

ФЕДОР ШАЛЯПИН И РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ

М.М. Кизин

Проводится анализ специфики работы Федора Шаляпина над исполнительским мастерством построения образов героев оперных спектаклей, образовавшей основу и указавшей методы работы над совершенствованием культурной традиции русской певческой школы.

Ключевые слова: русская школа пения; новатор; речевое произношение; опера.

Неоспоримо гениальное творчество великого певца Федора Ивановича Шаляпина. Своим талантом певец-актер восхищал современников, а для многих являлся эталоном высокого художественного исполнительского мастерства. Ф. Шаляпин не создавал и не стремился создать универсальную школу пения. Это факт вызывает интерес к индивидуальному творческому подходу певца. Но надо отметить, что Ф. Шаляпин упоминал профессора Камилло Эверарди, называя его своим “вокальным дедушкой”. Остается неясным отношение Ф. Шаляпина к методам совершенствования голоса в классах профессоров.

После вокальных методик по искусству пения, созданных А. Варламовым и М. Глинкой, появляется ряд популярных в свое время руководств по овладению искусством пения П. Бронникова, А. Додонова, А. Кржижаноского, К. Мазурина, В. Карелина, И. Прянишникова, С. Сонки, Г. Ниссен-Саломан. По ближайшем рассмотрении, “генеалогия” почти всех этих авторов вокальных методов восходит к М. Гарсиа-сыну и Ф. Ламперти, у которых учился К. Эверарди. Основное же отличие школы К. Эверарди от всех остальных методов заключается не только в особой индивидуальности его метода, но и в мастерстве, соединившем воедино драматическую выразительность французской вокальной традиции и блестящую виртуозность итальянского *bel canto*. Но и это еще не все. К. Эверарди, проникнувшись звучанием русской речи, сумел привнести в нее особенности и выразительность

столь разных по своему стилю французской и итальянской школ. К. Эверарди сумел заложить основы русской певческой школы, блистательно развитой впоследствии отечественными мастерами, такими, как Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова.

Ф. Шаляпину казалось недостаточным только красиво и технично вокализовать свои оперные партии. Его привлекало раскрытие психологической сущности своих героев, которые должны были отличаться правдивостью поведения, характером. Возможность создания таких естественных и понятных персонажей открыла новые, не использованные еще певцами приемы и средства выразительности вокального искусства, основанные на пении выразительного русского слова.

К.С. Станиславский говорил: “Вы должны научиться “жрать” знания. Я всегда в таких случаях вспоминаю Шаляпина. Как-то на вечеринке я сидел с Мамонтовым, и мы издали наблюдали молодого Шаляпина, находившегося в кругу больших мастеров; там были Репин, Серов и др. Он слушал их с жадностью, стараясь не проронить ни единого слова. Мамонтов толкнул меня и сказал: “Смотри, Костя, как он жрет знания” [1, с. 129].

Ф.И. Шаляпин подробно готовил свои роли. Например, его вживание в роль Годунова не ограничивалось изучением музыкального содержания роли, других ролей, всей оперы, а продолжалось в исследовании исторических фактов, произведений А. Пушкина, Н. Карамзина, в личных беседах с историком В. Ключевским. Глубокое познание

исторических обстоятельств, в которых существовал его герой, позволило воодушевленно и ярко увидеть и пережить судьбу Годунова.

“Начался сезон репетициями “Бориса Годунова”. Я сразу увидел, что мои товарищи понимают роль неправильно, и что существующая оперная школа не отвечает запросам творений такого типа, какова опера Мусоргского. Несоответствие школы новому типу оперы чувствовалось и на “Псковитянке”. Конечно, я сам человек этой же школы, как все вообще певцы наших дней. Это школа пения – и только. Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его. Профессора этой школы употребляют темные для меня термины “опереть дыхание”, “поставить голос в маску”, “поставить на диафрагму”, “расширить реберное дыхание”. Очень может быть, что все это необходимо сделать, но все-таки суть дела не в этом. Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие” [2, с.154]. “Эта школа, – продолжает Шаляпин, – не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его” [3, с. 288].

Ф. Шаляпин ярко представил своим сценическим творчеством суть и истину основ русской вокальной школы. Новая школа включала в себя не только накопленный и заимствованный опыт методик по постановке певческого голоса, но весь синтез, вмещающий в себя познание смежных художественных и драматических искусств, без которых вокализация выглядела как иллюстрация техники пения, не более. Работа над образом была насыщена огромным увлечением и желанием перевоплощения в образ героя. Музыкальная подготовка имела систему тщательного и вдумчивого изучения вокальных партий всех персонажей оперного спектакля.

Ф. Шаляпин работал над музыкальным и драматическим образом Бориса Годунова с С. Рахманиновым. “Сергей Васильевич (Рахманинов), не прощал неряшества, ошибок, лени ни себе, ни своим партнерам. Серьезный и тонкий музыкант требовал и от Шаляпина полной творческой отдачи. Внимательное постраничное разучивание партии Бориса Годунова сочеталось с уроками теории и гармонии” [4, с. 64]. Ф. Шаляпин исследовал свой образ, рассматривая его с разных сторон – внешней, психологической, изучая логику поведения и мыслей своего персонажа. Именно ком-

плексный, многоплановый творческий подход содействовал гениальному осмысленному пению с ясной дикцией, которая помогала пробить звуковую мощь оркестра и поведать слушателю смысл. “Необходимым условием для оперного артиста, без сомнения, является хорошо поставленный голос, который позволяет ему петь не только гласные, но и согласные. Согласные являются самым важным, потому что именно они пробивают всю мощь оркестрового сопровождения” [4, с. 64].

Художественные взгляды Шаляпина сформировали его как художника, открывшего новое, истинно русское в вокальном искусстве, признанное во всем мире. “Все элементы исполнительского искусства Шаляпина – его голос, сочетающей красоту тембра и свободу дыхания с поразительной гибкостью, способностью передавать тончайшие оттенки чувства, отчетливейшая дикция и безграничная гамма логических акцентов и эмоциональных оттенков в свободном и естественном произношении слова... были всегда подчинены большим художественным задачам” [5, с. 54]. Ф. Шаляпин говорил: “Как овладеть этим грудным, ключичным и животным дыханием – диафрагмой, чтобы уметь звуком изобразить ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию? Я разумею интонацию не музыкальную, то есть держание такой-то ноты, а окраску голоса, которой ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета” [1, с. 258].

Ф. Шаляпин, как истинный новатор, показал своим творческим примером, что вокальная фраза, несущая смысловую и эмоциональную информацию обязана четкой дикцией, правильному произношению – пению слов.

Голос оперного актера, обладающего профессиональными техническими приемами, должен служить ему как средство выражения ясной и понятной мысли, которую формирует вокальная дикция, четкое и осмысленное слово. А. Пазовский отмечал: “Шаляпин признавал пение, в котором кантилена, чудесная, широко льющаяся напевность, была бы насыщена глубоким чувством и конкретной образной мыслью, а психологическая окраска слов – интонаций – позволила бы доносить до слушателя живое, трепетное содержание музыки. Поэтому, достигнув мастерства кантилены, Шаляпин добился и того, что стал не менее гениальным декламатором; конечно, не просто декламатором, а певцом-декламатором. Шаляпин всегда “пел, как разговаривал”, но именно пел, передовая смысл и значение слова через полнозвучную музыкальную речь” [3, с. 333].

Интересным и актуальным является принцип “пой, как говоришь”, высказанный Ф. Шаляпиным. Конечно, буквальное следование этому принципу, как правило, приводит к “вокальным тупикам”. Дирижер К. Адлер пишет, что “одинаковое формирование звуков пения и речи – одна из наиболее распространенных ошибок. Принцип “петь, как говорить” годится лишь для народной музыки, делает голос хрупким и резким, совершенно непригодным для оперы и концертной деятельности” [4, с. 94].

А. Иванов пишет: “Звук и слово формируются различными средствами, по-разному. Звук, как мы выяснили, появляется в результате колебания воздушного столба, производимого связками, усиленного и окрашенного резонаторами, куда мы учимся его направлять (высокая позиция). Слово же образуется в передней части рта. Следовательно, места формирования звука и слова не совпадают: слово – впереди, звук – дальше и выше. Поэтому при постановке голоса не рекомендуется отождествлять звук и слово” [6, с. 94].

Видный дирижер А.М. Пазовский, утверждая, что “искусство декламации органично входит в искусство пения”, предупреждает о недоступности “разговора на нотах” в погоне за естественностью и в исполнении вокально-декламационной музыки. “Петь, как разговаривать” – образовывать речь в музыку, а музыку не превращать до обыкновенной речи, значит, по высказыванию Мусоргского, “эмоционально произносимое слово превращается в мелодию, сливается с ней” [7, с. 80]. Б. Покровский, являющийся приверженцем принципов Ф. Шаляпина, напоминает, что “все звуки вокальной фразы должны быть организованы по законам донесения смысла, как речь человеческая” [8, с.192].

Очевидно, что существующие различия речевого и певческого произношения между звуками разговорной и вокальной речи поднимают вопрос о соотношении принципов декламации, сценической речи и вокального искусства.

К.С. Станиславский убеждал в необходимости сближения сценической речи и пения, достижении качества непрерывного звучания. “Нужны основы нашего искусства, и в частности искусства речи и чтения стихов... прежде всего надо искать этих

основ в музыке. Речь, стих – та же музыка, то же пение. Голос должен петь в разговоре и в стихе, звучать по-скрипичному, а не стучать словами, как горох о доску” [9, с. 35].

Из всего этого следует, что четкость произношения, ясная разборчивость фонетических элементов в процессе вокализации не нарушает качества совершенного звучания голоса – кантилену. Четкую дикцию в пении невозможно осуществить в отрыве от комплексного процесса голосообразования. Формирование певческой дикции не допустимо рассматривать без связи с певческим дыханием, работой голосового аппарата, с техниками атаки и завершения звучания, с манерой звуковедения и прочими не менее важными составляющими профессионального звучания голоса. Школу пения начала XX в. невозможно рассматривать, как голую технологию воспроизведения звуков голосового аппарата человека, по методам выработанных на занятиях мышечных рефлексов. Русская школа пения – певческая речь, представляющая собой целый пласт синтеза сценического искусства всей многогранности русской культуры.

Литература

1. *Шаляпин Ф.И.* Литературное наследие: Статьи, высказывания, воспоминания о Ф.И. Шаляпине: в 2 т. / Ф.И. Шаляпин. М.: Искусство, 1960. 630 с.
2. *Шаляпин Ф.И.* Страницы моей жизни / Ф.И. Шаляпин. Л.: Музыка, 1990. 352 с.
3. *Шаляпин Ф.И.* Литературное наследие. Т. 1 / Ф.И. Шаляпин. М.: Искусство, 1976. 603 с.
4. *Дмитриевская Е.Р., Дмитриевский Н.Д.* Рахманинов в Москве / Е.Р. Дмитриевский, Н.Д. Дмитриевский. М.: Московский рабочий, 1992. 160 с.
5. *Шавердян А.И.* Большой театр Союза ССР / А.И. Шавердян. М., 1952. 229 с.
6. *Иванов А.П.* Искусство пения / А.П. Иванов. М.: Голос-Пресс, 2006. 431 с.
7. *Пазовский А.М.* Дирижер и певец / А.М. Пазовский. М.: Музгиз, 1959. 157 с.
8. *Покровский Б.А.* Размышление об опере / Б.А. Покровский. М.: Советский композитор, 1979. 279 с.
9. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. М.: Искусство, 1983. 424 с.