

Важнейшим и необходимым в связи с этим является обучение молодых художников - студентов классическим, проверенным столетиями, методам живописной техники. Книги по технологии и технике масляной живописи должны быть изучены самым прилежным образом, и «*пусть обратит он свой разум на то, чтобы сделать свое произведение поразительным благодаря совершенству выполнения, чтобы можно было сказать: «materiam superbat opus»* (работа преодолевает материю) [8].

Источники и литература:

1. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. – М. : Искусство, 1967. – Т. 4. – 747 с.
2. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. – М. : Искусство, 1967. – Т. 3. – 503 с.
3. Рыбников А. А. Техника масляной живописи / А. А. Рыбников. – М., Л. : Искусство, 1937. – 219 с.
4. Киплик Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М. : Сварог и К, 2002. – 504 с.
5. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи / Ю. И. Гренберг. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 319 с.
6. Фейнберг Л. Е. Лессировка и техника классической живописи / Л. Е. Фейнберг. – М., Л. : Искусство, 1937. – 63 с.
7. Шпенглер О. Образ и действительность / О. Шпенглер. – М. : Айрис-Пресс, 2006. – С. 346. – (Закат Европы: очерки морфологии и мировой истории; Т. 1).
8. Рисунок, живопись, композиция : хрестоматия : учеб. пособие / сост.: Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатъев, Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1989. – 204 с.

Карпов В.В.

УДК 371.132:784

РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РАБОТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕДАГОГА С БАРИТОНОМ

Эта статья, как и некоторые мои предыдущие работы, опубликованные в журнале «Культура народов Причерноморья» [1], [2], посвящена проблемам работы педагога с вокалистом, овладевающим секретами певческого мастерства, в частности с баритоном. Вопросы развития техники голоса, выразительности исполнения тесно связаны с глубоким проникновением в художественную сущность исполняемых произведений, чему способствует прежде всего их исполнительский анализ.

Композиторы всегда заботились об интонационной окраске музыки своих опер и камерных вокальных сочинений, они призывали внимательнее относиться к различным авторским указаниям в партитуре и соблюдению динамических оттенков. Часто встречаются короткие ремарки, указывающие на то или иное эмоциональное состояние оперного персонажа. Всё это исполнителю необходимо учитывать и строго выполнять.

На протяжении одной песни, романса или арии голос может приобретать различные оттенки и интонации. Так, в романсе Шуберта «Лесной царь» исполнитель должен своей интонацией создать четыре образа: ребёнка, отца, Лесного царя и автора. Естественно, в каждом из этих образов меняется тембр, интонация для рельефного выражения точных вокальных характеристик. Только соединив высокий интеллект с ярким воображением, чуткостью души, можно исполнить это выдающееся произведение, достоверно и творчески передавая замысел композитора.

Речитатив и ария Грязного из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» должны рождаться из верно понятого содержания образа, его внутреннего состояния, обуреваемого страстью: «С ума нейдёт красавица. И рад бы забыть её забыть, но силы нет!». Здесь отражено внутреннее отчаяние героя. Образ Грязного очень противоречивый, сложный. Грязной, привыкший к осуществлению всех своих необузданных желаний, убирает со своего пути всех, кто ему мешает, и Ивана Лыкова в том числе. Его буйный, неукротимый нрав проявляется в «лихих забавах» и любовных утех.

Вначале мы видим Грязного наедине со своими мыслями, мятущегося, с разладом в своей душе. Он не допускает мысли, чтобы Марфа была обвенчана с Лыковым. Роковая страсть приводит его к мысли о встрече с Бомелием, и появляется надежда на «приворотное зелье», изготовленное немцем для Марфы. Средняя часть арии имеет много ритмических сложностей: «бывало мы» и далее: «нагрязнули, и поминай, как звали». Темп арии вначале обозначен *Larghetto*, далее резкая смена темпа на *allegro non troppo*. И настроение, и интонация резко меняются и обостряются. Воспоминания о «былых забавах» и любовных утех на время придают ему подъём и силы. В конце арии Грязной понимает, что к былому уже нет возврата. Он сокрушается от мысли: «Не узнаю теперь и сам себя, не узнаю Григория Грязного, не тот теперь я стал, всё миновало!!!» Много надо певцу силы и экспрессии, чтобы правдиво раскрыть этот сложный образ!

Анализируя вокальную партию Игоря из оперы «Князь Игорь», надо ясно себе представить, при каких обстоятельствах исполняется эта большая, развёрнутая ария, найти верную интонационно-выразительную окраску. Оркестровое вступление настраивает Игоря на грустные раздумья о судьбе Руси. Этот речитатив поётся в медленном темпе. После этого состояния-раздумья темп меняется (*strengendo*), выражая другое душевное настроение. Взволнованный характер музыки навеивает Игорю воспоминания о былых победах и поражениях. В этой части много разнообразных нюансов, интонаций, выражающих состояние его души.

Далее, после взволнованного воспоминания о ратных доблестных победах Игоря, появляется тематический мотив: «О дайте, дайте мне свободу», отражающий патриотизм русского народа (он ещё ранее проходит яркой мелодией в увертюре оперы). После этого возникает новое, лирическое душевное состояние Игоря, выражающее любовь и нежность к Ярославне: «Ты одна голубка лада». Сколько выразительной, тёплой, ласковой интонации должен передать человеческий голос, сколько нежности должно быть в выражении этих слов! А после слов «Горько слёзы льёшь» снова меняется темп и характер музыки. Безысходная тоска и гнев звучат в словах: «Ужели день за днём влачить в плену бесплодно». И снова смена темпа, и вновь взволнованный ритм характеризует состояние Игоря, безысходность его положения после тембрально-тёплой интонации, когда он вспоминает о «голубке-ладе», своей милой Ярославне. В следующей фразе опять идёт смена темпа, в оркестре звучит *sforzando* и вновь появляется патриотическая тема: «О дайте, дайте мне свободу», но для усиления эмоционального накала эта тема построена на тон выше. Этим композитор подчеркнул гневный, бурный взрыв эмоций. Но, понимая своё безысходное положение и правильно его оценивая, Игорь поёт: «Я Русь от недруга спасу», поет более задумчиво, в медленном темпе, без героического пафоса, в поникшем состоянии души. И далее, в словах «Ни сна, ни отдыха измученной душе» Игорь приходит в состояние обреченности, сознания полного своего бессилия: «И нет исхода мне, тяжко мне в сознании бессилья своего». Динамика звука стихает, гаснет эмоциональное состояние. Фразу «тяжко», тяжко мне» необходимо произносить выразительно, с правдой чувств, чётко подать слово.

Ария Игоря – вершина музыкально-вокального образа, очень ярко отражает русский национальный характер персонажа, воплощённый в народно-эпической опере Бородина, предложенной ему В.В. Стасовым в качестве оперного сюжета «Слово о полку Игореве». Вникая во все тончайшие нюансы арии, смену эмоционального состояния Игоря и его сценическое поведение, певец обязан правдиво, искренне донести жизненную правду образа. Каждому певцу, исполнявшему эту арию, следует очень детально изучить всю нюансировку и интонацию каждой фразы, вжиться в образ, тембрально разнообразить каждую новую тему арии, глубоко прочувствовать и раскрыть всю драму Игоря.

В основе сюжета оперы Джузеппе Верди «Риголетто» положена драма Виктора Гюго «Король забавляется», написанная в 1832 году. Драма В. Гюго привлекла Верди яркими, бурными столкновениями страстей, динамикой развёртывающихся событий. Верди сам считал, что это лучший из его сюжетов, положенных на музыку. Опера построена на драматических контрастах. Партия Риголетто написана для драматического баритона, наделённого большой экспрессивной выразительностью. Певец должен быть очень хорошо подготовленным в вокально-техническом плане. Певцу необходимо владеть всеми тончайшими нюансами своего голоса, с технической стороны во время исполнения именно этой партии надо как бы «забыть», ведь «предлагаемые обстоятельства» здесь необычайно драматические, и внутреннее состояние требует максимальной эмоциональной отдачи. Техника пения должна быть совершенной.

Образ придворного шута Риголетто многогранен: это глубоко и нежно любящий отец, и грозный мститель за поруганную честь своей дочери и предательство придворных. В арии Риголетто с большой силой переданы душевные муки, взрыв гнева и мольба. Начало арии идёт в темпе *andante mosso agitato*. Первые фразы арии («Куртизаны, исчадь порока, за позор мой вы много ли взяли? Вы погрязли в разврате глубоко, но не продам я честь дочери своей!») выражают гнев, отчаяние в интонации Риголетто. Бурный темп, накал эмоций появляется в момент, когда Риголетто бросается к дверям покоев Герцога. Он ведь понимает, что там его дочь: «Откройте эти двери, кровопийцы». Мелодический и ритмический рисунок характеризует его настойчивое требование открыть дверь. Его отбрасывают, и он понимает, что все придворные против него, что он шут, и их развлекает его личная драма. Он плачет и просит Марулло (думая, что он добрее других) сказать, куда они скрыли его Джильду. Но все молча отвернулись. Затем Риголетто овладевает другим душевным состоянием, и он, плача, умоляет: «Господа, сжальтесь вы надо мною, старику дочь его возвратите». Темп меняется, в оркестре появляется широкая кантлена. И здесь в интонации Риголетто мольба с рыданиями, отчаяние безысходности. Здесь не может быть и речи о «чистом бельканто». Здесь крик души и горя любящего отца, у которого похитили единственное утешение в жизни – его дочь. Необыкновенной силой экспрессии должен обладать исполнитель, чтобы передать все страдания безутешного старика в словах «В ней моё упование, отрада в ней моя»; «Пощады прошу, о сжальтесь, я молю, дочь отдайте старику, я на коленях вас прошу!!!». От гневной интонации в начале арии ничего не осталось. Конец совершенно контрастный. Силу и глубину драматичного душевного состояния певец должен передать голосовыми данными в союзе с музыкальной экспрессией. Здесь драматическая диктует необычайный накал страстей. Эта партия под силу тому певцу, который наделён ярким сценическим темпераментом эмоциональной натурой.

Хотелось бы высказать ряд соображений, касающихся профессии вокального обучения певцов на современном этапе. Непонимание интонационного строя современной вокальной музыки и неумение справляться со сложным музыкальным текстом и ритмом приводят к тому, что многие выпускники высших учебных заведений не в состоянии петь произведения современных композиторов, они не подготовлены в наших музыкальных вузах к такой работе. Низкая вокальная культура наших певцов, к сожалению, значительно тормозит развитие музыкального театра.

Чтобы быть подготовленным к исполнению партий в операх Р. Щедрина («Мёртвые души»), Д. Шостаковича («Нос», «Катерина Измайлова») и других современных композиторов, надо в период учёбы прорабатывать новый нотный материал, вокализы с определённым сложным гармоническим и ритмическим рисунком, сложными интервалами, необычной гармонией. Интонационный язык современных композиторов ещё мало осваивается в период обучения, поэтому молодые певцы испытывают

определённые трудности при исполнении современных вокальных партий в музыкальных спектаклях. Одухотворённость эмоций в сочетании с правдивой интонацией слова – вот залог правильной сценической интерпретации создаваемого образа. В современном музыкальном театре нужны певцы, отвечающие требованиям нашего времени, нашей эстетики, нашей эпохи. Поэтому в этом плане мы работаем ещё далеко не полно. Необходимо серьезнее отнестись к проблеме освоения современного интонационного языка.

Изучая опыт видных отечественных и зарубежных педагогов, надо стараться, переносить их методы не механически, а с учётом индивидуальных особенностей каждого ученика. Ведь каждый ученик, с его психологическим складом, голосовым аппаратом не похож на другого. Поэтому так необходим индивидуальный подход в обучении певца. Отдавая преимущество вокальной технике, нельзя забывать о художественном развитии, о единстве технологии и вокала как об одном из основных принципов отечественной вокальной школы. Воспитывая певцов, мы должны заложить фундамент к дальнейшей самостоятельной исполнительской работе в области вокального искусства, который он сможет практически верно развивать. Наши певцы, воспитанные в лучших традициях мирового музыкального искусства, впитавшие в себя все живительные соки народного творчества, должны идти в ногу со временем, быть хорошо подготовленными к работе в современных условиях.

Источники и литература:

1. Карпов В. В. Работа педагога по развитию техники голоса (баритона) / В. В. Карпов // Культура народов Причерноморья. – 2010. – № 137. – С. 172-176.
2. Карпов В. В. Работа музыкального педагога над развитием выразительности вокального исполнения / В. В. Карпов // Культура народов Причерноморья. – 2010. – № 183. – С. 98-100.

Сун Минхань

УДК 008.161.1-22(510)

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ КУЛЬТУРЫ: КОНЦЕПЦИЯ Г. ГАЧЕВА

Национальное своеобразие культуры обусловлено многими параметрами, получившими оригинальное истолкование в концепции Г. Гачева «Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос» (1995), в котором дано обобщенное изложение основных положений его теории. Еще ранее, в 60-е гг., Гачев выступил со своим толкованием национального понимания мира: «... каждый народ видит мир особым образом. Зависит это от того участка мирового бытия, который достался, доверен на жизнь каждому народу: от особого сочетания первостихий – земли, воды, воздуха, огня – которое отлилось и в составе человека (этническом и духовном), и в быту, и в слове. История народы меняет, сближает, перемешивает, однако работает она на добротном, сложившемся тысячелетиями национальном субстрате, и все изменения суть именно его изменения. Оттого и история народов своеобразна, и особы в ней извивы и сочетание общей миру цивилизации и исконно выросшей у народа каждого культуры» [1, с. 180].

Единое Бытие мира (космос, природа, история, культура) проявляется через «национальные образы мира», представляющие собой единство взаимодополняющих факторов: национальной природы, психического склада и мышления народа, его истории; природе отводится первичная роль.

Особенности видения народом окружающего мира, справедливо считает Г. Гачев, обусловлены своеобразием книги его бытия. Письмена этой книги – везде: на земле (в горах или на равнине), в воздухе, в воде – в природе, которая «вся сочится смыслами», и в культуре (языке, музыке); «читаемые» человеком, они «истекают» его чувствами и мыслями.

Все это – «Космогос» (термин Г. Гачева), строй мира, творимый народом, исходное начало которого – единый хаос мирового бытия, из него формируется «особый Космос», национальный, имеющий свою логику, национальное миропонимание, особый логос – национальный склад мышления.

Позже, в 90-е годы XX в., Г. Гачев сформулировал стройную теорию, названную им «национальные образы мира». Отметим основные положения этой теории.

– Существует единое интернациональное бытие мира (космос, природа, история, культура), единая цивилизация, которая проявляет себя через «национальные образы мира», представляющие уникальное воплощение этого интернационального Бытия.

– Национальный образ мира проявляется через Космо-Психо-Логос, представляющий собой единство взаимодополняющих феноменов: национальной природы, психического склада и мышления народа. Г. Гачев дает оригинальное мифологическое трактование этого единства: «Природа каждой страны есть текст, исполненный смыслов, сокрытых в Матери-и. Народ = супруг Природы (Природы + Родины). В ходе труда за время Истории он разгадывает зов и завет Природы и создает Культуру, которая есть чадородие их семейной жизни. Природа и Культура находятся в диалоге: и в тождестве, и в дополнительности; Общество и История призваны восполнить то, чего не даровано стране от природы» [1, с. 11].

– Природе Г. Гачев отводит первичную роль в этом единстве, она «питает и расширенно воспроизводит национальную целостность», она – «Природина», Великая Мать, мать-кормилица» (так ее понимает народ и отражает в фольклоре). «Природа – заповеди, скрижали и письмена самого бытия», она «излучает душу – Психею», именно в Природе развивается история народа.