пессимистичность мыслей, использование альтерированных звуков – щемящую боль, горестность переживаний. Каватина изложена в простой репризной трёхчастной форме.

Каватина начинается коротеньким речитативом, строящемся на интонациях самой каватины. Обращает на себя внимание наличие в вокальной партии пунктирного ритма и затактовых ходов на интонацию восходящей кварты, что «выдаёт» воинственные черты героя как бывшего воина. Первая часть (*Piu mosso*, со слов «Настанет день...») представляет собой период, построенный по типу «собираания» отдельных фраз в объединяющую итоговую нисходящую фразу с использованием элементов хроматизма, гармонизованную эллиптическими оборотами с избеганием устойчивых гармоний.

Второй раздел (середина) (*Tempo I*, со слов «Сойдут с горы, потупившись смиренно...») более напевный, почти без пауз, строится на развитии тех же мелодических оборотов, что и в 1 части (развивающая середина), в виде простого 8-тактового периода не повторного строения.

Реприза (*a tempo*, со слов «Но всё, что видел я, что сам содеял...») ещё более речитативная и более неустойчивая в гармоническом плане, чем первая часть, усиливает трагическое впечатление от образа. Заканчивается реприза небольшим «отыгрышем» аккомпанирующей партии, построенной на гирлянде нисходящих неустойчивых аккордов, повторяющихся из начала арии и, таким образом, обрамляющих данный вокальный номер.

Опера Ц. Кюи «Сын мандарина» – лёгкая одноактная комическая опера

в 1 действии, близкая по характеру и по наличию разговорных вставок (диалогов) к опереттам. Написана на либретто В. Крылова. Впервые была поставлена в домашнем спектакле у Кюи при участии его жены и М. Мусоргского. В дальнейшем благодаря мелодичной музыке, несложной постановке, опера активно ставилась во многих театрах. В опере всего несколько действующих лиц: Мандарин, ищущий своего сына; Йеди, дочь трактирщика; Мури – молодой слуга; Зай-Синг – «просватанный» жених Йеди.

Ария Зай-Синга – (второй номер в опере) предваряется речитативом, в котором Зай-Синг, заставший свою невесту Йеди вместе с влюблённым в неё молодым слугой Мури, ревнует и выговаривает свои претензии, а Йеди оправдывается. Собственно, ария имеет простую трёхчастную репризную форму. Она изложена в тональности d-moll, в очень быстром темпе (*Allegro non troppo*). Вокальная партия выписана мелкими длительностями (шестнадцатыми), без распевов, что очень типично для характеристики «буффонных персонажей»: речь героя воспринимается как скороговорка, каждый звук которой сопровождается такими же длительностями в аккомпанементе.

Первый раздел (со слов «Нет! Моё терпенье может лопнуть...») имеет форму сложного (повторенного) периода, оба раза открытого, заканчивающегося на D, что передаёт «растерянность» героя, его возмущение поведением невесты. Очень оригинально и смешно композитор выстраивает музыкальные фразы героя: они начинаются утрированно-акцентированным (на *ff*) тоническим аккордом на последней доле предыдущего такта, как пружиной «выталкивая» последующие мысли Зай-Синга, которые он произносит очень быстро и довольно коротко (неполных два такта). Показателен и такой момент: музыкальная фраза, начинающаяся со звука «ре», в виде секвенционно повторенной попевок поднимается вверх и моментально «отсекается» нисходящим ходом на квинту, опять же возвращаясь к этому же звуку «ре». Такая «назойливость» в многократном повторении одного и того же звука свидетельствует о «занудности», ворчливости персонажа,

озабоченности только одной упрямой мыслью. Обращает на себя внимание и такой момент: во втором периоде начальные фразы создают впечатление «заторможенности» мыслей героя: в отличие от первого периода, фразы начинаются не с первой доли, после аккорда, а со второй доли, то есть, через паузу.

Середина арии (*Roso meno mosso*, со слов «Не любим наверно я...») выражает сомнения, переживания героя по поводу неразделённой любви. Она звучит патетично, с использованием выразительных средств горестно-печального характера: нисходящее движение вокальной партии, введение патетичной имитационной темы в сопровождении, утрированное «опевание» интонации малой секунды. Однако, использование в вокальной партии «шутливых» октавных ходов в завершении фраз, постоянно тремолирующего органного пункта доминанты (на звуке «ля»), акцентирование в сопровождении повторяющихся «аккомпанирующих» аккордов на последнюю долю такта и патетично звучащих неустойчивых гармоний при переходе к репризе – свидетельствует о композиторской иронии над этим персонажем.

Реприза (*Tempo I*, со слов «Здесь твои любезности вовсе не у места...») повторяет музыку первого раздела с изменениями: фразы заканчиваются не нисходящими квинтами, а повторяющимися звуками «ре», что ещё больше усиливает «ворчливость» персонажа. Во втором предложении мелодия меняет своё направление на нисходящее, создаётся ощущение «причитный», последние звуки вокальных фраз накладываются на акцентированный аккорд в аккомпанементе, приходящийся на последнюю долю такта, что создаёт парадоксальное несоответствие вокальной и инструментальной партий. Изменяется форма: вместо сложного периода используется простой период с большим дополнением (со слов «Брось твое стремление высоко летаешь...»), в котором исчезают акцентированные аккорды, вокальная партия сначала включает движение по хроматизму, затем «выдалбливает» звук «ре». Заканчивается ария патетически: движением по звукам трезвучия в вокальной

партии, более крупным движением в аккомпанементе, с последующим ритмическим «расширением». Налицо – ария-музыкальная шутка (насмешка) композитора над персонажем.

Ария Мандарина (седьмой номер в опере) – ещё одна музыкальная шутка композитора. Ария изложена в простой трёхчастной форме со вступлением, выполняющим роль предваряющего речитатива. Уже в нём заметно желание композитора придать партии героя песенные интонации. Ария изложена в неторопливом темпе (*Moderato*), в тональности *e-moll*.

Первый раздел (со слов «Дай же сына мне скорее...») интонационно очень близок мелодиям русских плясовых песен (в ней угадываются интонации русской народной песни «Коробейники»): использован пунктирный ритм на сильную долю такта, плясовой ритм четверть – две восьмые, повторность музыкальных фраз. Раздел изложен в куплетной форме (2 куплета) по типу: *ABAB1B*, где *A* – запев, *B* – припев. Создаётся комическое несоответствие серьёзности содержания (страдающий отец ищет сына) и песенной формы с гитарообразным аккомпанементом. Комичность музыки усилена аккордовым подчёркиванием слабых долей такта (второй и четвёртой).

Середина (*Piu mosso*, со слов «Так ступай скорей, мне надо...») имеет совершенно другой характер – взволнованный, стремительный, напряжённый, здесь на первый взгляд кажется, что уже нет шутливости в характеристике героя, и выразительные средства соответствуют содержанию музыки: в вокальной партии фразы имеют нисходящее движение, используются хроматизмы, аккомпанемент строится в виде мелодических фигураций шестнадцатыми. Однако, обращает на себя внимание выдержанно-долбящий тонический органнй пункт, создающий, наоборот, ощущение тональной устойчивости, никак не соответствующей характеру музыки. В конце второго раздела расположена кульминация арии, подготовленная поступенным восходящим движением, но взятая секстовым восходящим скачком на звуке «dis», *ff*, гармонизованная неразрешённым аккордом *DD*.

Реприза (Темпо I, со слов «Дай же сына мне скорее...») также имеет куплетную форму, но второй куплет изменен в связи с отклонением запева (А) в G-dur, а припева – в далёкую тональность (A-dur), в которой припев повторяется второй раз.

Далее следует небольшая кода (Piu mosso, со слов «Так ступай скорее...»), построенная на музыке середины арии, но уже не в G-dur, а в e-moll. Показательно, что композитор вновь заканчивает арию патетическим приёмом, использованным в арии Зай-Синга: движение по звукам трезвучия в вокальной партии, более крупным движением в аккомпанементе, с последующим ритмическим «расширением».

Романс Трактирщика (девятый номер в опере) – ещё одна музыкальная шутка: трактирщик учит своего, «будущего зятя» Зай-Синга, как нужно обмануть Мандарина, прикинувшись его сыном (вместо Мури), чтобы стать вдруг богатым. Романс изложен в «жеманно-сентиментальной» манере, поскольку в нём Трактирщик пытается изобразить, как «папаша» Мандарин будет ласкать, обнимать и целовать Зай-Синга. В музыке романса композитор утрированно применяет «жеманные» выразительные средства: медленный темп (Andante), покачивающийся (колыбельного типа) аккомпанемент, мягкую мелодию, с обилием опеваний, вспомогательных звуков и неприготовленных задержаний. Однако гармония и форма отчётливо выдают «враньё» трактирщика. Так, в романсе использована «уменьшенная» мини-трёхчастная репризная форма, в которой музыкальные фразы имеют «неквадратное» строение: в них не 2 или 4 такта, а три, что на слух ложится не совсем логично. Таким образом, первый раздел представляет собой период из двух предложений повторного строения (каждое по три такта), модулирующий из As-dur в Es-dur.

Середина (со слов «Скажи ему, что сердце ждёт свиданья...») включает всего три такта, очень неустойчивых в гармоническом плане: тональность не определяется, идёт ряд оборотов в b-moll, совершается модуляция в основную тональность, с которой начинается реприза (со слов «И опиши, как как

можешь, все страдания...»). На второе предложение репризы приходится кульминация (звук «f»), выполненная очень выразительно в гармоническом плане. Чтобы подчеркнуть лживость и притворность слов героя, композитор использует приём избегания тоники и вводит целый ряд эллиптических оборотов: DD переходит в Т, а не в D, далее DD, взятая на басу D (полифункциональная гармония), переходит в D, которая вообще не разрешается, а переходит в D к VI ступени. Сама же Т появляется только на последнем звуке «речи» Трактирщика.

Романс повторяется дважды с разным текстом.

Николай Феофемптович Соловьёв – русский композитор, известный также как педагог и музыкальный критик. Музыкальное образование получил в Петербургской консерватории (класс преподавателя Н. Зарембы). По окончании консерватории Н. Соловьёв активно занимался музыкально-критической деятельностью, собиранием русских народных песен, преподавал в Петербургской консерватории (композиция и теория музыки), был управляющим Придворной певческой капеллы. Творческое наследие композитора включает симфонические и фортепианные произведения, камерно-вокальные и хоровые произведения, две оперы («Кузнец Вакула» и «Корделия»). Композитору также принадлежит завершение оперы «Вражья сила» А. Серова, с которым композитор был очень дружен.

Опера «Корделия» была поставлена под названием «Мечь» в Санкт-Петербурге (1885), Москве, Киеве, Казани (1886), в Тифлисе (1887) и Праге (1890). План и сценарий оперы составлен артистом Большого театра Б. Корсовым на сюжет драмы Викторьена Сарду «Ненависть» о борьбе враждующих между собой партий в Сиене в XV веке. Действие происходит в разгар войны гвельфов и гиббелинов, которые не смогли преодолеть ненависть друг к другу даже перед общим врагом – императором Священного Рима Карлом IV.

Каватина Орсо, вождя гвельфов, выражает чувство восторженности и любви героя к Корделии, сестре Югурты. Вокальный номер невелик, всего 24

такта, имеет форму развёрнутого периода из двух предложений, с речитативным вступлением. В двухтактовом вступлении использованы выдержанные аккорды альтерированной DD и D с задержанием, что передаёт либо чувство смущения героя, либо ощущение какой-то неуверенности в себе. Основная тема каватины (со слов «Корделия! Корделия!», G-dur) имеет лирический восторженный характер. Она излагается в неторопливом темпе (*Andantino*), в триольном ритме. Вокальная партия включает широкие ходы (на кварту, сексту) с последующим поступенным заполнением в обратном движении. Ощущению восторженности и особого лирического наполнения способствуют триольный аккомпанемент, наличие отклонений (в e-moll, C-dur), использование альтерированных аккордов DD.

Во втором предложении (a tempo, со слов «Позволь же мне, как одному из...») музыка становится ещё более страстной, что выражается в использовании в вокальной партии восходящей октавы, ходах по звукам септаккордов, преобладании восходящего движения к интонационным вершинам («ре», затем «ми» и как вариант – «фа» первой октавы) и кульминационной точке, выдержанной при помощи ферматы на звуке «ми» (*tenuto*).

Каватина завершается ритмическим расширением последней фразы в четвертных и половинных длительностях, с использованием широких размашистых интонаций (квинта, кварта) и гармонического звука «ми-бемоль», подкреплённых аккордами с внедрёнными тонами в виде неприготовленных задержаний, что ещё больше подчёркивает любовное «томление» героя.

Евстигней Ипатьевич (Ипатович) Фомин – талантливый русский музыкант представитель первой русской композиторской школы XVIII века, активно работавший в жанре русской оперы. После окончания музыкальных классов Академии художеств композитор три года стажировался в Италии, где достаточно хорошо овладел композиционными приёмами итальянской оперы и получил звание «мастер композиции». Однако, вернувшись в Россию (в

Петербург), Фомин вскоре попал в немилость Екатерины II, которая предложила ему сочинить оперу на её либретто «Новгородский богатырь Боеславич». Сочинённая очень быстро, в течение месяца, и поставленная в Эрмитажном театре, опера не понравилась императрице. Поэтому карьеру при дворе во время правления Екатерины II композитор так и не получил. Лишь незадолго до смерти он был принят на службу репетитором оперных арий.

Перу композитора принадлежат, по некоторым источникам, около 30 опер (подлинность всех не установлена), среди наиболее известных: оперы «Ямщики на подставе», «Колдун, ворожея и сваха», «Клорида и Милан», «Золотое яблоко» и мелодрама «Орфей». Комическая опера «Американцы» написана композитором на либретто 19-летнего баснописца И. Крылова в 1788 году в стиле итальянской оперы *buffa*, в двух действиях. Оперу не допустили к постановке из-за выраженного в финале оперы мотива борьбы за свободу, боясь повторения пугачёвского восстания. И только 12 лет спустя после «смягчения» либретто А. Клушиным оперу несколько раз поставили на сцене театра. Опера рассказывает о неудавшемся покорении испанским военачальником доном Гусманом и его слугой Фолетом племени американских индейцев и о «приключившейся» любви главных героев к дочери и сёстрам Ацема, вождя племени индейцев.

Комический образ Фолета (бас), слуги дона Гусмана, представлен в опере в двух ариях. Первая ария (№7) рисует образ трусливого героя, «заливающего» свой страх вином. Ария изложена в двухчастной форме, обрамляется речитативом.

Речитатив (*Adagio*) «Здесь кто-то есть...» изложен в *d-moll*, передаёт страх героя, его боязнь встретиться с чёртом. Композитор использует следующие выразительные средства. В вокальной партии: элементарный повтор размашистых речитативных фраз с опорой на интонацию малой секунды, далее – речитацию на звуке «d» (выражает глупость героя), далее – ходы на неустойчивые интервалы (увеличенная секунда *cis – b*) с разрывом фраз паузами. В партии аккомпанемента: обилие пауз в сочетании с

пунктирным ритмом, использование тремолирования, многократное повторение басов, частое применение неустойчивой гармонии VII7 и оборотов DDVII7 с пониженной терцией- D7 и D-VI, то есть как бы долгий «поиск» тоники.

Сама ария состоит из двух частей. Первая часть (Vivace), F-dur, «Но на месте здесь одном...» включает два раздела: в первом герой ищет бутылку с вином, чтоб «поделиться с ней душой»: в вокальной партии дважды в виде секвенции проходит нисходящая фраза с элементами хроматизма и опорой на интонацию малой секунды. «Поиск» бутылки выражен выразительными средствами: подчеркнуто долго избегается тоника, использованы отклонения (в B-dur, C-dur), контрастная динамика (F-p). Далее, видимо, обнаружив потерю, герой многократно радостно повторяет размашистый нисходящий секстовый оборот, подкреплённый кадансирующей гармонией D-T, после которого совсем нелогично следует многократное повторение нисходящей малой секунды в гармонизации такой же нелогичной гармонии S-T с повышенной квинтой, что создаёт неустойчивое увеличенное трезвучие. Завершается этот раздел арии хвастливой «воинствующей» фразой «И запью свой страх вином», где появляются достаточно уверенные бравурные интонации восходящей кварты и нисходящей октавы.

Достаточно неустойчивый проигрыш с контрастной динамикой и уменьшёнными гармониями переводят во второй раздел арии (Andantino), D-dur, изложенной в трёхчастной форме. В этой части показана другая черта Фолета – его учтивость, умение прислуживать. Герой мысленно обращается к своей возлюбленной Сорете и возлюбленной своего господина Цимаре. Основная тема имеет галантно-«жеманный» характер, строится из бесконечных поклонов и приседаний (повторение кадансовых оборотов, фраз с форшлагами). В середине (со слов «Но чтоб счёт не делать доле, выпью я немного боле...») музыка становится примитивной: вокальная партия и аккомпанемент излагается одноголосно в унисон, повторяется одна и та же вокальная фраза опять же с контрастной динамикой, изображающей «пьяную»

походку героя и примитивность его мыслей. Далее следует сокращённая реприза – основная тема появляется кратковременно, но уже в тональности A-dur: мысли героя путаются, его клонит к земле. Последние слова («Черт, боясь меня...») вообще разрываются паузами. В последующем речитативе (Largo) герой переходит на речитацию («Оставляю вас, заботы...») и постепенно засыпает.

Вторая ария Фолета (№15) характеризует героя как ворчливого зануду, жалующегося на свою судьбу, и мечтающего путём женитьбы на Сорете, сестре Ацема, вождя индейцев, стать равным всем по чину. Наивность мыслей героя композитор передаёт тем, что словесный текст его арии представляет собой многократный повтор одних и тех же мыслей (слов), высказанных героем вслух. В музыкальном плане композитор сочиняет своеобразную «пародию»: ария изложена в классической сонатной форме без разработки, что совершенно не характерно для вокальной музыки. Создаётся несоответствие инструментальной формы и её вокального выражения. Основные темы сонатной формы излагаются в инструментальной (оркестровой) партии, вокальная партия лишь дублирует их верхний голос. Сонатная форма использует все черты классической инструментальной сонаты: быстрый темп (*Allegro vivace*), тонико-доминантовые отношения главной и побочной партий: F-dur – C-dur (в экспозиции) и F-dur - F-dur (в репризе), типичные для классической сонаты выразительные интонационные и фактурные средства.

Ария начинается с изложения главной партии (ГП) «Так ругаться надо мною...»: используются ходы по звукам трезвучия, ясные классические гармонии, отчётливость фактурного и композиционного изложения (1-8 такты), по форме – классический период. Далее следует связующая партия (СП), со слов «Знатных гнев немножко взорен», она тонально неустойчива, в ней совершается переход из F-dur в C-dur, она состоит из нескольких тематических элементов: секвенционного (9-16 тт), грациозно-танцевального (17-24 тт), перехода-связки с использованием интонаций «ворчливой» нисходящей попевок (25-31 тт). Побочная партия (ПП) со слов «Мне один

Соретин вид ваши бредни заменит» связана с образом возлюбленной Фолета Сореты: тема женственна, грациозна, танцевальна, с обилием поклонов и приседаний (оборот D-T), с форшлагами, в простой трёхчастной форме с серединой, трижды повторяющей «ворчливую» нисходящую попевку из связующей партии.

Далее (без перехода) следует реприза сонатной формы: ГП звучит без изменений, с теми же словами. СП повторяется полностью, но без тональных переходов, ПП завершается небольшой коддетой, повторенной дважды, построенной на «виватных» интонациях терции и октавы в пунктирном ритме, тем самым передавая выдуманное предвкушение героем своей будущей важности и «высоты».

Таким образом, образ Фолета в опере Е. Фомина «Американцы» охарактеризован как типичный хвастливый и наивный комический персонаж, пребывающий в смешных ситуациях и высказывающий тщеславные мысли.

В опере «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова обе героини: Марфа и Любаша в завершении оперы достигают высшей цели земного существования – спасения души. Самый сложный и мучительный путь проходит Любаша с её жертвенной любовью к Грязному, желанием избавить любимого от чар «соблазнительницы» Марфы, а затем и от грозящей казни. Постоянно пытаясь осознать происходящее, она покидает мир в покаянии. Взаимосвязь музыки и исповедального слова представлена в разнообразных формах. Так, в русских операх тема исповедальности граничит с такой темой, как смерть. Тема смерти пропущена сквозь призму христианского покаяния.

«Музыка смерти» на русской почве является одним из основных проявлений общей духовной сути национального самосознания, наполненного исповедью-любовью и стремлением к исповеди-смерти. Идея смерти как вечной разлуки приобретает возвышенный смысл, возвращает к исходным координатам исповеди и жизни. Опера «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского демонстрирует «глас» неумолимой совести, тревогу души перед смертью. В предсмертных муках Иван Грозный со своей исповедью-жалобой:

«Болезнует дух! И нет врача, который бы исцелил меня...Утешающих я не нашел. Заплатили мне злом за добро! Ненавистью за любовь...». Две исповеди Иоанна Грозного как полюсные интонационные точки: пройден огромный ассоциативный путь от церковной монодии в первом монологе до современной профессиональной музыки в последнем. Заключительный монолог выражает исповедальную сущность колокольного звона: «Плыву один по темной реке под погребальный звон».

В русской опере наблюдается наличие авторской самоисповеди. Интересно, что в биографии самих создателей оперных образов исповедь составляла основу духовного преображения, поэтому русские композиторы с такой ясной выразительностью создавали музыкальные виды исповедально-мелодической речи: «Оказывается, что Герман не был для меня только предлогом писать ту или иную музыку, а все время настоящим, живым человеком, притом очень мне симпатичным»¹.

Характерное свойство оперных произведений П. Чайковского – исповедальность. А. Шольп пишет: «Ведь партитура «Онегина» П. Чайковского тоже (по аналогии с романом) своеобразная дневниковая запись. Сколько здесь отражений авторских чувств и мыслей, едва уловимых интимных посвящений...»².

В оперных сочинениях П. Чайковского содержится стремление передать собственные мысли, чувства, переживания, «что-то проникающее в самую глубь души»³. П. Чайковский ставит во главу угла эмоции, чувства человека, его состояние его души. В произведениях композитора отражается большая чувствительность, склонность к сопереживанию, способность растворяться в эмоциональном мире своих оперных героев. Образы его героев пронизаны исповедальностью (к примеру, образ Татьяны).

Такие исследователи как Б. Асафьев, В. Брянцева, В. Протопопов

¹ Шаляпин, Ф. И. Маска и душа : Мои сорок лет на театрах / Ф. И. Шаляпин; [Сост. и предисл., с. 19-48, М. Иванова; Примеч. В. И. Гармаша]. – М. : Московский рабочий, 1989. – С. 174.

² Шольп, А. Е. О музыкально-поэтической фразеологии в «Евгении Онегине» Чайковского // Шольп А. Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: очерки. – Л. : Музыка, 1982. – С. 123.

³ Чайковский, П. И. Письма к фон Мекк. – М. ; М. : Academia, 1934-1936. – Т. I. – 1934. – С. 26.

подчеркивали существенный оттенок исповедальности во многих произведениях С. Рахманинова. Исповедальное начало в творчестве композитора отразило самые сокровенные его мысли о Боге, жизни человека, о родине, о нравственном долге.

Н. А. Русанова отмечает, «вокальные высказывания композитора отличаются удивительной искренностью. Она нередко переходила в исповедальность и побуждала человека с особой заострённостью выражать своё видение мира, в том числе через резко поляризованные контрасты света и тьмы, восторгов и разочарований, изъявлений радостно-экстатичного приятия бытия и осознаний его трагических бездн»¹.

Итак, исповедальность как творческий мотив, присущий в значительной степени великим композиторам, показывает всю трагедийную мощь и философский масштаб их мышления, особенности творческой индивидуальности.

Рассмотрим оперу с другой стороны анализа вокальных произведений.

Тема исповедальности в русской музыке – песне, романсе – относится к числу наименее исследованных. Между тем исповедность является одной из самых характерных черт русской культуры, русского искусства, которая, среди прочих, делает его звучание особенным и отличным от других. Велико исповедальное начало и в русской песне, что особенно ярко проявилось в образцах лирических жанров. Это явление можно считать вполне закономерным, так как стремление к эмоциональному выплеску, желание поделиться своей болью или покаяться в грехах является одним из основополагающих черт русского народа.

Исповедальность семантически и лексически связана с понятием «исповедь», то есть имеет религиозные истоки. Но, говоря об исповедальности русской вокальной музыки, нельзя ограничиваться только лишь стремлением лирического героя рассказать о своих грехах. Речь идёт о более широком

¹ Русанова, Н. А. Камерно-вокальное творчество С. В. Рахманинова: вопросы поэтики и исполнительской интерпретации : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Н. А. Русанова. – Оренбург : Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2007. – С. 4.

понятии, желании раскрыть свою душу, поведать о сильных чувствах, о страданиях, которые невозможно раскрыть иными средствами, кроме как музыкой и словом, их синтезом. Эта тенденция отчётливо прослеживается в русской песне (народной и авторской), романсах, делая их особенно искренними и проникновенными.

Корни этого феномена следует искать в глубокой старине. Песенное искусство на Руси было очень развито испокон веков, народные песни являлись неотъемлемой частью жизни, сопровождала праздники, будни, работу, личные переживания. Песня всегда была залогом искренности.

Существовали не только песни различных жанров, но и такое явление, как плачи, которые можно назвать своеобразным проявлением крайнего выражения чувств через музыку, песню, слова. Плачи применялись на похоронах, свадьбах, а в древности существовали и коллективные воинские плачи. Их важность в жизни народа подчёркивает тот факт, что была даже создана отдельная профессия плакальщиц. В итоге плачи по своей чувственности, мелодичности, поэтичности и напевности поднялись до шедевров народного искусства.

Плачевные напевы по своей музыкальной структуре, как правило, ограничены в диапазоне терции, иногда расширялись до кварты. Основную роль в плачевных напевах занимает интонация, она создаётся на основе реального звучания плача, стога. Некоторые плачи основываются на сплетениях нескольких попевок. Их характерной особенностью является прерывистость: отдельные строфы заканчиваются глиссандированием, словообрывами и долгими, глубокими паузами на последних фразах. Эти особенности музыкальных произведений требовали от исполнителей хорошо развитой техники: длинного, протяжного дыхания, умение чисто интонировать во время исполнения своей партии, тонко прочувствовать атмосферу произведения и передать её окружающим, при этом точно понимать место и время выступления, петь в рамках дозволенного.

Плачи ценны не только своими художественными особенностями, но и

тем, что они помогали пережить людям трудные моменты жизни. Их также можно назвать своеобразной отдушиной для человека, коллективным выражением горя. Плачи служили способом объединения людей.

Впрочем, это можно сказать и музыкальном фольклоре в целом. Русские народные песни необычайно богаты по своему звучанию и большому разнообразию тем, которые они охватывают. Например, песни, которые изображают противостояние поколений. В них принимали участие как молодые, так и люди пожилого возраста, каждый играл свою роль в них и имел свою методику, которая нередко отличалась для более точного изображения каждого из героев. Эти песни говорят нам о том, что вокальная школа формировалась очень долго, и в этом принимали участие все поколения, они передавали свои знания и умения своим детям, а те в свою очередь развивали и дополняли русские народные песни новыми смыслами и вокальными тонкостями исполнения.

Исповедальность – один из основных элементов русской музыки. Если же говорить об исповедальности, то здесь следует в первую очередь сказать о протяжных и лирических песнях, в которых, как правило, был несчастливый сюжет со страдающими героями. По словам А. Н. Розова, в подобных песнях выявление внутреннего мира персонажа не путём анализа чувств и переживаний, «а путём их обозначений с помощью образов природы, деталей быта, окружающей среды»¹. Автор пишет: «В песнях обычно наблюдается соединение метафорических образов, составляющих в ряде случаев развёрнутую картину счастья или горя, благодаря чему усиливается эмоциональная выразительность народной лирики»².

Приведём один из примеров:

Полынь ты моя, полыньюшка, горькая трава,

Полынь, горькая трава, шелковая!

Не я ль тебя, полыньюшка, сеяла?

¹ Розов, А. Н. Русская народная необрядовая лирика / А. Н. Розов // Русские народные песни. – СПб. : Лань, 2016. – С. 32.

² Там же.

Не сама ли ты, полыньюшка-злодей, уродилася?
 По зелёному по садику, злодей, расплодилася?
 Заняла ты мне, полыньюшка, в саду местечко,
 В саду местечко, место доброе, хлебородное,
 Во саду ли в садишке виноград растёт,
 Виноград растёт, чернослив цветёт¹.

В данный отрывок вложена вся гамма переживаний героини, которую покинул возлюбленный. Образы счастья, любви («зелёный сад», «хлебородное место», «виноград», «чернослив») перечёркиваются с помощью одного образа – полыни. Вся нарративная конструкция текста, респонсорная форма, обращения создают исповедальное начало в этой песне.

Не стоит забывать о том, что большое значение придавалось не только песням, но и исполнителям. Несмотря на то что широко распространено было именно массовое, хоровое исполнительство, существовали и сольные исполнители, чьё мастерство очень ценилось среди народа.

Так народная песня совершенствовалась и развивалась, тем самым давая основу для русской вокальной школы, которая будет формироваться в дальнейшем. Композиторы будут активно использовать напевы из народных песен в своих произведениях, усовершенствовав их и придав новую окраску в звучании, а вокалисты благодаря этому освоят технику дыхания и кантилены, что будет очень важно для дальнейшего исполнения произведений крупных форм.

На развитие певческого искусства Руси повлияло принятие христианства, чья система богослужения была заимствована у Византии. Однако из-за отсутствия профессиональных вокалистов в службе принимали участие греческие и болгарские певцы. Лишь к XVII веку возрастает роль профессиональных вокалистов, деятелей церковно-певческого искусства, которые создавали особые гласовые и внегласовые распевы. Параллельно формировались отдельные школы вокала: Новгородская, Московская и

¹ Русские народные песни. – Санкт-Петербург : Лань, 2016. – С. 67.

Усольская. Сначала русская вокальная школа была ограничена богослужениями, в которых использовались не сольные исполнители, а хоры.

На церковную музыку огромное влияние оказала русская народная песня, именно она приводит к формированию шедевра русской вокальной школы – протяжной песни. Именно песня позволила не отделять текст от музыки, придавая таким образом огромную роль слову. Следует упомянуть особенную самобытность украшений и подголосков русской народной песни. Именно украшение показывало истинный русский характер, его дух.

Церковная музыкальная культура была создана певцами, которые хорошо владели знаниями русской народной песни, её особенностями и тонкостями исполнения. Однако условия освоения народной и церковной музыки кардинально отличались друг от друга. Народная песня, которая всегда сопровождала людей, являлась обязательным элементом их жизни, а именно понятна и доступна с рождения.

Отличительной чертой церковного пения является спокойствие, величественный характер. В плавных, гармоничных мелодиях не использовались большие интервалы, а средняя tessitura была очень удобна для голоса. Одним из главных правил было «тихогласное» пение, которое как раз способствовало выражению сокровенных чувств, исповедальности. Содействовали этому и длинные музыкальные фразы: медленные, кантиленные, они требовали от исполнителей большого, не оканчивающего дыхания и чувства «опоры», которые с детства приобретались на практике в церковном хоре. В дальнейшем это позволит русским вокалистам с лёгкостью справляться со сложным оперным репертуаром, который был ввезён в России в XVIII веке с Запада Европы.

Народная песня – это феноменальное явление, корни которого следует искать в национальной истории, психологии, житейском укладе. Песня, придуманная народом, по словам Б. Каца, «не раз в поэтическом преломлении возносила над той повседневностью, в которой она бытовала, и обретала высокую символичность: в стихах она олицетворяла собой и народный

характер, и народное искусство, и исторические судьбы народа, и сам дух его; она становилась символом страны, её поющей, символом Родины»¹.

Песня, помимо символической и эстетической функций, оказывалась способом исповеди для человека, ведь пели её самые разные герои: юноши, девушки, зрелые люди, крестьяне, бурлаки. Иными словами, представители всех социальных прослоек, существовавших на Руси. И каждому из них было что поведать слушателю, в чём покаяться, о чём сожалеть, сокрушаться, печалиться. Эти свойства русской песни заставили обратить на себя внимание русских поэтов, и, начиная с XVIII века, песенная поэтика входит в русскую литературу – как в прозу, так и в поэзию. Пика этот процесс достигает в XIX веке.

Ещё А.С. Пушкиным были замечены два основных эмоциональных полюса русского музыкального фольклора – «раздолье удалое» и «сердечная тоска», которые как раз можно назвать и гранями исповедальности, ведь и в первом, и во втором случае происходит особый эмоциональный выплеск лирического героя, который отражается как в музыке, так и в тексте².

Не только А. С. Пушкин, но и другие поэты его эпохи (М. Ю. Лермонтов, Н. А. Некрасов, А. К. Толстой и многие другие) ценили песни за «максимально экспрессивное выражение. Заинтересованность музыкальным фольклором приводит к возникновению песни, написанной композиторами-профессионалами на стихи великих русских поэтов.

Причин для этого было немало. Поэтическая речь обладает такими качествами, как выразительность, образность, эмоциональность, напевность, живость, поэтому она хорошо ложится на музыку, которая усиливает все эти свойства. Музыкальная фраза, её мелодия зачастую возникает из интонаций речи, рождается из неё. Вопросительные, восклицательные и утвердительные интонации делаются музыкальными, приобретают декламационные или

¹ Кац, Б. Эхо песни в русских стихах//Музыка в зеркале поэзии. – Л. : Советский композитор, 1986. – С. 9.

² Линьсян, У. Художественно-творческий и вокально-педагогический потенциал русского романса / У. Линьсян // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 111.

речитативные признаки. Именно они наиболее ярко проявляются в романсе.

Романсы лаконичны по своей сути, и «каждое слово и звук оправданы и наполнены», в нём «как ни в каком другом жанре, достигли совершенного слияния, гармонии и цельности русский лирический стих и высокая задушевная мелодия»¹.

Романс, будучи уникальным русским жанром, вобрал в себе черты русской песни с её размахом, лиричностью, воплощённым во всём величии русским духом (это с одной стороны), и некоторые элементы русской церковной музыки, её высокую духовность (с другой стороны). Благодаря этим обстоятельствам, романс явился тем уникальным жанром, который смог воплотить в себе и богатство внутреннего мира русского человека, его глубокие переживания и национальные традиции.

Романсы писали крупнейшие русские композиторы: М. И. Глинка, А. А. Алябьев, А. Л. Гурилёв, А. Н. Варламов, А. Н. Римский-Корсаков и, конечно, П. И. Чайковский (хотя этими именами список далеко не ограничивается). Последний с его любовью к русской песне, русской культуре не смог не обратить внимания на этот удивительный жанр, создав в этой области целых сто романсов. Е. Орлова пишет: ««Чайковский – драматург-лирик, поднял значение камерной лирической темы до уровня широких обобщенных симфонических образов. Интимная лирика чувства зазвучала как яркая логическая мысль, глубокая идея стала поэтичным, непосредственно воспринимаемым чувством»².

Романсам Чайковского свойственна особая гибкость и тонкость в передаче стихотворного текста. Так, например, в романсе «Песня цыганки» мелодия движется параллельно с настроением, заложенным в текст. Начинаясь спокойно и сдержанно, она по мере нарастания текстовой экспрессии наполняется волнением и страстью. С помощью «ладово-

¹ Скибина, Е. Ю. Живописующее слово романса / Е. Ю. Скибина // Источники гуманитарного поиска: новое в традиционном. Лингвистика. История : сб. ст. / под ред. В.К. Харченко. – Белгород : БелГУ, 2002. – С. 98.

² Орлова, Е. Романсы Чайковского. – СПб. : Планета музыки, 2015. – С. 90.

интонационных оборотов восточного характера Чайковский подчёркивает в самой музыке, что его героиня – цыганка»¹.

Не менее впечатляющим выглядит мастерство композитора и трёхчастной форме романса. Яркий тому пример – романс «День ли царит» (текст А. Апухтина). В нём наблюдается равноправие между вокальной и фортепианной партиями, а в финале присутствует кода, несущая в себе смысл послесловия. Как и в большинстве случаев, текст романса – это интроспекция, путешествие внутрь души человека, который переживает какую-либо драму в своей жизни:

День ли царит, тишина ли ночная,
В снах ли тревожных, в житейской борьбе,
Всюду со мной, мою жизнь наполняя,
Дума все та же, одна, роковая, –
Всё о тебе!

Охватывая широкий спектр действий и времени, лирический герой в своей картине мира выделяет лишь одну самую яркую точку – образ возлюбленной, к которой стремятся все его мысли. Музыка позволяет ещё острее почувствовать все переживания героя. В первую очередь этому способствует вступление с его ферматами, выполняющими роль эмоциональной паузы, вздоха, раздумья, авторскими указаниями (*più, espress*), насыщенной динамикой:

Так же как и автор стихов, композитор выделяет смысловое ядро романса «Всё о тебе», повторяя эту музыкальную фразу несколько раз, используя для этого секвенционный ход и один из наивысших динамических оттенков – *fortissimo*:

Следующая за этим партия фортепиано, выражающая взволнованность и пёструю палитру переживаний героя, позволяет раскрыть те грани его эмоциональной сферы, которые не отразились в тексте.

Примечательно, что многие романсы Чайковского оказываются близки

¹ Орлова, Е. Романсы Чайковского. – СПб. : Планета музыки, 2015. – С. 90.

к оперным ариям. Таковы романсы «Благословляю вас, леса», «День ли царит», «На нивы жёлтые», «Подвиг», «Любовь мертвеца» и другие. Эти две вокальные формы объединяет присущая им драматичность, яркость и сила выражения чувств, тенденция к исповедальности. В то же время нельзя не отметить и нежность различных оттенков, тончайший психологизм романса. П. И. Чайковский был мастером создавать глубокие и тонкие произведения в этом жанре, весьма сложными для исполнителей. Неоднозначность заложенной в них мысли делает их трудными не только в техническом плане, но и для художественной трактовки.

Одни из самых замечательных образцов русского романса – «Я вас любил» на слова А. С. Пушкина. Музыку к нему написал А. С. Даргомыжский. Уже само стихотворение представляет собой вариант исповеди в поэтической форме. Этот миниатюрный шедевр, по мнению большинства исследователей, посвящён Анне Олениной. Стихотворение показывает, насколько эволюционировал лирический герой А. С. Пушкина в духовном и нравственном плане, придя от неуёмного наслаждения земными радостями (эти тенденции характерны для раннего творчества поэта) к тонкой и философской, даже жертвенной мысли о счастье другого человека:

...Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

В стихотворении «Я вас любил ...» передана разнообразная палитра чувств, которые удивительным образом уживаются в душе героя: ревность, робость, нежность, искренность и другие неуловимые ощущения, которые в своей совокупности составляют любовь. Более всего подкупает в стихотворении та сила и благородство мужской души («я не хочу печалить вас ничем»), которая способна забыть о себе и на первое место поставить любимого человека – женщину, чей образ в дальнейших стихотворениях вырастет до необычайных высот – до высоты Мадонны («Мадонна», 1830).

Музыка А. С. Даргомыжского идеально подходит к пушкинскому тексту, вступает с ним в гармоничное взаимодействие. Мелодия романса

проста и безыскусна, но в этом и заключается её очарование. Каждая нота словно выпевает исповедь героя, а слово как будто отзывается в каждом звуке. Мелодия детализирует текст романса. Интимность звучания подчёркивает избранная композитором динамика – *piano*. Особое звучание, выражение эмоциональности придаёт неожиданная пониженная шестая ступень (при тональности G-dur):

Этому же эффекту способствует и *tenuto*, встречающееся в обеих вольтях, – как музыкальное выражение глубокой рефлексии героя, высокой степени эмоциональности, искренности его рассказа-исповеди.

Доминирует исповедальное начало и в другом знаменитейшем русском романсе «Соловей» (текст А. А. Дельвига, музыка А. А. Алябьева). В этом стихотворении воплотилась вся боль души человека, лишённого свободы, и обращена она к соловью – символу свободы, который волен петь и летать, где ему заблагорассудится:

Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!
Ты куда, куда летишь,
Где всю ночь пропоёшь?
Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!

Героиня романса со слезами передаёт ему своё собственное желание быть свободной и счастливой. В то же время при помощи этого обращения она обозначает собственное положение в этом мире:

Побывай во всех странах,
В деревнях и городах:
Не найти тебе нигде
Горемычнее меня.
Соловей мой, соловей,
Голосистый соловей!

Композитор, сам пребывавший в неволе из-за ложного заточения,

несомненно, вложил в созданную им музыку собственные переживания. Романс очень изыскан, отличается красивой мелодией и богатой фактурой. Говоря о мелодии, нельзя не обратить внимания на множество мелизмов, которые имитируют пение соловья. Многие мелодические обороты имеют ту же цель.

Бравурные проигрыши значительно дополняют эмоциональную структуру пьесы, расширяют представления о чувствах героини. В них передаётся широта души русского человека, который, переживая своё бездонное горе, оказывается способным в какую-то минуту вдруг возвыситься над ним, наполнить свою душу надеждой и даже посмеяться над бедами.

Итак, исходя из всего вышесказанного, можно заметить, что исповедальное начало русской вокальной музыки складывается из текста, в котором даётся картина чувств и души человека, нарративный аспект, особая повествовательная структура и широкий спектр музыкальных средств, среди которых выразительная мелодия, множество штрихов (динамических, ритмических), акцентов, соответствующая фактура, проигрыши, которые направлены на усиление смысла и настроения, заложенных в тексте.

Столь своеобразное развитие вокальной музыки повлияло на становление не менее своеобразной исполнительской школы. Русская песня и романс в связи с их необычными свойствами и, в частности, исповедальным началом, требовали особого подхода к исполнению. Певец, исполняющий русскую песню и романс, должен был быть не только вокалистом. Ему необходимо было проживать ту историю, которая закладывалась в произведения авторы. Следует учитывать и тот факт, что романсы часто содержат в себе речитатив, декламацию, которые должны звучать естественно. Большой вклад в развитие исполнительской школы вложил композитор А. Е. Варламов, написавший множество романсов, ставших классикой жанра. По его мнению, певец должен вкладывать душу в пение, «высказывать» романс¹.

¹ Черва, В. Е. Романс в истории русской художественной культуры: 24.00.02 : дис. ... канд. культурологии / Виктория Евгеньевна Черва ; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 1999. – С. 150.

Взгляды А. Е. Варламова разделяли выдающиеся певцы конца XIX – начала XX века. Многие из них пришли к этой мысли собственным путём. Так, Ф. И. Шаляпин настаивал на том, что певец должен быть ещё и актёром, и всем своим творчеством доказал возможность и эффективность такой деятельности.

3.2 Речитативы в вокальных произведениях русских композиторов

Певческий голос является своеобразным музыкальным инструментом, созданным природой и наделённым способностью тонкой эмоциональной выразительностью, за счёт разнообразия тембрового звучания и артикуляции вокальных фраз, отражающий состояние и настроение поющего.

Голос человека имеет огромное множество интонаций и артикуляций, которые помогают выразить желания и психическое состояние человека. Голос воспроизводит тонкие эмоциональные состояния человеческой психики от плача до смеха или плача – смеха одновременно (слёзы сквозь смех), испуг, тревогу, взволнованность. Именно такая эмоциональная выразительность подвластна русскому языку, а состояние сопереживания – русскому человеку. Именно эти особенные качества способны проявиться в русской вокальной речи. Речевая интонация является началом вокального интонирования. Артикуляционные механизмы произношения букв, слов фраз имеют общее начало, однако в процессе вокализации происходит активизация систем голосового аппарата, он начинает работать динамичнее и энергичнее используя воздушный поток, более активную работу голосовых связок, направленность звука в резонаторные полости. Надо отметить, что активация механизмов певческого аппарата сочетается с активацией чувственно-эмоциональных начал.

Характеризуя свойства голоса и его возможности, исследователь

Е. Назайкинский определил: «Голос – это человек»¹.

«Портретная» функция голоса предстает перед слушателем во время пения артиста, это происходит при исполнении вокального произведения любого жанра.

Солист-вокалист с полной отдачей презентует возможности своего голоса, стремиться «показать себя» как музыкант, актёр, интерпретатор произведения, подключая к процессу состояния откровения, исповеданной выразительности.

Отмечая в творческом акте функцию «портретирования», Е. Назайкинский воссоединяет весь процесс вокального действия в поэтической метафоре: если голос есть человек, то это «... человек во всей полноте – физической, духовной, интеллектуальной, эмоциональной, общественной ... А его голосовой аппарат (тоже голос) – есть всего лишь внутренний светильник, освещающий своим мерцанием, вспышками, движущимися лучами, душу и тело человека, да так, что всё в нём становится прозрачным, начинает светиться, приковывает внимание, становится выраженным»².

Коммуникативная стратегия в исполнительском процессе песни или романса, арии, представляет индивидуальные особенности всего комплекса личности певцов-актёров, где проявляются многогранные качества всего индивидуума во всей многоликости его роли в социуме. Репрезентация этих певческих способностей сольного певца, навыков осуществляется в вокальном творчестве через исполнение песни или иного вокального произведения.

Созданные музыкальные жанры со временем «разветвляются» на отдельные подгруппы творческого направления и живут в культуре самостоятельно. Песенный жанр, перенасыщенный вариантами импровизации, также развился в отдельные песенно-жанровые направления, оставаясь при этом песнями. Наибольший подраздел «песни» наблюдается в пластах музыкального искусства, – первом «фольклорном», втором

¹ Назайкинский, Е. В. История в музыке: Избранные исследования / Е. В. Назайкинский. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 392.

² Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – С. 250.

«академическом» и «третьем»¹.

Песня всегда представляла собой «начало» музыки с простотой и доступностью исполнения, возможно, поэтому её считают «лёгкой» музыкой, однако в разные времена было и разное отношение, а музыка всегда соотносилась с игрой, о чём пишется в работе Й. Хейзинги².

Музыка разделилась на вокальную и инструментальную значительно позже, поскольку изначально «песнями и плясками» называлась форма музицирования как синкретическое явление. Песня существовала как сольный музыкальный номер, так и в сопровождении танцев или музыкальных инструментов. «По этому поводу Й. Хейзинга в одном из разделов своей книги отмечает, что комплекс «пение – инструментальное сопровождение – танец» относится со времен античности»³ именуемым музыкальным искусствам, позволенным только Аполлону и музам: «Все музыкальное очень тесно связано с культом, и особенно с празднествами, где оно имеет свою собственную функцию»⁴.

Певческое искусство было тесно связано с ритуальными действиями и праздничными играми, где движенческие формы сочетались с пением. Музыку как пели, так и играли. Пение стало потребностью человека и сопровождала всюду как в быту, так и на работах. Отсюда мы наблюдаем тематические разделения песен на крестьянские, рабочие, православные, праздничные, похоронные и т. д.

Как становится очевидным, песня практически всегда сопровождалась действием, игровым действием. Во-первых, постараемся учесть, что содержание и предназначение самого понятия «игра», которое ассоциируется с музыкальным процессом ещё со времён эллинской культуры. Связь между музыкой и игрой становится очевидной, что подтверждается и приведёнными

¹ Конен, В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М. : «Музыка», 1994. – С. 160.

² Хейзинга, Й. *Homo ludens*. Человек играющий / Й. Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидер. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

³ Там же. – С. 223.

⁴ Там же. – С. 223.

примерами, «... в греческом языке слово пайдиа, обозначающее игру, в силу своего этимологического происхождения, неотделимо по значению от детской игрушки, мелочи. Слово пайдиа вряд ли могло служить для указания на более высокие формы игры: слишком уж неразрывно была связана с ним мысль о детях.

Более высокие формы игры поэтому находят своё выражение в таких односторонне ограниченных сроках, как агон – соревнования, схоладзейн – проводить досуг, диагоге – буквально препровождение»¹.

Начало в развитии жанра песни обнаруживается известными константами музыкально-интонационного произношения, используется декламационность – «первоосновательница» всех вокальных жанров, и явилась значимой сфере «чистого» инструментального интонирования, поэтому певческое искусство присутствует во всей музыке «... постоянное присутствие “вокального” во всех видах музыкального интонирования»².

Рождение песни как жанра сопряжено с интонационно-языковыми истоками, которые принято разделять на музыкальные и не музыкальные. Вокальное интонирование формировалось достаточно долго и является результатом значительно продолжительных исторических процессов, где постоянно осуществлялся поиск форм и видов певческой интонации, это и определяло «пение» как вокальное искусство, но сам песенный жанр намного шире, чем сама песня³.

Голос человека, который транслирует речь, по мнению Рауля Юссона – французского учёного, автора нейрохронаксической теории голосообразования, изначально не предусматривал процесс пения, в особенности академического: «Все органы, участвующие в фонации, предназначены для первоочередных и более важных функций человеческого

¹ Хейзинга, Й. *Homo ludens. Человек играющий* / Й. Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидер. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – С. 223.

² Рябуха, Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен / Т. Н. Рябуха // Вестник Харьковской академии дизайна и искусств. – 2015. – № 6. – С. 160–161.

³ Куфтырева, Е. А., Рапацкая, Л. А. Голос расширенного диапазона: поэтапное построение процесса обучения / Е. А. Куфтырева, Л. А. Рапацкая // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. – Педагогика и психология. – 2013. – № 2. – С. 80–85.

организма»¹, подчёркивается, что гортань человека в пении выполняет функцию вибрации, а наиболее важное действие возложено на функции дыхания и защиты лёгких, важна и фиксация, и устойчивость грудной клетки после вдоха; и только на последнем месте «... стоит функция гортани как звукообразующего органа»².

Звукообразование, или звукоизвлечение, в голосовом аппарате человека – процесс сложный и до конца тщательному описанию не поддаётся. Человеческий голос достаточно широкое понятие в отличие от пения, которое характеризует себя как музыкальный инструмент, обладающий художественной выразительностью и являющийся художественным видом работы голосового звукоизвлечения. Изначальные голосовые звуки являются генетически первичными, они предшествуют вербальной речи, следующим этапом возможно развитие певческих навыков, требующих звуковысотных точностей произнесения «... когда необходимость использования тонов для содержания различия отпала», когда «... они взяли на себя эмоциональную нагрузку – так и возникла музыка»³.

Эмоция, рождающая стиль интонирования, определяет артикуляцию и тембровую окраску слова, выражает его смысл, определяя особенности голосообразования.

Е. Назайкинский, перечисляя «ступени» интонационного ряда, сохраняет их авторскую формулировку:

- 1) мелодекламация;
- 2) скандирование;
- 3) певучее чтение;
- 4) псалмодия;
- 5) шуточная частичная скороговорка;

¹ Юссон, Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 263 с.

² Там же.

³ Демченко, А. И. Избранные статьи о музыке. Вып. 2 : Искусство России рубежа и начала XX века / А. И. Демченко. – Саратов: Издательство Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 2004. – 172 с.

- 6) оперный речитатив;
- 7) ариозное пение;
- 8) кантиленная ария;
- 9) протяжная русская народная песня;
- 10) бытовой романс;
- 11) цыганское пение;
- 12) камерная вокальная лирика концертного плана¹.

В обобщённом плане все типы языкового интонирования подчинены трём «основным стилистическим наклонностям: декламационности, речитативности и повествовательности. Жанровое начало декламационности, по мнению С. Скребкова², является исходным и распространяется на все проявления речевой интонации в музыке. Поскольку песенный жанр также основывается на преобразовании декламационного начала, хотя и не сводится к нему, рассмотрим более подробно это явление»³.

Как отмечает В.А. Васина-Гроссман ⁴, трактовки понятия «декламационность», которые содержат толковые словари, объясняют нам этот процесс как вокальное произношение текста, которое по сути является первоосновой любого певческого творчества, в различных жанрах.

«Другими словами, вокальная декламация отождествляется с декламацией поэтического языка, что происходит от лат. *declamati* – искусство выразительного чтения»⁵.

Декламация, однако, имеет разное значение в таких жанрах, как мелодекламация и собственно музыкальном жанре – песни, в разных её проявлениях.

Суть декламации заключается в инновационном разнообразии голоса,

¹ Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – С. 135.

² Там же.

³ Рябуха, Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен / Т. Н. Рябуха // Вестник Харьковской академии дизайна и искусств. – 2015. – № 6. – С. 160–161.

⁴ Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 1: Ритмика. – 159 с.

⁵ Рябуха, Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен / Т. Н. Рябуха // Вестник Харьковской академии дизайна и искусств. – 2015. – № 6. – С. 160–161.

что и определяет её отличие от второго стилистического образа в пении / речи-речитативности.

Е. В. Назайкинский: «... если для последней специфическим признаком является многократное повторение тона неизменной высоты (собственно речитация) и постепенный мелодичный движение в сравнительно узком диапазоне, то для декламационности, наоборот, характерны широкие интервалы, активный ритм»¹.

Для песенного жанра, где в большей или меньшей мере содержится декламационность и речитативность, прямо связанные с формой произношения и интонирования текста произведения, значительны, но нелогичны, потому что они разносторонние. Такая конструкция может использоваться в композиторской практике, в процессе создания песни, в которых куплетная форма должна быть построена на контрастах речитативного звучания в запеве и декламационного в припеве. «Декламация, по существу, есть внесение музыки в речь (в мелодекламации – даже в прямом смысле). Речитация же, наоборот, есть внедрение речевого оттенка в музыкальное исполнение. Соответствующая этому итальянская ремарка – *a riasere* – в оперных вокальных партиях как раз и подчёркивает необходимость произносить омузыкаленный словесный текст говорком»².

Одним из жанровых начал в содержании вокально-языковых стилистических видов предстает повествовательность. Этот феномен определяет песню как музыкальный жанр, что значительно его разнит от декламационности и речитативности. Такие музыкальные структуры являются в известной степени автономными от конкретного, привычного вербального текста, если он интонируется в вокальном произведении.

Речитативность и декламационность являются способом «озвучивания» словесного текста и никаким образом не передают смысл текста, сочетающегося в единстве слова и музыки.

¹ Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

² Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – С. 160.

Любой повествовательный рассказ связан с сюжетом, событием с использованием логики, и эта связь образует драматургический лад вокального произведения как в песне, так и в романсе, балладе, монологе.

Необходимо отметить, что смысловая нагрузка текста определяет название песни, она достаточно динамична, взаимосвязана со сменой атмосферы, а также определённых эмоциональных состояний и чувствований.

Рассматривая суть повествовательности, находим, что в её истоках содержатся те самые эпические истоки, которые рисуют нам последовательный и логичный рассказ о событиях, переживаниях, чувствах. «В песенном творчестве в существующих трёх музыкальных пластах (фольклорного, академического и «третьего») есть своё содержание повествовательных жанров (в фольклоре исторические песни, в академической вокальной музыке – баллады, в третьем пласте – различные виды рассказов на разные темы – от любовно-лирического до баладно-героического и даже шуточного)»¹.

В этой системе способа стилистического свойства (стилистика – нечто среднее между жанром и стилем) происходит концентрация, по Е. Назайкинскому, «по отношению к любому вокальному произведению. Это:

1) эффект уравниваемости слогов, возникающий из-за повторяющихся совпадений слогов текста и звуков вокальной мелодии (это может преодолеваться за счёт внутрисложного распева);

2) эффект неравновеликих построений, когда различные по величинам единицы вокальной речи разделяются перерывами в звучании (паузы и вдоха, которые соответствуют специфике речевого интонирования);

3) выявление общего для всех трёх оттенков языкового начала признака в виде преобладания «достаточно подвижных или умеренных темпов, близких к скорости речи (ускорение-замедление в вокальной мелодике осуществляются за счёт ритмики, а не за счёт внутренних радикальных

¹ 1. Левашова, О. Е. Развитие жанра «Российской песни» / О. Е. Левашова // История русской музыки : В 10 т. – Т. 2. – М. : Музыка, 1984. – С. 184-218.

изменений темпа, что не исключает исполнительской агогики)»¹

При наличии этих общих (интеграционных) признаков в вокальном интонировании действуют и дифференциальные, непосредственно связанные с жанрами. Е. Назайкинский в своей книге «Звуковой мир музыки» пишет, что система певческих голосов исторически и социокультурно формировалась под влиянием жанра как фактора, что может накладывать на голос свои каноны «... от его социальной функции, особенности текста к особым приёмам и навыкам в вокализации, рассчитанным на характерную для жанра ситуацию, пространство, публику»².

Изначально русская песня звучала в основном на праздниках, в поле (на земледельческих работах), на реках (бурлаки), погостах (плачи и причитания по усопшим), на свадебных ритуалах. Приобретая художественные черты в своём развитии, сопровождаемая инструментальным аккомпанементом национальная певческая культура в XVIII нашла своё выражение в жанре «русской песни», а в первой трети XIX века приобрела форму романса в творчестве А. Гурилева, А. Варламова, А. Алябьева.

Песня играла важную роль в развитии инструментального исполнительства. Инструментальная музыка, существующая как самостоятельный творческий процесс, заимствовала формы и музыкальное содержание у песенного жанра: «Европейская культура пришла к инструментализации в пении даже в самых кантиленных его формах»³.

«Здесь использовано понятие «кантиленность», которое выступает как первичное для песенного жанра и, одновременно, является наиболее специфичным для музыки вообще. Отмечая эту специфичность, необходимо в первую очередь показать различие кантиленного пения от других языковых способов.

Противоположностью кантиленных в широком понимании выступает

¹ Рябуха, Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен / Т. Н. Рябуха // Вестник Харьковской академии дизайна и искусств. – 2015. – № 6. – С. 160–161.

² Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – С. 73.

³ Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – С. 72.

декламационность («декламация» и «пение» – взаимосвязанные, но разные вещи).

Кантиленность как жанровое начало является особым видом опосредования «генного» речевого фактора, на основе которого создаётся песня как собственно музыкальный жанр. В кантилене мелодика в данном случае обособляется от произнесения слов текста, «а основой в ней становится ... выразительное пение, мелос, музыкальная интонация»¹.

Существует существенная разница в содержании понятий «кантиленность» и «кантилена». «Кантилена» – это более сжатая формула, поскольку является жанровым знаком. «Кантиленность» характеризуется как практический процесс протяжного пения.

«В первом же значении – «кантиленность» – предполагается высокая степень обобщённости стилового уровня, чем в других, собственно жанровых сферах вокальной музыки. Здесь выделенные С. Скребковым понятия ариозности и песенности прямо указывают на соответствующие жанры вокального искусства: ариозность – на оперу, песенность – на песню.

Кроме того, песенность как жанровое начало отличается ярко выраженным национальным оттенком. Е. Назайкинский в связи с этим считает, что производное от «песенности» – «песня» – в основном представляет собой «славянский вариант жанра», который отличается от немецкой *lied* и от французского *shanson*, где на первом плане стоит метрическая регулярность»², характеризующую себя процессом протяжного пения – кантиленности, певучести, рождая мелодичность.

В песне как специфическом музыкальном жанре «... голос выступает как инструмент непосредственного выражения движений души в звуках, тонах»³.

Песня находится в зависимости от исполнительского уровня вокалиста.

¹ Рябуха, Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен / Т. Н. Рябуха // Вестник Харьковской академии дизайна и искусств. – 2015. – № 6. – С. 160–161.

² Рябуха, Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен / Т. Н. Рябуха // Вестник Харьковской академии дизайна и искусств. – 2015. – № 6. – С. 160–161.

³ Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – С. 180.

Поскольку мастерство пения влияет при исполнении на восприятие. Самая простая по музыкальному и поэтическому содержанию песня в исполнении мастера приобретает красоту звучания. Однако и с помощью песни певец может представить своё мастерство, показать красоту тембра голоса, выразить чувства и проявить актёрское мастерство.

Песня является одним из основных жанров, и феномен песенности обладает такой же определённой, как и танцевальность или маршевость. Песенность опознается как специфичная особенность тематизма в симфониях или в оперных ариях, а значит – жанр песни обладает такими чертами, которые могут существовать автономно, вне рамок самой песни. Эти черты можно определить по критериям, каждый из которых может выходить за рамки жанра песни, но все в целом они и создают феномен «песенности».

Определение песни как музыкально-жанрового феномена содержится в следующем ёмком тезисном высказывании: «Песня как музыкально-жанровый феномен, выступающий в различных жанрово-смысловых вариантах, содержит, таким образом, ряд константных признаков. Среди них: акцент на кантиленности как главном для песни жанрово-стилистическом начале; приоритет мелодичного начала над метризованной ритмикой, что не исключает широкой сферы бытования танцевальных песен; принадлежность к определённому национально-специфическому стилю пения – славянскому в широком понимании; заметность и обобщённость мелодико-кантиленных и ритмо-формульных интонаций, составляющих лексический фонд песен в любой их разновидности – от лирических до ритмизованных эстрадно-массовых; выделение фигуры певца-солиста, который в песне репрезентирует самого себя, ресурсы своего голоса, не подстраиваясь специально под образы, например, тех же оперных персонажей; особый тип музыкальной структуры, которая определяется как куплетно-строфная форма»¹. Рассмотрим каждый из шести отмеченных тезисов подробнее.

¹ Рябуха, Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен / Т. Н. Рябуха // Вестник Харьковской академии дизайна и искусств. – 2015. – № 6. – С. 160–161.

1. Кантиленность присуща не только жанру песни, мелодическая связность, уравновешенность мелодического профиля присуща практически любой музыке, связанной с вокалом. Кантиленностью будут обладать не только песни, но и ариозо, некоторые типы арий (хотя и не все), хоралы и т. д.

Противоположностью кантиленности можно считать декламационность, речитативность, речевую интонацию, а также мелодику инструментального типа. Ничто из этого ряда не присуще песне, если нечто подобное будет возникать внутри песни, то это будет восприниматься как выход за рамки собственно жанра. Например, в песнях М. П. Мусоргского часто возникает речевая, декламационная интонация, и в результате они начинают восприниматься как оперные сцены («Полководец», «Трепак» и другие из «Песен и плясок смерти»).

В случае возникновения в кантиленной мелодии признаков инструментальности она также теряет качество песенности. Быстрые гаммообразные пассажи, скачки на широкие интервалы, арпеджио, использование широкого диапазона, быстрого темпа, филирования звука, выдерживания долгих звуков обычно в вокальной музыке расцениваются как виртуозные приемы, связанные с вокальной колоратурой, которая скорее присуща оперным ариям. Песни, как правило, не предполагают всего того, что связано с виртуозностью, и в общих чертах песенная кантилена – это мелодия в среднем диапазоне, среднем или медленном (но не слишком) темпе, плавная, без широких скачков, состоящая из удобных для вокала интервалов, без ритмической вычурности и изысканности, с фразировкой, рассчитанной на естественное дыхание певца.

2. «Приоритет мелодичного начала над метризованной ритмикой» имеет отношение к танцевальности. Песенное и танцевальное начала могут сочетаться, и есть даже песенные жанры, в которых они изначально выступают как единое целое – например, русские народные хороводные песни вроде «Липеньки», «Во поле берёза стояла» и т. д. Песни, составляющие часть весеннего троичского ритуала, предполагают движение вместе с пением, и

поэтому помимо кантиленных свойств обладают чёткой метрической основой, под которую удобно двигаться. Традиционные песни, которые исполняются «сами по себе», без движения, обычно гораздо более сложны в метрическом отношении, предполагают большую мелодико-ритмическую вариативность строф: например, лирическая песня «Уж вы горы мои Воробьёвские», где строфа обладает свойствами переменного метра, меняется от куплета к куплету, следуя за особенностями текста, в то время как текстовая основа хороводной или плясовой песни более проста, обладает чёткой ритмической структурой и неизменяемой повторностью.

3. При разговоре о жанре песни неминуемо заходит речь о народной песенности, поскольку именно песня составляет основу практически любой национальной традиции. Исторически сложилось так, что в европейской музыкальной традиции песенность оказалась связана прежде всего со славянскими традициями – чешской, словацкой, хорватской, украинской, русской. В те времена, когда возник интерес к изучению народной песни, именно эти традиционные культуры оказались достаточно развитыми, не задетыми разрушительным воздействием городской культуры, и они вызывали большой интерес со стороны и композиторов, использовавших их в своей музыке, и исследователей-собирателей.

Собственно, исследовательский интерес к народной песне возник ещё в XVIII веке, но активная собирательская деятельность началась уже в XIX столетии. Что же касается цитирования народных мелодий в профессиональной музыке, то здесь можно привести в пример Лондонские симфонии Й. Гайдна: в финале симфонии № 104 звучит хорватская мелодия «Ой, Елена, Елена, яблоко зелено», цитаты хорватских мелодий находят и в других симфониях.

4. Песни имеют свойство хорошо запоминаться, и поэтому их легко воспроизвести, «напеть». Многие песни можно опознать с первых же звуков – на этом построены телеигры вроде «Угадай мелодию». Часто даже без опознания конкретной песни мотив, интонацию можно назвать песенной.

Например, с первых же тактов первой части Восьмой симфонии Ф. Шуберта слушатель понимает, что он слышит именно песенную мелодию. Это происходит из-за того, что европейская музыкальная традиция сформировала своеобразный «фонд» песенных интонаций, словарь «лексем», которые опознаются именно как песенные. Слушатель расценивает интонации квинты и сексты (восходящие и нисходящие) именно как «песенные». Особенно характерна для славянской народной песенности квинтовая интонация с опорой на доминантовый тон: именно это мы слышим в главной партии симфонии Шуберта.

Что касается ритма песенных интонаций, то они, как уже упоминалось, отличаются от танцевальных: для последних чаще всего характерны ритмы дробления, в то время как песенные ритмы более сглажены, приближены к речевым интонациям и рассчитаны на певческое дыхание.

Особенность песенных ритмов всегда будет связана с тем, что песня всегда предполагает исполнение не только мелодии, но и текста, который также обладает своими ритмическими закономерностями. Если текст поэтический, то в нём есть уже собственная метро-ритмическая основа, и мелодия не может её не учитывать, иначе возникает неправильная просодия, то есть неверное распределение акцентов, интонаций, протяжённости звуков. Прозаический текст в песне тоже может встречаться, иногда маскируясь под поэтический (например, в современных эстрадных песнях), но в этом случае он всё равно взаимодействует с ритмическими закономерностями мелодии и обретает ясную ритмическую структуру.

Существует три типа взаимодействия текста и музыки, все они использовались с древнейших времен:

- 1) Силлабический, где каждому слогу соответствует нота мелодии;
- 2) Невматический – одна, две или три ноты на слог;
- 3) Мелизматический – много нот на слог, распев.

Песенные типы ритмики имеют отношение ко всем трём, хотя последний требует некоторых оговорок. Распев и распевность, очевидно, даже

по своему названию имеют отношение к песенности. Они предполагают более развитую мелодику с украшениями типа вспомогательных звуков, опеваний, гаммообразных заполнений скачков и т. д. В наиболее развитом виде такого рода мелодика будет тяготеть к инструментальной (особенно в быстрых темпах). Точной границы между этими смежными явлениями, очевидно, не существует, и определение какой-либо мелодии как чрезвычайно развитой по мелизматическому типу или инструментальной будет зависеть от конкретных условий.

5. Важной составляющей песенности является фигура исполнителя песни, певца-солиста, который всегда исполняет её как бы «от себя». Для песни характерен особый модус взаимодействия исполнителя со слушателем – песня исполняется в узком кругу «для своих», для тех, кто разделяет и понимает интимные чувства солиста-исполнителя. Идеальной средой для бытования такого рода песни была атмосфера шубертовского кружка, где композитор, окружённый единомышленниками, в своих многочисленных песнях мог высказываться о темах и образах, которые волновали буквально всех, кто входил в этот кружок, – поэтов, художников, музыкантов-исполнителей.

Задача певца в такой ситуации – не продемонстрировать свои вокальные навыки, не поразить публику и не вовлечь её в переживание какого-то сюжета, как это происходит в жанре оперы. Он должен создать то настроение, тот образ, который будет резонировать с настроением всех присутствующих, сделать себя и своё пение частью аудитории.

6. Песня обладает своей специфической формой, которая определяется именно как песенная или куплетно-строфическая. Она продиктована прежде всего структурой, лежащего в её основе поэтического текста, представляющего в большинстве случаев несколько идентичных по форме четверостиший. Четверостишия идеально укладываются в форму периода, которая чаще всего и является формой куплета. Куплеты в неизменном виде либо с некоторыми изменениями повторяются по мере

озвучивания текста песни, формируя ту самую структуру, которая опознается именно как песенная.

Однако при определении специфических качеств песенности, на наш взгляд, недостаточно упоминания только присущей жанру песни структуры. Структура подразумевает определённый тип развития музыкального материала, и он также является критерием, характерным для «песенности». Поэтому стоит добавить ещё один пункт.

7. Особый тип развития, характерный для песенного тематизма, – вариантно-вариационный. Он противоположен мотивно-разработочному типу, который предполагает членение музыкальной ткани на короткие мотивы и различного рода их преобразования. Проблема развития песенного музыкального материала возникла в тот момент, когда песенный тематизм проник в жанры симфонии, сонаты. Стало очевидно, что разработочное развитие не подходит для нового тематизма, и во многом именно поиск подходящих для песенных тем методов развития стал причиной кризиса жанра симфонии у романтиков: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Песенность тематизма в их симфониях – также опознаваемый феномен, и его можно определить не только по экспозиционным, но и по разработочным разделам. Поэтому названный критерий также нужно отнести к определяющим критериям песенности, число которых в таком случае возрастает до семи.

Возможно, что при более глубоком рассмотрении темы можно выделить ещё какие-то критерии, ведь песенность – один из фундаментальных, основополагающих принципов в музыке. Но те положения, что уже были отмечены, очевидно, останутся главными и наиболее важными.

Песня, имея в своей основе поэтический текст, требует от исполнителя тех же актерских навыков, что оперная ария или партия. Песня в краткой форме миниатюры, как короткометражный фильм, выражает суть и мимолётность эмоционального состояния. Камерность песенного жанра предусматривает глубокое проживание чувств героя. Песня, романс,

речитатив – это составные оперной партии. Камерная вокальная музыка так же драматична и этой особенностью тесно связана с оперой.

Обнаруженная нами особенность, выраженная в том, что духовно-смысловой центр русской оперы находится внутри природы драматического искусства – внутри сюжета, действия, конфликта, характера и типа героев, логично приводит к ещё одной базовой художественной особенности русской школы пения – речивости и речитативности.

Речитатив в музыке XIX – начала XX века является одним из средств выявления и раскрытия духовно-мировоззренческой идеи произведений. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в музыке – выражение нравственных, моральных, культурных и религиозных убеждений героя. Речитатив – фактор музыкального мышления, осуществляя единение музыки и слова, он через интонационно-тематическую ткань выражает духовное содержание оперы.

Д. З. Киреев, определяет, что речитатив «это род вокальной музыки, интервальный контур и ритмический рисунок которой определяются речевой манерой произнесения текста, а когнитивная сущность заключается в раскрытии смысла проинтонированного слова»¹.

К числу лучших произведений А. Даргомыжского принадлежит драматическая песня, написанная на стихи французского поэта П. Ж. Беранже (перевод. В. Курочкина) – «Старый капрал». Это драматическая сцена, которая включает монолог старого капрала, приговорённого к смертной казни за оскорбление молодого офицера.

В вокальной партии много речитативности: «В ногу, ребята, раз, два» (рефрен); 2-й куплет – «Я оскорбил офицера». Каждый следующий куплет произведения становится более драматичным, чем предыдущий. Припев звучит, повторяясь в виде чеканного марша, но разными интенциями (обращения героя – старого капрала к товарищам), звучит как строевая

¹ Киреев, Д. З. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Д. З. Киреев. – Нижний Новгород, 2011. – С. 5.

команда и одновременно просьба, которую отдаёт сам капрал. Музыка песни плавно следует за текстом баллады, формируясь органично, свободно.

А. С. Даргомыжский очень реалистично, на высоком художественном уровне изобразил мужественный и стойкий облик героя – старого солдата, сумел передать глубину его переживаний, отчаяния и страданий.

Песня построена на контрастах речитативно-песенных эпизодов драмы:– фрагментальные воспоминания старого капрала о нелёгкой, но достойно прожитой жизни, о его сердечных просьбах к своему сослуживцу – и твёрдого чеканного рефрена. В средней части баллады – относительно напевной и более замедленной по темпу – старый капрал-герой песни вспоминает родной край, родную деревню, зелёные нивы и старушку-жену.

Последняя работа А. Даргомыжского «Каменный гость». Б. Асафьев аттестует произведение: «Unicum – и больше ничего»¹. Ц. Кюи писал о «Каменном госте»: «Современная опера-драма»².

В основе оперы содержится декламационный речитатив, отзывчиво идущий за словом. Яркие характеристики героев пушкинской трагедии композитор воссоздал посредством напевно-речитативного диалога.

«А. Даргомыжский произвёл реформу сложившегося оперного стиля, создав музыкальную драму, в которой музыка следует за словом, а мелодическая линия стремится передать интонации речи человека.

Говоря о художественном образе, мы имеем в виду основную и наиболее сложную категорию искусств. В настоящее время наукой накоплен огромный, но весьма разнородный и противоречивый материал, затрагивающий специфику художественного образа.

Но главное, в чём учёные сходятся, – в том, что образ является моделью мира. Исследователь художественного образа П. Палиевский показал, что «элементарной структурой» образа является взаимоотражение предметов и

¹ Асафьев, Б. В. Избранные труды : В 5 т. – Т. I. Избранные работы о М. И. Глинке / Б. В. Асафьев. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. – 400 с.

² Кюи, Ц. А. Избранные статьи. – Л. : Музгиз, 1952. – С. 164.

явлений друг в друге¹.

Мы предполагаем всесторонне проанализировать образ Ворона, который, на наш взгляд, является моделью русской школы пения. В нашем семиотическом подходе к анализу мы будем исходить из определения образа А. И. Николаевым: «...художественный образ есть знак, получивший дополнительное значение в данной системе знаков»².

Такой подход особенно важен в нашей системе координат, так как мы выявляем художественные особенности русской школы пения. А определение А. И. Николаева на данном этапе является, пожалуй, самым универсальным и подходящим нашему случаю.

Сразу встают вопросы: благодаря чему наращивается значение? Каковы резервы системы? Что достигается в результате этого наращивания? Всё это провоцирует анализ структуры образа.

Славянская мифология объединяет сходными представлениями и названиями ворона, ворон, а также других птиц семейства вороновых (например, грач, галка).

В фольклористике представлен целый перечень собирательных обозначений для этой группы птиц – воронье, гай, гайворонье, галье, галь, чернь. В славянских диалектах представлены сходные названия у различных отдельных птиц этого семейства³.

Свидетельством отношения к ворону на Руси являлось уже само его наименование («ворон»). Нехорошая репутация вора закрепилась за данной птицей и среди крестьян, и в обществе господ: крестьянство ненавидело ворона за то, что он расхищал посевы зерновых, а вторые – за то, что падкие на блестящие вещи птицы порой похищали у них ювелирные украшения, оставленные без присмотра.

¹ Палиевский, П. В. Внутренняя структура образа / П. В. Палиевский // Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. Т. 3. – М. : Изд-во АН СССР, 1965. – С. 9.

² Николаев, А. И. Художественный образ // Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей / А. И. Николаев. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.

³ Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – М. : Индрик, 1997. – С. 148.

Огромные тучи воронья, с криками носившиеся по небу, находят отражение в древнерусской арифметике: термином «ворон» на Руси передавались крупные для средневековых людей цифры – от 10 до 100 миллионов¹.

За вороном в мифологии, фольклоре и в поэтической и песенной традициях закрепляется собственная символика, имеющая, как правило, отрицательную коннотацию.

В русских причитаниях танатологическая связь человека и птицы наглядно обнаруживается при обращении к символике ворона.

В песенной культуре славян нашли отражения мифологические представления о вороне, который достаточно часто отождествляется с душами людей.

Ворон – предвестник смерти, к нему обращается умирающий герой с просьбой передать родным весточку о своей гибели. В то же время вороны – птицы-падальщики – могут непосредственно репрезентировать концепт «Смерть»:

Чёрный ворон, друг ты мой залётный,
Где летал так далеко?
Где похитил ручку, да ручку, да эту,
Ручку белую с кольцом?
Вышла, вышла Марья на крылечко.
Пошатнулася слегка.
По колечку друга я узнала,
Чья у ворона рука.
То рука, рука маво да милова.
Знать убит он на войне.

Наиболее известный образ ворона актуализирован в песне «Чёрный ворон». Эта одна из популярнейших песен, считающаяся русской народной, рассказывает о встрече гипотетического воина с чёрным вороном в последние

¹ Вовк, О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. – М. : Вече, 2006. – С. 117.

минуты своей жизни.

Как известно, ворон считается «вещей» птицей, сопутствующей смерти на поле битвы. И, соответственно, чёрный цвет птицы как некое «наказание» или предвестие кончины весьма соотносится с классической христианской культурой.

Песня «Чёрный ворон» традиционно считается исконно русской, однако наиболее вероятны её авторские истоки. Некоторые исследователи отдают её авторство Н. Ф. Верёвкину¹. В начале XIX века унтер-офицер Невского пехотного полка Николай Фёдорович Верёвкин совмещал тяжёлую армейскую службу с сочинением песен, демонстрируя прекрасные и, к сожалению, на сегодняшний день почти полностью утраченные лучшие традиции русского офицерства.

Перу Н.Ф. Верёвкина принадлежит несколько песен, изданных в итоге лишь единожды в «Библиотеке для чтения» в 1837 г., в томе № 20.

Вряд ли Н.Ф. Верёвкин заимствовал народную песню и сделал своей собственностью. Единственное, что отмечают исследователи, – мелодии к стихам он действительно брал популярные на тот момент. Однако музыкальный первоисточник «Чёрного ворона» на сегодняшний день не установлен.

На основании вышеизложенного некоторые исследователи считают, что именно стихотворение «Под зелёною ракитой» Н. Ф. Верёвкина было прообразом «Чёрного ворона»². Между тем сам «Чёрный ворон» в чистом виде ушёл в народ и зажил вполне самостоятельной жизнью с абсолютно отличной от «Под зелёною ракитой» мелодией.

Простейший пример: фантастический сюжет в драме А. С. Пушкина «Русалка». Драма была создана на основе народной мифологии, в которой содержится всё её «простомыслие», всё простое, наивно-беспомощное и очень суеверное. Через наив русского народного мифа у Пушкина раскрыты самые

¹ Песни и романсы русских поэтов / вступ. статья, подг. текста и прим. В. Е. Гусева. – 2-е изд. – М.; Л. : Советский писатель, 1965. – 118 с.

² Там же.

глубокие и самые несущие мысли современности.

Мельник – фигура загадочная, которой уделялось особое таинственное место в фольклоре. П. А. Вяземский записывал: «Мельник вообще какая-то особенная личность». П. А. Вяземский полагал, что дело в особой поэзии водяных мельниц, в пейзаже вокруг них – ветряные мельницы уже не так поэтичны, их огромные руки даже безобразны¹.

По возрасту водяная мельница значительно старше ветряной, с ней трактовались древние представления, наполненные поэтическими мыслями. «По фольклору мельница находится под властью водяного, нужно его задобрить, иначе дело на мельнице не пойдёт. Где мельница, там русалки: русалки играют с волнами, садятся на мельничное колесо, вертятся вместе с ним, любят брызгами.

Так фольклор подготовил А. Пушкину бытовой фон и семейный контекст: русалке подобает быть дочерью мельника, русалке подобает ютиться возле мельницы и появляться из реки, которая протекает тут же. На фоне фольклора в этом родстве брезжило своеобразное поэтическое правдоподобие»².

Следует подчеркнуть, что изначально главная героиня мифов о русалках традиционно была дочерью рыбака (например Лорелея) или волшебным существом, появившимся в семье людей, чаще всего в семье рыбаков (Ундина).

В преобладающем числе сюжетов, содержащих данные о морских девах, отмечается близость к морю, реке, озеру. А. С. Пушкин в этом смысле следует традиции и одновременно вносит и качественно иное – в его драме действие разворачивается у мельницы на воде.

В «Русалке» Пушкина наивное выступает в качестве субдоминантного модуса художественности. Сознательное обращение А. С. Пушкина к наиву было отмечено современными ему критиками, обвинившими «Русалку» в

¹ Вяземский, П. А. Полное собрание сочинений : [в 12 т.]. Т. 8 / П. А. Вяземский. – СПб. : Издание графа С. Д. Шереметева; Типография М. М. Стасюлевича, 1883. – С. 258.

² Берковский, Н. Я. Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. – М.; Л., 1962. – 403 с.

инфантильности, юношеской незрелости.

Наив зачастую ассоциируется с примитивом. Однако наивное видение – это простодушное создание своего мира, «мира впервые» (В. С. Библер). Сознание наивного искусства отличается крайней прямоотой и бесхитростностью.

В данной трактовке «наивное» имеет скорее позитивную, чем нейтральную окраску и тесно связано с глубоким прошлым народа. Недаром наивное искусство в большей мере сравнивают с лиричной и непосредственной маргинальностью детского творчества, с архаикой.

Наивность выступает в данном случае как тип мировоззрения, являющийся источником возникновения поэтической непосредственности творчества и необычайных художественно-образных конструкций и в то же время имеющий своё своеобразие. По мнению современных исследователей, наивное видение в певческом творчестве воплощает не столько фантазию, сколько генетическую память народа, восходящую к глубинам тысячелетий, касаясь мифотворческих первооснов.

Именно связь с фольклорными традициями, с этнокультурным пространством своего народа обеспечивает сохранение памяти о мировоззрении предков, о синкретизме их мышления. Через внутреннее подсознательное переживание коллективного опыта творец является выразителем определённых «национальных архитипов», на уровне которых в народной памяти проходит усвоение традиций.

При этом не утрачивается свежесть восприятия и непосредственное, «наивное» отношение к миру, детская чистота взгляда на мир. Вот почему в процессе творчества должна проявляться традиционная эстетика наивности и простоты, уходящая корнями в глубокое праславянское прошлое народа.

Для А. С. Пушкина наивом была среда живой народной речи. Отсюда наив как тип художественного мышления у Пушкина базируется на архаичных формах и принципах, что созвучно «научным концепциям Ф. Шиллера, Ф. Шеллинга, Б. В. Раушенбаха, которые доказывают, что наив является

постоянной константой искусства в начале его становления. При этом изобразительный язык древних культур с визуальными чертами наива был символическим и обладал функциями наива – являлся способом передачи информации для всех социальных слоёв населения»¹.

Наивное видение обнаруживается универсальным для творческого процесса в культуре, а по высказыванию А. Н. Рылёвой, оказывается первым её шагом, в конце которого может «застыть» как артефакт – тогда это будет наив в «чистом виде».

«Драма А. С. Пушкина с её фантастикой так легко вошла в национальный обиход, потому что фантастике А. Пушкина могут быть найдены соответствия в русском фольклоре, независимо от того, всегда ли их знал А. Пушкин или же только угадывал»². Наив А. Пушкина, с одной стороны, историчен, с другой – архетипичен. Мельник, мельница, ворон, юродивый – фигуры, особо отмеченные в славянском фольклоре. Нет нужды акцентировать архетипичность этих образов для русской ментальности.

В русском фольклоре, в сказках и легендах мельница – ставла традиционным жутким местом встреч с «нечистью», своеобразный «водораздел» между жизнью и смертью, издавна люди верили, что в её колдовских жерновах могут перемалываться человеческие судьбы.

Отсюда характерный демонизм мельника в легендах и фольклорных поверьях, отсюда его союз с нечистыми и одновременно амбивалентность образа мельника, усиливающаяся в ходе перевоплощения в ворона.

А. Пушкин показывает постепенную трансформацию из мельника в ворона, которая происходит в душе отца после гибели дочери и превращения её в русалку.

«Мельник уже воспринял жизнь более свободную, чем прежний быт с его «интересами», и держится за прежний быт из косности, не замечая, что

¹ Кулижникова, Н. П. Наивное искусство в живописи вологодских художников XX века : 17.00.04 : дис. ... канд. искусствоведения / Наталья Петровна Кулижникова. – СПб., 2012. – 249 с.

² Берковский, Н. Я. Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. – М.: Л., 1962. – 403 с.

этот быт им же самим давно отвергнут»¹.

Став сумасшедшим, презирая общественные условности, мельник-ворон получил право «обличения в лицо сильных мира сего в их беззакониях – названное можно рассматривать как основную схему рассматриваемого архетипа»².

Во взаимоотношениях жалкого и умалишённого «здешнего ворона» и глубоко страдающего от любви и жестокого угрызения совести Князя в финале оперы «Русалка» существует интертекст – изобличительные слова ворона, отсылающие не к человеческому, но Страшному Суду и вечному приговору.

Конец трагической драмы А. Пушкина – начало преобразования и очищение человеческой души очень мучительно: под благим насилием она обретается и возвращается к самой себе, к своей собственной широте, к добрым чувствам, к поэзии. Выброшенный из прежней жизни мельник-ворон творит своё бытие впервые.

Важно иметь в виду теоретические и практические основы, которые помогают создавать выпуклый сценический образ в оперном театре, которые отражают специфическую основу творческой работы оперного певца-актёра и, соответственно, выявляют синтетический как бы двусторонний характер сложнейших задач, определённых перед ним.

В оперно-сценическом искусстве очевидно, что профессиональное мастерство певца-актёра складывается из двух основ: вокальной – технических приёмов и техники актёрского мастерства. Обратимся к наследию Ф. И. Шаляпина.

Сценические образы, созданные Ф. Шаляпиным, называли идеалом игры оперного певца, с одной стороны, В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, а с другой – их принципиальный и постоянный противник и оппонент В. Э. Мейерхольд. Подобное положение дел

¹ Берковский, Н. Я. Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. – М.; Л., 1962. – 403 с.

² Верба, Н. И. К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 3 (24). – С. 113–117.

изначально можно рассматривать как нонсенс, но на «самом же деле показанное противоречие глубоко содержательно, поскольку заключает в себе сущность процесса создания образа оперного героя»¹.

Характеризуя свой творческий замысел, А. Даргомыжский писал В. Одоевскому: «Чем больше изучаю наши народные музыкальные элементы, тем больше открываю в них разнообразных сторон. По силе и возможности я в «Русалке» работаю над развитием наших драматических элементов». Стремясь правдиво передать жизнь во всех её проявлениях, композитор органически сочетает драматические и комедийные, жанрово-бытовые и лирические элементы. Отсюда богатство содержания музыки, её впечатляющая сила².

Фёдор Иванович Шаляпин, непревзойдённый исполнитель роли Мельника, в «Страницах из моей жизни» писал: «Я видел, что Даргомыжский в «Русалке», явно придавая некоторым фразам драматизм, как бы стремился соединить оперу и драму в одно целое, и видел, что, наоборот, певцы и режиссёры всегда подчёркивают в опере моменты лирические в ущерб драме и тем обездушивают, обессиливают оперу»³.

Одни и те же слова сложившихся в традициях и стиля эпохи зависят от манеры произнесения текста артистом, от его прочтения роли. Один и тот же герой у хороших драматических актёров получает едва ли не противоположное толкование.

Это способна сотворить интонация актёра, по-своему раскрывающего внутренний мир создаваемого персонажа. А. Даргомыжский взял на себя толкование пушкинской интонации и преподнёс артисту-вокалисту свой вариант прочтения общей ситуации и конкретных слов и фраз. Он приоткрыл слушателю причуды сумасшедшего Мельника так, как никто до него; обнажил трепетный нерв чувства до крайности (конечно, сообразно тому времени, не

¹ Добронравов, Л. М. Ф. И. Шаляпин. Творчество / Л. М. Добронравов // Нива. – 1918. – № 36–37.

² Кандинский, А. И. А. С. Даргомыжский / А. И. Кандинский // Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А. История русской музыки : Вып. 1. – М., 1999. – С. 492.

³ Шаляпин, Ф. И. Страницы моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – Л. : Музыка, 1990. – С. 114.

знавшему ещё ни экспрессионизма Рихарда Штрауса и Альбана Берга, ни жуткого надломленного мира героев Франца Кафки).

Чайковского поражала эта способность композитора: «Известно, что сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и вместе с тем изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности»¹.

Отметим, что в «Русалке» наряду с богатейшим красочным речитативом, отражающим смятенность душевных чувств героев, с драматически накалёнными эмоциональными всплесками взволнованной речи-пения присутствуют и другие, более привычные оперные формы – ариозо, арии, разного рода ансамбли.

Однако и в них А. Даргомыжский самобытен, особенно в ариозо, которые рождаются из речитатива, и снова, как притоки у реки, вливаются в него, создавая тем самым непрерывное, а не «номерное» действие. Так складывалась музыкальная драматургия, близкая так называемому «сквозному действию».

Непривычными для слушателей были и дуэты, и трио. Это не ансамбли «согласия», в которых участники как бы вторят друг другу. У А. Даргомыжского в дуэтах и трио каждый певец, каждый персонаж обладает кругом своих интонаций и мелодических оборотов.

Основные события музыкальной драмы в опере разыгрываются на фоне бытовых жанровых картин народной жизни: игровых песен и танцев, инструментальных пьес. «Психологический анализ» характеров главных героев сочетается с живыми музыкальными зарисовками русских обрядов. В таком сопоставлении – залог успеха «Русалки», реалистического оперного произведения.

Записывая крестьянский фольклор и изучая его, композитор отбирал материал для народно-бытовых и обрядовых сцен оперы. Замыслив

¹ Кизин, М. М. Новый взгляд на характеры образов героев оперы «Русалка» А. Даргомыжского / М. М. Кизин // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 7. – С. 143–146.

произведение национальное, он поначалу стоял перед дилеммой: архаика или стилизация народного искусства. А. Даргомыжский обнаружил ещё один путь.

Не идеализируя старину, не возрождая музыкальную архаику как таковую и не создавая в то же время стилизаций, он нашёл решение в соединении элементов старой крестьянской музыкальной речи с различными формами современной городской. Именно на таком смешанном варианте и остановился композитор.

Для «Русалки», как прежде для романсов и песен, он подбирал и народные слова, сочиняя к ним новую музыку, и фольклорные напевы с новыми (иногда народными же) словами. Хор «Сватушка» основан на фольклорных записях А. Пушкина. Много нужного материала А. Даргомыжский нашел в книге известного этнографа И. П. Сахарова «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков».

Как правило, тексты Александр Сергеевич использовал не целиком, подвергал их необходимым изменениям: некоторые перерабатывал коренным образом, упорядочивал ритмическое строение; в других довольствовался перестановкой фраз.

Всё это делалось в целях приближения текста к современному литературному языку, ради удобства вокального изложения.

Подлинные народные мелодии – а их в опере три – найдены и записаны самим композитором. Все они отделены от «родного» текста и даны либо со словами А. Даргомыжского, либо с другими, распространёнными в быту.

В увертюре и финале «Русалки» звучит коротенькая мелодия колыбельного напева «Идет коза рогатая», которую Даргомыжский слышал в детстве от няни.

Теперь эта мелодия стала символом любовного призыва Наташи-Русалки, заманивающей Князя в воды Днепра. В черновой тетради Даргомыжского есть мелодия, послужившая основой хора из первого действия «Как на горе мы пиво варили». Третий напев, хотя и хорошо известный в XIX веке, тоже попал в «фольклорную тетрадку» композитора, но в его

собственном варианте.

Он звучит в конце первого действия в кульминационный момент перед самоубийством Наташи со словами «Днепра царица»

Помимо того, в опере есть и другие мелодии в народном духе, они составляют те бытовые сцены, где использованы народные слова. Но и эта музыка – не стилизация, а свободное переосмысление фольклора с ориентацией на городскую музыкальную традицию. Народные черты проявляются и в индивидуальных партиях.

Мельнику свойственны плясовые элементы, в партии Наташи шире представлены интонации городской песенной лирики с опорой на традиции русской протяжной песни и цыганской лирики. Есть подобные эпизоды и в партиях Княгини и её подруги Ольги.

Все народные сцены, эпизоды и отдельные фразы насыщены созвучными второй половине XIX века мелодичными оборотами. Немало есть в «Русалке» музыки, связанной с практикой бытового музицирования на Руси (жанр бытового и элегического романса); ощутимо воздействие популярной инструментальной музыки, главным образом в свадебном обряде.

Создавая «Русалку», А. Даргомыжский имел в виду романтическую оперу (на титуле её первого издания значилось: «Большая опера в четырёх действиях с танцами») с её массовыми сценами, ансамблями, хорами, балетными сценами, сольными ариями, конечный же результат оказался совершенно необычным¹.

Подобно М. Глинке, А. Даргомыжский важнейшим делом своим считает создание образов «живых людей в живой музыке». Создавая психологическую музыкальную драму, автор «Русалки» озабочен в первую очередь правдивой передачей личных, индивидуальных черт своих героев, рельефно выделяющих каждое действующее лицо среди остальных участников драмы. Для этого он ищет и находит нужные музыкально-выразительные средства. Так, партия

¹ Серов, А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского / А. Н. Серов // Серов А. Н. Статьи о музыке : В 7 вып. – Вып. 2-б. – М. : Музыка, 1986. – С. 101.

Наташи соткана из сменяющих друг друга песенных мелодий, разных по содержанию и настроению: они выражают самые тонкие душевные переживания девушки.

Совершенно другие приёмы композитор использует, создавая музыку, характеризующую Мельника. Вся его жизнь течёт как бы под аккомпанемент мерно движущихся на мельнице жерновов и колёс. В партии Мельника соответственно этому первостепенное значение приобретает ритм и чёткий метрический рисунок. Уже в первой арии «Ох, то-то все вы, девки молодые» ритм передаёт одну из важных особенностей натуры Мельника: он не умеет бездействовать; он предприимчив, подвижен, хотя и не суетлив; на протяжении всей своей жизни он уверенно идёт к одной цели упрочить своё благосостояние. В открывающей оперу арии выразительная мелодия передаёт непрерывно сменяющиеся друг друга мысли и доводы, которыми отец пытается воздействовать на дочь.

Сердитые ворчливые интонации в начале арии сменяются вкрадчивыми советами-уговорами взять в руки любимого дружка. Мелодический рисунок видоизменяется, гибко отражая то раздражение, то суровость, то сдержанность, почти ласку, звучащие в словах Мельника. А движение и ритм, характеризующие самую натуру его, остаются такими же, как в начале арии. По ходу действия Мельник, удивлённый поспешным уходом Князя, издали видит Наташу. Приблизившись к дочери, он замечает подаренные ей уборы. Возбуждённую речь Мельника превосходно передаёт мелодический речитатив, а ритм и размер дорисовывают его облик в эту минуту: так и кажется, что видишь приплясывающую походку охваченного алчностью человека, он даже утратил свою обычную степенность.

Комическая нотка, звучащая в начале сцены Мельника и Наташи, говорит об иронической усмешке, с которой композитор оттеняет уязвимое, тёмное пятно в душе почтенного человека. Вместе с тем этот иронический штрих побуждает слушателя ещё острее и ярче почувствовать драматическое напряжение всей сцены-дуэта в целом.

В третьем действии оперы мы видим Мельника как бы за пределами привычного мира реальных житейских представлений и чувствований. Он безумен: ему чудится, что он не человек, а ворон. Только что отзвучала каватина Князя, в глубоком раздумье остановившегося на берегу Днепра около заброшенной мельницы. Замерли последние звуки задушевной каватины. В оркестре внезапно раздаются грозные возгласы медных инструментов; почти одновременно на берегу Днепра появляется Мельник. На нём лохмотья – жалкие остатки прежней одежды; в его включенных волосах запутались сухие листья, солома; глаза горят, как у дикого зверя; руками он взмахивает, как птица крыльями. И вы вдруг понимаете: ещё до появления Мельника-ворона вы уже «увидели» резкие взмахи воронова крыла в оркестре. Нетрудно убедиться, что и на этот раз подчёркнутый ритм с его своеобразными «перебоями» выдвинут композитором на первый план с целью помочь слушателю услышать и «увидеть», отчётливо представить себе образ Мельника-ворона.

Только один раз на протяжении всей партии Мельника движение, ритм не останавливают на себе вашего внимания: вас целиком захватывает скорбная мелодия, которая льётся, как в протяжных народных песнях, свободно и непринуждённо, словно бы вне привычной рамки какого-либо определённого музыкального размера. Это имеет место в том же третьем действии, в самой напряжённой и яркой по драматической правде сцене «Русалки» – сцене дуэта Князя и Мельника (её часто называют «сценой сумасшествия»). Поняв, что Мельник утратил рассудок, Князь с тревогой спрашивает: «Скажи мне, кто же за тобой здесь смотрит?» Простой, участливый человеческий вопрос на мгновение разрывает в сознании Мельника пелену безумия.

Ненадолго к нему возвращается рассудок, и он понимает ужас своего положения: «Да, стар и шаловлив я стал, за мной смотреть не худо: и день и ночь в лесах дремучих я, как дикий зверь, брожу один». Поистине прекрасна глубоко человеческая, насыщенная сердечной печалью мелодия, выражающая душевное томление Мельника в краткий миг просветления рассудка. Только

выдающееся дарование музыканта-психолога могло подсказать А. Даргомыжскому такой тонкий и точный приём передачи совершенно необычного душевного состояния Мельника¹.

В музыкальной обрисовке образа Мельника в «Русалке» мы встречаемся именно с таким типом гротеска. Он представляет собой последовательное «прорастание» гротескной образности, как бы постепенный переход от «негротеска» к гротеску. В выходной арии Мельника его нехитрые сентенции звучат как будто бы безобидно-комедийно².

Певцу-актёру надо обязательно прислушиваться к собственной природе, понять себя, свой характер, своё отношение к миру, близким и любимым людям. «Необходимо знать историю своей страны, отечественную литературу и поэзию, изобразительное искусство – всё это для нас как помощь нашему совершенствованию, стремлению к самовыражению средствами певческого голоса и русской песни»³.

Понимание природы феномена наива в певческом творчестве позволяет проникнуть в глубинную сущность создаваемого образа и значительно расширяет возможности культурфилософского понимания профессии оперного артиста.

Опера «Русалка» была создана в 1856 году. Премьера состоялась в Санкт-Петербурге. Либретто написал сам композитор, основываясь на одноимённой неоконченной драме А. С. Пушкина. Правдиво, с огромной психологической глубиной раскрыта в опере драма крестьянской девушки, её отца. Яркий национальный язык оперы основан на воплощении интонаций русской речи, насыщен элементами народно-бытовой песенности и романсовой лирики. Развивая заложенные М. Глинкой традиции отечественного искусства, А. Даргомыжский шёл по пути углубления

¹ Цукер, А. М. «Откуда ты, прекрасное дитя?». Еще раз о «Русалке» Даргомыжского / А. М. Цукер // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2. – С. 31–42.

² Станиславский, К. С. Статьи, речи, беседы, письма / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1953. – С. 256.

³ Янковский, М. О. Шаляпин и русская оперная культура / М. О. Янковский. – М.; Л. : Искусство, 1947. – С. 187.

реалистического отражения действительности.

Если операм М. Глинки русская музыка обязана развитием историко-героического, эпического, лирико-эпического жанров, то «Русалке» А. Даргомыжского – лирико-психологического и народно-бытового.

Автору опер, хоров, симфонических произведений, романсов, песен, фортепианных и других инструментальных сочинений – Александру Даргомыжскому свойственна яркая драматическая направленность творчества. Он ввёл в сферу профессиональной музыки народную крестьянскую и современную городскую песню, романс, жанры бытовой инструментальной музыки, цыганскую лирику. Обладая особым даром наблюдателя, способностью улавливать тончайшие оттенки того или иного чувства, душевного состояния людей, он находил соответствующее отражение этим нюансам в музыке.

А. Даргомыжский создал новый тип героя. Рассказывая в своих произведениях о маленьком незаметном человеке, повествуя о жизни мелкого чиновника, солдата, крестьянской девушки – людей, ранее не привлекавших интереса слушателей, он впервые поднял тему социального неравенства. Композитор широко пользовался сатирическими пародийными средствами, отыскивая в обыденной речи людей интереснейшую гамму музыкальных оттенков и разнообразных интонаций. Он руководствовался творческим девизом: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»¹.

Драма, лежащая в основе «Русалки», воссоздана композитором с большой жизненной правдой, глубоким проникновением в душевный мир героев. А. Даргомыжский показывает характеры в развитии, передаёт тончайшие оттенки переживаний. Образы основных действующих лиц, их взаимоотношения выявляются в напряжённых диалогических сценах. В силу этого значительное место в опере занимают, наряду с ариями, ансамбли. События оперы разворачиваются на простом и безыскусственном бытовом

¹ Келдыш, Ю. В. А. С. Даргомыжский / Ю. Келдыш // История русской музыки : В 10 т. Т. 6. – М. : Музыка, 1989. – С. 88.

фоне. Стремясь показать кровные связи Наташи и Мельника с деревенским людом, Даргомыжский вводит в первое действие оперы две массовые крестьянские сцены. Во второй из них (конец первого действия) крестьяне стараются понять, что происходит между Наташей и её отцом. Сначала они на стороне Мельника, которого дочь осыпает упреками. Потом неизбежная душевная мука Наташи вызывает у них искреннее желание помочь ей: видно, что они близко к сердцу принимают и горе отца, и тягостное возбуждение дочери.

В крестьянских сценах А. С. Даргомыжский успешно разрешает ещё одну большую творческую задачу. В последовательной цепи разнохарактерных песен и плясок он как бы демонстрирует богатство и многообразие неисчерпаемой сокровищницы народной русской музыки: недаром он с такой любовью и тщательностью «изучал наши народные музыкальные элементы», готовясь вплотную взяться за сочинение «Русалки», недаром всё больше и больше «открывал в них разнообразных сторон».

Мельник – одна из первых крупных ролей Ф. Шаляпина, сыгранных ещё на сцене Тифлисской оперы в возрасте 20 лет. Местная критика, отметив яркий драматический талант молодого певца, писала: «Такого сумасшедшего и озлобленного Мельника не найдёшь даже на императорской сцене!» «Особый интерес представляет актёрский метод Ф. Шаляпина – его манера создавать сценические образы воспринималась деятелями различных направлений театрального искусства как образец воплощения оперного героя»¹.

Драматургия образа Ворона в опере А. Даргомыжского «Русалка» строится на перекрёстке образа и понятия, который определяется как эстетически обозримый перекрёсток жизни культуры в её артефактах, непреходящих самоценностях.

В качестве методологической схемы эта интенция может применяться в анализе механизма смыслообразования в драматургических текстах.

¹ Чун, Се Ик. Актёрский метод Ф. И. Шаляпина / Се Ик Чун // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 76-1. – С. 391–395.

Создание артефакта (в том числе театральной постановки) является своего рода майевтическим экспериментом, в ходе которого исполнитель (певец) проходит путь от наивного содержания роли (Ворона) к задачам творения «мира впервые».

В основе оперы содержится декламационный речитатив, отзывчиво идущий за словом.

Яркие характеристики героев пушкинской трагедии композитор воссоздал посредством напевно-речитативного диалога. А. Даргомыжский произвёл реформу сложившегося оперного стиля, создав музыкальную драму, в которой музыка следует за словом, а мелодическая линия стремится передать интонации речи человека.

Речитатив Даргомыжского, выразительный и гибкий, достиг здесь вершины мастерства. В опере нет общепринятого деления на номера. В ней преобладает непрерывное, «сквозное» развитие. Лишь две песни Лауры имеют законченную, закруглённую форму.

Гибкий речитатив «Каменного гостя» не однотипен. Композитор находит очень различные выразительные музыкальные краски как для пылкого Дон Жуана, так для смиренной, а периодами лукавой Донны Анны, так и для грубоватого, но наделённого живым юмором Лепорелло. В «Каменном госте» А. Даргомыжский добивался углубления реализма в музыке, при этом открывая новые выразительные возможности речитативного вокального стиля.

Композитор сосредоточил музыкальную выразительность на вокальных партиях, находя более целесообразным, чтобы сами действующие лица говорили о себе. Своей новизной и необычностью опера эта вызвала неподдельный интерес композиторов «Могучей кучки», которые продолжили эту традицию.

Итак, духовно-мировоззренческая функция речитатива в музыке – выражение нравственных, моральных, культурных и религиозных убеждений героя. Речитатив – фактор музыкального мышления, осуществляя единение

музыки и слова, он через интонационно-тематическую ткань выражает духовное содержание оперы.

Исповедальность – одна из особенностей специфики русской школы пения. Покаянная исповедь в русском пении как совестливое стремление к высшей абсолютной правде является выражением самобытности русского народа.

На русской почве исповедальное слово приобретает синтетическую форму взаимодействия опыта повседневности с религиозным, метафизическим опытом. Смирненное чувство вины, правды, терпения – характерная черта духовного строя русского народа – во многом определяют самобытность русской музыкальной культуры.

В русском романсе всегда присутствовал исповедальный лейтмотив. Романс был наполнен исповедальным словом, через призму которого в русском романсе обнаруживаются ментальные особенности русской души. В русских романсах актуализируется идея молитвенного преображения человека в поисках исцеления от душевных и духовных болезней, направленность души на молитвенный, покаянный лад, дающий впоследствии утешение и успокоение.

По мнению современных исследователей, наивное видение в певческом творчестве воплощает не столько фантазию, сколько генетическую память народа, восходящую к глубинам тысячелетий, касаясь мифотворческих первооснов.

Именно связь с фольклорными традициями, с этнокультурным пространством своего народа обеспечивает сохранение памяти о мировоззрении предков, о синкретизме их мышления. Через внутреннее подсознательное переживание коллективного опыта творец является выразителем определённых «национальных архетипов», на уровне которых в народной памяти происходит усвоение традиций. При этом не утрачивается свежесть восприятия и непосредственное, «наивное» отношение к миру, детская чистота взгляда на мир. Вот почему в процессе творчества должна

проявляться традиционная эстетика наивности и простоты, уходящая корнями в глубокое праславянское прошлое народа.

Один и тот же герой у хороших драматических актёров получает едва ли не противоположное толкование. Это способна сотворить интонация актёра, по-своему раскрывающего внутренний мир создаваемого персонажа. А. Даргомыжский взял на себя толкование пушкинской интонации и преподнес артисту-вокалисту свой вариант прочтения общей ситуации и конкретных слов и фраз.

Он приоткрыл слушателю причуды сумасшедшего Мельника так, как никто до него; обнажил трепетный нерв чувства до крайности (конечно, сообразно тому времени, не знавшему ещё ни экспрессионизма Рихарда Штрауса и Альбана Берга, ни жуткого надломленного мира героев Франца Кафки).

Таким образом, посредством наива в творчестве многочисленные образы ассимилируются в символическое пространство воспринимаемого мира, делаясь наглядными и доступными восприятию в состоянии наива. Образ ворона является центральным, показательным образом русской школы пения, вырабатывающим инструментарий, позволяющий рассматривать и другие образы в соединении творческого субъекта и предметного мира рефлексии. Тем самым создаётся принципиально новая оптика рассмотрения образов, превращающая визуальное в вербальное и наоборот.

ГЛАВА 4

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

4.1 Особенности профессионализации русской школы пения

Ещё в первой половине XIX века в царской России наблюдались интенсивные процессы формирования принципиально новых форм музицирования и музыкального творчества, выходящие за пределы традиционных, заимствованных с Запада «серьёзных» академических жанров. В этом плане следует упомянуть о бытовой национальной опере, которая создавалась в рамках музыкально-драматического театра и содержала достаточно большое количество песенных номеров, мгновенно подхватывались городской публикой (типичный пример оперы «Ямщики на подставе» Е. Фомина).

Кроме музыкального театра новой демократической направленности, в этот же период формируется и особый песенный жанр, который получил название «русская песня».

Отличительной особенностью этого жанра является сочетание крестьянской протяжно-песенной мелодики с «чувственными» интонациями городского сентиментально-лирического романса, который формировался тогда.

Кроме этого художественного симбиоза, русская песня отличалась ярко выраженной гомофонно-гармонической основой, что способствовало её влиянию на дальнейшее развитие как академического, так и «эстрадизированного», полупрофессионального романса, который стал ближе к концу XIX века особенно популярным в среде массового городского слушателя.

В имеющихся исследованиях и учебных пособиях по песенно-романсовому творчеству этого периода отмечается, что к середине и концу XIX века «... чётко определились две основные важнейшие линии вокальной лирики – романс и ‘русская песня’»¹. И далее: «возникновение этих двух терминов <...> нельзя объяснить простой случайностью». Общим истокам, как объясняет далее автор цитируемого текста О. Левашова, был жанр «русской песни», сформировавшийся в XVIII веке².

Так тогда назывались любые образцы камерной вокальной лирики, «... независимо от их содержания», то теперь (XXI век. – *Прим. авт. источника*) внутреннее обогащение вокальной лирики потребовало и новой терминологии, и значительных жанровых разграничений»³.

Процесс жанрового разграничения в сфере камерно-вокальной лирики шел параллельно, как в поэзии, так и в музыке. В этот период формируется целая плеяда поэтов, которые создавали лиричные стихи по образцу текстов крестьянских песен, но с сентиментально-лирическим содержательным уклоном.

К числу таких поэтов обычно причисляют О. Мерзлякова, А. Дельвига, М. Цыганова, которые «... увлекаясь народной песней, творчески перерабатывали её образы и сюжеты, создавали самостоятельные лирические произведения, близкие к бытовой традиции»⁴.

Единство поэзии и музыки как характерная особенность любых камерно-вокальных жанров сказалась и на формировании аналогичных поэзии стилистических линий в композиторском творчестве.

До начала первых десятилетий XIX века формируется плеяда авторов «русских песен», которые шли тем же путём, что и поэты-песняры, «... сочиняя свои “русские песни” в подражание народным. Многие “русские песни”

¹ Левашова, О. Е. Развитие жанра «Российской песни» / О. Е. Левашова // История русской музыки : В 10 т. – Т. 2. – М. : Музыка, 1984. – С. 184-218.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Лотман, Ю. М. А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Ученые записки Тартуского университета. – 1958. – С. 29.

А. Алябьева, А. Гурилева, А. Варламова неслучайно вернулись в народ и стали народными – так тонко и поэтично сумели композиторы воплотить в них черты народно-песенной лирики».

Собственно, романсовая линия как своеобразная жанровая параллель «русской песни» формировалась также под значительным влиянием литературы, которая вышла в начале XIX века на опережающие позиции в системе, как тогда говорили, «изящных искусств». В первую очередь это было связано с творчеством А. Пушкина, который будучи классиком сумел соединить бытовое и возвышенное, «жизненную силу» и высокий художественно-эстетический идеал.

Образцы лирической поэзии были эталоном для композиторов той эпохи, в первую очередь для М. Глинки как «музыкального классика». Оценивая роль А. Пушкина в развитии камерно-вокальной лирики, следует иметь в виду не только факт написания романсов на его тексты, но и коренное преобразование семантико-содержательной стороны самого романсового жанра.

Как отмечается по этому поводу в работах музыковедов-историков, в частности Ю. Келдыша, «... поэзия А. Пушкина сразу обогатила русский романс и сделала его по-настоящему крупным художественным явлением. С ней вошли в русскую вокальную лирику темы большого философского и гражданского значения; углубилось лирико-психологическое содержание романса, развились народные черты его интонационного строя»¹.

Профессионально романсовая линия повлияла и на «русскую песню», хотя сближение этих жанровых разновидностей не происходило. Однако «русская песня» становилась всё более художественной в плане профессионализма, технической проработки материала, и также привлечения к выполнению специально подготовленных певцов.

Исполнительный потенциал в развитии обеих линий песенно-романсового творчества особенно отчётливо дал о себе знать в конце XIX века,

¹ Келдыш, Ю. В. История русской музыки. Т. 2. / Ю. В. Келдыш. – М. ; Л. : Музгиз, 1947. – С. 273.

когда стали формироваться «именные» исполнительские концертные программы из произведений отечественных авторов, при чём происходило это в обоих направлениях: концертно-камерной лирике академического плана и в прообразе эстрадно-концертного стиля – песнях и романсах «третьего» пласта, а также специально создаваемых образцах развлекательно-бытовой песни-романса», чаще любовно-лирического содержания.

Впоследствии «русская песня» исполняется в салонах, на концертной эстраде в кабаре и других развлекательных заведениях, где музыкальный и текстовые особенности часто определяют её коммерческое назначение.

Прямым прообразом эстрадной песни нового типа становится так называемый «жестокий романс», результат слияния «русской песни», цыганского пения и чувствительного любовного романса.

Синтез слова и музыки, который выступает в качестве константной основы песенного жанра в любых его модификациях, не только определяет две указанные линии в вокальной лирике XIX века, но и вызывает к жизни жанровые разновидности романса как, да и собственно песни.

Параллельно со становлением национального стиля в российской опере шли аналогичные процессы в области песенно-романсовой лирики. Этапы её развития достаточно хорошо известны и составляют основу рассмотрения истории становления жанра.

Это:

1) творчество композиторов-песенников (А. Гурилёв, А. Варламов и их современников во «втором эшелоне»);

2) этап М. Глинки, главным для которого было выявление «серьёзной» академической линии в романсовому жанре, прежде всего в поджанре элегии;

3) дальнейшее развитие песенно-романсовой лирики в профессионально-академическом творчестве («Могучая кучка», П. Чайковский, С. Рахманинов и др.). В определённой степени указанная периодизация относится и к жанру «русской песни», которая, как уже отмечалось, составила ключевую основу для развития эстрадной песенности

уже в начале XX века.

Ключевое значение здесь имела жанровая дифференциация, происходившая внутри обеих сфер песенно-романсового творчества – профессионального и бытового. «Расщепление» песни и романса на поджанры зафиксировано многими авторами, изучавшими этот вопрос. Отмечается, в частности, формирование профессионального жанра романса-элегии – «романса-размышления», отличающегося «сдержанным и сосредоточенным выражением чувств».

Выделяются также группы романсов с ярко выраженным национальным колоритом, при чём не только «своим», но и «чужим». Это, в частности, русский восток (своеобразный жанр «Восточной песни» в творчестве композиторов от А. Алябьева до С. Рахманинова, композиторов-классиков). Сюда же относятся популярные и востребованные ещё в 20-е – 30-е годы XIX века «... итальянские “сладкие” баркаролы <...>, жаркие испанские серенады <...> героические ‘рыцарские’ романсы в ритме марша или полонеза».

Одно из ведущих значений приобретает также повествовательный по природе жанр баллады, превращённый средствами музыки в лирическую поэму-миниатюру. Здесь проявилась ещё одна сторона песенно-романсовой лирики – «...увлечения таинственной фантастикой, образами старинных легенд и преданий...».

Русская опера не теряла тесной связи с музыкальной народностью, она подпитывалась многообразием песенного наследства Руси, поэтому в основах оперного театра на первом плане были традиции обрядности и фольклора.

Народная песня, отпочковавшись от обрядосферы, привела к появлению лирической песни, которая стала основой сольных, ансамблевых и хоровых номеров. Генетическая близость к народным истокам привела деятелей русской школы пения к усвоению нового жанра – оперы.

Отметим, что российская опера возникала не без учёта воздействия на неё некоторых традиций и театральных канонов западноевропейских школ пения. В русское искусство вошло понятие сценария – либретто, наряду с

пьесами мистериального и светского циклов. Слово в сочетании с музыкой способствовало развитию «песенного» равномерно акцентированного стиха, ставшего затем основой российской оперы¹.

Русская опера частично осваивала темы, приёмы европейского оперного искусства. Например, в драматургии русской оперы французские черты обнаружились в чередовании разговорных диалогов с сольными вокальными номерами, в аранжировке фольклорных песенных мелодий, в применении малых ансамблей (дуэтов).

Влияние итальянской оперы на русскую проявлялось в употреблении речитативов, стиля бельканто и большом количестве музыкальных номеров. Причина этого явления находилась в плодотворном творческом сотрудничестве русских драматургов с иностранными (в основном итальянскими).

Однако европейские драматургические конфигурации на самом деле не были основой, на которой зародилась русская опера. Основополагающую роль в этом процессе сыграли многолетние славянские национально-культурные традиции².

Генезис русской вокальной школы прочно связан с русской народной песней и церковным пением, именно два этих компонента сыграли основополагающую роль в создании профессионального вокального исполнительства.

Художественные особенности русской песни определили характерные черты русской классической музыки. Русские композиторы использовали в своей художественной практике непревзойдённые варианты церковной музыки.

В основе художественно-творческой актуализации русской вокальной

¹ Немировская, И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров : середина XVIII в. – первая треть XIX в. : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01, 17.00.02 / Ия Дмитриевна Немировская. – М., 2009. – 361 с.

² Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – С. 12.

школы, которая достигла своего расцвета в творчестве М. И. Глинки, лежал национальный компонент. М. И. Глинка проявлял огромный интерес к церковнославянским основам пения и стремился к синтезу русских церковных традиций и светского стиля вокального исполнительства.

Спецификой развития русской вокальной школы XIX – начала XX веков является её духовная связь с русской философской мыслью. Основные (национальные) приоритеты, идеалы, стереотипы русской вокальной школы были органично включены в идейно-образную концепцию религиозной философии. Философская концепция национальной идеи была мировоззренческим фундаментом, на котором выстраивалась русская музыкальная культура и сформировались традиции русской вокальной школы, складывались национальные художественные идеалы.

К смысловым параметрам, выражающим мироощущение и мировосприятие, художественно-творческие, социокультурные и профессионально-музыкальные позиции русской вокальной школы, одновременно рассматриваемые и как атрибутивные свойства национальной идеи, следует отнести народность (как отражение в музыке национального духа, как олицетворение художественными средствами русского менталитета, образа мыслей и действий, мироосвоения и миропонимания); христианский реализм (как близкое, естественное, понятное для окружающих олицетворение глубинных эмоций, нравственных чувств души человека в духе Ф. Достоевского); христианский гуманизм (интерес к духовному миру человека, к его внутренней сфере).

Идеи всеединства и богоискательства (поиски истины, добра, красоты) нашли своё глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской вокальной школы.

В основе профессионализации русской вокальной школы находится вокально-методическая мысль М. Глинки, А. Варламова, Г. Я. Ломакина, А. Даргомыжского, которые заложили фундамент русской вокальной методики и педагогики. Основы русской школы пения основывались на

традиционных эмоциональных состояниях – исповедальности, чистосердечности, берущих начало на откровенном православном веровании и традициях русских народных песен. Не стоит отрицать влияние западноевропейской музыкальной культуры, в которой, как и во всех национальных школах пения, имеет место синтез отечественной и мировой музыкальной традиции.

В XIX веке появляется жанр лирической оперы, который приобретает большую популярность во Франции. Яркими представителями данного направления искусства являются Жорж Бизе, Шарль Гуно, Лео Делиб и другие талантливые композиторы. Опера «Кармен», поставленная Жоржем Бизе по мотивам новеллы Проспера Мериме, приобрела всемирную известность и любовь миллионов поклонников оперного искусства. Немалый вклад в популяризацию оперы «Кармен» внёс французский композитор Эрнест Гиро, который заменил беседы героев речитативами.

Начало XX века характеризуется развитием импрессионизма, оказавшего значительное влияние на оперное и вокальное искусство. Гармоничное сочетание морально-этических и художественных идей положило начало новому виду музыкального творчества. Романтизм и эмоциональность уступили место передаче мимолётных настроений и впечатлений, а также различных тонких психологических нюансов.

Особое внимание стало уделяться чистоте музыкального звучания и утончённым тембрам исполняемой мелодии. Эпоха обновления неразрывно связана с именами Сезара Франка и Венсана д'Энди. Эти композиторы воплотили в мелодиях как религиозную, так и светскую идеологию французского общества.

Профессионализация французской школы пения конца XIX – начала XX веков, связано с обновлением духовной жизни на основе утверждения религиозно-философских идей, сочетания старинной духовной и светской музыки.

Вокальная школа Германии сформировалась как отдельное явление в

XIX веке. Окончательному формированию музыкальных традиций и исполнительского мастерства предшествовал сложный и продолжительный путь развития.

Особый вклад в появление «школы примарного тона» внёс известный немецкий композитор Рихард Вагнер.

Немецкое исполнительское искусство в значительной мере было сформировано благодаря влиянию итальянских музыкальных традиций. Кроме того, оно имело характерные самобытные черты, отражавшие эмоции народа, пережившего две мировых войны. Зарождение немецкой оперы историки связывают с открытием Гамбургского театра в 1678 г.

Дебютным произведением, которое поставили на сцене, была опера «Адам и Ева» (автор Иоганн Тейле). Апогей развития Гамбургской оперы ассоциируется у историков с именами Р. Кейзера, Ф. Генделя и Георга Телемана. Кейзер сочинил более 100 опер, в которых гармонично сочетался французский и немецкий речитатив.

Рейнгард Кейзер много работал с различными исполнителями, добиваясь естественного произношения оперных партий, исключая аффектацию. Г. Телеман написал специальный учебник для оперных исполнителей под названием «Упражнения для пения». Несмотря на очевидные успехи и растущую популярность, Гамбургская опера пришла в упадок. В середине XVIII века она полностью исчезла.

В 1774 г. в Мюнхене начинает функционировать театр, в котором демонстрируются драматические представления. В 1777 г. открывается театр в Мангейме. Это учреждение становится оплотом немецкой музыкальной мысли. Руководство театра привлекало к участию в спектаклях исключительно немецких актёров. Постановщики представлений уделяли особое внимание чистоте речи, экспрессивности сценического поведения, а также чувству ансамбля, которое целенаправленно развивалось у театральных деятелей.

Творчество И. С. Баха. Немецкую культуру сложно представить без

творческого гения Иоганна Себастьяна Баха. Каждое произведение немецкого композитора представляет собой целостный художественный образ, обладающий серьёзной драматической силой.

Сюжетные повествования крупных произведений И. С. Баха («Страсти по Матфею», «Magnificat» и др.) содержат сложные арии и ариозо, которые непосредственно связаны с сюжетной линией и общим замыслом автора.

Великий немецкий композитор считал пение инструментом, позволяющим выразить всю глубину музыкального замысла. Именно поэтому инструментальный стиль исполнения стал основой произведений И. С. Баха. Музыкант уделял повышенное внимание ровности звука, а также искренности и простоте произведения.

Основу творчества И. С. Баха составляют религиозные кантаты, основанные на библейских псалмах. В состав каждой кантаты входят:

- Вступительная партия хора;
- «Сухой» речитатив;
- Ария, исполняемая под аккомпанемент небольшого оркестра;
- Заключительный хорал.

Произведения И. С. Баха отличаются большой эмоциональной и мелодической насыщенностью. Для арий немецкого композитора характерен оригинальный ритмический рисунок. Баховские пассионы отличаются большими масштабами и сложными композиционными построениями. «Страсти по Иоанну» содержат много драматических моментов, повествующих о различных событиях, встречающихся на страницах Евангелия.

В «Страстях по Матфею» присутствуют лирические ноты, многочисленные арии и хоралы. Библейские мотивы можно встретить и в произведении «Магнификат» (речь идёт о славословии Девы Марии, озвученном на латинском языке). Все произведения немецкого композитора имеют действенный характер благодаря использованию широкой палитры вокально-симфонических средств.

Слова Иисуса Христа И. С. Бах передаёт при помощи аккомпанированного речитатива. Партию Спасителя исполняет певец, обладающий колоритным басом, который может передать всю глубину слов Христа.

Драматические сцены озвучиваются тенором, а сопрано используется для передачи торжественных моментов и положительных эмоций. Альт в произведениях Баха передаёт моменты искренности и душевной теплоты.

Венцом музыкального творчества И. С. Баха можно считать «Мессу си минор», имеющую философское содержание. Непередаваемая высота музыкального строя и инструменты оперной драматургии позволяют передать всю глубину эмоций, которые испытывал автор во время творческого процесса. Произведение, которое композитор сочинял в течение нескольких лет, выходит за рамки церковной литургии и поражает слушателя своим масштабом.

Работы Моцарта. Вольфганг Амадей Моцарт – это один из самых известных классиков немецкого музыкального искусства. За время своей творческой карьеры знаменитый композитор написал четыре десятка симфоний, концертов, сонат, квинтетов, квартетов и ансамблей. А. Н. Серов сравнивал произведения В. А. Моцарта с живыми людьми, которые имеют разные характеры и взгляды на жизнь.

В периодической печати конца XVIII века можно встретить хвалебные оды, посвящённые В. А. Моцарту. Журналисты того времени называли композитора «гордостью Германии» и «человеком, создавшим немецкую оперу». Многие современники отмечали жизнерадостный характер В. А. Моцарта, который нашёл своё отражение в сочинениях гениального музыканта. Композитор отмечал, что его весёлый нрав можно считать божественным подарком, который приносит «постоянное блаженство».

Обширный звуковысотный диапазон и богатая внутренняя динамика музыкальных произведений В. А. Моцарта требуют от исполнителя вокальной гибкости и лёгкости воспроизведения колоратурных пассажей. Музыкант,

исполняющий классические партии, должен безукоризненно соблюдать чистоту тональности звучания и правильную интонацию.

Карл Вебер родился в семье капельмейстера, в совершенстве владевшего различными музыкальными инструментами. Первую оперу композитор написал в 14 лет. Она была сыграна во многих театрах Европы, а также в Петербурге.

Когда Карл Мария Вебер вырос, он переработал своё раннее произведение, назвав его «Сильвана». Перу этого немецкого композитора принадлежат кантаты, симфонии, оперы и сонаты. Вебер вырос в театральной среде и отлично знал вкусы немецкой публики. Наиболее известным произведением Карла Вебера стал «Вольный стрелок». Эта опера была поставлена в столице Германии в 1821 г. Она вызвала настоящий фурор и принесла Веберу мировую известность.

Произведение «Вольный стрелок» основано на народном творчестве и фольклоре. В ней удачно сочетаются сольные выступления, диалоги и мажорные музыкальные композиции. Творчество К. Вебера положило начало развитию романтизма в немецкой опере. Талант немецкого композитора позволял одинаково эффектно передавать драматические, любовные и фантастические элементы музыкальных произведений. К. Вебер был истинным патриотом своей страны. Он создавал мелодии, пропитанные народным духом и верой в светлое будущее Германии.

Работы Бетховена – очередная ступень развития немецкой вокальной традиции связана с гением Людвига ван Бетховена. Композитор написал значительное количество сонат, симфоний и увертюр. Перу Л. Бетховена принадлежит опера «Фиделио», которая была написана в 1805–1814 годах. В ней можно обнаружить черты зингшпиля, трагический стиль Глюка, генделевские оратории и характерные особенности французского оперного искусства.

Партии главных героев «Фиделио» отличаются большой сложностью и требуют мощной голосовой энергии. В опере можно встретить как ариозные

фрагменты, так и драматический речитатив.

Оперные партии можно услышать и в 9-й симфонии, которая завершается «Одой к радости». Вокальные фрагменты, имеющие инструментальное оформление, весьма сложны для исполнения. Они имеют широкие кантилены и отличаются нестандартным пунктирным ритмом. Партии может спеть только исполнитель, обладающий мощным и выносливым голосом, который имеет известную полётность. Особенно это актуально для пассажей Генриетты Зонтаг (партия включает 2 октавы).

Итоговую оценку опере «Фиделио» дал Джоаккомо Россини. Он сказал, что Бетховен «не понимает специфики театрального искусства» и «трактует оперные партии на лады духовых музыкальных инструментов». Несмотря на критику современника опера Бетховена была показана в театре Вены и имела большой успех.

Немецкая вокальная школа начала XX века. Профессиональное развитие немецкой оперы тесно связано с личностью Р. Вагнера. Талантливый композитор считал музыку инструментом, который позволяет проводить социальные преобразования и менять общество к лучшему. Вагнер выступал за активное использование симфонизма и драматических элементов в музыкальных произведениях.

Драматургия Р. Вагнера строится на принципе лейтмотива, который сопровождает вокальную партию. Последовательное объединение лейтмотивов является характерным методом, который Р. Вагнер использовал в своём творчестве.

Произведения немецкого музыканта состоят из «бесконечной мелодии», для которой характерна высокая эмоциональная напряжённость и индивидуальная выразительность.

Рихард Вагнер считал, что музыка и речь являются частями единого целого. Композитор ставил между пением и декламацией знак равенства. Он полагал, что декламационные и напевные фразы не должны противопоставляться. Инструментальность произведений Р. Вагнера

получила новые особенности благодаря значительному расширению вокального диапазона исполнителей.

Композитор достаточно часто осуждал немецких певцов, прошедших итальянскую оперную школу. Однажды Р. Вагнер обратился к своему покровителю Людвигу Второму с просьбой об открытии национальной вокальной школы. Благодаря помощи монарха инициатива композитора обрела материальное воплощение.

Оперы Р. Вагнера совершили революцию в вокальном искусстве XIX века. В новаторских работах появилось значительное количество монологов, диалогов и рассказов. Визитной карточкой вагнеровских опер стала ариозно-декламатическая манера исполнения, оказывавшая сильное эмоциональное влияние на зрителя.

Р. Вагнер полагал, что музыка является инструментом, который может передать слушателю чувства автора произведения.

В работах Р. Вагнера используются 3 типа голосов: колоратурное сопрано, героический тенор и баритон. Партии оперы «Риенци» предполагают значительную длительность чистого пения и требуют от исполнителя большой вокальной выносливости.

Немало проблем доставляют фонетические особенности немецкого диалекта, которые значительно усложняют пение. Оркестр, исполняющий оперу, отличается нетипичным составом. В нём присутствует расширенная духовая группа, орган, а также значительное количество медных и ударных инструментов. Р. Вагнеру удалось органично вплести оперные голоса в тонкую оркестровую мелодию.

Сравнительный анализ национальных певческих школ показал, что существуют преемственные связи между итальянской, немецкой и французской школами, существует взаимовлияние, но национальные черты остаются основами, итальянской и русской, где русское вокальное искусство обогатило свой вокально-технический арсенал качествами эмоциональных начал – исповедальности и чистосердечности.

Исповедальные интонации, вошедшие как средство выражения в жизнь православного русского народа, были отчасти заимствованы из церковных обрядов, несли в себе откровенность и чистосердечность, именно это состояние составляло основу песенных интонаций, методизма и передалось как особенность профессиональному академическому пению русской школе пения.

Сценическое искусство, как и вокальное, также имело свои глубокие корни в народном искусстве. Обобщим специфические черты русской вокальной школы:

- вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов;
- умение сохранять исконно русский стиль, которому свойственны психологизм, внутренняя глубина, исповедальность, чистосердечность, задушевность, простота.

Можем с уверенностью утверждать, что «национальное» и есть тот объект, который в сочетании с музыкальной формой организует в русской музыке школе пения особое явление – русскую оперу. Исполнительское искусство певцов оперы находилось в тесной связи с песенным исполнительством народа, с искусством участников музыкально-драматических жанров, которые бытовали в России до появления русской оперы.

Как утверждает А. С. Яковлева, «естественно, что в формировании русской школы пения сказывались влияния со стороны зарубежного вокального искусства. Однако они претерпевали изменения, преломляясь сообразно национальному своеобразию, насыщались самобытными чертами, выливаясь в явления новой художественной ценности»¹.

Сохраняя давние исконно русские традиции, русская школа пения «не только впитывала ценнейшие достижения различных культур, но и оказывала

¹ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – 508 с.

на них ответное воздействие»¹.

Источником, открывшим путь становления и развития музыкальных жанров и частности оперного искусства, является русская народная песня. Русская песня, связанная с жизнью и бытом, – основной вид музыкального творчества русского народа начиная с глубокой древности, передаваемый устно от поколения к поколению. Для старинной русской песни свойственны такие черты как многоголосный склад, ладовость, исполнение без музыкального сопровождения.

Основа русской школы пения лежит в народной песне. Песня – душа народа, поэтому в ее трактовке очень многое решает искренность. Без неё нет ни песни, ни самого исполнения. Русские певцы стремились понять её душу, внимательно вчитаться в текст, попробовать нарисовать в воображении образ, стать героем произведения.

С конца XVIII века русская народная песня вызывает неподдельный интерес со стороны профессиональных музыкальных деятелей, именно она сыграла первостепенную роль в становлении русской школы пения и зарождении жанра оперы, в частности.

Первые исторические представители вокального искусства – народные певцы. Однако с появлением оперного жанра, появляется потребность в новых вокально-технических приёмах, что и вызвало начало формирования отечественного академического вокального искусства и возникновение начальных элементов русской школы пения.

Конечно же, русская опера генетически связана с церковным пением.

Первые композиторы-классики восприняли для своих произведений нормы духовной тематики. Церковно-певческие и народно-песенные первоисточки чувствуются уже в первых оперно-сценических композициях. С исключительной глубиной и силой общность с церковно-православными песнопениями: многоголосными и одnogолосными, проявилась в творчестве

¹ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – С. 12.

русской певческой школы.

Стремление отечественных композиторов отразить величие духа русского народа, преданного и верного православной матери-церкви, и верующих в спасительную силу Бога во многом определяет родственную связь с церковными песнопениями, которые воплощаются в оперных сочинениях.

Итак, русская опера, развивающаяся в лоне национальной певческой школы, базируется на исторически сложившихся традициях церковного и народного пения.

По справедливому замечанию Г. В. Свиридова, «народная песня и старая церковная музыка – вот то, что лежит в фундаменте нашей культуры»¹.

Подчеркнём ещё один момент: вокальное искусство в России вплоть до XVIII столетия развивалось как прикладной вид, сопряжённый, главным образом с театральными действиями. Эффективнейшее влияние на формирование отечественного музыкального театра оказало скоморошество. Скоморохи – первые актёры-певцы.

А. М. Панченко прослеживает связь между скоморошеством и церковно-православной культурой, «юродство занимает промежуточное положение между смеховым миром и миром церковной культуры. Можно сказать, что без скоморохов и шутов не было бы юродивых»².

Так, возникновение известнейшей оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского свидетельствовало о зарождении нового направления в русском музыкальном театре. «Русалка» открыла новую страницу в истории отечественного музыкального искусства, продолжая традиции первых русских опер – «Ивана Сусанина» («Жизнь за царя») и «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки.

Проанализируем основные художественные особенности этой оперы: раскрытие внутреннего мира героя и его эмоционально-психологических настроений, речитативность, отражение национального колорита при

¹ Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов. – М. : Молодая гвардия, 2002. – 98 с.

² Панченко, А. М. Древнерусское юродство. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – М. : Наука, 1984. – С. 72.

создании естественной «жизненной» атмосферы, использование песенно-романсовых интонаций.

Духовно-мировоззренческая функция речитатива в музыке – выражение нравственных, моральных, культурных и религиозных убеждений героя. Речитатив – фактор музыкального мышления, осуществляя единение музыки и слова, он через интонационно-тематическую ткань выражает духовное содержание оперы. Речитатив в музыке великого композитора А. С. Даргомыжского является одним из средств выявления и раскрытия духовно-мировоззренческой идеи произведений. Композитор развил традиции русской речитативной оперы, создал новый жанр русской оперы – народно-бытовую, лирико-психологическую драму.

В опере А. С. Даргомыжского явно ощущается опора на русскую народную музыку, акцентируется жизненная правдивость сценических ситуаций, образов героев.

Анализ художественных особенностей оперы «Дети степей» А. Г. Рубинштейна показывает, что это эффектная лирическая драма с ярко выраженным национальным, а точнее – многонациональным колоритом (сочетание традиций русской, украинской и цыганской музыки).

Вслед за А. С. Даргомыжским, который определил в «Русалке» принцип раскрытия личностей героев, А. Рубинштейн выстраивает музыкальную характеристику главного героя из чередования ариозо, отмечающих различные душевные переживания, что способствует формированию эмоционально-психологического портрета. Основу сольных эпизодов оперы «Дети степей» являют песенно-романсовые обороты и традиционные песенные жанры.

Опера «Демон» А. Г. Рубинштейна по мотивам М. Ю. Лермонтова в достаточной степени синтезирует элементы религиозно-философской трагедии и лирической драмы. Противостояние Ангела и Демона – основная сюжетная линия. Оппозиция мировоззрений, выраженная в безмерных диспутах религиозных противников, определяет развитие и роковой итог

драмы¹.

А. Г. Рубинштейн в своём оперном творчестве уделяет значительное внимание яркости и наглядности русского народного колорита, где хоровые сцены несут нагрузку достоверного отражения национально-бытовой атмосферы оперы, окрашенной религиозным оттенком.

Мы видим, что оперное искусство в русской школе пения возникло как продукт умозрительной рефлексии. Опера включила некоторые черты ритуала, располагающие специфическими моделями поведения со стороны исполнителей (выход артистов-певцов на поклон). Оперное искусство, объединив в свое содержание ценную драму чувств одновременно, само является ценностью, способное представлять духовное наследие и культурный диалог поколений.

Конец XIX столетия отмечен процессами реформирования оперного искусства. Происходит трансформация культурфилософских аспектов русской оперы.

«Музыкальный театр сознательно (и демонстративно) не замыкается на конкретном историзме, обращаясь к вечности, вневременным критериям искусства, мысли и жизни, перекодируя сюжеты и образы, идеи и концепции мировой культуры в мифологемы и философемы универсального порядка, органически вписывающиеся как в образно-ассоциативный контекст различных искусств, так и в понятийно-логический контекст философских и теоретико-эстетических построений культурологической мысли»². Оперное искусство становится притягательным центром, ядром, в орбиту которого входят талантливые исполнители.

Ещё во второй половине XIX века в так называемый предреформенный период многие русские музыканты, композиторы, актёры начали уделять внимание разработке общих художественно-музыкальных принципов исполнительства с целью донесения до зрителя-слушателя глубокой сути

¹ Ларош, Г. А. Избранные статьи. Вып. 5 / Г. А. Ларош. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1978. – С. 168.

² Сергеев, Д. А. Феномен русской оперы в контексте духовной культуры конца XIX – начала XX веков : 24.00.01 : дис. ... канд. культурологии / Дмитрий Александрович Сергеев. – М., 2008. – С. 57.

авторского замысла.

Реформа была обусловлена тем, что художественные особенности творчества композиторов «Могучей кучки», П. И. Чайковского и др. предъявляют к певцам требование усовершенствования вокально-технических приемов и поиск наиболее правдивых драматических выразительных средств, певца-актеры должны овладеть профессиональными качествами – вокализировать мелодический речитатив, тембром голоса озвучивать музыкальные фразы психологической интонацией.

На рубеже XIX–XX вв. действенная природа оперы как творения начала сознаться всесторонне и осмысляться более подробно. Опера стала осознавать себя как искусство театра, где действие выражено музыкой, и как театр, а не костюмированный концерт. В оперном искусстве происходит ряд исправлений.

Хорошо известно, что до этого артистическое мастерство оперных певцов и уровень постановок оперных театров оставляли желать лучшего.

Теперь вносится новая тенденция: артист, выступающий на оперной сцене, должен органично объединять в себе качественные характеристики певца и актера.

На рубеже XIX–XX выдвигается плеяда певцов-артистов: Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, с творческой деятельностью которых связан узловой сдвиг в русском оперном исполнительстве. Слушателям-зрителям открывается новый мир идей, видимый образ героя своего времени. Искусство этих исполнителей несёт в себе лучшие образцы и примеры русской духовно-традиционной культуры.

Особенностью вокального творчества певцов-актёров, которых сплотила русская школа пения в конце XIX – начале XX в., являлась индивидуальность произношения слова, фразы и текста. «Стремление к проявлению творческой индивидуальности и объём работы над совершенствованием исполнительского мастерства у каждого певца были особенными.

Особенности состояли в культурном уровне пения. Русская школа пения – одна из выразительных по эмоциональному произношению певческого слова, текста, содержит в себе важный и отличающийся от остальных национальных певческих школ вид культуры певческой речи»¹.

Говоря о реформаторских процессах, происходящих в оперном искусстве на рубеже XIX–XX столетий и конкретно в оперном исполнительстве, следует указать, что некоторые современные исследователи справедливо применяют термин «синергия» (греч. «соединение, сотрудничество»).

В философско-религиозном и богословском смысле «синергия» представляет собой явление «когда вся энергия тела, души и духа купно направлены к соединению с Божией энергией, сущей в мире благодатью Святого Духа»².

Синергийность особенно характерна для творческого метода Ф. И. Шаляпина. «Под «синергией», по отношению к творческому взаимодействию личностей, мы понимаем такое сложение энергий и волевых действий, результат которого по всем параметрам воспринимается как единая энергия, а по всем показателям превосходит сумму результатов тех же действий, но произведённых обособленно»³. Актёр-певец воплощает во времени и в пространстве идею «высокого» синтеза.

Исполнительское творчество оперных певцов на рубеже XIX–XX веков отмечено духовным содержанием, мощным воздействием на эмоциональный, нравственный и интеллектуальный строй слушателей-зрителей. Творческое мастерство русских исполнителей тесно связано с традициями церковного пения и культурой народной русской песни и романса. Е. Линёва определяет самобытный характер исполнительского стиля представителей русской школы

¹ Кизин, М. М. Григорий Пирогов – мастер русской вокальной культуры / М. М. Кизин // Вестник Чувашского университета. – 2013. – № 1. – С. 212–216.

² Хоружий, С. С. После перерыва. Пути русской философии / С. С. Хоружий. – СПб. : Алетея, 1994. – С. 112.

³ Кузнецов, Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина : специальность 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Николай Иванович Кузнецов. – М., 2005. – С. 83.

пения: «В пении есть только одна хорошая школа для всех национальностей. Её главные требования: глубина чувства, простота исполнения, изящество фразировки и при всём этом чувство меры. Те же требования ставятся и хорошему певцу»¹.

Подчеркнём, что уникальные способности и мастерство русских оперных певцов позволяли им глубоко проникать в «язык» исполняемых опер, достоверно воплотить музыкально-идейный замысел композиторов.

Этому благоприятствовало ряд особенностей русской школы пения: динамичное и широкое, свободное владение широким диапазоном звучания, окрашенный задушевностью, глубиной чувствования, искренностью произношения, простотой выразительности, владение многогранностью тембровых красок, которые формировались у них с осторожным отношением к психологически выделенному слову и интонированию.

Мастерство русских оперных певцов не сводится только к технике исполнения. Они обращают особое внимание на выразительность исполнения, на само понимание и донесение текста оперного произведения до слушателя-зрителя.

Средствами, позволяющими передать слово и сам художественный образ, является артикуляция и дикция. Доминирующее положение занимает голос. В. Ю. Богатырёв «утверждает, «голос-инструмент, являющийся единовременно идеей, отражением классического канона и главным средством сценической выразительности, формирующим данный вид театра, оказывает основополагающее воздействие на самобытность сценического творчества в опере»².

Именно факт видообразующего значения голоса-инструмента для оперного театра позволяет предположить, что идеи синкретизма, лежащие в

¹ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – 508 с.

² Богатырёв, В. Ю. Оперное творчество певца-актёра : историко-теоретические и практические аспекты : 17.00.09 : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Всеволод Юрьевич Богатырёв. – СПб., 2011. – 34 с.

теоретическом основании оперы, были, до некоторой степени, воплощены явлением певца-актера»¹.

В конце XIX – начале XX в. в творчестве композиторов Нового направления начинает осваиваться национальный стиль. Наблюдается возникновение новейших музыкальных форм (смешивание церковной, академической, фольклорной систем), новых структурных моделей и жанровых элементов (романса, канта, колокольности, духовных стихов). В этом контексте основной центр тяжести переходит на проблему освоения внутренней природы человека.

Духовный реализм, «реализм в высшем смысле», характеризующий творчество великого русского философа и писателя Ф. Достоевского, был взят за основу русскими композиторами и исполнителями. В стиле Ф. Достоевского русское вокальное искусство ориентируется на такие этико-аксиологические императивы: нравственное страдание, духовное очищение, совесть, милосердие, стремления к единению с Богом. Как известно, «одним из главных принципов мировидения Достоевского было то, что «он уже здесь, на земле, видит человека и человечество в будущей полноте Небесного Иерусалима».

Русские композиторы М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. И. Танеев, затем С. В. Рахманинов, Г. В. Свиридов, Р. К. Щедрин открыли новую эпоху поисков национального «русского» стиля, в основу которого легли древние обиходные напевы, преобразованные современным гармоническим стилем музыки.

Кульминацией этих поисков становится развитие «новой школы» русских церковных композиторов, среди которых сложилось «новое направление» – специфический многоголосный стиль в русском вокальном искусстве.

Оперные и вокальные произведения русских композиторов

¹ Богатырёв, В. Ю. Оперное творчество певца-актёра : историко-теоретические и практические аспекты : 17.00.09 : автореф. дис. ... д-ра искусствования / Всеволод Юрьевич Богатырёв. – СПб, 2011. – С. 28.

наполняются глубоким духовным содержанием, выражая внутренний мир человека в его поиске и стремлении к идеалу, возносят душу к вечным, непреходящим ценностям.

С. И. Танеев в отличие, например, от В. В. Стасова, который считал, что главной чертой русского стиля, кроме национальности, выделяется реализм, основой которого выступает «отрицание идеальности»¹, провозглашает реализм в высшем смысле, т. е. духовный реализм. С. И. Танееву присущ онтологизм эстетических идей. Для него «действительность не то, что бывает, а то, что происходило в душе художника»². Подобные рассуждения близки пониманию Ф.М. Достоевского³.

Высокие устремления человека – важнейшая основа для формирования национального характера, по мысли С. И. Танеева. Основопологающим «ценностным критерием в русском музыкальном искусстве является этос, направленность к «внутреннему человеку». Категория «национальное» выступает главным измерением в самосознании»⁴ композитора. Его творческий тезис: «мыслить по-русски».

Творческое стремление к единству с мировым целым переплетается у С. И. Танеева с позицией Ф. М. Достоевского о «всемирной отзывчивости». Б. В. Асафьев указывает: «Мысли свои об этическом в искусстве, столь исконные в русской художественной литературе, Танеев сочетал с русскими же идеями о всечеловечности искусства»⁵. Здесь прослеживается связь с философией всеединства В. С. Соловьёва. С. И. Танеев видит национальное, патриотическое через призму общечеловеческого, всечеловеческого, что

¹ Стасов, В. В. Двадцать пять лет русского искусства / В. В. Стасов // История эстетики. Памятники эстетической мысли. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1969. – Т. 4. Первый полутом. Русская эстетика XIX века. – С. 654.

² Танеев, С. И. Разные выписки и заметки по философии. Архив ГДМЧ. Фонд С. И. Танеева. В 3. № 40, № 41. V-а. С. 412 / С. И. Танеев. – М., 1925.

³ Онищенко, Е. В. Сущность социально-философских идей Ф. М. Достоевского : 09.00.11 : дис. ... канд. филос. наук / Е. В. Онищенко. – М., 2006. – 185 с.

⁴ Аминова, Г. У. Идеи С. И. Танеева о будущем русской музыки в контексте отечественной философии XIX – начала XX вв. // Ценности и смыслы. – 2011. – № 6 (14). – С. 64–76.

⁵ Асафьев, Б. В. Избранные труды : В 5 т. – Т. II. Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и др. русских композиторов / Б. В. Асафьев. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. – С. 284.

характерно для Ф. М. Достоевского.

Идеи всечеловечности радикально отличаются от идей нигилизма и космополитизма, пропагандирующих отказ от национальных традиций, патриотизма.

С. И. Танеев был противником влияния активно распространяющейся в то время в России опаснейшей идеологии нигилизма и обращался в своём творчестве к национальным истокам-образцам, способным вывести культуру и искусство из тупика и кризиса. Его внутренние убеждения, как и само творчество, «определялись национальной спецификой мышления, которое, как утверждал русский философ С. Франк, состоит в том, что» оно «никогда не удовлетворялось абстрактно-теоретическим познанием, но всегда устремлялось к конкретному религиозно-этическому мировоззрению, непременно включавшему тему спасения человека и человечества»¹.

Подобно Ф. М. Достоевскому и другим русским религиозным философам (В. Соловьёву, С. Булгакову, С. Франку) широко поднимает проблемы этико-нравственного совершенствования человека.

Аналогичные тенденции являются основой творчества представителя значительно позднего периода и современной эпохи отечественного композиторского направления Г. В. Свиридова. Художественно-образный строй творчества Г. В. Свиридова родственен высокому мироощущению. В материи его произведений заложены глубокие и возвышенные образы и духовные смыслы Ветхого и Нового Заветов.

Подобно религиозно-философским убеждениям Ф. М. Достоевского, музыка композитора, прочно связанная с православной культурой, направлена на очищение, преображение сердца и души человека: «Когда я думаю о музыке, мне вспоминается, что она исполнялась в соборах и церквях. Мне хочется, чтобы к ней было такое же трепетное отношение, чтобы в ней искал, а главное, находил ответы наш слушатель на самые важные, самые

¹ Аминова, Г. У. Идеи С. И. Танеева о будущем русской музыки в контексте отечественной философии XIX – начала XX вв. // Ценности и смыслы. – 2011. – № 6 (14). – С. 64–76.

сокровенные вопросы своей жизни, своей судьбы»¹.

Особенно заметно влияние церковно-певческой культуры на творчество Г. В. Свиридова, его стремление воплотить традиции святоотеческого христианского наследия. Его музыкальные произведения будто пронизаны интонациями церковных песнопений, которые наполняют их национально-самобытными истоками: «В этих сочинениях слились воедино ранние воспоминания о церковной музыке, слышанной мною в Киеве и Полтаве, и моё стремление остаться верным простоте и строгости её гармонического строя»².

Древнерусский церковный мелос превращается в творчестве композитора в авторскую интонацию. Композиция «Песнопений и молитв» включает в себя несколько хоровых циклов: «Неизреченное чудо», «Три стихиры (монастырские) для мужского хора», «Странное Рождество видевшее», «Из Ветхого Завета» и «Другие песни».

Г. В. Свиридов говорит о ценности простоты, именно простоты «божественной», «вдохновенной», снимающей оболочку «сложного», что позволяет увидеть «истину, зерно, Божественную сущность мира». В «Песнопениях и молитвах» автор отбирает только необходимые, узловые слова для молитвы и лишь самые необходимые средства для её звукового воплощения, избегает внешних, эффектных элементов, показывая простоту и искренность музыкального воплощения.

Г. В. Свиридов опирается на характерные особенности знаменного распева. «Отсекая всё лишнее, затрудняющее видеть «истину, зерно, Божественную сущность мира», Свиридов «обнажает» первооснову мелодического рисунка, выявляя «мелодическую идею» песнопения, приближаясь к его чистому «эйдосу». Явление «эйдоса» совпадает, таким образом, с точкой кульминации»³.

¹ Гуляницкая, Н. С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н. С. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. ст., исслед., интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – Вып. 1. – М. : Композитор, 1999. – С. 137.

² Там же. С. 296.

³ Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов. – М. : Молодая гвардия, 2002. – С. 190.

В своём художественно-музыкальном творчестве композитор отталкивается от «живого слова с его конкретным смыслом, эмоцией и тайной глубиной»¹. По его мнению, «Истина мира» может раскрыться именно в синтезе слова и музыки². Г. Свиридов занимается поиском интонации, способной передать символическую природу слова. «Подобно тому, как простые слова обретают значение символов, так и простые звуки должны передать символическое»³.

В «Кондаке» интонация становится основой образа молитвы мытаря, духовного восхождения по средствам покаяния, смирения, надежды. Образ молитвы мытаря, как молитвы истинной, духовно-внутренней, основан на тихой мелодии, её интонационным прообразом выступает знаменный распев⁴.

Образы в творчестве композитора современника, но продолжателя развития русских композиторских художественных идей Г. В. Свиридова – это внутренне пережитые психологические состояния. Для него характерна трактовка образа как символа. Современный исследователь О. А. Урванцева выделяет четыре основных образно-тематических групп в произведениях композитора:

- 1) «Позитивные образы, которые объединяются темой жизнеутверждения, добра, истины, красоты, веры, любви, Родины, Христа (религиозные идеи часто выступают под маской позитивных идеалов).
- 2) Образы, связанные с женским началом, умилением, благоговением, душевной теплотой и защитой.
- 3) Негативные образы, в которых сконцентрировалось вселенское зло, смерть, ложь, предательство, утрата.
- 4) Покаянные образы, промежуточные между негативными и

¹ Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов. – М. : Молодая гвардия, 2002. – С. 191.

² Там же. – С. 160.

³ Там же. – С. 162.

⁴ Бровина, И. В. «Песнопения и молитвы» Г. В. Свиридова в контексте древнерусской и современной культуры / И. В. Бровина // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2006. – Сер. 2. – Вып. 1. – С. 31–38.

позитивными»¹.

Итак, важнейшей чертой в творчестве композиторов конца XIX – начала XX века, развивающих новые формы в музыке, является обращение к национальным глубинным истокам и выявление духовного начала как составляющей народного мировоззрения.

Границы композиторского творчества расширял Г. В. Свиридов, он образовал целостный музыкальный стиль, соприкасающийся с коренными основами церковного певческого искусства.

4.2 Новые формы художественной исполнительской культуры в творчестве оперных певцов

Русская музыкальная культура конца XIX – начала XX в., сохраняя свою целостность, базируется на философско-религиозных и музыкально-антропологических доминантах: духовность, психологизм, чистосердечность, жертвенность, культ страдания, внутренний подвиг. Такие христианские моральные константы, как покаяние, смирение, сожаление о подверженности греховным страстям, – эмоционально выражаются в национальной опере. Духовно-смысловой центр русской оперы – скрытый и углублённый психологизм, наив – чистосердечность, исповедальность, самоотверженность.

Как уже не раз нами отмечалось, русская музыка имеет генетические взаимосвязи с духовым, церковным пением, пришедшим из Византии вместе с православным образом веры и культуры.

Традиции исихазма, святости играли культурно-идентификационную роль в русской культуре, «направленность на «очищение сердца» и «умное делание» ввели в русское музыкальное искусство ощущение бесстрастности, самососредоточенности, энергийной суровости. Бесстрастность достигалась

¹ Урванцева, О. А. Стилизовое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков : 17.00.02 : автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Ольга Александровна Урванцева. – Магнитогорск, 2011. – 39 с.

неторопливым развёртыванием мелодии, плавностью, уравновешенностью звучания с новыми приёмами использования тембров голосов. Постоянный контакт с Абсолютным и Трансцендентным существом через молитву и хоровое пение эманировал в музыку экзистенциальные устои человеческого бытия, определяя цель и смысл человеческого существования на пути обожения личности»¹.

Смысловые значимости православно-византийской музыкальной культуры, заложенные в гимнотворчестве Романа Сладкопевца, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина, отчётливо выразились в русской школе пения, как в период творчества М. И. Глинки, так и позже, во времена творческой деятельности Ф. И. Шаляпина.

Ф. И. Шаляпин в своих произведениях показывал трагизм сюжетов конкретной человеческой судьбы. Он эмоционально-психологически передавал исповедальное движение души героя оперы. Исповедальный мотив реализовывался через прорыв к самому себе, как способ самопознания и наиболее остро проявился в его творчестве.

Искусство Ф. И. Шаляпина было наполнено глубоким психологизмом. Рассмотрим трактовку данного термина. «Психологизм – это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний личности»²; «Исследование душевной жизни в её противоречиях и глубинах»³; «выражение и отражение психологии самого автора, его персонажей и, шире – общественной психологии (класса, сословия, социальной группы, эпохи и т.д.), которая в свою очередь раскрывается через личность художника и созданные им образы героев»⁴; «сознательный и определяющий эстетический принцип»⁵.

¹ Ноздрина, А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков : 09.00.13 : дис. ... канд. филос. наук / Ангелина Петровна Ноздрина. – Ростов, 2004. – С. 96.

² Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы : Книга для учителя / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – С. 18.

³ Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1977. – С. 286.

⁴ Иезуитов, А. Н. Проблемы психологизма в литературе / А. Н. Иезуитов // Проблемы психологизма в советской литературе. – Л. : Наука, Лен. отдел., 1970. – С. 39.

⁵ Там же. – С. 40.

Ф. И. Шаляпин является примером воплощения образов опер М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского. При создании образов в операх, романсах, песнях Ф. И. Шаляпин находил очень точные и искренние интонации для каждого слова, был абсолютно достоверен на сцене.

Творчество Ф. И. Шаляпина как мастера перевоплощения художественного образа было высоко оценено в Милане, где он выступил в театре «La Scala» в роли Мефистофеля.

Артист-певец Ф. И. Шаляпин прежде всего стремился создавать посредством вокальных, музыкальных, актёрских методов портрет играемого лица, мог качественно установить и воплотить полноценный образ героя (Ивана Сусанина, Ивана Грозного, Бориса Годунова, Мельника, Фарлафа, Дон Кихота др.). Для артиста характерно детальное и всестороннее изучение исторических материалов и источников, способных воспроизвести образ будущего героя, его основные черты.

Так, с поразительной правдивостью и силой раскрывает он трагедию несчастного, обезумевшего от горя Мельника в «Русалке». Посредством наивного видения Ф. И. Шаляпин обнаруживает сложный образный мир Мельника, заложенный самим А. С. Даргомыжским.

Основной чертой образа Мельника в исполнении Ф. И. Шаляпина является то, что он создан на основе прямых жизненных наблюдений в результате глубокого знания особенностей русского народного образа.

Рисуемый Ф. И. Шаляпиным образ сложен: в нём сочетается приниженность крепостного человека и откровенное желание извлечь пользу для себя из близости дочери с князем, и одновременно горячая любовь к дочери сочетается с сознанием, что он в известной степени виноват перед ней.

Пронизав всю трактовку роли чертами, воссоздающими типический облик Мельника как представителя определённой социальной среды, исполнитель пришёл к созданию поразительно живого и правдивого образа. Ф. И. Шаляпин исходит не из схематически намеченного неподвижного характера, а из жизненно-правдивого понимания образа своего героя.

Кульминация развития образа – «вместо почтенного, благоразумного Мельника на поляну выскакивает что-то страшное: человек – не человек, какое-то лесное чудище. Однако в безумном Мельнике Ф. И. Шаляпин раскрывал и черты детскости, беспомощности, вызывая сочувствие и жалость. Была в этом образе трагическая сила»¹.

В опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» Ф. И. Шаляпин ярко демонстрирует «мучительный душевный разлад и угрызения совести, испытываемые Борисом Годуновым. Здесь в сочувствии к человеческим страданиям проявляется высокий гуманизм – неотъемлемое свойство»² русского искусства, основывающегося на народности, на чистоте и глубине чувств.

Страдания царя Бориса приобретают высокое духовное содержание, певец-актёр поднимает изображение своего героя до уровня философских обобщений, стараясь постигнуть проблемы столкновения человека и власти, человека и русской истории.

Духовная, личная трагедия Бориса, будто бы подготовленная народной трагедией (сцена «Бунт под Кромами»), завершает спектакль.

В немеханистической трактовке Ф. И. Шаляпиным образа Бориса Годунова – виновника смерти ребёнка в полном объёме продемонстрирована суть «русского психологического романа», аспекты, которого представил в своих произведениях Ф. М. Достоевский.

Итак, основой творчества русских певцов-актёров рубежа XIX–XX вв., особенно Ф. И. Шаляпина, было обязательное прислушивание к собственной природе, понимание самого себя, свой характер, своё отношение к миру. Ф. И. Шаляпин воплотил чисто русское искусство, основывающееся на народности, на чистоте и глубине чувств.

В исполнительском творчестве певцов на рубеже XIX–XX веков осуществляется соединение классического оперного наследия с национальной

¹ Старк, Э. Шаляпин / Э. Старк. – Петроград : т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – С. 193.

² Фёдор Иванович Шаляпин (Feodor Chaliapin) Belcanto.ru [Сайт] – URL : <https://www.belcanto.ru/chaliapin.html> (дата обращения : 20.03.2020).

вокальной традицией.

Деятели искусства приходят к убеждению, что музыка лежит на пути к театральному синтезу как способу познания сценического воплощения мира. Синтез искусств в русской опере ставил перед певцами-актёрами задачу глубокого осмысления вокального текста и формирования традиции работы над образом с позиции русской культуры.

Духовный реализм, «реализм в высшем смысле», характеризующий творчество великого русского философа и писателя Ф. М. Достоевского, был взят за основу русскими композиторами и исполнителями.

«Новое направление» в музыке на рубеже XIX–XX веков – «культурное движение, называемое русским духовным возрождением. Музыканты актуализируют тему о специфике национальной культуры, философии, религии, как основных составляющих в процессе поиска выхода культуры и человечества в целом из надвигающегося глобального кризиса»¹.

Оперные и вокальные произведения русских композиторов наполняются глубоким духовным содержанием, выражая внутренний мир человека в его поиске и стремлении к идеалу, возносят душу к вечным, непреходящим ценностям.

Актёрское мастерство певца заключалось в подробном разборе сущности образа героя и его места в музыкально-драматическом действии, прописывание психологического узора роли. Сутью методологии актёрского творчества Ф. И. Шаляпина являлся сам процесс зарождения, созревания, становления и воплощения образа героя.

Ф. И. Шаляпин для работы над образом подбирал такие термины, как «движение души», «психологический грим», «тайная подкладка», что явно направлено на психологичность игры оперного артиста. Его всегда интересовали сильнохарактерные люди, которые несли в себе идеи и страсть, несущую в своём состоянии душевную драму.

¹ Аминова, Г. У. Идеи С. И. Танеева о будущем русской музыки в контексте отечественной философии XIX – начала XX вв. // Ценности и смыслы. – 2011. – № 6 (14). – С. 64–76.

Ф. И. Шаляпин является примером воплощения образов опер М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского. При создании образов в операх, романсах, песнях Ф. И. Шаляпин находил очень точные и искренние интонации для каждого слова, был абсолютно достоверен на сцене.

Заметную роль в истории национальной школы пения на рубеже XIX–XX вв. сыграла Русская частная опера С. И. Мамонтова, признанная «феноменом русской культуры»¹.

Частная опера представляла собой сосредоточие самобытных пластов национального оперного искусства. В оперном театре С. И. Мамонтова созрели и получили впоследствии мировую славу многие певцы-актёры, в том числе Ф. И. Шаляпин, В. Н. Петрова-Званцева, Н. В. Салина, Е. Я. Цветкова и др.

Эстетические взгляды С. И. Мамонтова имели ярко выраженный мировоззренческий оттенок. Он считал, что «искусству предстоит сыграть огромную роль в перевоспитании русского народа и что русскому обществу, нравственно возрождённому искусством, суждено, быть может, служить некогда «светочем», источником обновления и для Западной Европы»².

Как известно, С. И. Мамонтов всегда был противником восприимчивости к достижениям западноевропейской культуры. В этом проявилась национально-поведенческая мотивация Саввы Ивановича, «ориентированная не на Природу, а на Культуру»³. Для всей его деятельности свойственно чувство историзма особого домашнего, отечественного характера.

Ценностной формулой С. И. Мамонтова было моральное и материальное участие в жизни своей семьи, своего народа, принесение пользы обществу и государству.

Семья Мамонтовых принадлежала к среде, близкой по своим

¹ Свешников, Б. Н. Духовная культура России : учебное пособие. Курс лекций / Б. Н. Свешников. – М. : РГОТУПС, 2004. – С. 72.

² Серова, В. С. Как рос мой сын / В. С. Серова. – Л. : Художник РСФСР, 1968. – С. 203.

³ Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.) / Ю. М. Лотман. – 2-е изд. доп. – СПб. : Искусство-СПб, 2008. – С. 383.

мировоззренческим убеждениям к славянофилам, и в своей эстетико-преобразовательной деятельности С. И. Мамонтов старался воплощать идеи славянофилов о самобытных основах народной культуры. Им была сотворена собственная художественно-эстетическая система, которую он считал формой общественного служения.

Она включала в себя элементы воспитания, создание духовных и материальных условий для творчества деятелей искусства. Деятельностно-творческая сфера С. И. Мамонтова – «многомерный кусок самой русской жизни, крепко сцепленный с общественно-нравственной атмосферой и творческими исканиями своей эпохи»¹.

К. С. Станиславский отмечал универсальный жизненный принцип Мамонтова: «Всем, что делал Савва Иванович, тайно руководило искусство»². По убеждению самого С. И. Мамонтова, «мы в долгу у народа. Нужно приучать глаз народа к красивому – на вокзалах, в храмах, на улице»³.

На формирование эстетико-мировоззренческой позиции С. И. Мамонтова оказали влияние:

- идеи о преобразующей силе искусства;
- идеи самоценности творческой личности;
- убеждённость в том, что лишь на базе использования лучших образцов мировой культуры прошлого и настоящего возможно возникновение великой культуры будущего.

С. И. Мамонтов в процессе своей широкой эстетико-преобразовательной деятельности, предпринимал попытки превращения центра Москвы в «культурный квартал», участвовал в российских и международных мероприятиях, его оперный театр выступал во многих городах России. Эстетическая деятельность С. И. Мамонтова представляет собой

¹ Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков / Г. Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1970. – С. 12.

² Станиславский, К. С. Воспоминания о С. И. Мамонтове / К. С. Станиславский // Мамонтова В. С. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1951. – С. 87–99.

³ Там же.

самодостаточный и самоценный феномен. Савва Иванович – не только меценат, но и равноправный участник историко-художественных процессов.

Главной задачей, которую ставил С. И. Мамонтов, было качественно полноценное сценическое воплощение русских опер. Оперную постановку он понимал как единение различных видов искусства: музыкального, сценического, художественно-декоративного с целью раскрытия высокого смысла произведения.

При постановке опер он стремился к синтезу музыки и текста, руководствовался принципом единства «музыка – слово» и «слово – музыка»¹.

Пение исполнителей Русской частной оперы С. И. Мамонтова описывалось как естественное, близкое к темпераменту русских служащих душевному, внутреннему голосу: «откровенность», «естественность», «простота», «задушевность», «чувств», проникновенность в оперно-сценический образ и полное слияние с этим образом.

Выделим основные принципы Частной оперы С. И. Мамонтова:

- способность показать возможности оперы как синтеза разных искусств. Музыка и текст должны быть равноценны. Важна четкая дикция и фразировка (главное не только как поёт герой, но и что именно он поёт);
- опера должна быть работой сплочённого коллектива, где нет «главных» и «второстепенных» артистов;
- артист должен не только петь, но и играть;
- обстановка сцены: костюмы, декорации, аксессуары – должны нести дух изображаемой эпохи;
- главная цель – создание именно русского оперного театра, постановка русских как известных, так и новых опер:

- 1) «Жизнь за Царя», М.И. Глинки,
- 2) «Русалка», А.С. Даргомыжского,
- 3) «Псковитянка», Н.А. Римского Корсакова,

¹ Стрелер, Дж. Театр для людей : мысли записанные, высказанные и осуществленные : [сб.] / Дж. Стрелер ; [пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой ; послесл. В. Гульченко]. – М. : Радуга, 1984. – С. 164-165.

- 4) «Хованщина», М.П. Мусоргского,
- 5) «Князь Игорь», А.П. Бородина,
- 6) «Демон», А.Г. Рубинштейна,
- 7) «Снегурочка», Н.А. Римского Корсакова,
- 8) Борис Годунов, М.П. Мусоргского и т.д.

Колоссальное значение имело участие в спектаклях Частной оперы Ф. И. Шаляпина, создавшего в них целый ряд незабываемых в сценическом и вокальном отношении образов. Л. М. Добронравов в своей монографии «Ф. И. Шаляпин» писал: «Шаляпин – оперный артист, то есть – певец и актёр, следовательно, творчество его определяется соединением двух художественных категорий: музыки (пения) и драмы, слиянием их в неразложимую целостность в моменты творческого процесса»¹.

Общепризнанной вершиной русского оперного искусства стала постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». С. И. Мамонтов, подготавливая Ф. И. Шаляпина к сложной, трагической роли царя Бориса, познакомил артиста с историком В. О. Ключевским. Глубоко прочувствовав историческую суть эпохи, драматизм событий, Ф. И. Шаляпин наиболее полно воплотил идеал певца-актёра.

С. И. Мамонтов обладал умением находить психологические обоснования каждой роли, намечать линии развития человеческих судеб, что особенно важно в отношении к партии Бориса Годунова. Ф. И. Шаляпин, именно благодаря С. И. Мамонтову, смог проявить личное, авторское отношение к материалу роли, начиная внешним обликом Годунова и заканчивая важнейшими чертами характера и поведения царя Бориса. В частной опере было продемонстрировано, с одной стороны, одиночество царя, а с другой – лицедейство Бориса Годунова, театральность поведения авантюриста, актёрство царя-самозванца, узурпировавшего престол.

Опера-сказка получила новое поэтическое воплощение. В «Снегурочке»

¹ Добронравов, Л. М. Ф. И. Шаляпин. Творчество / Л. М. Добронравов // Нива. – 1918. – № 36–37. – С. 570.

Н. А. Римского-Корсакова, поставленной в мамонтовском театре, воплотились музыкальные образы – образы русской природы, задуманные самим композитором. «Снегурочка» открывала в театре целую новую эпоху исканий, эпоху искания Руси, русского миропонимания.

Таким образом, Русская частная опера С. И. Мамонтова, основу репертуара которой составляли произведения русских композиторов, преобразила русскую оперную сцену, сформировала новые представления о музыкальном искусстве, выявила и воспитала плеяду выдающихся певцов-актёров, творчество которых принесло русской опере мировую известность.

Ярким проявлением воздействия русского музыкального искусства на мировую культуры были «Русские сезоны», организованные С. Дягилевым, явившиеся главным событием эпохи начала XX века. Они сыграли грандиозную роль в признании и распространении русского вокального искусства за рубежом. На наш взгляд, в практике «Русских сезонов» получила осуществление идея «Gesamtkunstwerk’a» – идея синтетической, гармоничной, целостности оперно-театрального произведения.

Пять «Исторических концертов», проведённых 1907 году в помещении «Grand opera» с участием композиторов – Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, исполнителей – Фёдора Шаляпина, Фелию Литвин, Дмитрия Смирнова вылились в масштабную трансляцию достижений русской музыкальной культуры.

Высшие достижения русской национальной вокальной школы стали доступны и были признаны мировым сообществом, открыли новую эпоху в развитии мирового искусства. Созданные глубоко характерные образы, совершенное выразительное пение, драматическое мастерство русских мастеров были открыты и продемонстрированы.

Эти явления достаточно хорошо выразил С. И. Мамонтов, ответив на приглашение С. П. Дягилева принять участие в постановке оперы «Снегурочка» в рамках сезонов в Париже: «Со своей стороны хотел бы быть вам полезным в том, чтобы во Франции оценили истинную русскую поэзию,

возвышенную душу нашего народа»¹.

Русская тема, русский стиль потрясли французскую публику. Это было связано как с выбором исполнителей и классической музыки русских композиторов, так и с целостностью и взаимосвязью всех компонентов сценического действия.

4.3 Художественно-творческая деятельность солистов оперы на рубеже XIX–XX веков

Переживаемый современным российским обществом период переломных сдвигов как в научных, так и в социально-культурных сферах транслирует прямую их зависимость от трансформаций, которые происходят в сознании человека. В условиях всё большего разветвления и дифференциации типологии философствования появляются исследования, посвящённые наивному философствованию, находящему своё место в этой дифференциации в качестве особого качественного состояния мироощущения: С. В. Борисов., Д. фон Гильдебранд, В. Л. Рабинович, А. Н. Рылева.

В одних случаях наивное философствование противопоставляется «школьному» как процессу упорядоченному, основанному «на определённом целостно-системном знании, концептуально-обобщённых идеях»², в других – «наивный контакт с бытием» определяется довольно далеким «от философского ознакомления как раз по причине отсутствия тематического уклона»³.

В свою очередь, школа метафорической антропологии Российского

¹ Гаевский, В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – С. 396.

² Антология педагогической мысли Древней Руси и Русского государства XIV–XVII вв. / Сост. С. Д. Бабишин, Б. Н. Митюров. – М. : Педагогика, 1985. – 363 с.

³ Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – 508 с.

института культурологии, разрушая дидактические стереотипы готового знания, исходит из пластического восприятия объективных вещей природы, на котором и основывается «наивное видение»¹, лежащее в основе культурного акта. Этот подход, в отличие от изложения какого бы то ни было позитивного вклада в эпистемологию, формулируемого в определённой социокультурной системе, диктует необходимость следовать в культуре «путём сопереживающего – креативного чтения текстов культуры; от факта к акту, от артефакта к артеакту – в пограничную точку произрастания произведения культуры, бытия культуры из её предбытия»².

По мнению ряда исследователей, наивное видение в процессе певческого творчества возвращает человека к счастливому миру вечных тем, ценностей и традиций, к искренним изображениям сельской жизни, к весёлым торжествам и праздникам, к образу простого народа. Невинный, идеализированный мир наивизма, богатая палитра звуков, мирное повествование о событиях дня напоминают человеку о более счастливых моментах жизни, о существовании в этой жизни лучшего места и лучшего времени.

Рассмотрим специфичность пения в творчестве русской вокальной школы. Наивное видение в процессе певческого творчества возвращает человека к миру вечных тем, ценностей и традиций, к искренним изображениям крестьянской жизни, к весёлым торжествам и праздникам, к образу простого народа – невинный, идеализированный мир наивизма, яркая палитра звуков.

Обучение пению обычно строится по сложившимся канонам, а сам ученик – продукт своей эпохи, он впитывает в себя все правила этой системы, изучает историю музыки, учится профессионально работать с голосом и звуком.

¹ Советов Ф. В. Закономерные особенности русского менталитета // Сборник трудов аспирантов и магистрантов. Сер. «Социально-гуманитарные науки» / Нижегород. гос. архитектур.-стройт. ун-т. – Н. Новгород, 2007. – 237 с.

² Там же.

При этом важно не забывать об оригинальности и спонтанности в певческом творчестве. Важно в песенном творчестве выявить у каждого свой авторский стиль, понять, как исполнитель видит и что думает об окружающей действительности.

Только такой подход к исполнению найдёт отклик у слушателя, ведь наивное, подлинное восприятие является универсальным свойством каждой личности.

Наив зачастую ассоциируется с примитивом. Понятие «наивное видение» в контексте певческого искусства понимается нами больше как позитивная особенность, а не примитив или ненормальность. Наивное видение – это простодушное создание своего мира. Сознание наивного искусства отличается крайней прямоотой и бесхитростностью.

Понимаемое нами «наивное» имеет скорее позитивную, чем нейтральную окраску и тесно связано с глубоким прошлым народа. Недаром наивное искусство в большей мере сравнивают с лиричной и непосредственной маргинальностью детского творчества, с архаикой.

Наивность выступает в данном случае как тип мировоззрения, являющийся источником возникновения поэтической непосредственности творчества и необычайных художественно-образных конструкций и в то же время имеющий своё своеобразие.

По мнению современных исследователей, наивное видение в певческом творчестве воплощает не столько фантазию, сколько генетическую память народа, восходящую к глубинам тысячелетий, касаясь мифотворческих первооснов.

Именно связь с фольклорными традициями, с этнокультурным пространством своего народа обеспечивает сохранение памяти о мировоззрении предков, о синкретизме их мышления. Через внутреннее подсознательное переживание коллективного опыта исполнитель является выразителем определённых «национальных архетипов», на уровне которых в народной памяти происходит усвоение традиций.

При этом не утрачивается свежесть восприятия и непосредственное, «наивное» отношение к миру, детская чистота взгляда на мир. Вот почему в процессе певческого творчества должна проявляться традиционная эстетика наивности и простоты, уходящая корнями в глубокое праславянское прошлое народа¹.

Итак, для мира наивного искусства характерно идеализированное изображение простых, легко понятых тем и сюжетов. Наивное искусство первоначально воздействует на сердца и только потом – на ум человека. Принимая наивное видение в певческом творчестве, мы способствуем поиску исполнителем «потерянного Рая» и поддерживаем его желание поделиться своими взглядами на обыденную жизнь, искренними размышлениями, рассказами – посредством богатства и мелодики голоса. Феномен «наивного», тесно связываясь с аутентичностью, достигающей глубин человеческого естества, национальных и общечеловеческих архетипов, становится доступным для понимания представителями других культур. Наивное видение в певческом творчестве воплощает генетическую память народа, восходящую к глубинам тысячелетий, касаясь мифотворческих первооснов.

В конце XIX столетия на русской сцене, как уже говорилось выше, появляются выдающиеся мастера-новаторы русской школы пения, чьи имена сейчас известны во всем мире: Ф. И. Шаляпин, И. В. Ершов, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, Г. С. Пирогов и др.

Б. В. Асафьев подчеркивал: «Традиции этой школы, пройдя сквозь XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Ф. Шаляпина в мировое явление. Величайший оперный певец Ф. И. Шаляпин стал выразителем вокально-эстетических идеалов, заветов М. И. Глинки»².

Ф. И. Шаляпин в своей работе усовершенствовал систему построения образов героев, сохранив традиции и опыт прошлого, накопленный русским вокальным искусством, применив его в собственном процессе воплощения

¹ Кашин, Д. Н. Русские народные песни / Д. Н. Кашин. – М. : Музгиз, 1959. – 343 с.

² Асафьев, Б. В. Михаил Иванович Глинка / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1978. – С. 21.

образа, раскрыл новые вокальные приёмы, присущие звучанию живого русского языка, со всем его духовным и драматическим смыслом.

Вследствие чего началось формирование новых традиций вокализации, раскрылись истинные черты русской певческой школы, основой которой служит эмоциональное отчётливое произнесение слов.

Ф. И. Шаляпин на первое место ставил не только красивое звучание, в приоритете была верная интонация, откровенная и правдивая передача смысла, включая тембровые нюансы, которые характеризовали героя оперы, все его переживания и чаяния. Певец был убеждён, что только правильная интонация, тембровая палитра окраски звука, слова и фразы является истинной пения. Мастерство играть тембром и подбирать нужные интонации, рисовать голосом правдивые оперные образы Ф. И. Шаляпин развил до возможного совершенства. Он обладал талантом придавать голосу многотембровую, разнообразную окраску, характеризующую характер роли, образа героя. Признавая грандиозную роль эмоционального начала, он полностью отвергал механическую передачу, эмоциональную наигранность.

Утверждал, что русская музыка должна быть наполнена психологической вибрацией, выражать подлинные чувства, звук должен быть окрашен оттенками переживаний. При построении образов Ф. И. Шаляпин уделяет смысловое значение невербальным средствам коммуникации: жест, мимика, по его мнению, самые важные орудия правдивости сценического образа.

Другой выдающийся исполнитель, вышедший из «гнезда» русской вокальной школы, – И. В. Ершов. Блистательный певец И. Ершов в своём творчестве прибегал к осознанию музыкально-сценического образа через музыку, выявляя гармонию, интонацию, ритмический рисунок, структуру глубоких оттенков мыслей и переживаний¹.

Он постигает психологически сложные роли во всей их

¹ Неуймина, Е. В. В оперном классе / Е. В. Неуймина // Иван Ершов. Статьи. Воспоминания. Письма. – Л.; М.: Искусство, 1966. – С. 39.

противоречивости и глубине. И. В. Ершов продемонстрировал образцы мастерства, подвижнического отношения к искусству, стремления к самосовершенствованию.

Искусство И. В. Ершова – глубоко национально. Он правдиво воплощает стихию музыки М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, прочувствованно и проникновенно изображает интонационный строй музыки, раскрывая в синтезе вокального и пластического начал целостный образ героя. Голос И. В. Ершова – это голос самого сердца. Он очень ценил и всей душой любил свою Родину, русское искусство, литературу, историю, русский язык. Работая над образом, И. В. Ершов уделял колоссальное внимание слову. Он считал, что слово, несущее мысль, выступает связующим звеном между людьми, отражает историю народа, на слове лежит печать эпохи. Его слово, мимика, модуляция фигуры персонажа облакаются в одежду эпохи и народности.

Основной тезис И. В. Ершова – «слушать глазами и видеть ушами», подчинять технику певческого искусства задачам создания художественного образа»¹.

Главное для певца – пластически-интонационная сторона воплощения характера, максимально смысловое приближение. Он считал, что необходимо подчинять сценическое поведение музыке: «Музыка всё время подсказывает ваши действия, мысли, чувства, темп жизни»².

Артист проникал в само существо, плоть слова, понимал и чувствовал его многозначность. Для него слово – это образ. Слово наполняется богатым содержанием, воплощаясь в музыке, преобразуясь в живую интонацию речи. Ему были подчинены все способы выразительной и правдивой декламации, беспредельным была состоятельность тембров и окраска звуков. И. В. Ершов, приступая к работе над ролью, изучал эпоху, к которой относилось действие

¹ Селиверстова, Н. Б. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Наталия Борисовна Селиверстова. – СПб., 2010. – 26 с.

² Неуймина, Е. В. В оперном классе / Е. В. Неуймина // Иван Ершов. Статьи. Воспоминания. Письма. – Л.; М.: Искусство, 1966. – С. 160.

произведений.

Основным источником, питавшим его творческое воображение, была музыка. В музыке он отвечал на вопрос, каков внутренний мир героя, каков его истинный характер, определяющий мотивы поведения. Музыка для него заключала высокое образное содержание, каждые интервал, нота, пауза обладали особым внутренним смыслом.

Искусство И. В. Ершова синтетично. Мимика, жест, пластика были нераздельно объединены с пением, они возникали из музыки и были пронизаны музыкой. Каждое движение руки, поворот головы, корпуса были скульптурны, выражали смену ритмов, настроений, красок партитуры. Сценическое воплощение образа было убедительно, неповторимо. Созданные образы опер были контрастны и живы.

Образ Садко – один из шедевров И. В. Ершова, что было отмечено ещё самим Н. Римским-Корсаковым. Он превосходно исполнял Берендея в опере «Снегурочка», Михаила Тучу в опере «Псковитянка», Финна в опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, Тристана, Тангейзера, Зигфрида, Зигмунда, Логе в музыкальных драмах Р. Вагнера.

Вершина творчества И. В. Ершова – партия Гришки Кутерьмы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Певец-актёр глубоко почувствовал стихию страдания и горя человеческого, утонувшего в пьяном угаре.

И. В. Ершов полно, красочно, с великим мастерством раскрыл тончайшие эмоции своего героя – Гришки (сцена его безумия, отдельные моменты с татарами в лесу, сцена с Февронией). Его интерпретация роли Гришки Кутерьмы глубока и индивидуальна. Он вложили в образ часть своей живой, человеческой души.

Убеждающая сила созданного образа Гришки обусловлена глубиной творческого перевоплощения. Мимика и жест на паузе были так же выразительны, как и пение (наглая ухмылка пропойцы, вопль ужаса, исступленная пляска обезумевшего Гришки, сопровождаемая пронзительным

свистом).

Неисчерпаемое богатство психологических деталей, раскрывали смятенную, пропитанную отчаянием и безумием душу Гришки Кутерьмы, истерическая суетливость его движений, что определяло постижение замысла композитора.

Итак, искусство И. В. Ершова – сотворчество с композитором (Н.А. Римский-Корсаков, Р. Вагнер) – пример глубочайшего постижения композиторского стиля. Гений И.В. Ершова – это единство интеллекта и интуиции, вдохновения и мастерства, темперамента и воли. Он явил непревзойденный пример проникновения в музыку.

Творчество А.В. Неждановой занимает особое место в сокровищнице не только русской музыки, но и мирового искусства. Основные свойства её художественно-музыкального творчества: «уникальная красота, очарование тембров, интонаций, простота и искренность вокализации, лёгкость исполнения, гениальная способность перевоплощения, предельно глубокое, полное постижение композиторского замысла и стиля, точность образного мышления»¹.

В пении А. В. Неждановой сочетались красота голоса, талант, музыкальность, совершенство техники с чистотой и наивность души.

А. В. Нежданова в своей практике обращала внимание на качество звучания, дикцию, дыхание, стремилась к раскрытию сути звучащего музыкального материала посредством музыкальной выразительности (динамика, темп, артикуляция), умела достигать драматического эффекта, пользуясь выразительным словом, игрой динамических и тембровых нюансов.

В каждой из своих оперных ролей А.В. Нежданова «находит строго индивидуализированные психологические черты, жанровое своеобразие. Она в совершенстве владеет искусством свето- и цветотени, дополняя вокальный портрет»² точным сценическим рисунком, продуманным костюмом. Образы

¹ Антонина Васильевна Нежданова. Материалы и исследования / ред. В. А. Васина-Гроссман. – М. : Искусство, 1967. – С. 54.

² Самин, Д. К. 100 великих вокалистов / Д. К. Самин. – М. : Вече, 2004. – 403 с.

её героинь связывает обаяние женственности, трепетное ожидание счастья и любви.

В русской народной песне скрыт весь спектр чувств русского человека. Национально-выразительные интонации народных песен способствовали художественному и вокально-техническому развитию творчества певицы. А. В. Нежданова выросла среди простого крестьянского народа, была хорошо знакома с народным бытом, красочными, поэтическими сельскими праздниками, обрядами – всё это говорит об истоках её искусства.

Отсюда глубокое постижение А.В. Неждановой духа народной песни, который сопровождал всё творчество. Л.Б. Дмитриев отмечал: «...пению народных песен А.В. Нежданова придавала большое значение, считая их ценнейшим материалом для выработки у ученика простоты, правды, задушевности исполнения – качеств, необходимых для русского певца»¹.

В опере М.И. Глинки «Иван Сусанин» в партии Антонида А.В. Нежданова ярко и естественно воплощает образ простой русской девушки. Звуки созданного образа были проникнуты духом русского народного искусства. В интонациях её голоса была выражена правда сердца.

Полностью отсутствовали оттенки наигранности. Исполнение романса «Не о том скорблю, подруженьки» проникнуто искренней горестью. Показаны духовная сила, богатство жизненных сил дочери крестьянина – героя Ивана Сусанина.

Партия Антонида открывает череду обворожительных образов, созданных Неждановой в операх русских композиторов: Людмила («Руслан и Людмила»); Волхова («Садко»); Татьяна («Евгений Онегин»); Шемаханская царица («Золотой петушок»); Марфа («Царская невеста»), Царевна-Лебедь («Сказка о царе Салтане»); Ольга («Русалка»); Парася («Сорочинская ярмарка») и др.

Тема всего творчества А.В. Неждановой – любовь, высота чувств.

¹ Кочарова, Д. А. Проблема подбора репертуара в классе А. В. Неждановой: дидактический аспект / Д. А. Кочарова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Педагогика и психология. – 2012. – № 4. – С. 5–8.

Главной её ролью считается партия Марфы в «Царской невесте». Актриса воплотила в своей героине образы женской самоотверженности, сердечной чистоты, душевной искренности, благородства.

А.В. Нежданова глубоко выразила народное сознание с его морально-эстетическими нормами и идеалами. На сцене актриса жила настоящей жизнью. Она детально и сознательно постигла весь облик Марфы, тщательно и всесторонне продумала каждое слово, движение, прочувствовав полностью всю роль.

А.В. Нежданова является эталоном русского вокального искусства, самым олицетворением русской школы пения. Творчество и талант её знают и ценят во всём мире.

Другой выдающийся русский певец, яркий представитель русской вокальной школы – Л.В. Собинов. Его работа над ролью в опере или над прочтением песни, романса строилась на осознании художественного смысла произведения.

Построение образов характеризуется глубоким осмыслением характеров персонажей. Л. В. Собинов постигает истинный лиризм переживаний, раскрывая достоверные черты поведения героя, добиваясь истинного перевоплощения. Яркие образы Л. В. Собинова, с ясными и понятными характеристиками оперных героев, стали лучшими образцами традиций исполнительства.

Он, как и Ф.И. Шаляпин, стремился добиться правдивости исполнения, единства вокальной и драматической стороны. Созданные Л.В. Собиновым образы, несли высокие гуманистические идеи, воспевали красоту человеческой души, чувство искренней, верной любви, возбуждали протест против жизненной несправедливости. Л.В. Собинов стремился к формированию цельного образа, подчинив все средства вокальной выразительности выявлению самого содержания, идеи.

Внутренняя целостность облика героя произведения и психологическое осмысление отношения исполнителя к созданию этого облика героя,

связывает духовное начало и внешний в единое целое. Подход Л.В. Собинова открывает мир реальных и достоверных героев.

Образу рыцаря Лоэнгрин Л. В. Собинов дал совершенно новое, убедительное и живое толкование. При работе над образом он занимался изучением трудов немецкого историка Кюфферата. В поисках облика Лоэнгрин он отталкивался от художественного образа, созданного художником Б. Пинтуриккио. Образ Лоэнгрин, созданный Л.В. Собиновым в начале XX века, критики признавали ярким и крупным явлением мирового музыкального искусства.

Л. В. Собинова по праву называют «лучшим в истории Ленским и Лоэнгрином»¹.

Вокальное творчество Л. В. Собинова характеризуется поэтизацией музыкального образа, правдивым отражением на сцене духовного мира героев, проникновенного чувства музыкальной драматургии музыкальных спектаклей, творческих планов композиторов, постижением трактовки эмоционального состояния и последовательного поведения его оперного героя, поиском внешних очертаний образа героя и состояния его души.

Интенсивное внутреннее видение стимулировалось подробным анализом, активировались ассоциативные способности, что способствовало перевоплощению.

Выдающимся артистом, создателем вокально-сценических образов является Григорий Пирогов².

Г. С. Пирогов – певец, создавший бесподобное художественное исполнение, мастер вокальной культуры. Исполнение оперных партий отмечается совершенным профессионализмом и образностью: Руслан («Руслан и Людмила» М. Глинки), Борис Годунов («Борис Годунов» М. Мусоргского), Мельник («Русалка» А. Даргомыжского).

¹ Кизин, М. М. А. П. Иванов : актер-певец : творческий метод : дис. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» / М. М. Кизин. – М., 2008. – 128 с.

² Кизин, М. М. Григорий Пирогов – мастер русской вокальной культуры / М. М. Кизин // Вестник Чувашского университета. – 2013. – № 1. – С. 213.

Г. С. Пирогов с трогательностью и ясностью рисунка внутренних душевных чувств исполнял русские народные песни, романсы русских композиторов.

Для его творчества характерна выразительность построения образа героя. Звучание не только голоса и его тембра являлись первостепенными выразительными средствами образов опер, романсов, песен Г. С. Пирогова, главным качеством являлась ещё и культура певческой речи.

Русская школа пения на рубеже XIX–XX вв. приобретает идейного вдохновителя и организатора выступлений на лучших сценах страны и мира в лице мецената С. И. Мамонтова и его русской частной оперы. Частная опера представляла собой сосредоточие самобытных пластов национального оперного искусства, где созрели и получили впоследствии мировую славу многие гениальные певцы-актеры.

С. И. Мамонтов имел своё видение в различиях ценностей западноевропейской и русской музыкальных культур. Стремление мецената развивать традиции и усовершенствовать сценическое и вокальное мастерство в русском музыкальном и театре было очевидным и заслуживает особой благодарности за вклад в становление отечественной оперы.

Формирование эстетико-мировоззренческих взглядов у С. И. Мамонтова было связано с убеждённой значимости русского менталитета, который своим присутствием в творческом процессе расширяет возможности развития таланта исполнителя или музыканта, который даст возможность создавать лучшие образцы сценической деятельности.

Достижения русских исполнителей – новаторов русской школы пения Ф. И. Шаляпина, И. В. Ершова, А. В. Неждановой, Л. В. Собинова, Г. С. Пирогова обогатили и приумножили как вокально-художественную ценность содержания русской школы пения, так и мировой певческой практике.

Главной художественной особенностью их вокальной деятельности является выражение глубочайших человеческих чувств, сильных характеров,

страстей¹.

Образы героев оперных спектаклей отличаются своими характерами и целями в драматургическом развитии сюжета произведения. Характеры праведных и справедливых героев противостоят героям, наделенным отрицательными чертами. Все герои требуют от исполнителей искренности в оправдании их поступков, поскольку необходимо проникновение в психологию персонажей и создание сценической атмосферы.

Переосмысление подходов к воплощению образов героев в произведениях русской вокальной школы конца XIX – начала XX века требует более тонкого анализа характера героя произведения, способного раскрыть внутренний мир, эмоциональные переживания, достоверно выразить судьбу персонажа.

Русские композиторы и исполнители при создании образов использовали не любовно-интимные сюжеты драмы, свойственные западноевропейским школам, а истории, в содержащие отважные образы героических героев, рожденные русским широким эпосом.

Главный персонаж большинства русских опер – благородный заступник добра и чистоты веры, правдолюб и созидатель, олицетворение воли, мужества, силы. Образы всегда воплощают правдивые черты, чувства, мысли, надежды, ожидания народа. Иван Сусанин, Руслан, князь Игорь – образы, совершающие героические поступки, Пимен, Досифей – исполнены народной мудростью.

Художественные композиции оперного и романсового стиля, воспроизводимые русскими композиторами, требовали воплощения целого ряда правдивых исторических, бытовых образов. Это вызвало необходимость совершенствования вокально-технических приёмов и сценического актёрского мастерства, требовало новых творческих подходов.

Была необходимость в освоении нового музыкального языка; «новая музыка предъявила к певцам требования дальнейшего совершенствования как

¹ Румянцев, П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. – М. : Искусство, 1969. – 403 с.

вокальных, так и драматических выразительных средств. Умение петь речитатив, включать интонации речи в пение, психологически точно интонационно окрашивать музыкальные фразы, подчинять технику созданию реалистических образов – необходимые требования оперных партий русских композиторов»¹. Возможность транслировать речь в музыке была необходимым условием, для представления на сцене живых людей, подлинные чувства, наполненные правдой жизненные ситуации.

Стремление к правде, естественности произношения русского текста – типичная черта русского отечественного пения, которая вырабатывала качества певцов, стремящихся передать смысл чистосердечно, умение создавать на сцене живые правдивые образы героев.

В основе отечественной школы пения содержались народно-песенные исполнительские традиции с естественным соотношением качеств голоса и качеств русского языка. В период мощного развития русской школы пения, где на первый план ставятся цели художественного совершенствования, в основе лежит работа над построением образов героев, их правдивое перевоплощение приходится на конец XIX – начало XX века. В вокально-исполнительском искусстве того времени представляются выдающиеся работы большой группы выдающихся исполнителей, среди которых корифеи – Фёдор Иванович Шаляпин, Леонид Витальевич Собинов и Антонина Васильевна Нежданова.

Ф. И. Шаляпин, расширяя границы творческих возможностей, изучая законы драматической сцены и актёрского мастерства, усовершенствовал систему перевоплощения, используя традиции и опыт прошлого. Певец мастерски сумел воссоединить драматический анализ актёрского действия, психологию поведения героя произведения с вокальным исполнительством, применив его в собственном процессе построения образа. Ф.И. Шаляпин с использованием драматического подхода к разбору произведения раскрыл

¹ Новые русские оперы и их влияние на рост исполнительского мастерства певцов. – URL: <http://zadocs.ru/literatura/51941/index.html?page=5> (дата обращения: 25.03.2020).

новые вокальные приёмы, основанные на чуткой певческой артикуляции подчиня эмоциональному состоянию. Образец нового творческого подхода Ф. И. Шаляпина дал возможность переосмысления исполнительских задач певца-актёра и открыл возможность формирования новых черт русской школы пения.

В творческом процессе Ф. И. Шаляпина красивое звучание певческое голоса оставалось в приоритете, певец, используя вокальные приёмы создаёт более тонкие для характеристики героя интонации, использует интонацию для выявления тембровых нюансов во фразировке текста, расстановке верных акцентов. Эмоциональное состояние певец ставит на основную позицию, подчиняет смыслу вокально-артикуляционную технику¹. Эмоциональное проявление в исполнении русской вокальной музыки становится обязательным условием и раскрывает суть чувственного мира певческого процесса. При построении вокально-драматических образов Ф.И. Шаляпин работает над пластикой тела, подчиня замыслу образа героя жесты, мимику, положение тела, и необходимое сценическое движение, постигает возможности невербальных средств актёрской коммуникации.

Образы оперных героев, таких как Руслан («Руслан и Людмила»), Иван Сусанин («Жизнь за царя») М.И. Глинки; Иван Грозный («Псковитянка»), Варяжский гость («Садко») Н.А. Римского-Корсакова; Борис Годунов («Борис Годунов»), Досифей («Хованщина») М.П. Мусоргского, созданные Ф. И. Шаляпиным, явились обновлёнными художественным содержанием актёрского мастерства. Творчество Ф.И. Шаляпина как мастера перевоплощения художественного образа было высоко оценено в Милане, где он выступил в театре «La Scala» в роли Мефистофеля («Фауст») Ш. Гуно.

Творческая деятельность Л. В. Собинова, выдающегося русского актёра-певца, стала одним из показательных эталонов исполнительского мастерства яркого представителя русской школы пения. Певец, работая над вокальной

¹ Диневич, Ю. В. Класс сольного пения: методика сознательного управления голосообразованием: учебное пособие / Ю. В. Диневич. – Тула : Изд-во ТГПУ, 2005. – С.31.

партией романса или песни, над ролью в опере, обращался к глубокому осмыслению художественного содержания произведения.

Л.В. Собинов, работая над характером, образом вокальных произведений, проникал в суть эмоционального состояния героя, раскрывая путь к чувственному пению, которое определяло артикуляцию и манеру произношения вокальных фраз. Вокальную фразу певец рассматривал как отрезок настроения, особого и непохожего на предыдущее произносимое предложение, состояние.

Оперный герой для Л.В. Собинова не простой персонаж, а целый мир откровений, проявлений своих мыслей, настроений, характера. Певец в своём творчестве достигает высокого, истинного лиризма, который усиливает чувствительность в переживаниях, а голос приобретает мягкость звучания и тонкость эмоционального окраса тембра.

Стремление к построению правдивого, истинно чувствительного оперного образа объединяет дух выдающихся певцов-актёров – Ф.И. Шаляпина и Л.В. Собинова. Роли у исполнителей были разные по характеру и, соответственно, типу голосов, да и вокально-технические задачи в работе над построением образа героя несколько отличались, но их объединяла потребность глубокого осмысления и чистосердечность произносимой мысли.

Внутренняя целостность видения исполнителя связывает духовное начало и внешний облик героя в единое целое. Подход Л.В. Собинова открывал мир реальных и достоверных героев Владимира Игоревича («Князь Игорь») А.П. Бородин, Мури («Сын мандарина») Ц.А. Кюи, Самозванца («Борис Годунов») М.П. Мусоргского, Ленского («Евгений Онегин») П.И. Чайковского, образы были очеловечены глубокими переживаниями и откровенными фразировками.

Он создаёт характер и облик героя, его внутренний мир, используя опыт наблюдений и образных знаний, полученных из различных источников литературы и искусства, самой жизни. Пение как средство выражения приобретает эмоциональность и настроение, воплощающие творческие идеи.

Образу Ленского Л.В. Собинов дал совершенно новое, тонко лирическое и чистосердечное толкование юного влюблённого поэта. При работе над образом он занимался изучением традиций исполнения роли, содержания самой поэмы, историей создания оперы, исследуя все данные касательно образа исполняемого героя.

В XX веке появился целый ряд ярких и оригинальных исполнителей в этом жанре – А. Н. Вертинский, А. Д. Вьяльцева, В. А. Козин, П. Я. Лещенко, В. В. Панина и многие другие. Творчество каждого из них можно без сомнения назвать театром одного актёра. Среди них хотелось бы выделить С. Я. Лемешева, который большинству известен как оперный певец. Однако на эстраде С. Я. Лемешев исполнил более семисот вокальных произведений. Он внёс неоценимый вклад в развитие русского романса и песни. Репертуар эстрадных выступлений певца обычно включал в себя произведения выдающихся русских композиторов: М. И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А.Е. Варламова и, конечно, любимого Чайковского. Кроме П. И. Чайковского, к числу любимых композиторов С. Я. Лемешева принадлежал и Н. А. Римский-Корсаков. Его музыка импонировала певцу своей глубиной и лиризмом, совершенными формами, ясностью и чистотой. Кроме того, Лемешева привлекала и поэзия, которую Римский-Корсаков выбирал для своих романсов. Лирика А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. Н. Майкова, А. К. Толстого. Для певца высокое художественное слово имело огромное значение, а потому имена корифеев русской поэзии служили дополнительным знаком качества.

Камерное творчество С. Я. Лемешева невозможно представить без романсов М. И. Глинки – композитора, чья музыка технически сложна для вокалиста. Для исполнения его вокальных миниатюр требуется филигранная техника, и С. Я. Лемешев обладал её. Неслучайно романс на стихи А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» вошёл в «золотой фонд» отечественной музыки. Лемешев по праву считался одним из лучших исполнителей «Мгновенья». Когда на фирме «Мелодия» выпускали полное

собрание романсов Глинки, была выбрана именно версия С. Я. Лемешева¹.

По собственному признанию артиста, он не мог пройти мимо романсов С. В. Рахманинова. Его шедевры: «Не пой, красавица, при мне», «В молчаньи ночи тайной», «Ночь печальна», «Весенние воды», «Как мне больно» прочно вошли в его золотой репертуар. С. Я. Лемешеву удалось передать все нюансы, присущие рахманиновской музыкальной поэтики – от чарующей нежности до экспрессивной бравурности. Как и музыка С.В. Рахманинова, исполнение С. Я. Лемешева чрезвычайно волнует, буквально «хватает за душу»².

Воспоминания современников певца свидетельствуют, что исполнение Лемешевым имело эффект катарсиса, буквально переворачивало душу слушателя. Такова, например, знаменитая элегия на слова А. С. Пушкина «Зимним вечером». Здесь С. Я. Лемешев отказывается от декламационности (чем грешили, кстати, многие исполнители) и выпевает пушкинский текст с необычной мягкостью и лиризмом, демонстрируя не только поразительное чувство слова, но и кантиленность, выразительность образа, интонационное богатство.

Как всегда, большую значимость приобретают верно подобранные штрихи. Вовремя применённое *ritenuto* в строфе, описывающей зимний пейзаж, оказывается практически гениальным мазком художника в общей картине страшного зимнего вечера. По мере исполнения «Зимнего вечера» образ усложняется. В тоскливое настроение, вызванное зимней бурей, органично вписывается возникающая вдруг молодецкая удаль и бесшабашность. Интонационная выразительность находится здесь на пике своего развития. Исполнительское мастерство Лемешева здесь превращает одну песню в целый мини-спектакль, сочетает в себе две линии – и общую повествовательную, и личную – дар, данный не каждому артисту. Но Лемешев обладал таким потенциалом, что трактовал подобным образом любое камерное произведение, будь то песня или романс.

¹ Лемешев, С. Я. Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 293.

² Там же. – С. 295.

Огромной заслугой С.Я. Лемешева является то, что он разгадал тайну романсов П. И. Чайковского. Сегодня уже становится очевидным, что в романсах Чайковского, как, впрочем, и в других его произведениях, сокрыты тайны его духовной жизни. Это обстоятельство представляет некоторую трудность для исполнения, которую, кстати, очень хорошо осознавал С.Я. Лемешев. П. И. Чайковский стремился донести до слушателя вложенные в романы собственные чувства и размышления. Беря художественный текст, становившийся ему близким, он талантливо воплощал его в музыке. Более всего его волновал психологический мотив стихотворения. Чайковский умел придать ему необходимые акценты и музыкальную интонацию. Чайковский обладал талантом передавать душевные переживания и порывы в своём естественном развитии. В романсах композитора всегда есть ярко выраженная кульминация.

Если же говорить о выборе поэзии, то здесь можно отметить высочайший её уровень: А. Толстой, А. Фет, Л. Мей, А. Плещеев, Н. Некрасов, А. Апухтин, Я. Полонский. Имена величайших русских поэтов говорят сами за себя. Стихотворения, которые выбирал Чайковский, виртуозно переводились им на язык музыки, столь красноречивый и трепетный, позволяющий раскрыть тончайшие нюансы текста. Иногда композитор сам писал стихи для своих романсов, подписываясь в таких случаях двумя латинскими буквами: «N. N.».

В своих поэтических предпочтениях Чайковский руководствовался прежде всего наличием в стихотворениях накала чувств, мятежности, отчаянности душевного порыва. Ему необходимо было передать все оттенки человеческой души в музыке, и в сочетании с прекрасной поэзией он достиг в своей романсной лирике великолепных результатов. Романсы П. И. Чайковского являются новаторским творением, с помощью которых он смог передать красоту человеческой души во всём её разнообразии. Композитор отобразил в музыке все поэтические нюансы, гармонично сочетая лиризм и драматизм, взволнованность и патетику, радость и грусть, отчаяние

и воодушевление. В романсах Чайковского гармонично сочетаются индивидуальные качества композитора, лиричность (его мастерство мелодиста) и черты грандиозности, выявляющие их связь с оперным искусством.

В последнее время раскрываются факты новых глубинных пластов в романсах Чайковского – философско-религиозных, которые отражают определённый период в жизни композитора. Романсы Чайковского содержат определённые исполнительские и художественно-выразительные трудности, но не теряют при этом своей привлекательности для исполнителей.

С. Я. Лемешев и романсы П. И. Чайковского – это поистине неисчерпаемая тема. Многие певцы обращались к его романсному творчеству, но лишь Лемешев исполнил все сто романсов великого композитора. Это очередной рекорд Лемешева, связанный с именем Чайковского. Проект «Сто романсов Чайковского» можно назвать творческим подвигом (не единственным в жизни Лемешева).

Т. В. Анчугова – одна из немногих исследователей данной темы – смотрит на события с позиции современности. Она утверждает, что имя Чайковского дало возможность Лемешеву обойти все цензурные препятствия, ведь в романсах композитора вполне явственно звучала религиозная тема, что тогда было под строжайшим запретом. Особенно это очевидно, когда речь идёт о произведениях на стихи А. К. Толстого:

Благословляю вас, леса,
Долины, нивы, горы, воды.
Благословляю я свободу
И голубые небеса!
И посох мой благословляю,
И эту бедную суму,
И степь от краю и да краю,
И солнца свет, и ночи тьму.
И одинокую тропинку,

По коей, путник, я иду,
И в поле каждую былинку,
И в небе каждую звезду!

Эти слова – не что иное, как фрагмент поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин». Но упоминать об этом строго запрещалось, и этот знаменитейший романс Чайковского преподносился как произведение, воспевающее природу.

Но Лемешев сумел оправдать доверие, проявленное творцом этой удивительной музыки. И – более того – смог почувствовать заложенный в ней христианский смысл. Т. В. Анчугова приводит очень интересные факты, ранее неизвестные, опираясь на лишь недавно опубликованные страницы дневника артиста, в которых размышления о своей будущей профессии перемежаются у него с выписками из «Послания апостола Павла»: «...буду петь духом, буду петь и умом» (I Кор 61, 14, 15). И далее многократное повторение: «Буду петь мысли»¹.

Христианский подтекст, по всей вероятности, оказался «духовной тайной» и самого Лемешева. Потому он стал лучшим исполнителем Чайковского, подтвердив мысль А. С. Пушкина о «странных сближениях». В широту и эпичу этого романса, которая была изначально рассчитана на бас, Лемешев изначально привнёс мягкость и лиризм. Бережное отношение к тексту (вопреки принятой среди вокалистов практике изменять текст романса, особенно в советский период), лишний раз доказывает верность толкования певцом этого произведения. Он сразу почувствовал звучащую там мысль о христианском всепрощении и не собирался от этого отказываться.

Особое значение в работе С. Я. Лемешева над романсами П. И. Чайковского приобретает его трепетное отношение к слову. Воспитанник студии К. С. Станиславского, С. Я. Лемешев никогда не позволял себе просто выучить текст и далее пропевать его. Художественное слово проживалось им по всем законам искусства переживания. Способность

¹ Анчугова, Т. В. «Откройся, мысль! Стань музыкою, слово...». Чайковский и Лемешев // Информпространство. – 2015. – № 190. – С. 53.

прочувствовать истинный смысл художественного текста делает лемешевское прочтение романсов Чайковского философским, глубинным, по-настоящему лирическим. Космизм, присущий музыке великого композитора, был воспринят Лемешевым в полной мере и передан слушателям. Даже если большинство из них не могло объяснить суть происходящего, на подсознательном уровне это ощущалось ими.

Лемешев и Чайковский совпали и ещё в одной сфере – в любви к поэзии А. К. Толстого. Впрочем, музыкальность поэзии Толстого обеспечила ему популярность и среди других композиторов: и А. Т. Гречанинов, и Н. А. Римский-Корсаков, и П. П. Булахов – все они обращались к лирике Толстого, и написанные ими романсы были включены в репертуар Лемешева. Но речь сейчас идёт о романсах Чайковского, и главнейший из них – «Благословляю вас, леса».

Следует отметить, что ранее этот романс исполнялся не тенорами, а басами, к тому же выдающимися – А. С. Пироговым, И. Петровым, М. О. Рейзенем. Поэтому определённый риск для Лемешева существовал. Но он всё же взялся за это произведение и, вложив в него всё своё артистическое обаяние, свой огромный вокальный талант и умение чувствовать слово, передал духовную наполненность, присущую романсу. Прекрасно понимая суть молитвы (а монолог Иоанна Дамаскина – не что иное, как переложённая на стихи молитва), Лемешев придаёт романсу торжественность, вкладывает в него духовное переживание, временами переходя на декламацию. Смог ли кто-то ещё из прежних исполнителей романса «Благословляю вас, леса» выразить «молитвенное славословие беспредельности Мироздания, единство всего сущего?»¹. Посредством романсов Чайковского Лемешев сократил критический разрыв между советским народом и духовной поэзией.

К числу «духовных» романсов принадлежит и произведение на стихи поэта-славянофила А. С. Хомякова «Подвиг». В советский период

¹ Анчугова, Т. В. «Откройся, мысль! Стань музыкою, слово...». Чайковский и Лемешев // Информпространство. – 2015. – № 190. – С. 54.

славянофилы были не в чести у идеологов, определявших содержание концертов, спектаклей и других мероприятий. Но Лемешев был твёрд в избранной им позиции, и «Подвиг» звучал на его концертах в числе остальных ста романсов Чайковского.

Некоторую трудность вызвала у Лемешева постоянная нарастающая динамика в этом романсе, но ему удалось преодолеть её, совершенно точно рассчитав собственную силу звука. Приход мелодии к ля второй октавы, являющийся кульминацией произведения, несёт в себе мужественный, даже героический оттенок. Практически у любого тенора этот момент мог бы прозвучать неестественно и даже комично, но только не у Лемешева. Воспользовавшись приёмом постепенности, певец начинает восхождение к кульминации с тончайшего *pianissimo*, добавляя по мере развития мелодии динамические нюансы, логически и в совершенстве достигая практически *fortissimo*, выказывая мощь голоса, в противовес привычным лиризму и мягкости.

Один из шедевров романсного творчества композитора – романс «Слеза дрожит». В этом лирико-философском произведении, написанном на стихи А. К. Толстого, Лемешев вновь предстал как тончайший знаток творчества Чайковского. Ему удалось точно передать заложенную в романс христианскую мысль о всеобщей любви, и вызываемые этой мыслью восторг и трепет:

В одну любовь мы все сольёмся вскоре,
В одну любовь, широкую как море,
Что не вместят земные берега.

С. Я. Лемешев словно был создан для того, чтобы и вокальными, и визуальными средствами передать своим слушателям то философское понимание Вечной Красоты, которое было свойственно представителям русской культуры XIX века. По свидетельству Т. В. Анчуговой, которая неоднократно лично присутствовала на концертах Лемешева, особо отличалась царившая там атмосфера, которую определяла исходящая от него

Сияющая Красоту, очищающая души людей. Эту мысль подтверждают и слова дирижёра Большого театра А. Зверева: ««Когда Лемешев входил в Большой театр, театр словно начинал светиться... Такого умом понять нельзя – Божие явление»¹.

С. Я. Лемешев вопреки традициям отказался в этой работе от декламационности. Его художественными принципами на этот период становятся плавность, ровность, кантилена. Лемешев путём долгих раздумий и анализа приходит к выводу, что убивать прекрасные мелодии Чайковского декламацией – преступление.

Если взять любой из романсов Чайковского в исполнении Лемешева, то можно убедиться, что певец воплотил в жизнь задуманное в полной мере. Например, романс «Средь шумного бала» исполняется им на безупречно ровной кантилене, каждая фраза – законченная музыкальная и поэтическая мысль. Безукоризненная филировка, гармоничная перекличка с фортепианной партией, сочетание взволнованности с почти неудержимой страстью (возникающей на краткое мгновение на строчках «А смех твой, и грустный и звонкий, / С тех пор в моём сердце звучит», что является кульминацией), – всё это не только выражает индивидуальность Лемешева-вокалиста, но и передаёт красоту Чайковского-мелодиста, его композиторские нюансы.

В верности трактовки этого романса можно убедиться, зная историю написания стихотворения. А. К. Толстой посвятил Софье Миллер, которая впоследствии, через много лет, стала его женой. Он действительно увидел её на балу и испытал весь тот спектр чувств, которые описаны в стихотворении. Атмосфера тайны (это был бал-маскарад, и лица присутствующих были скрыты масками), ощущение трагизма (судьба Софьи Миллер очень сложна: покоряя сердца мужчин, она долгое время оставалась несчастной; свою внебрачную дочь она вынуждена была отдать на воспитание в семью брата), несмелое предчувствие будущего счастья соединились в этом поэтическом

¹ Кудрявцева-Лемешева, В. Н. О работе С. Я. Лемешева над словом в пении / В. Н. Кудрявцева-Лемешева // С. Я. Лемешев. Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 312.

шедевре. П.И. Чайковский сумел это перенести в свою музыку, а С. Я. Лемешев с удивительной точностью и искренностью реализовал эту действительную историю, запечатлённую в вечности, словно старинная фотография, найдя верный подход к этому тончайшему вокальному произведению.

Китайский исследователь В. Жан Ши относит Лемешева к лучшим интерпретаторам романса «И больно и сладко». Представленный романс требует исполнительских качеств, характеризующих себя как живость, виртуозность, «с небольшим увеличением скорости, с чистотой тембра, с нарочито небрежными колебаниями, с мастерской филировкой, которые органично отражают настойчивость и робость, которые испытывает молодой человек по отношению к своей возлюбленной. Голосовые падения вниз, которые осуществляются скачкообразно, видна очевидная виртуозность, которой владеет Лемешев, умение играть с ритмом, а также свободная техника *diminuendo* позволяют певцу мастерски подойти к кульминации романса»¹.

Существует ещё один момент, касающийся специфики трактовки Лемешевым романсов Чайковского. Это – предельная искренность и полное искоренение мелодраматизма, сентиментальности и излишнего надрыва. Таковы в его исполнении романсы «Ни слова, о друг мой», «Страшная минута», «В эту лунную ночь» и многие другие. Они демонстрируют исключительный самоконтроль артиста, являющийся следствием высокого вкуса и требовательного отношения к себе. «Простой безыскусственный рассказ о человеческом горе гораздо сильнее воздействует на слушателя, чем стенанья, стремление его разжалобить «натуральными» переживаниями», – пишет С. Я. Лемешев². Действительно, внешнее спокойствие, простота, искренность лишь подчёркивают внутренний драматизм этих романсов.

¹ Ши, Жан В. Романсная лирика П. И. Чайковского (ор. 6) и её интерпретации в творчестве вокалистов / Жан В. Ши // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2013. – № 161. – С. 100.

² Линьсян, У. Художественно-творческий и вокально-педагогический потенциал русского романса / У. Линьсян // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 112.

Исполнял на эстраде С. Я. Лемешев и русскую народную песню. Она как нельзя лучше подходила певцу, и не только потому, что он слушал её с детства, постигал на ней вокальное мастерство, а ещё и потому, что она созвучна с его творческой натурой своей поэтичностью и лирической глубиной. По словам самого Лемешева, русская песня шлифовалась народом веками, поэтому её образы – и поэтические, и мелодические – исключают налёт случайности. В прекрасных мелодиях русской народной песни «выкристаллизовались чистые, высокие человеческие чувства». Поэтому долгом певца является равноценная отдача, заключающаяся в неподдельной искренности, чистоте и «масштабности исполнения». Лемешев боролся с проявлениями в русской народной песне вульгарности, разухабистости, пошлости, кабацких элементов. В его исполнении народная песня представляется нам эталонной – искренность, напевность, эпическая широта без малейших признаков вульгарности, сухости или равнодушия. Эстрадное исполнительство Лемешева – это эталон, к которому нужно стремиться начинающему певцу.

Эстрадный период музыкальной деятельности выявил не только новую грань его таланта, но и доказал, что настоящему музыканту подвластны любые сферы деятельности. Популяризовав жанр песни, Лемешев одновременно сумел облагородить его, продемонстрировав тем самым, что вкус и талант способны служить прививкой от пошлости. Своим мастерством и оригинальной трактовкой, искусством переживания и вживания в образ Лемешев создавал из песни высокохудожественное произведение. Камерное творчество С. Я. Лемешева являет собой пример профессиональной и творческой работы над музыкой, словом и образом. Способность превратить песню или романс в полноценный спектакль с неповторимым художественным образом – одна из отличительных особенностей певца. Интонационное богатство и выразительность, нетривиальность решений, тщательная выверенность штрихов и динамики, – всё это делает опыты камерного исполнительства С. Я. Лемешева выдающейся частью его творчества. Таким образом, исполнение им романсов Чайковского можно

назвать эталонным, высокохудожественным, отмеченным вкусом и тактом. Лемешев подошёл к работе над романсами с глубоким знанием творчества великого композитора, действуя по принципу простоты, естественности, философского осмысления музыкального и поэтического материала.

Менталитет русского народа с его способностью испытывать крайние чувства, грустить, радоваться, любить, страдать, грешить и каяться нашёл отражение в русском музыкальном искусстве – фольклоре, церковной музыке, авторской песне и романсе. Этот аспект был силён и в поэзии¹. Соединившись, музыка и слово образовали особенный песенный жанр, требовавший не просто вокалиста, а певца-актёра, который смог бы передать исповедальное звучание этих произведений.

Именно исповедальность явилась тем фундаментом, который определил выбор средств художественной выразительности – мелодии, гармонии, фактуры, различных штрихов, контрастной динамики, агогики. Особое значение приобретают ферматы, паузы, акценты, способные передать нарративность речи, декламацию, риторические высказывания.

Исповедальность и эмоциональность потребовали специфической передачи чувств героев русских романсов и песен. На примере творчества С.Я. Лемешева было доказано, что подобное исполнительство с правдивым отражением интонаций, эмоций и переживаний явилось основной составляющей русской вокальной школы, прославившейся на весь мир.

Таким образом, творческие достижения русских композиторов определили путь развития русской вокальной школы. Определив основой для творчества русский фольклор, композиторы определили путь развития отечественной школы пения. Русская песня, которая сохраняла исконные традиции, с новыми поколениями исполнителей преображалась, притягивая новые качества звучания. Театрализованные русские фольклорные праздники с музыкой и действием, как и других регионах имели народные корни, но

¹ Демченко, А. И. Отечественная музыка XX века: к проблеме создания художественной картины мира / А. И. Демченко. – Саратов: Издательство СГУ, 1990. – С. 80.

являлись самобытными. Музыка и традиции народа – это часть культуры, которая, приобретая новые формы проявления народного творчества, обогащается, становится более отличительной от культур других народностей.

Рассмотрев генезис русской школы пения, становится очевидно, что история государства и формирование рассматриваемого феномена имело своеобразный путь к становлению. Исторические события и развитие общества оказывали влияние на темпы и продолжительность формирования национальной музыкальной культуры. Долгий путь к приобретению православной веры создал обрядовые виды песенного жанра и навсегда определил уникальность наследия. Византийская православная культура, вошедшая в русский народ, определила дальнейшее содержание певческого творчества. Церковное пение – часть процесса богослужения, обращение к Богу с покаянием, мольбами о прощении грехов – формировало выразительный эмоциональный потенциал ментальности. Пение у русского народа тесно связывается с эмоциональным состоянием исповеди, чистосердечной выразительности, наива.

Формирование профессионального музыкального образования происходит от западных методов приобретения навыков игры на музыкальных инструментах. Сформированный в определённых исторических условиях класс русского населения имел возможность обучать своих детей музыкальному исполнительству, привлекая частных педагогов-репетиторов из западных стран. Происходило развитие музыкального и театрального исполнительства гастролирующими труппами и отдельными солистами зарубежья.

На отечественном исполнительском олимпе появляются музицирующие соотечественники, имеющие возможность пройти обучение и проявить себя как солисты и композиторы. Однако надо учесть, что русские музыканты росли в атмосфере русских обрядовых традиций и чтили русскую православную церковь. Многие сами пели на богослужениях и в дальнейшем были руководителями хоров с церковным песнопевческим репертуаром.

Русская школа пения задолго до появления западных методик музицирования и вокального исполнительства таила в себе самобытность, основанную на менталитете русского народа. Феномен русской школы пения берёт свои истоки в русской народной песне и церковном пении.

Русская школа пения в своём профессиональном смысле была сформулирована и создана композитором М. И. Глинкой. Выдающийся русский композитор, имея в своём профессиональном арсенале блестящее музыкальное образование западноевропейских школ и песенные фольклорные традиции русского народа, православный верующий. Совокупность профессиональных качеств и менталитет русского человека позволили М.И. Глинке создать профессиональный вид русской школы пения.

М. И. Глинкой в русской школе пения вырабатывается и формируется вокально-методическая и педагогическая мысль. Методика русской певческой школы разрабатывается М. И. Глинкой, А. Е. Варламовым, Ф. Е. Евсеевым, Г.Я. Ломакиным. Отечественная вокальная методика представлена огромным количеством практических руководств и методических указаний – работ самобытных, оригинальных и значительных.

М. И. Глинка постепенно выработал свою методику, которую воплотил в работах: «Упражнения», «Школа пения», этюдах и вокализах. Неразрывная связанность слова и музыки, декламационная выразительность, артистичность исполнения – основные требования, которыми М. И. Глинка руководствовался в своей вокальной методике. В «Школе пения» представлены вокальные упражнения, позволяющие при систематических занятиях значительно укрепить голос, выработать его подвижность, выровнять тембр, расширить диапазон. В основу распевания положен «концентрический метод»¹.

Школа пения М. И. Глинки была создана для постановки певческого голоса и пения на русском языке, что является главным отличием от иных школ пения. Взяв за основу итальянские методы звуковедения, композитор

¹Барсов, Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов. – Л.: Музыка, 1967. – С. 44.

создал ряд упражнений на русские гласные. Отметим факт присутствия некоторой универсальности, состоящей в соединении двух видов вокальной артикуляции: итальянской (поскольку метод звукообразования от итальянской культуры пения) и русский (поскольку текст исполнялся на русском языке). Русский певец способен исполнять произведения на итальянском и русском языках. Когда сами итальянцы могут органично артикулировать на русском. М. И. Глинка отмечал этот факт.

Развитие русской вокальной школы XIX – начала XX века проходит в тесной духовной связи с идеями русской философской мысли. Философия среди русских мыслителей – два понимания и два противостояния между западниками и славянофилами. Однако русским композиторам были близки идеи славянофильства, о чём свидетельствует тематика творчества, отражающая ценности и приоритеты.

Славянофилы определяют для себя (национальные) приоритеты, идеалы, стереотипы, которые отражаются в репертуарном материале русской вокальной школы. Тематика, содержание вокальных произведений русских композиторов пронизана идейно-образной концепцией религиозной философии. Тема русских духовных ценностей русского народа преобразовывается в художественный исполнительский вид, который требует от певцов глубокого анализа, сопереживания, воображения, проживания, формируя звуковую интонацию, обозначая наброски традиции.

Русская школа пения определяет свои идейные и профессиональные приоритеты. Философские взгляды мыслителей А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, И. С. Аксакова и других представителей славянофильства представляют идеи, актуализируя первостепенное значение святоотеческих традицийлюбомудрия, религиозно-духовного преображения личности и общества, обращают особое внимание на особенности национальной ментальности, которые, соответственно, вживаются в духовное содержание русской певческой школы.

В творчестве позднего И. В. Киреевского идеалистическая диалектика

сопряжена с православной традицией, что указывает на абсолютные ценности Православия, представляющие общечеловеческие ценности – истину, добро, красоту. Здесь ясно видна связь с миропониманием русских композиторов, особенно начиная с глинковского периода творческой деятельности.

Идейно-художественное содержание русской школы пения детерминируется в пространстве национальной музыкальной культуры, насыщенной славянофильскими идеями (православие, соборность, коллективизм, антизападничество и т. д.). Идеи славянофилов отчётливо прослеживаются в вокальном репертуаре русской школы пения, в тематике содержания произведений и целых жанров (героическая и лирическая песня, опера, романс). Славянофильство оказало большое влияние на развитие самосознания и самоидентификации идейно-художественной сути русской школы пения XIX – начала XX в., наследие которой стало отражением национальной ментальности и православной христианской культуры.

Русская школа пения укрепила свои творческие приоритеты под непосредственным воздействием славянофильских идей, характеризовалась простотой, задушевностью исполнения, драматичностью, умением совмещать пение с живым (народным), психологически окрашенным словом. Представители музыкальной культуры ориентировались на формирование национальной самобытности, патриотических чувств, на процесс осознания собственных национальных корней.

Исток русской школы пения – народная песня, ценность духовно-нравственной позитивности, как «таинственная психея народа», как основа национального самосознания, становится мелодической и смысловой основой для представителей русской вокальной школы. Русская народная песня, характеризующаяся как хранительница добра, откровенной любви к родному краю, православию, в своём содержании являлась для славянофильской философии ценным наследием искусства.

Романсовое и песенное творчество композиторов – результат изучения и проникновения в содержание русских народных песен, к образам

христианского мира, где использовались передовые знания музыкальных методов западноевропейских школ с русской ментальностью, демонстрируя открытость, отзывчивость русской культуры, ее возможности объединить в своей среде лучшие достижения искусств других культур. Репертуарная база музыкальных произведений русской школы пения была приобретена под влиянием исторического контекста эпохи со свойственными ей специфическими национально-культурными чертами.

Русская композиторская школа определила для своего творчества приоритеты, смысл которых несли идеи славянофилов и их представление о содержании русской музыкальной культуры. Русские композиторы под непосредственным впечатлением философии славянофильства в своих оперных произведениях представляли русский национальный колорит. Создавая оперные шедевры, они обращались к народным, праздничным, лирическим, крестьянским песням. Западная музыкальная культура присутствовала в сфере инструментально-исполнительских и теоретико-методических форм, а идейное содержание оперных произведений русских композиторов отражало менталитет русского народа.

В русской школе пения тема исповеди, проявляющая себя в ментальности русского народа, отражается в литературных, поэтических, вокальных произведениях отечественных авторов. Сущность исповедального сознания, составившая суть содержания большинства вокальных произведений русских композиторов – это обращение к миру исповедально-музыкального, исповедально-философского, культурологического диалога, необходимого на пути возрождения национального самосознания.

Смысловое пространство вокальных произведений русских композиторов отражает исповедальное состояние. Оно наполнено свойственной для православия эмоциональной палитрой, раскрывающей созерцание красоты природы родного края и сравнение с красотой собственных чувств, желания видеть прекрасное в мире, горько скорбит по утерянной любви, молодости, жизни с чистосердечным признанием своих

чаяний.

Исповедальность свойственная русскому народу анализируется, приобретая смысл и транслируется внутренним или озвученным монологом на русском языке, формируется в определенной культурной среде. Культура мышления русского человека самобытна, как специфична и форма чувствования, и проявление исповедальных текстов, отражающих особенные черты искренности. Воссоединение музыки, свойственное интонациям русских народных песен, и самобытного исповедального слова представлено в вокальной литературе и оперных произведениях русских композиторов.

Исповедь в вокальных произведениях озвучивается различными музыкальными формами, однако речитатив, не подчинённый строгой метрической сетке, как род певучей декламации способен воспроизводить интонационный и ритмический рисунок естественной речи. Такие качества, приближённые к естественной речи, дают возможность композитору, а затем исполнителю приблизиться к высокой степени выразительности чистосердечного проявления чувств в вокальных произведениях.

В музыке великого русского композитора А. С. Даргомыжского речитатив особенно раскрывает духовно-мировоззренческие, исповедально-смысловые идеи произведений. Творчество композитора определило традиции русской речитативной части оперы, создало новый жанр русской оперы – народно-бытовую, лирико-психологическую драму.

В творческом процессе русской вокальной школы существует цель построения образности героев произведений, со свойственной по замыслу авторов внутренней природой человеческих качеств, тенденцией перевоплощения, раскрытием «внутреннего человека», отражением особенностей драматической судьбы персонажа.

Речитативность согласуется с типичными чертами русской школы пения, выражающихся в стремлении к правде, естественности построения вокально-речевых фраз, чтобы чистота исповедальности в исполнении певца была чистосердечная, а образы героев произведений на сцене – живыми и

реалистичными.

Оперное творчество русских композиторов основывалось на приёмах европейского оперного искусства. Так, чередование разговорных диалогов сольными номерами и малыми дуэтными ансамблями является наследием французской оперы, однако сами тексты в отечественных спектаклях на русском языке, а музыкальные мелодические интонации от русских народных песен.

Плодотворное творческое сотрудничество русских и итальянских композиторов определило оперные формы отечественных спектаклей, совмещая стиль бельканто с речитативами и большим количеством музыкальных номеров. Европейские образцы структуры оперы использовались как структура произведения, но не являлись тематическими смысловыми и идейными истоками.

Философско-религиозные и музыкально-антропологические доминанты: духовность, психологизм, чистосердечность, жертвенность, культ страдания, внутренний подвиг – являются базовыми для музыкальной культуры конца XIX – начала XX в. Социокультурные константы, как покаяние, смирение, сожаление о подверженности греховным страстям, – являются христианскими моральными ценностями русского народа. Вокальная музыка русских композиторов насыщена духовно-смысловым содержанием, где центром является скрытый и углублённый психологизм, наив-чистосердечность, исповедальность, самоотверженность. Древняя традиция христианской духовной практики (исихазм) святости является культурно-идентификационной, где «направленность на «очищение сердца» и «умное делание» ввело в русское музыкальное искусство ощущение бесстрастности, самососредоточенности, энергийной суровости.

Ценностно-смысловые ориентации в развитии русских композиторов и певцов имеют давние истоки, идущие от православной византийской музыкальной культуры, Русской православной церкви и народного фольклора, доглинковского и глинковского периода, которые вошли в художественное

содержание русской школы пения, которая в дальнейшем совершенствовалась и приобретала новые черты.

Духовный реализм, «реализм в высшем смысле», характеризующий творчество великого русского философа и писателя Ф. М. Достоевского, был взят за основу русскими композиторами и исполнителями. «Новое направление» в музыке на рубеже XIX–XX веков – культурное движение, называемое русским духовным возрождением. Музыканты актуализируют тему специфики национальной культуры, философии, религии как основных составляющих в процессе поиска выхода культуры и человечества в целом из надвигающегося глобального кризиса»¹.

Камерные и оперные вокальные произведения русских композиторов, наполненные более глубоким духовно-эмоциональным содержанием, получают своё развитие и требуют от исполнителей-певцов-актёров нового взгляда, нового подхода к анализу и созданию образов героев и смыслов романсовых и песенных диалогов.

Герои оперы – главные персонажи, характеризуются как отважные и сильные, самоотверженные и справедливые, чистосердечные и верующие, олицетворяющие собой стремление к праведной жизни и торжеству общечеловеческих ценностей. Русская школа пения сформировалась из особенностей и специфики «психологического склада нации, истоков её музыкальной культуры, особенностей исторического развития»², национального образа мыслей.

В творческом процессе русских певцов-актёров рубежа XIX–XX вв., особенно Ф. И. Шаляпина, отличительной профессиональной чертой становится изучение собственной эмоциональной природы, самоанализ своих чувств на определённые обстоятельства, проявление черт своего характера в образах героев произведения и своего отношения к явлениям миру. Ф. И.

¹ Аминова, Г. У. Идеи С. И. Танеева о будущем русской музыки в контексте отечественной философии XIX – начала XX вв. // Ценности и смыслы. – 2011. – № 6 (14). – С. 64–76.

² Плеханова, О. Е. Технология формирования вокально-педагогической культуры учителя музыки в процессе вузовской подготовки : 13.00.08 : дис. ... канд. пед. наук / Ольга Евгеньевна Плеханова. – Екатеринбург, 2006. – 230 с.

Шаляпин – представитель рабочего народа, с детства находящийся в атмосфере традиций фольклорных праздников и обрядов, впитавший в себя дух православия, будучи исполнителем песнопений в церковном хоре, впитал русский менталитет. Творчество певца представляет русское вокальное искусство, основывающееся на народности, на чистоте и глубине чувств.

Актёр-Шаляпин, пополнив свой творческий арсенал передовыми знаниями законов драматической сцены того времени, становится носителем богатых профессиональных качеств. Ф. И. Шаляпин был способен с глубиной осмысления, тщательно создавать музыкально-драматическое действие, правдиво реагировать на поставленные авторами произведений определённые обстоятельства, вызвать искренние чувства, характеризующие своего героя, тем самым создавая психологический узор роли. При создании образов в операх, романсах, песнях Ф. И. Шаляпин использовал откровенные и трепетные интонации для каждого слова, был абсолютно достоверен на сцене.

Русская народная песня объединяет в своём содержании обширный спектр чувств русского человека. Интонационная выразительность, заложенная в красоте русского языка, наполненная эмоциональными ментальными особенностями, содержится в народных песнях. Русские народные песни, изначально несущие в себе эмоциональную насыщенность и настроение содержания темы, способствовали художественному и вокально-техническому развитию творчества А. В. Неждановой. Певица была хорошо знакома с бытом народа и атмосферой песенных традиций крестьян, наполненных красочными, поэтическими сельскими праздниками, обрядами. Она обнаруживает начало художественных впечатлений, эмоциональных сопереживаний, что и явилось истоками её исполнительского искусства. А. В. Нежданова унаследовала глубину и чувствительность к интонационному и артикуляционному содержанию песни, что позволило на высоком художественном уровне представлять истинный дух народной песни.

Романсы русских композиторов наполнены исповедальными лейтмотивами. В творчестве русских композиторов присутствуют

произведения на духовные и православные темы, церковные песнопения. В русских вокальных произведениях обнаруживаются ментальные особенности русского человека, актуализируется идея молитвенного преображения, вера в исцеление от душевных и духовных болезней, эмоциональное стремление к молитвенности, покаянию, дающее в последствии утешение и успокоение.

Темы романсов и песен русских композиторов по содержанию отражали стремление выразить глубину переживаемых эмоций, настроения, желание произнести сокровенную исповедь, молитвенный диалог. Русские композиторы и русские литераторы образовали тесное взаимодействие искусств, которое явилось взаимным художественным обогащением. Стихотворные тексты посвящались проявлению сокровенных эмоциональных переживаний героев, проявляющих с чистосердечием своё отношение к чувствованию окружающего мира, чувствам любви к людям или природе – божественному творению, родной отчизне или героям русского народа. Стихи русских поэтов, обрамлённые в мелодические интонации русскими композиторами, в палитре звуков гармонии, исполняемых музыкальными инструментами и солистами-вокалистами, воссоединяются в единый смысл музыкального произведения. Исповедальные настроения слов и музыки усиливают эмоциональное содержание вокальных произведений, требуют от исполнителя-певца особого отношения к произношению текста и голосоведению.

Тема исповеди в операх русских композиторов обретает особый, глубокий смысл, наполненный эмоциональной атмосферой. Герои оперных произведений предстают как персонажи, наделённые характером и менталитетом русского человека, где проявление эмоционального состояния на возникшие определённые сюжетом произведения обстоятельства раскрывают особые переживания, отражающиеся в вокальной артикуляции и интонационных интерпретациях.

В русских операх отражается культура времени, дающая представления о реальности, в которой рождались образы героев оперы и творили сами

создатели – авторы музыкально-драматических произведений. Творчество русских композиторов характеризуется мощным периодом художественного развития с тесными связями литературы и музыки, решает различные художественные задачи, которые озвучивали певцы-актёры, создававшие вокальные образы и совершенствующие содержание русской школы пения. Русские оперы, наполненные сложными художественно-исполнительскими задачами, определяют цели перед актёрами-певцами, связанные с совершенствованием вокально-технических приемов в совокупности с эмоциональным осмыслением драматического содержания оперной партии. Кроме того, они способствовали развитию традиций русской школы пения.

Оперные спектакли русских композиторов содержат глубокий эмоционально-психологический смысл, раскрывающий судьбы и поступки героев произведений, раскрывая драматические события, глубину человеческих страданий и радостей, которые невозможно прожить актёру-певцу без определённых эмоциональных состояний, ведущих к чистосердечности, исповедальности, наиву. Эмоциональное состояние как единое целое в вокально-актёрском процессе требует от исполнителя глубокого анализа драматургии ситуации сюжета произведения, вокально-технических приёмов в режиме определённого психологического состояния.

Русская вокальная школа не является заимствованной формой западноевропейских вокальных школ, поскольку это феномен, наполненный менталитетом русского народа. Уникальность художественного содержания и вокально-технических приёмов очевидна и является частью русской музыкальной культуры. Представители русской школы пения – выдающиеся мастера оперной и камерной сцены в своём творчестве ярко и красноречиво выражали художественные черты феномена. Расширив рамки понятия русской школы пения, рассмотрев генезис, разрыв содержания, нам удалось выявить и сформулировать новые черты и достоинства, дополнив искусствоведческий арсенал сведений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование посвящено изучению феномена русской школы пения, сформировавшейся на протяжении веков и развивающейся в профессиональном музыкальном творчестве (композиторском и исполнительском) в XIX – XX веках.

Серьёзное внимание было обращено на произведения вокальной литературы различных жанров и эпох, исполнительское и композиторское творчество представителей византийской певческой традиции, русской композиторской школы, западноевропейской оперной и песенной традиции.

В работе выявлены особенности песенного народного творчества и влияние византийской певческой традиции, правящие в произведениях и исполнительском мастерстве русской школы пения. Исследование опирается на обширную базу источников.

Актуализированы эстетические и опирающиеся на них культурологические аспекты изучения базовых художественных особенностей русской школы пения, сложившиеся к концу XIX в. и ставшие основой для проявления новаторских качеств в художественно-исполнительском творчестве русских музыкантов XIX–XX вв.

Предложенная в научной работе авторская исследовательская концепция позволила реализовать междисциплинарный комплекс методов, которые аккумулированы в трёх методологических подходах: в философском, историко-культурном, художественно-эстетическом. Комплексный подход раскрывается в употреблении разнообразных приёмов, сформировавшихся в философской, историко-культурологической, искусствоведческой и музыковедческой практике, в частности сравнительно-исторического метода, структурно-логического метода, метода теоретического анализа и синтеза, систематизации изучаемого материала.

Исследована проблема, связанная с анализом генезиса феномена «русская школа пения» в национальной музыкальной культуре, благодаря:

- формированию теоретико-методологической базы исследования, содержащего обоснование базисных категориальных характеристик, а также эстетически и культурологически ориентированное обобщение и структурирование понятий, составляющих проблемное поле проанализированного материала исследования;
- обоснованию авторской исследовательской концепции, трактовке её базовых категорий в свете ключевых проблем осуществлённого культурфилософский анализ специфики идеи русской школы пения;
- выявлению и систематизации основных позиций и точек зрения, актуализирующих богатый практический опыт, обусловленный феноменологической детерминированностью уникальной проблематики.

Названные аспекты проблемы составили круг актуальных для современной культурологии вопросов, а их решение стало возможно благодаря созданию доказательной базы при разностороннем и углублённом рассмотрении предпосылок возникновения феномена русской школы пения, его идей и художественных особенностей, позволивших представить картину мира через анализ смыслового ядра и ряда творческих этапов становления в культурном контексте.

В результате проведённого исследования была достигнута заявленная цель работы – удалось проанализировать специфику генезиса русской школы пения, раскрыть новые черты художественных особенностей исполнительского мастерства русской певческой школы конца XIX – начала XX века.

Сделаны следующие выводы:

Русская школа пения объединила взаимосвязанные между собой качества национальной самобытности: национальную интонацию, внутренний психологизм образа, характер произведения, философские идеи и мысли. Особенность методологии русской певческой школы – вокальная техника, основанная на своеобразии вокально-артикуляционных приёмов, свойственных фонетике русского языка, и индивидуальных особенностях

творчества, способного совмещать пение с эмоциональной выразительностью, формирующей художественно-образную вокально-речевую конкретизацию, актерское мастерство драматического действия, искреннюю выразительность, естественность и достоверность передачи поэтического содержания музыки.

Русские композиторы способствовали дальнейшему плодотворному развитию нового направления, возрождая и развивая форму древнерусских распевов, обогатили определённый язык гармонии, который звучал с новой палитрой украшений, насыщенной красками, орнаментом знаменных распевов, не ретушируя предыдущие образцы первозданной красоты и богословского смысла. Религиозная философия славянофилов, оказавшая влияние на русскую культуру и общественную мысль, стремилась возродить духовность, вселить в души современников свет и веру, сохранить живую традицию.

Художественно-творческое содержание русской вокальной школы, приумноженное профессиональной методикой М. И. Глинки, разрешающей важнейшие творческие исполнительские проблемы и наполненной русской ментальностью, явилось уникальным явлением в отечественной музыкальной культуре. М. И. Глинка почитал церковнославянские основы пения и проявлял в своём творчестве тонкое понимание колорита народного музыкального наследия, объединяя фольклор, русские церковные традиции с академическим вокальным исполнительством.

Художественно-культурологическая концепция русской певческой школы XIX – начала XX века взаимосвязана с процессами возникновения новых форм на основе духовной парадигмы, стремящихся к совершенствованию творческого музыкального мышления. Формы развития профессионализма русской школы пения проходили в параллели с творческими достижениями мировой музыкальной культуры и со стержнем – «русской идеей», «официальной народностью» – составившим ядро национально ориентированных доктрин и славянофильства. Духовно-художественные ценности, которые составляют фундамент русской вокальной

школы, образовали ряд особых ключевых понятий и концептов – «русская идея», «соборность», «вера», «церковь», «православие», «народность», «любовь», «искренность» и «сострадание».

Философская мысль славянофилов, нашедшая отражение в идейном содержании русской вокальной школы XIX – начала XX века, является значимой исторической вехой в творческом самопознании, осмыслении первооснов русской музыкальной культуры. Она оказала влияние на всю отечественную культуру и является спецификой в развитии традиций.

Русская школа пения несёт в своём содержании синтез, сочетание западноевропейских вокальных методик, связанных формой и позицией построения вокализации, и владение певческой артикуляцией на русском языке. Сформировавшиеся исполнительские традиции связаны с менталитетом русского народа, с пониманием и умением проявлять эмоции и чувства, раскрывая содержание вокального произведения.

При проведении сравнительного анализа сущности национальных певческих школ было установлено сходство методологических принципов постановки академического певческого голоса, которое заключено в единстве вокально-технических приёмов звукоизвлечения. Существующие школы пения имеют свои уникальные особенности и с чистотой артикуляционной манеры способны исполнять на родном языке произведения авторов, которые создавали произведения для своей национальной вокальной школы.

Русская школа пения уникальна в своём духовно-художественном и вокально-техническом содержании и отражает менталитет русского народа. Репертуар русской школы пения в большей мере состоит из произведений, исполняемых на русском языке. Стихотворные тексты и оперные либретто насыщены тонкими психологическими образами героев произведений и сюжетной драматургией. Профессиональное исполнение произведений русских композиторов требует особого эмоционального состояния, заложенного в стихотворном и музыкальном текстах, и является частью вокального мастерства. Основными эмоциональными состояниями в процессе

пения являются чувства: наив, чистосердечность, исповедальность.

Особого развития профессионального исполнительского мастерства достигли представители русской певческой школы конца XIX – начала XX века. С именами Ф. И. Шаляпина, И. В. Ершова, А. В. Неждановой, Л. В. Собинова, Г. С. Пирогова связан период развития профессионализации русской школы пения. Исполнители создали методы работы над вокальными образами и достигли высочайших профессиональных высот, прославив русскую школу пения – феномен национальной культуры – в мировом культурном пространстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э. Б., Николаева, Е. В. Методика музыкального образования : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. Ч. 1 / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева; под общ. ред. М. И. Ройтерштейна. – Москва : Музыка, 2006. – 336 с.
2. Аверин, В. А. Психология личности : учебное пособие / В. А. Аверин. – 2-е изд., доп. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2001. – 192 с.
3. Аксаков, К. С. Эстетика и литературная критика. – Москва : Искусство, 1995. – 526 с.
4. Александров, М. В доме Неждановой / М. Александров // Огонек. – 1977. – № 10. – С. 38–39.
5. Аминова, Г. У. Идеи С. И. Танеева о будущем русской музыки в контексте отечественной философии XIX – начала XX вв. // Ценности и смыслы. – 2011. – № 6 (14). – С. 64–76.
6. Ангуладзе, Н. Д. Номо cantor: очерки вокального искусства / Н. Д. Ангуладзе. – Москва : Аграф, 2003. – 240 с.
7. Антология педагогической мысли Древней Руси и Русского государства XIV–XVII вв. / Сост. С. Д. Бабишин, Б. Н. Митюрлов. – Москва : Педагогика, 1985. – 363 с.
8. Антонина Васильевна Нежданова. Материалы и исследования / ред. В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Искусство, 1967. – 543 с.
9. Антонова, Л. В. Становление вокального образования в России / Л. В. Антонова // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Аспирантские тетради. – 2008. – № 35 (76), 4.1. – (Общественные и гуманитарные науки). – С. 29–34.
10. Анчугова, Т. В. «Откройся, мысль! Стань музыкою, слово...». Чайковский и Лемешев // Информпространство. – 2015. – № 190. – С. 52–56.

11. Арии, романсы и песни из репертуара А. В. Неждановой для сопрано в сопровождении фортепиано / сост. Б. А. Абрамович. – Москва : Музыка, 1973. – 158 с.
12. Архипова, И. К. Великая русская певица / И. К. Архипова // Советский артист. – 1973. – 29 июня.
13. Арчажникова, Л. Г. Профессия – учитель музыки : кн. для учителя / Л. Г. Арчажникова. – Москва : Просвещение, 1984. – 110 с.
14. Асафьев, Б. В. Избранные труды : В 5 т. – Т. I. Избранные работы о М. И. Глинке / Б. В. Асафьев. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1952. – 400 с.
15. Асафьев, Б. В. Избранные труды : В 5 т. – Т. II. Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и др. русских композиторах / Б. В. Асафьев. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1954. – 384 с.
16. Асафьев, Б. В. Избранные труды : В 5 т. – Т. IV / Б. В. Асафьев. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1955. – 400 с.
17. Асафьев, Б. В. Михаил Иванович Глинка / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1978. – 312 с.
18. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1972. – 376 с.
19. Асафьев, Б. В. Об опере: Избранные статьи. – Изд. 2-е. – Ленинград : Музыка, 1985. – 336 с.
20. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1970. – 264 с.
21. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : В 3 т. / А. Н. Афанасьев. – [Репринт издания 1865 г., с испр.]. – Москва : Индрик, 1994. – Т. 2. – 1994. – 784 с.
22. Багадуров, В. А. Глинка как певец и вокальный педагог. Сб. материалов и статей / В. А. Багадуров. – Москва : Музгиз, 1950. – 343 с.

23. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2 : Немецкая школа. – Новая итальянская школа. – Новая французская школа / В. А. Багадуров. – Москва : Музгиз, 1932. – 320 с.
24. Барсов, Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов. – Ленинград : Музыка, 1967. – 65 с.
25. Барсов, Ю. А. Из истории русской вокальной педагогики / Ю. А. Барсов // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 6. – Москва : Музгиз, 1982. – С. 6–22.
26. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).
27. Бекетова, Н. В. Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира : материалы Международной научной конференции. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2001. – С. 104-132.
28. Белов, Е. Е. Понятие «вокальная школа» в историко-культурологическом анализе / Е. Е. Белов // Социально-гуманитарные знания. – 2009. – № 4. – С. 303–311.
29. Бердяев, Н. А. Истина и откровение. – Санкт-Петербург : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1996. – 383 с.
30. Бердяев, Н. А. Судьба России. – Москва : Советский писатель, 1998. – 346 с.
31. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : В 2 т. Т. 1 / Н. А. Бердяев [вступ. ст., сост., примеч. Р. А. Гальцевой]. – Москва : Искусство ; Москва : ИЧП «Лига», 1994.
32. Берков, В. О. Гармония Глинки / В. О. Берков. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1948. – 255 с.
33. Берковский, Н. Я. Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. – Москва ; Ленинград, 1962. – 403 с.

34. Богатырёв, В. Ю. Оперное творчество певца-актёра : историко-теоретические и практические аспекты : 17.00.09 : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Всеволод Юрьевич Богатырёв; [Место защиты: С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов]. – Санкт-Петербург, 2011. – 34 с.

35. Богатырева, Т. Культура как качество жизни [Сайт]. – URL: <http://viperson.ru/articles/tatyana-bogatyreva-kultura-kak-kachestvo-zhizni> (дата обращения : 20.03.2020).

36. Большакова, Е. В. О некоторых особенностях формирования вокально-исполнительских навыков учащихся детских музыкальных школ и школ искусств / Е. В. Большакова // Искусство и образование. – 2011. – № 6. – С. 109–116.

37. Большой энциклопедический словарь / ред.: И. Лапина, Е. Маталина, Р. Секачев, Е. Троицкая, Л. Хайбуллина, Н. Ярина. – Москва : АСТ, Астрель, 2003. – 1248 с.

38. Бонди, Н. С. Опера Даниэля Лессюра «Андреа дель Сарто» / Н. С. Бонди // Из истории форм и жанров вокальной музыки : Сб. науч. тр. МГК им. Чайковского. – Москва : МГК, 1982. – С. 86–102.

39. Бонфельд, М. Ш. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // К 70-летию со дня рождения: Избранные статьи и рецензии / сост., ред. и прим. С. В. Блиновой. – Вологда: ВГПУ, 2009. – С. 76–85.

40. Борисов, С. В. Эпистемологические проблемы генезиса философствования в первоначальной (наивной) форме : 09.00.01 : дис. ... д-ра филос. наук / С. В. Борисов ; Магнитогорский гос. ун-т. – Челябинск, 2008. – 348 с.

41. Бражников, М. В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков / М. В. Бражников. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. – 422 с.

42. Бражников, М. В. Лица и фиты знаменного распева: Исследование / М. В. Бражников. – Ленинград : Музыка, 1984. – 304 с.

43. Брайнина Р. Русский соловей / Р. Брайнина // Вечерняя Москва. – 1973. – 15 июня.
44. Бровина, И. В. «Песнопения и молитвы» Г. В. Свиридова в контексте древнерусской и современной культуры / И. В. Бровина // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2006. – Сер. 2. – Вып. 1. – С. 31–38.
45. Буланова-Топоркова, М. В. Педагогика и психология высшей школы : учеб. пособие / М. В. Буланова-Топоркова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. – 544 с.
46. Бэлза, И. Она была великой певицей / И. Бэлза // Моск. комсомолец. – 1973. – 16 июня.
47. Варвацци, Е. Великая русская певица / Е. Варвацци // Музыкальная жизнь. – 1971. – № 4.
48. Василик, В. В. Отражение жизни церкви и империи в памятниках византийской гимнографии : 24.00.01 : автореф. д-ра ист. наук / Владимир Владимирович Василик ; [Место защиты : С.-Петерб. гос. ун-т]. – Санкт-Петербург, 2017. – 54 с.
49. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1972. – Ч. 1: Ритмика. – 159 с.
50. Венгрус, Л. А. Многозначные таблицы «фундамента музыкальности» детей 3–18 лет: музыкальный всеобуч / Л. А. Венгрус. – Санкт-Петербург : Музыка, 2009. – 260 с.
51. Верба, Н. И. К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 3 (24). – С. 113–117.
52. Владышевская, Т. Ф. Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси / Т. Ф. Владышевская // Византия и Русь. Сборник памяти В. Д. Лихачевой. – Москва, 1989. – С. 145–160.
53. Владышевская, Т. Ф. Музыкальная культура в период образования русского централизованного государства / Т. Ф. Владышевская // Слово.

Образовательный портал [Сайт]. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36092.php>

54. Владышевская, Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва : Знак, 2016. – 472 с.
55. Владышевская, Т. Ф., Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси / Т. Ф. Владышевская, Г. К. Вагнер. – Москва : Искусство, 1993. – 255 с.
56. Власов, В. Три автографа / В. Власов // Музыкальная жизнь. – 1959. – № 7.
57. Вовк, О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. – Москва : Вече, 2006. – 528 с.
58. Волков, Ю. А. Песни, оперы, певцы Италии / Ю. А. Волков. – Москва : Искусство, 1967. – 218 с.
59. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступит. ст. А. Н. Леонтьева. – 3-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 573 с.
60. Вяземский, П. А. Полное собрание сочинений : [в 12 т.]. Т. 8 / П. А. Вяземский. – Санкт-Петербург : Издание графа С. Д. Шереметева; Типография М. М. Стасюлевича, 1883. – 528 с.
61. Гаевский, В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с.
62. Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: Сущность. Система. История. Т. 1 / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад : [б. и.], 1998. – 592 с.
63. Генина, М. Не смолкли «звуки чудных песен» / М. Генина // Вечерняя Москва. – 1970. – 10 января.
64. Гильдебранд, Д. фон Что такое философия / Д. фон Гильдебранд. – Санкт-Петербург : Алетейя : ТО «Ступени», 1997. – 373 с.
65. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград : Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1977. – 443 с.

66. Глинка, М. И. Записки // Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Москва : Музыка, 1977. – 397 с.
67. Глинка, М. И. Исследования и материалы / М. И. Глинка. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950.
68. Глинка, М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка. – Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1957.
69. Глинка, М. И. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы / М. И. Глинка. – Москва : Гос. муз. изд., 1952. – 512 с.
70. Глинка, М. И. Сборник материалов и статей / М. И. Глинка. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950.
71. Глинка, М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио (для среднего голоса) / М. И. Глинка ; общ. ред. И. К. Назаренко. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. – 59 с.
72. Глиэр, Р. М. Мои встречи с А. В. Неждановой / Р. М. Глиэр // Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания. – Москва : Музыка, 1975. – С. 141–143.
73. Гонтаренко, Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н.Б. Гонтаренко. – Изд. 3-е. – Ростов н/Д : Феникс, 2007. – 155 с.
74. Гуляницкая, Н. С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н. С. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : Сб. ст., исслед., интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – Вып. 1. – Москва : Композитор, 1999. – С. 117–149.
75. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – Москва : Языки славянской культуры, 2002. – 430 с.
76. Гупал, Е. Искусство пения / Е. Гупал. – As-sol.net. Образовательный портал для преподавателей ДМШ [сайт]. – URL: http://as-sol.net/publ/metodicheskaja_stranica/iskusstvo_penija/1-1-0-274

77. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – Москва : Индрик, 1997. – 910 с.
78. Гуревич, П. С. Культурология : учебник для вузов / П. С. Гуревич. – Москва : Проект, 2003. – 336 с.
79. Демченко, А. И. Избранные статьи о музыке. Вып. 2 : Искусство России рубежа и начала XX века / А. И. Демченко. – Саратов: Издательство Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 2004. – 172 с.
80. Демченко, А. И. Избранные статьи о музыке. Вып. 4 / А. И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2005. – 172 с.
81. Демченко, А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века : Исследование / А. И. Демченко. – Москва : «Издательский Дом «Композитор», 2005. – 264 с.
82. Демченко, А. И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа : учебное пособие для музыкальных вузов / А. И. Демченко. – Саратов: Pan-Art, 2000. – 107 с.
83. Демченко, А. И. Мировая художественная культура как системное целое : учебное пособие для студентов вузов / А. И. Демченко. – Москва : Высшая школа, 2010. – 525 с. + 1 эл. опт. диск (CD-ROM).
84. Демченко, А. И. Отечественная музыка XX века: к проблеме создания художественной картины мира / А. И. Демченко. – Саратов: Издательство СГУ, 1990. – 110 с.
85. Демченко, А. И. Статьи о музыке / А. И. Демченко. – Москва : Композитор, 2008. – 368 с.
86. Денисова, Г. М. Камилло Эверарди и Умберто Мазетти – «русские итальянцы» / Г. М. Денисова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2007. – № 2 (12), октябрь. – С. 103–110.

87. Джильи, Б. Воспоминания / Б. Джильи ; пер. с итал. И. Константиновой ; ред., прим. и послесл. С. Ю. Левика. – 2-е изд. – Москва : Музыка ; Ленинград : Музыка, 1967. – 383 с.

88. Диневич, Ю. В. Класс сольного пения: методика сознательного управления голосообразованием: учебное пособие / Ю. В. Диневич. – Тула : Изд-во ТГПУ, 2005. – 60 с.

89. Дмитриев, Л. Б. А. В. Нежданова – педагог / Л. Б. Дмитриев // Антонина Васильевна Нежданова. Материалы и исследования / под ред. В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Искусство, 1967. – 544 с.

90. Дмитриев, Л. Б. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике / Л. Б. Дмитриев // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7. – Москва : Музгиз, 1984. – С. 135–155.

91. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – Москва: Музыка, 1968. – 675 с.

92. Дмитриев, Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения / Л. Б. Дмитриев. – Москва, 2002. – 188 с.

93. Добронравов, Л. М. Ф. И. Шаляпин. Творчество / Л. М. Добронравов // Нива. – 1918. – № 36–37.

94. Достоевский, Ф. М. Пушкин (очерк) / Ф. М. Достоевский // Достоевский Ф. М. Дневник писателя. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. – С. 247—249.

95. Дранков, В. Л. Природа таланта Шаляпина / В. Л. Дранков. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. – 213 с.

96. Дуэльный кодекс / В. А. Дурасов, А. А. Суворин. – Москва : Издательство АСТ, 2018. – 272 с.

97. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Селиверстова Наталия Борисовна ; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства].

98. Егорычева, М. И. Упражнения для развития вокальной техники / М. И. Егорычева. – Киев : Издательство «Музична Україна», 1980. – 117 с.
99. Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы : Книга для учителя / А. Б. Есин. – Москва : Просвещение, 1988. – 174 с.
100. Иванов-Борецкий, М. В. Музыкально-историческая хрестоматия / М. В. Иванов-Борецкий. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1933–1936. – 2 т.
101. Иезуитов, А. Н. Проблемы психологизма в литературе / А. Н. Иезуитов // Проблемы психологизма в советской литературе. – Ленинград : Наука, Лен. отдел., 1970. – С. 38–44.
102. Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX веков / В. П. Ильин. – Москва : Издательство «Советский композитор», 1985. – 232 с.
103. Ильин, Е. П. Мотивация и мотивы / Е. П. Ильин. – Санкт-Петербург: Питер, 2011. – 508 с.
104. Ильин, Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. – Санкт-Петербург: Питер, 2009. – 444 с.
105. Ильин, Е. П. Эмоции и чувства / Е. П. Ильин. – Санкт-Петербург: Питер, 2001. – 752 с.
106. Ильин, И. А. О русской идее / И. А. Ильин – URL : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin/russid.php
107. Ильин, И. А. Сущность и своеобразие русской культуры / И. А. Ильин // Собрание сочинений: В 10 т.; сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. – Москва : Русская книга, 1993–1999. – Т. 6, кн. II. – 1996. – 668 с.
108. Иноземцева, Г. Свидание с Орфеем / Г. Иноземцева // Культура и життя. – 1971. – № 6. – С. 37–39.
109. Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры : материалы научной конференции. – Москва : НИЦ «Академика», 2013. – 320 с.

110. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца : кн. для учителя / Д. Б. Кабалевский. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.
111. Каган, М. С. Музыка в мире искусств. – Санкт-Петербург, 1996. – 232 с.
112. Кандинский, А. И. А. С. Даргомыжский / А. И. Кандинский // Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А. История русской музыки : Вып. 1. – Москва : Музыка, 1999. – 558 с.
113. Кандинский, А. И. История и легенда. Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова / А. И. Кандинский // Н. А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Науч. труды МГК. Сб. 30. / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2000. – С. 9–36.
114. Каплан, Э. Жизнь в музыкальном театре / Э. Каплан. – Ленинград : Музыка, 1969. – 220 с.
115. Кац, Б. Эхо песни в русских стихах//Музыка в зеркале поэзии. – Ленинград : Советский композитор, 1986. – С. 6–18.
116. Кашин, Д. Н. Русские народные песни / Д. Н. Кашин. – Москва : Музгиз, 1959. – 343 с.
117. Келдыш, Ю. В. А. С. Даргомыжский / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : В 10 т. Т. 6. – Москва : Музыка, 1989. – 384 с.
118. Келдыш, Ю. В. Древняя Русь / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : В 10 т. Т. 1. – Москва : Музыка, 1983. – 383 с.
119. Келдыш, Ю. В. История русской музыки. Т. 2. / Ю. В. Келдыш. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1947. – 389 с.
120. Келдыш, Ю. В. К проблеме происхождения знаменного пения / Ю. В. Келдыш // Очерки и исследования по истории русской музыки. – Москва : Советский композитор, 1978. – 514 с.
121. Кизин, М. М. А. П. Иванов : актер-певец : творческий метод : дис. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» / М. М. Кизин. – Москва, 2008. – 128 с.

122. Кизин, М. М. Григорий Пирогов – мастер русской вокальной культуры / М. М. Кизин // Вестник чувашского университета. – 2013. – № 1. – С. 212–216.

123. Кизин, М. М. Григорий Пирогов – мастер русской вокальной культуры / М. М. Кизин // Вестник Чувашского университета. – 2013. – № 1. – С. 212–216.

124. Кизин, М. М. Новый взгляд на характеры образов героев оперы «Русалка» А. Даргомыжского / М. М. Кизин // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 7. – С. 143–146.

125. Киреев, Д. З. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Д. З. Киреев. – Нижний Новгород, 2011. – 215 с.

126. Кирнарская, Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – Москва : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.

127. Киселев, В. Антонина Васильевна Нежданова / В. Киселев // Мастера Большого театра (народные артисты СССР) / ред.-сост. М. Яковлев. – Москва : «Советский композитор», 1976. – С. 4–23.

128. Князева, Е. Н. Синергетически конструируемый мир / Е. Н. Князева – URL: <http://spkurdyumov.ru/what/sinergeticheski-konstruiruemyj-mir/>

129. Коджаспирова, Г. М. Педагогическая антропология : учеб. пособие для студ. вузов / Г. М. Коджаспирова. – Москва : Гардарики, 2005. – 287 с.

130. Козловский, И. С. Нежданова / И. С. Козловский // Сов. Россия. – 1973. – 16 июня.

131. Конен, В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – Москва : «Музыка», 1994. – 160 с.

132. Кораблева, М. Д. Диалог культур как фактор развития русского музыкального (вокального) искусства : 24.00.01 : автореф. дис. ... канд. культурологии / Мария Дмитриевна Кораблева. – Санкт-Петербург, 2012. – 208 с.

133. Королевич, В. Нежданова (Очерк-характеристика) / В. Королевич. – Москва : Теа-кино-печать, 1928. – 32 с.
134. Косовцов, Н. Е. Педагогические традиции и методики русской классической вокальной школы XVIII–XIX вв.: 13.00.01 : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Николай Евгеньевич Косовцов; [Место защиты: Ин-т стратегии развития образования РАО]. – Москва, 2018. – 38 с.
135. Костецкий, Е. В квартире-музее / Е. Костецкий // Театральная жизнь. – 1973. – № 12.
136. Кочарова, Д. А. Проблема подбора репертуара в классе А. В. Неждановой: дидактический аспект / Д. А. Кочарова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Педагогика и психология. – 2012. – № 4. – С. 5–8.
137. Кочнева, И. С., Яковлева, А. С. Вокальный словарь / И. С. Кочнева, А. С. Яковлева. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1988. – 70 с.
138. Кривошей, И. М. Ключевые концепты: диалог русского романса и русской культуры / И. М. Кривошей // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 2. – URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=8911> (дата обращения: 30.03.2020).
139. Кривошей, И. М. Русский романс: молитвенное дерзновение к Богу / И. М. Кривошей // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. – Т. 73. – № 9. – С. 100—103.
140. Кристи, Г. В. Книга К.С. Станиславского «Работа актера над собой» / Г. В. Кристи // К. С. Станиславский. Собрание сочинений : В 8 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. I. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / ред. тома Вл. Н. Прокофьев, подг. текста, вступит. ст. и прим. Г. В. Кристи. – Москва : Искусство, 1954. – 424 с.
141. Кудрявцева-Лемешева, В. Н. О работе С. Я. Лемешева над словом в пении / В. Н. Кудрявцева-Лемешева // С. Я. Лемешев Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве. – Москва : Советский композитор, 1987. – 400 с.

142. Кузнецов, Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина : специальность 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Николай Иванович Кузнецов. – Москва, 2005. – 380 с.
143. Кузнецов, Ю. М. Взаимодействие сознательного и бессознательного в вокальном исполнительстве / Юрий Михайлович Кузнецов // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 8. Философия, эстетика, культурология. – Вып. 1. – Москва : МГК, 1995. – С. 77–88.
144. Кулижникова, Н. П. Наивное искусство в живописи вологодских художников XX века : 17.00.04 : дис. ... канд. искусствоведения / Наталья Петровна Кулижникова ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2012. – 249 с.
145. Куприна, Е. Ю. Сотворческая исполнительская деятельность : монография / Е. Ю. Куприна. – Москва : ИНФРА-М, 2019. – 187 с.
146. Курдюмов, С. П., Князева, Е. Н. Структуры будущего: синергетика как методологическая основа футурологии / С. П. Курдюмов, Е. Н. Князева // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002. – С. 109–125.
147. Куфтырева, Е. А., Рапацкая, Л. А. Голос расширенного диапазона: поэтапное построение процесса обучения / Е. А. Куфтырева, Л. А. Рапацкая // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. – Педагогика и психология. – 2013. – № 2. – С. 80–85.
148. Кюи, Ц. А. Избранные статьи. – Ленинград : Музгиз, 1952. – 692 с.
149. Ланской, М. И. Исследование взаимосвязи дикции, артикуляции и фонации в пении : 17.00.02 : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Михаил Ильич Ланской ; МГК им. П.И. Чайковского. – Москва, 1990. – 28 с.
150. Ларош, Г. А. Избранные статьи о Глинке / Г.А. Ларош. – М., 1953.
151. Ларош, Г. А. Избранные статьи. Вып. 5 / Г. А. Ларош. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1978. – 334 с.

152. Лаури-Волыш, Дж. Вокальные параллели / Дж. Лаури-Волыш. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. – 304 с.
153. Лебедев, Д. Н. Исполнительские традиции русских оперных певцов / Д. Н. Лебедев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. – 84 с.
154. Левашева, О. Е. Пуччини и его современники. – Москва : Советский композитор, 1980. – 526 с.
155. Левашова, О. Е. Михаил Иванович Глинка : Монография : В 2 кн. Кн. 1 / О. Е. Левашова. – Москва : Музыка, 1987. – 381 с.
156. Левашова, О. Е. Развитие жанра «Российской песни» / О. Е. Левашова // История русской музыки : В 10 т. – Т. 2. – Москва : Музыка, 1984. – С. 184-218.
157. Лемешев, С. Я. Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве. – Москва : Советский композитор, 1987. – 400 с.
158. Либретто оперы «Снегурочка». – URL: <http://libretto-oper.ru/rimsky-korsakov/snegurochka> (дата обращения: 28.03.2020).
159. Линьсян, У. Специфика формирования исполнительской культуры обучающихся вокалистов / У. Линьсян // Образование и общество. – 2010. – № 3. – С. 116—122.
160. Линьсян, У. Художественно-творческий и вокально-педагогический потенциал русского романса / У. Линьсян // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 109–112.
161. Лотман, Ю. М. А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Ученые записки Тартуского университета. – 1958. – С. 29.
162. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.) / Ю. М. Лотман. – 2-е изд. доп. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2008. – 414 с.

163. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 478 с.
164. Луканин, В. М. Обучение и воспитание молодого певца / В. М. Луканин ; сост. и ред. Е. Е. Нестеренко. – Ленинград : Музыка, 1977. – 88 с.
165. Львов, М. Л. Антонина Васильевна Нежданова : опыт творческой характеристики / М. Л. Львов. – Москва : Музгиз, 1946. – 210 с.
166. Львов, М. Л. Из истории вокального искусства / М. Л. Львов. – Москва : Музгиз, 1964. – 228 с.
167. М. И. Глинка : сб. материалов и статей / под ред. Т. Н. Ливановой. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. – 392 с.
168. Малышева, Н. М. Значение принципов К. С. Станиславского для вокальной педагогики / Н. М. Малышева // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 4. – Москва : Музгиз, 1969. – С. 180–229.
169. Малышева, Н. М. О пении. Из опыта работы с певцами / Н. М. Малышева. – Москва : Сов. композитор, 1988. – 136 с.
170. Малюков, А. Н. Формирование ценностного отношения к искусству у учащихся-подростков / А. Н. Малюков // Искусство и образование. – 2002. – № 2 (20). – С. 21–26.
171. Манько, Т. В. Русская школа хорового исполнительства (традиции и современность) : специальность 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Татьяна Владимировна Манько. – Ростов, 2006. – 203 с.
172. Мартынов, В. И. Богослужбное пение как аскетическая дисциплина / В. И. Мартынов. – URL: <http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.martynov>
173. Масленникова, И. И. О современной русской вокальной школе / И. И. Масленникова // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 4. – Москва : Музгиз, 1969. – С. 57–71.
174. Маслоу, А. Самоактуализация / А. Маслоу // Психология личности / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – С. 108–117.

175. Матюшкин, А. М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении. Как любить детей / А. М. Матюшкин. – Москва : Педагогика, 1972. – 168 с.
176. Методологическая культура педагога-музыканта: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, О. В. Ванилихина и др. ; под ред. Э. Б. Абдуллина. – Москва : Изд. центр «Академия», 2002. – 272 с.
177. Мигай, С. И. Дыхание в пении / С. И. Мигай // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 4. – Москва : Музгиз, 1969. – С. 163—179.
178. Мигай, С. И. Рождена для пения / С. И. Мигай // Сов. Культура. – 1976. – 21 мая.
179. Митрошенков, А. О. Философия славянофилов в современных российских исследованиях / А. О. Митрошенков // Вестник РУДН. Серия Философия – 2003. – № 1 (9) – С. 129–135.
180. Мо, Че Нам. Композиторская школа России и ее применение в подготовке специалистов в вузах Республики Корея : 13.00.02 : дис. ... канд. пед. наук / Нам Че Мо. – Москва, 2003. – 172 с.
181. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – Москва : ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 496 с.
182. Морозов, В. П. О развитии детского голоса. Акустические особенности / В. П. Морозов // Музыка в школе. – 2004. – № 1. – С. 42—45.
183. Мотт-Заботина, И. М. О работе над вокальным произведением / И. М. Мотт-Заботина // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 1. – Москва : Музгиз, 1962. – С. 131—146.
184. Музыкальная психология и психология музыкального образования : теория и практика : учебник для студентов музыкальных факультетов учреждений высшего педагогического профессионального образования / [Э. Б. Абдуллин и др.] ; под ред. Г. М. Цыпина. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Академия, 2011. – 383 с.

185. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступит. ст. В. П. Шестакова. – Москва : Музыка, 1966. – 574 с.
186. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – Москва : Музыка, 1966. – 574 с.
187. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
188. Мухина, В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: учебник для студ. вузов / В. С. Мухина. – 9-е изд., стереотип. – Москва : Издательский центр «Академия», 2004. – 452 с.
189. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1988. – 254 с.
190. Назайкинский, Е. В. История в музыке: Избранные исследования / Е. В. Назайкинский. – Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 392 с.
191. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 382 с.
192. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 348 с.
193. Назаренко, И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – Москва : Музыка, 1968. – 624 с.
194. Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 568 с.
195. Немировская, И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевиллю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров : середина XVIII в. – первая треть XIX в. : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01, 17.00.02 / Ия Дмитриевна Немировская; [Место защиты: Моск. гос. обл. ун-т]. – Москва, 2009. – 361 с.

196. Неуймина, Е. В. В оперном классе / Е. В. Неуймина // Иван Ершов. Статьи. Воспоминания. Письма. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1966. – 397 с.
197. Николаев, А. И. Художественный образ // Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей / А. И. Николаев. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
198. Николай Фигнер – URL: <http://100vokalistov.ru/index/0-29>
199. Никольская-Береговская, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа: от древности до XXI века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / К. Ф. Никольская-Береговская. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 304 с.
200. Новейший философский словарь / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – 3-е изд., перераб. и доп. – Минск; Интерпрессервис ; Книжный дом, 2003. – 1280 с.
201. Новые русские оперы и их влияние на рост исполнительского мастерства певцов» – URL: <http://zadocs.ru/literatura/51941/index.html?page=5> (дата обращения: 25.03.2020).
202. Ноздрина, А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков : 09.00.13 : дис. ... канд. филос. наук / Ангелина Петровна Ноздрина. – Ростов, 2004. – 165 с.
203. Норцов, П. Дивное звучание / П. Норцов // Театральная жизнь. – 1983. – № 14.
204. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – Москва : Мир и образование, 2015. – 1375 с.
205. Онищенко, Е. В. Сущность социально-философских идей Ф. М. Достоевского : 09.00.11 : дис. ... канд. филос. наук / Е. В. Онищенко. – Москва, 2006. – 185 с.
206. Орлова, Е. Романсы Чайковского. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2015. – 162 с.

207. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до начала XVIII века / автор-сост. А. Куреляк. – Москва : Издательство «Директмедиа Пабблишинг», 2008.

208. Павловская-Боровик, В. И. Об исполнительских задачах певца / В. И. Павловская-Боровик // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. – Москва : Музгиз, 1982. – С. 57–69.

209. Палиевский, П. В. Внутренняя структура образа / П. В. Палиевский // Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. Т. 3. – Москва : Изд-во АН СССР, 1965. – С. 72–114.

210. Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946: сб. ст. и материалов к 90-летию со дня рождения /под ред. В. Протопопова. – Москва ; Ленинград : изд-во и типолитогр. Музгиза, 1947. – 276 с.

211. Панофка, Г. Искусство пения 24 вокализа для сопрано, меццо-сопрано или тенора / Г. Панофка. – Москва : Музгиз, 1958. – 60 с.

212. Панченко, А. М. Древнерусское юродство. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко. – Ленинград : Наука, 1984. – 295 с.

213. Песни и романсы русских поэтов / вступ. статья, подг. текста и прим. В. Е. Гусева. – 2-е изд. – Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1965. – 118 с.

214. Петрова, Ф. А. В. Нежданова – педагог / Ф. Петрова // Музыкальная жизнь. – 1973. – № 11.

215. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / под ред. М. И. Чайковского. – Москва : П. Юргенс, 1916. – 188 с.

216. Плеханова, О. Е. Технология формирования вокально-педагогической культуры учителя музыки в процессе вузовской подготовки : 13.00.08 : дис. ... канд. пед. наук / Ольга Евгеньевна Плеханова. – Екатеринбург, 2006. – 230 с.

217. Повесть временных лет / Подгот. текста Д. С. Лихачева; Пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова Под ред. чл.-кор. АН СССР В. П. Адриановой-

Перетц Акад. наук СССР. Ч. 1–2. – 1-е изд. Ч. 1. Текст и перевод. – Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1950. – 407 с.

218. Подольская, В. А. В. Нежданова и её ученики (Заметки концертмейстера) / В. Подольская. – Москва : Музгиз, 1960. – 108 с.

219. Пожидаева, Г. А. О типологическом различии византийской и древнерусской музыкальной письменности / Г. А. Пожидаева // Вестник славянских культур. – 2013. – № 4 (30). – С. 70–78.

220. Полякова, Н. И. Детский вокальный репертуар: формирование личности юного музыканта и его голоса / Н. И. Полякова // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 4. – С. 26—28.

221. Полякова, Н. И. Сольное академическое детское пение: 17.00.01 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. И. Полякова ; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2011. – 28 с.

222. Поляновский, Г. А. А. В. Нежданова / Г. А. Поляновский. – Москва : Музыка, 1970. – 144 с.

223. Понтрягин, П. М. Некоторые вопросы формирования и воспитания певца-актера / П. М. Понтрягин // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 4. – Москва : Музгиз, 1969. – С. 8—29.

224. Попов, В. С. О развитии певческого голоса младших школьников / В. С. Попов // Музыкальное воспитание в школе : сборник статей. Вып. 16 / сост. О. А. Апраксина. – Москва : Музыка, 1985. – 92 с.

225. Праслова, Г. А. Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции музыкального образования России: XI – начало XXI века : 13.00.02 : автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Галина Адамовна Праслова. – Москва, 2007. – 46 с.

226. Пружанский, А. М. Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь в двух частях. Ч. 1 / А. М. Пружанский. – Москва : Советский композитор, 1991. – 422 с.

227. Пружанский, А. М. Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь в двух частях. Ч. 2 / А. М. Пружанский – Москва : Советский композитор, 2000. – 394 с.
228. Психологический словарь / под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. – Москва : Педагогика-Пресс, 1999. – 440 с.
229. Психология и педагогика : учебное пособие для вузов / сост. и отв. ред. А. А. Радугин; науч. ред. Е. А. Кротков. – Москва : Центр, 2002. – 256 с.
230. Психология личности. Тексты / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 288 с.
231. Рабинович, В. Л. Смерть – дизайнер жизни. Имитаторы Рабиновича или Небесный закройщик / В. Л. Рабинович. – Москва : Захаров, 2010. – 766 с.
232. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений / Л. А. Рапацкая. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 384 с.
233. Рапацкая, Л. А. «Четвертая мудрость»: о музыке в культуре Древней Руси / Л. А. Рапацкая. – Москва : Музыка, 1997. – 179 с.
234. Рапацкая, Л. А. История художественной культуры России (от древних времен до конца XX века) : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Л. А. Рапацкая. – Москва : Издательский дом «Академия», 2008. – 384 с.
235. Рапацкая, Л. А. Образ мира в православном храме / Л. А. Рапацкая. – URL: http://mmedia.nsu.ru/culture/DATA/obj2752/NEW_VIEW_2.htm
236. Рапацкая, Л. А. Формирование художественной культуры учителя / Л. А. Рапацкая. – Москва : Прометей, 1991. – 139 с.
237. Реан, А. А. Стили общения педагога с учащимися / А. А. Реан // Начальная школа: плюс минус. – 2001. – № 2. – С. 11—14.
238. Розов, А. Н. Русская народная необрядовая лирика / А. Н. Розов // Русские народные песни. – Санкт-Петербург : Лань, 2016. – С. 5–44.

239. Роллан, Р. Опера в XVII веке / Р. Роллан. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1931. – 132 с.
240. Рудин, Л. Б. Основы голосоведения / Л. Б. Рудин. – Москва : Граница, 2009. – 104 с.
241. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – Москва : Аграф, 1999. – 381 с.
242. Румянцев, П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. – Москва : Искусство, 1969. – 493 с.
243. Рунов, Б. Пленительный талант / Б. Рунов // Моск. правда. – 1973. – 16 июня.
244. Русанова, Н. А. Камерно-вокальное творчество С. В. Рахманинова: вопросы поэтики и исполнительской интерпретации : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Н. А. Русанова. – Оренбург : Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2007. – 134 с.
245. Русские народные песни для сопрано / сост., [авт. предисл.] Ю. Эрман. – Челябинск: МРІ, 2006. – 121 с.
246. Русские народные песни. – Санкт-Петербург : Лань, 2016. – 464 с.
247. Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века: статьи, сообщения, публикации / под общ. ред. М. К. Михайлова, Е. М. Орловой. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. – С. 65—110.
248. Рылева, А. Н. Наивное видение как мир впервые / А. Н. Рылеева // Вопросы философии. – 2007. – № 9. – С. 50—59.
249. Рыцарева, М. Г. Композитор Д. Бортнянский / М. Г. Рыцарева. – Ленинград : Музыка, 1979. – 255 с.
250. Рыцарева, М. Г. Русская музыка XVIII века / М. Г. Рыцарева. – Москва : Знание, 1987. – 128 с. – (Нар. ун-т. фак. литературы и искусства).

251. Рябуха, Т. Н. Песня как жанрово-стилевой феномен / Т. Н. Рябуха // Вестник Харьковской академии дизайна и искусств. – 2015. – № 6. – С. 160–161.
252. С. Я. Лемешев : Из биограф. записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве : [Сборник / сост., ред. и вступ. ст. Е. А. Грошевой]. – Москва : Сов. композитор, 1987. – 400 с.
253. Савельева, Е. А. Концепты философии и искусства в философии славянофилов : 09.00.03 : автореф. дисс. ... канд. филос. наук / Елена Александровна Савельева ; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. – Екатеринбург, 2014. – 19 с.
254. Савостьянов, А. И. Общая и театральная психология: Учебное пособие для студентов вузов / А. И. Савостьянов. – Санкт-Петербург : КАРО, 2007. – 256 с.
255. Садовников, В. И. Элементы художественно-исполнительского становления певца / В. И. Садовников // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 4. – Москва : Музгиз, 1969. – С. 112—136.
256. Самин, Д. К. 100 великих вокалистов / Д. К. Самин. – Москва : Вече, 2004. – 403 с.
257. Саркисян, А. В. О некоторых вопросах вокального искусства / А. В. Саркисян // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 1. – Москва : Музгиз, 1962. – С. 9—29.
258. Свешников, А. В. Великая артистка / А. В. Свешников // Труд. – 1973. – 17 июня.
259. Свешников, Б. Н. Духовная культура России : учебное пособие. Курс лекций / Б. Н. Свешников. – Москва : РГОТУПС, 2004. – 147 с.
260. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов. – Москва : Молодая гвардия, 2002. – 798 с.
261. Святитель Игнатий (Брянчанинов). Христианский пастырь и христианин – художник // Троицкое слово (Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры). – 1990. – С. 7.

262. Селиверстова, Н. Б. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Наталия Борисовна Селиверстова; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. – Санкт-Петербург, 2010. – 26 с.

263. Сергеев, Д. А. Феномен русской оперы в контексте духовной культуры конца XIX – начала XX веков : 24.00.01 : дис. ... канд. культурологии / Дмитрий Александрович Сергеев ; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – Москва, 2008. – 192 с.

264. Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью : переписка : современники о Дягилеве : В 2 т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – Москва : Изобразительное искусство, 1982. – 493 с.

265. Серебрякова, Г. Душа музыки: Страницы воспоминаний / Г. Серебрякова // Лит. Россия. – 1967. – 16 июня.

266. Серегина, Н. С. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России / Н. С. Серегина // Музыкальный театр: сборник научных трудов / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург : РИИИ, 1991. – С. 110—124.

267. Сериков, В. В. Личностный подход в образовании: концепция и технологии / В. В. Сериков. – Волгоград : Перемена, 1994. – 152 с.

268. Серов, А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского / А. Н. Серов // Серов А. Н. Статьи о музыке : В 7 вып. – Вып. 2-б. – Москва : Музыка, 1986. – 160 с.

269. Серов, А. Н. Избранные статьи. Т. 1 / А. Н. Серов ; под общ. ред. со вступ. ст. и примеч. Г. Н. Хубова. – Москва : Музгиз, 1950. – 627 с.

270. Серова, В. С. Как рос мой сын / В. С. Серова. – Ленинград : Художник РСФСР, 1968. – 294 с.

271. Скибина, Е. Ю. Живописующее слово романса / Е. Ю. Скибина // Источники гуманитарного поиска: новое в традиционном. Лингвистика.

История : сб. ст. / под ред. В.К. Харченко. – Белгород : БелГУ, 2002. – С. 97–102.

272. Смагина, Е. В. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Е. В. Смагина. – Ростов-на-Дону, 2002. – 161 с.

273. Собрание народных песен П. В. Киреевского / П. В. Киреевский ; АН СССР. Ин-т русской литературы. – Ленинград : Наука, 1983–1986. – (Памятники русского фольклора). – Т. 1 : Записи П. И. Якушкина / подгот. текстов к печати, ст. и коммент. З. И. Власовой. – 1983. – 340 с.

274. Советов Ф. В. Закономерные особенности русского менталитета // Сборник трудов аспирантов и магистрантов. Сер. «Социально-гуманитарные науки» / Нижегор. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Н. Новгород, 2007. – 237 с.

275. Соймонов, А. Д. П. В. Киреевский и его собрание народных песен / А. Д. Соймонов. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1971. – 360 с.

276. Соколов, М. Н. Христос у подножия мельницы-Фортуны. К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего // Искусство Западной Европы и Византии. – Москва : Наука, 1978. – С. 132–156.

277. Соколов, Н. «Русский соловей» / Н. Соколов // Сов. культура. – 1973. – 15 июня.

278. Сокурова, О. Б., Белоненко, А. С. Согласные и стройные хоры (Размышления о «Пушкинском венке» Георгия Свиридова) / О. Б. Сокурова, А. С. Белоненко // Музыкальный мир Георгия Свиридова / сост. А. С. Белоненко. – Москва : Советский композитор, 1990. – С. 56–77.

279. Способности и склонности: комплексные исследования / под ред. Э.А. Голубевой; Науч.-исслед. ин-т общей и педагогической психологии Акад. пед. наук СССР. – Москва : Педагогика, 1989. – 200 с.

280. Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы, документы [сост. Г. В. Кристи, О. С. Соболевская]. – Москва : Музыка, 1988. – 365 с.

281. Станиславский, К. С. Воспоминания о С. И. Мамонтове / К. С. Станиславский // Мамонтова В. С. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. – Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1951. – С. 87–99.
282. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений : В 8 т. Т. 1 / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1954. – 516 с.
283. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. Ч. 2 / К. С. Станиславский. – Москва : Книга по требованию, 2016.
284. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский ; коммент. И. Н. Соловьевой. – Москва : Искусство, 1988. – 622 с.
285. Станиславский, К. С. Статьи, речи, беседы, письма / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1953. – 783 с.
286. Старк, Э. Шаляпин / Э. Старк. – Петроград : т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – 210 с.
287. Стасов, В. В. Двадцать пять лет русского искусства / В. В. Стасов // История эстетики. Памятники эстетической мысли. – Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1969. – Т. 4. Первый полутом. Русская эстетика XIX века. – С. 653—658.
288. Стасов, В. В. Избранные статьи о М.И. Глинке / В. В. Стасов. – Москва : Музгиз, 1955. – 355 с.
289. Степанян, К. А. Трактровка понятия «реализм» в творчестве Достоевского в русской литературной традиции / К. А. Степанян // «Сознавать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. – Москва : Раритет, 2005. – 508 с.
290. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков / Г. Ю. Стернин. – Москва : Искусство, 1970. – 293 с.

291. Стрелер, Дж. Театр для людей : мысли записанные, высказанные и осуществленные : [сб.] / Дж. Стрелер ; [пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой ; послесл. В. Гульченко]. – Москва : Радуга, 1984. – 310 с.
292. Стулова, Т. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Т. П. Стулова. – Москва : Прометей, 1992. – 270 с.
293. Танеев, С. И. Из памятной книжки / С. И. Танеев // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 2. Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни : к 10-летию со дня смерти, 1915—1925. – Москва : Музсектор Госиздата, 1925. – 205 с.
294. Танеев, С. И. Разные выписки и заметки по философии. Архив ГДМЧ, фонд С. И. Танеева / С. И. Танеев. – Москва, 1925.
295. Тельчарова, Р. А. Музыка и культура: личностный подход / Р. А. Тельчарова. – Москва : Знание, 1986. – 62 с.
296. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – Москва : АПИ, 1947. – 335 с.
297. Тимохин, В. В. Мастера вокального искусства XX века. Очерки о выдающихся певцах современности. Вып. 1 / В. В. Тимохин. – Москва : Музыка, 1983. – 175 с.
298. Токун, Т. Блеск молодого таланта / Т. Токун // Играем с начала – URL: <http://gazetaigraem.ru/a2200603>
299. Традиции и новаторство в музыкально-эстетическом образовании: материалы Международной конференции «Теория и практика музыкального образования: исторический аспект, современное состояние и перспективы развития», посвященной 95-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского (Москва, 7–11 декабря 1999 года) / под ред. Е. Д. Критской, Л. В. Школяр. – Москва : Флинта, 1999. – 295 с.
300. Урванцева, О. А. Стилизовое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков : 17.00.02 : автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Ольга Александровна Урванцева; [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. – Магнитогорск, 2011. – 39 с.

301. Урванцева, О. А. Стилизовое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX-XX веков : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Ольга Александровна Урванцева; [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. – Магнитогорск, 2011. – 404 с.
302. Ушинский, К. Д. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии / К. Д. Ушинский. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 576 с.
303. Фёдор Иванович Шаляпин (Feodor Chaliapin) Belcanto.ru [Сайт] – URL : <https://www.belcanto.ru/chaliapin.html> (дата обращения : 20.03.2020).
304. Флиер, А. Я. Модернизация модели морфологии культуры // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14. – № 1. – С. 20–26.
305. Франк, С. Л. Этические, философско-правовые и социально-философские направления в современной русской философии вне СССР / С. Л. Франк // Франк С. Л. Русское мировоззрение. – Санкт-Петербург : Наука, 1996. – 738 с.
306. Халабузарь, П. В., Попов, В. С. Теория и методика музыкального воспитания : учебное пособие / П. В. Халабузарь, В. С. Попов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Санкт-Петербург : Лань , 2000. – 223 с.
307. Харламов, И. Ф. Педагогика / И. Ф. Харламов. – Москва : Гардарики, 1999. – 520 с.
308. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидер. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
309. Хомяков, А. С. Опера Глинки «Жизнь за царя» / А. С. Хомяков – Москва : Современник, 1988. – 462 с.
310. Хомяков, А. С. Полное собрание сочинений: В 8 т. / А. С. Хомяков. – Москва : Университетская типография, 1900.
311. Хомяков, А. С. Сочинения: В 2 т. («Из истории отечественной философской мысли») / А. С. Хомяков. – Москва : Московский философский

фонд Издательство «Медиум», 1994. – 591 + 479 с. (Из истории отечественной философской мысли).

312. Хорошко, Е. Ю. Лингвостилистические особенности русского романа : 10.02.01 : дис. ... канд. филол. наук / Елена Юрьевна Хорошко ; Белгород. гос. ун-т. – Белгород, 2004. – 196 с.

313. Хоружий, С. С. После перерыва. Пути русской философии / С. С. Хоружий. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1994. – 445 с.

314. Цукер, А. М. «Откуда ты, прекрасное дитя?». Еще раз о «Русалке» Даргомыжского / А. М. Цукер // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2. – С. 31—42.

315. Чайковский, П. И. Письма к фон Мекк. – Москва ; Ленинград : Academia, 1934-1936. – Т. I. – 1934. – 643 с.

316. Черва, В. Е. Романс в истории русской художественной культуры: 24.00.02 : дис. ... канд. культурологии / Виктория Евгеньевна Черва ; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 1999. – 169 с.

317. Черноморская, С. Л. Творчество Сергея Слонимского 1990–2000-х годов: эстетика, стиль : 17.00.02: дис. ... канд. искусствоведения / Светлана Леонидовна Черноморская ; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – Москва, 2010. – 316 с.

318. Чун, Се Ик. Актерский метод Ф. И. Шаляпина / Се Ик Чун // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 76-1. – С. 391–395.

319. Чун, Се Ик. Актерский метод Ф. И. Шаляпина : 17.00.09 : дис. ... канд. искусствоведения / Се Ик Чун ; [Место защиты: Рос. ин-т истории искусств]. – Санкт-Петербург, 2008. – 120 с.

320. Шаляпин Федор Иванович. Сборник : В 2 т. Т. 2. Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине. – Москва : Искусство, 1960. – 630 с.

321. Шаляпин, Ф. И. Воспоминания / Ф. И. Шаляпин ; сост. Е. Дмитриевская, В. Дмитриевский. – Москва : Локид, 2000. – 543 с.

322. Шаляпин, Ф. И. Маска и душа : Мои сорок лет на театрах / Ф. И. Шаляпин; [Сост. и предисл., с. 19-48, М. Иванова; Примеч. В. И. Гармаша]. – Москва : Московский рабочий, 1989. – 382 с.
323. Шаляпин, Ф. И. Страницы моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – Ленинград : Музыка, 1990. – 352 с.
324. Шестов, Л. И. Апофеоз беспочвенности / Л. И. Шестов. – Москва : АСТ, 2000. – 832 с.
325. Ши, Жан В. Романсная лирика П. И. Чайковского (ор. 6) и её интерпретации в творчестве вокалистов / Жан В. Ши // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2013. – № 161. – С. 99–102.
326. Шишкина, Л. В. Музыкальное обучение в Древней Руси XV—XVII веков: (по древнерусским певческим учебным пособиям): учебное пособие по курсу «История музыкального образования» / Л. В. Шишкина. – Москва : Гуманитарный изд. центр «ВЛАДОС», 2012. – 167 с.
327. Шольп, А. Е. О музыкально-поэтической фразеологии в «Евгении Онегине» Чайковского // Шольп А. Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: очерки. – Ленинград : Музыка, 1982. – С. 92–166.
328. Шпиллер, Н. Учиться у неё мастерству / Н. Шпиллер // Сов. музыка. – 1973. – № 9.
329. Штейнпресс, Б. С. Музыка XIX века. Москва : Советский композитор, 1968. – 488 с.
330. Щетинин, М. Н. Дыхательная гимнастика Стрельниковой / М. Н. Щетинин. – Москва : Издательство: Метафора, 2016. – 128 с.
331. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – Москва : Педагогика, 1978. – 304 с.
332. Юдин, А. П. Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века : 13.00.02 : дис. ... д-ра пед. наук / Алексей Петрович Юдин ; Моск. пед. гос. ун-т. – Москва, 2004. – 407 с.

333. Юссон, Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. – Москва : Музыка, 1974. – 263 с.

334. Юшманов, В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. – 3-е изд. – Санкт-Петербург : Издательство ДЕАН, 2007. – 128 с.

335. Яковенко, С. Б. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура / С. Б. Яковенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – № 1. – С. 52–61. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/glinka-i-otechestvennaya-vokalno-ispolnitelskaya-kultura> (дата обращения: 07.04.2020).

336. Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1994. – 508 с.

337. Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории : 17.00.02 : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1994. – 52 с.

338. Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории первое пятидесятилетие; 1866–1916 / А. С. Яковлева. – Москва : [б. и.], 1999. – 108 с.

339. Яковлева, А. С. О педагогической деятельности профессора Московской консерватории Е. А. Лавровской / А. С. Яковлева // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. – Москва : Музгиз, 1982. – С. 36–56.

340. Яковлева, А. С. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия : учебное пособие к лекционному курсу «История вокального искусства» / А. С. Яковлева. – 3-е изд., доп. – Москва : ИнформБюро, 2011. – 127 с.

341. Яковлева, А. С. Умберто Мазетти и его педагогические взгляды / А. С. Яковлева // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. – Москва : Музгиз, 1976. – С. 110–134.

342. Янковский, М. О. Шаляпин и русская оперная культура / М. О. Яновский. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1947. – 224 с.
343. Bartholomew, W. T. The paradox of voice teaching // Journ. Acoust. Soc. Amer. – 1940. – № 11.
344. Bartholomew, W. T. A physical definition of good voice quality in the male voice // Journ. Acoust. Soc. Amer. – 1934. – № 6.
345. Berg, J. V. D. Myoelastic-aerodynamic theory of voice production // Journ. of Speech and Hearing Research. – 1958. – Vol. 1. – № 3.
346. Berg, J. V. D. Subglottic pressures and vibrations of the vocal folds // Fol. Phoniatr. – 1957. – Vol. 9. – № 2.
347. Boone, D. R., McFarlane, S. C. The Voice and Voice Therapy. – 4th edition. – N. J. : Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1988.
348. Bryden, M. Laterality (Functional asymmetry in the intact brain). – New York; London, 1982.
349. Darwin, C. Auditory perception and cerebral dominance. Ph. D. Thesis. – Cambridge, 1969.
350. Dubois, A., Brody, A., Lewis, D., Burgers B. Oscillation mechanics of lungs and chest in man // Journ. Appl. Physiol. – 1956. – № 6.
351. Fabre, Ph. Un precede electrique percutane d'inscription de l'accolement glottique au cours de la phonation: glottographie de haute frequence; premiers resultats II Bull. Acad. Nat. Med., 1957.
352. Fant, G. Acoustic Theory of Speech Production. – S-Gravenhage, 1960 (2nd edition 1970).
353. Fant, G., Ishizaka, K., Lindqvist, J., Sundberg, J. Speech analysis and speech production.
354. Fant, G., Lindblom, B. Studies of minimal speech unit // Speech Transmission Laboratory. Quarterly Progress and Status Report. Royal Institute of Technology. – Stockholm. – 1961. – № 2.

355. Fuks, L. From Air To Music. Acoustical, Physiological and Perceptual Aspects of Reed Wide Instrument Playing and Vocal-Ventricular Fold Phonation. – Stockholm, 1999.
356. Harris, R. S. Tracheal extension in respiration // Thorax. – 1959. – № 3.
357. Husson, R. S. La Voix Chantee. – Paris, 1960.
358. Husson, R. S. Physiologie De La Phonation. – Paris, 1962.
359. Mayer, M. J. Emotions and singing [Electronic resource] // URL: <http://vocalwisdom.com/voicearticles/emotions-and-singing>
360. Nelson, H., Tiffany, W. The Intelligibility of Song // Contributions of voice research to singing. Houston (Texas), 1980.
361. Potter, R. K., Kopp, G. A., Green, H. C. Visible speech. – New York, 1947.
362. Sataloff, R. T. Professional Voice: The Science and Art of Clinical Care Raven Press. – New York, 1991.
363. Sonninen, A. The external frame function in the control of pitch in the human voice / Reprinted from “Annals of the New York Academy of sciences”. – 1968. – Vol. 155. – Nov. 20.
364. Story, B. H., Titze, J. R., Hoffman, E. A. Vocal tract area function from magnetic resonance imaging // Journ. Acoust. Soc. Amer. – 1996. – No. 100 (1). – July.
365. Sundberg, J. Formant Structure and Articulation of Spoken and Sung Vowels // Contributions of Voice Research to Singing. – Houston (Texas), 1980.
366. Sundberg, J. The Science of the Singing Voice. – Dekalb, Illinois, 1987.
367. Ternstrom, S., Sundberg, J. Acoustics of Choir in Singing // Acoustics for Choir and Orchestra. – Stockholm, 1986.
368. Wendler, J., Seidner, W. Lehrbuch der Phoniatrie. – Leipzig, 1977.
369. White, P., Sundberg, J. Spectrum effects of subglottal pressure variation in professional baritone singers // Speech, Music and Hearing. Quarterly Progress and Status Report. Royal Institute of Technology, Stockholm. – 2000. – № 4.

Избранные выступления, дискография, записи на магнитную ленту

(из репертуара Кизина М.М.)

№	Авторы вокального произведения	Название вокального произведения	Музыкальная форма исполнения, год	Запись на аудио/видео носителе
1	Бортнянский, Д. С.	Романс (песня) Мне верит и верна Имена»	Номер в концерте, 1994. Греческий зал Павловского дворца. Санкт-Петербург	Аудио- кассета
2	Фомин, Е. И.	Песня Мельника «Как вечер у нас со полуночи...» оп. «Мельник — колдун, обманщик и сват»	Номер в концерте, 1994. Греческий зал Павловского дворца. Санкт-Петербург	Аудио- кассета
3	Фомин, Е. И.	Песня Мельника «кто у нас умеет жить обманом...» оп. «Мельник — колдун, обманщик и сват»	Номер в концерте, 1994. Греческий зал Павловского дворца. Санкт-Петербург	Аудио- кассета
4	Трутовский, В.Ф. Державин Г.Р.	Песня «Кружка»	Номер в концерте, 1996 ГАРНА «Россия»	Аудио- кассета
5	Алябьев, А. А. Пушкин А.С.	«Два ворона»	Номер в концерте, 1994. Греческий зал Павловского дворца. Санкт-Петербург	Аудио- кассета
6	Алябьев, А. А. Пушкин, А.С.	«Зимняя дорога»	Номер в концерте, 1994. Греческий зал Павловского дворца. Санкт-Петербург	Аудио- кассета
7	Алябьев, А. А. Веттер, И.И.	«Иртыш»	Номер в концерте, 1994. Греческий зал Павловского дворца. Санкт-Петербург	Аудио- кассета
8	Алябьев, А. А. Веттер, И.И.	«Сибирская песня»	Номер в концерте, 1994. Греческий зал Павловского дворца. Санкт-Петербург	Аудио- кассета
9	Алябьев, А. А. Козлов, И.И.	«Вечерний звон»	Номер в концерте, 1994. Греческий зал Павловского дворца. Санкт-Петербург	Аудио- кассета
10	Алябьев, А.А.	«Песнь разбойника» (Что затуманилась, зоренька ясная...)	Номер в концерте, 1998 ГАРНА «Россия»	Аудио- кассета

11	Алябьев, А.А. Языков Н.	«Влюблен, я дева – красота»	Номер в концерте, 1994. ГАРНА «Россия»	Аудио- кассета
12	Алябьев, А.А. Пушкин, А.С.	«Два ворона»	Номер в концерте, 2020. Дом ученых РАН	Аудио- кассета
13	Аренский, А.А. Апухтин, А	«Она была твоя»	Номер в концерте, 1998 Дом ученых РАН г. Москва	Аудио- кассета
14	Аренский, А.А. – Голенищев- Кутузов, А.	«Лебединая песня»	Номер в концерте, 1998 Дом ученых РАН г. Москва	Аудио- кассета
15	Аренский, А.А. – Лермонтов, М.Ю.	«Послушай, быть может»	Номер в концерте, 1998 Дом ученых РАН г. Москва	Аудио- кассета
16	Аренский, А.А. – Майков, А.	«Менестрель»	Номер в концерте, 1998 Дом ученых РАН г. Москва	Аудио- кассета
17	Аренский, А.А. – Надсон, С.	«Поэзия»	Номер в концерте, 1998 Дом ученых РАН г. Москва	Аудио- кассета
18	Аренский, А.А. – Ратгауз, Д.	«Звезда блестящая сорвалась с небес»	Номер в концерте, 1998 Дом ученых РАН г. Москва	Аудио- кассета
19	Аренский, А.А. – Соллогуба, В	«Я не сказал тебе»	Номер в концерте, 1998 Дом ученых РАН г. Москва	Аудио- кассета
20	Аренский, А.А.	«Угаснул день»	Номер в концерте, 1998 Дом ученых РАН г. Москва	Аудио- кассета
21	Глинка, М.И. – Козлов И.	«Венецианская ночь»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
22	Глинка, М.И. – Жуковский, В.А	«Ночной смотр»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
23	Глинка, М.И. – Кукольник, Н.	«Сомнение»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
24	Глинка, М.И. – Пушкин, А.С.	«Забуду ль я...»	Большая концертная студия	CD

			Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	
25	Глинка, М.И. – Пушкин, А.С.	«В крови горит огонь желанья»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
26	Глинка, М.И. – Ростопчин, Е.	Свадебная песня «Дивный терем стоит»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
27	Глинка, М.И. – Лермонтов, М.Ю.	«Слышу ли голос твой»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
28	Глинка, М.И. – Пушкин, А.С.	«Заздравный кубок»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
29	Глинка, М.И. – Пушкин, А.С.	«Мери»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
30	Глинка, М.И. – Пушкин, А.С.	«Адель»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
31	Глинка, М.И. – Павлов, Н.	«Не говори, что сердцу больно»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и	CD

			звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	
32	Глинка, М.И. – Дельвиг, А.	«Я помню чудное мгновенье»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
33	Глинка, М.И. – Пушкин, А.С.	«Ах, ты ночь, ли ноченька»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
34	Глинка, М.И. – Пушкин, А.С.	«Признание»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
35	Глинка, М.И. – Жуковский, В	«Победитель»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
36	Глинка, М.И. – Кукольник, Н.	«Рыцарский романс»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
37	Глинка, М.И. – Жуковский, В.	«Бедный певец»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
38	Глинка, М.И. – Кукольник, Н.	«Баркарола»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD

39	Глинка, М.И. – Мицкевич, А.	«К ней»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
40	Гурилев, А. – Огарев, Н	«Внутренняя музыка»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
41	Гурилев, А. – Огарев, Н	«Я помню робкое желанье»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
42	Гурилев, А. – Неиз. автор	«Черный локон»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
43	Гурилев, А. – Греков, Н	«Песнь моряка»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
44	Гурилев, А. – Неиз. автор	«Её здесь нет»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
45	Гурилев, А. – Губер, Э	«Сердце-игрушка»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
46	Гурилев, А. – Кондошин, Н.	«Век юный преlestный»	Большая концертная студия	CD

			Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	
47	Гурилев, А. – Макаров, М.	«Однозвучно гремит колокольчик»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
48	Гурилев, А. – Бахтурин, К.	«Песнь ямщика»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
49	Гурилев, А. – Сельский, С.	«Улетела пташечка»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
50	Гурилев, А. – Лермонтов, М.	«И скучно и грустно»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
51	Гурилев, А. – Греков, Н.	«Вьется ласточка сизокрылая»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
52	Гурилев, А. – Кольцов, А.	«Разлука»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
53	Гурилев, А. – Щербина, Н.	«После битвы»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и	CD

			звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	
54	Гурилев, А. – Неиз. автор	«Я помню взгляд»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
55	Гурилев, А. – Дьяков, А.	«Воспоминание»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
56	Гурилев, А. – Неиз. автор	«Вам не понять моей печали»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
57	Гурилев, А. – Фет, А.	«Я говорил при расставании...»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
58	Даргомыжский А. – Пушкин А.С.	«Восточный романс»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
59	Даргомыжский А. – Пушкин А.С.	«Я вас любил»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
60	Даргомыжский А. – сл. народные	«Камень тяжелый»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD

61	Даргомыжский А. – Лермонтов, М.Ю.	«Мне грустно»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
62	Даргомыжский А. – Языков, Н.	«Влюблен я, дева красота»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
63	Даргомыжский А. – Давыдов Д.	«Я помню глубоко»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
64	Даргомыжский А. – Тимофеев А.	«Не судите люди добрые»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
65	Даргомыжский А. – Курочкин В.	«Червяк»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
66	Даргомыжский А. – Пушкин А.С.	«Мельник»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
67	Даргомыжский А. – Ванберг П.	«Титулярный советник»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
68	Даргомыжский А. – сл. народные	«Ванька- Танька»	Большая концертная студия	CD

			Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	
69	Даргомыжский А. – Дельвиг А.	«Скрой меня бурная ночь»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
70	Даргомыжский А. – Растопчин Е.	«Бушуй и волнуйся глубокое море»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
71	Даргомыжский А. – Пушкин А.С.	«Юноша и дева»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
72	Даргомыжский А. – Курочкин В.	«Старый капрал»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
73	Даргомыжский А. – Пушкин А.С.	«Ночной зефир, струит эфир»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
74	Даргомыжский А. – Жадовская, Ю.	«Чаруй меня, чаруй!»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
75	Даргомыжский А. – сл. народные.	«Колыбельная песня»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и	CD

			звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	
76	Даргомыжский А. – сл. народные.	«Как пришел муж из-под горок»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
77	Даргомыжский А. – Широков В.	«Оделась туманами Сиерра-Невада»	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2006	CD
78	Чайковский, П.И. – Гете, И	«Нет, только тот, кто знал...»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	CD
79	Чайковский, П.И. – Полонский, Я.	«Ночь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	CD
80	Чайковский, П.И. – Огарев, Н.	«На сон, грядущий»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	CD
81	Чайковский, П.И. – К.Р.	«Растворил я окно»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	CD
82	Чайковский, П.И. – Фет, А.	«Мой гений, мой ангел, мой друг»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	CD
83	Чайковский, П.И. – Плещеев, А.	«Ни слова, о друг мой»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	CD
84	Чайковский, П.И. – Ясинская Е.	«Отчего»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	CD
85	Чайковский, П.И. – Апухтин, А.	«Забыть так скоро»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	CD
86	Чайковский, П.И. – Ратгауз, Д.	«Снова как прежде один»	Государственный Дом радиовещания и	CD

			звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2009	
87	Бородин, А.	«Арабская мелодия»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
88	Бородин, А. – Пушкин А.С.	«Для берегов отчизны дальной»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
89	Бородин, А. – Гейне, Г.	«Из слез моих»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
90	Бородин, А. – Гейне, Г.	«Красавица-рыбачка»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
91	Бородин, А.	«Море»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
92	Бородин, А.	Морская царевна»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
93	Бородин, А. – Гейне, Г.	«Отравой полны мои песни»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
94	Бородин, А.	«Песня темного леса»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
95	Бородин, А. – стихи неизвестного автора	«Разлюбила красна девица»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
96	Бородин, А. – стихи неизвестного автора	«Слушайте, подруженьки, песенку мою»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
97	Бородин, А. – Толстой, А.	«Спесь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
98	Бородин, А.	«Спящая княжна»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
	Бородин, А. – Некрасов, Н.	«У людей-то в дому»	Государственный Дом радиовещания и	CD

			звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	
99	Бородин, А.	«Фальшивая нота»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
	Бородин, А. – слова народные	«Что ты рано, зоренька»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
100	Мусоргский, М. – Кольцов, А.	«Дуют ветры, ветры буйные»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
101	Мусоргский, М.	«Песнь старца»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
	Мусоргский, М. – Голенищев-Кутузов, А.	«Забытый»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
102	Мусоргский, М. – Толстой, А	«Горними тихо летела душа небесами»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2010	CD
103	Пуаре, М.	«Лебединая песнь	Большая концертная студия Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
104	Березовский, Г. – Кольцов, А.	«Омрачьте глаза»	Большая концертная студия	CD
105	Вавич, М.	«Грусть и тоска безысходная	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
106	Кугушев – Бахтурин, К.	«Душистые кудри и черные очи»	Большая концертная студия	CD
107	Прозоровский, Б. – Тимофеев Б.	«Мы оба лжем»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
108	Толстой, М. – Толстой, А.	«Мы вышли в сад»	Большая концертная студия	CD
109	Дризо, Л.	«Мы встретились случайно»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
110	Донаурова, О. – Апухтин, А.	«Мне не жаль»	Большая концертная студия	CD

111	Слонов, М. – слова неизвестного автора	«Не идеал ты красоты»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
112	Дюбюк, А. – Гейне, Г.	«Не обмани»	Большая концертная студия	CD
113	Зубов, Н. – Блок, А.	«Побудь со мной»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
114	Алябьев, А – Беранже, П.Ж., перевод Ленского, Д.	«Нищая»	Большая концертная студия	CD
115	Спиро, А – Лермонтов, М.Ю.	«Портрет»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
116	Дебюк, А. – Майков, А.	«Сердце, сердце! Что ты плачешь!»	Большая концертная студия	CD
117	Ширяев, Н. – Фет, А.	«Тебя любить, обнять и плакать над тобой»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
118	Рыбасов, И – Кареев, О.	«Тебе одной»	Большая концертная студия	CD
119	Баторин, П.	«У камина»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
120	Велинский, А. – Щепкина-Куперник Т.	«Ах, я влюблен в глаза одни»	Большая концертная студия	CD
121	Шентермай – Ефременков А.	«В мире есть красавица одна»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
122	Семенов, В. – Остапенко, К.	«Гони ямщик»	Большая концертная студия	CD
123	Музыка неизвестного автора – Тютчев Ф.	«Я встретил Вас»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
124	Русская народная песня	«На горе, горе»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
125	Русская народная песня	«Эх, ты доля»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD

126	Русская народная песня	«Высоко звезда просветила»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
127	Русская народная песня	«По пыльной дороге»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
128	Русская народная песня	«Кольцо души- девицы»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
129	Русская народная песня	«Соловьем залетным»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
130	Русская народная песня	«Как на дубе на высоком»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
131	Русская народная песня	«Не грусти ты, красна-девица»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
132	Русская народная песня	«Матушка Волга»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
133	Русская народная песня	«Солнце всходит и заходит»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
134	Русская народная песня	«Коробейники»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
135	Русская народная песня	«Раскинулось море широко»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
136	Русская народная песня	«Эх, Настасья»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
137	Русская народная песня	«Глухой, неведомой тайгою»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
138	Русская народная песня	«Дубинушка»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD

139	Русская народная песня	«Ехал из ярмарки ухарь-купец»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
140	Русская народная песня	«Славное море, священный байкал»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
141	Русская народная песня	«Эй ухнем»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
143	Русская народная песня	«Хуторок»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
143	Русская народная песня	«По диким степям Забайкалья»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
144	Русская народная песня	«Живет, моя красотка»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
145	Русская народная песня	«Среди долины ровныя»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
146	Русская народная песня	«Кабы Волга – матушка»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
147	Русская народная песня	«Бурлацкая»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
148	Русская народная песня	«Пчелочка золотая»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2005	CD
149	Кузьмин, М.	Вокальная поэма «Хождение Богородицы по мукам»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2007	CD
150	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Осень». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
151	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Я покинул родимый дом». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD

152	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Отвори мне, страж заоблачный». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
153	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Серебристая дорога». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
154	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Отчалившая Русь». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
155	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Симоне, Петр....Где ты? Приди...». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
156	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Где ты, где ты, отчий дом...». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
157	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Там, за млечными холмами...». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
158	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«Трубит, трубит, погибельный рог!». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
159	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«По-осеннему кычет сова...». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
160	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«О верю, верю, счастье есть!». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD
161	Свиридов, Г. – Есенин, С.	«О, Родина счастливый и неисходный час!». Вокальная поэма «Отчалившая Русь»	Государственный Дом радиовещания и звукозаписи – ГДРЗ г. Москва. 2004	CD