

Сернова Т. В.

**ТВОРЧЕСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИОРИТЕТЫ А. ГЕНЕРАЛОВА**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2009/1-2/52.html](http://www.gramota.net/materials/1/2009/1-2/52.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2009. № 1 (20): в 2-х ч. Ч. II. С. 147-150. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2009/1-2/](http://www.gramota.net/materials/1/2009/1-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

ным содержанием картины.

Бывает иначе, когда бремя дивергентности ложится на нижележащие уровни моторного построения, а вышележащие решают задачу конвергентную. В этом случае мы вправе говорить об инверсии. Однако содержание нижележащих уровней может восприниматься эмоционально, не осмысливаясь при этом рационально, ввиду невозможности вербализации. Так бывает, например, когда картину пишет художник-экспрессионист. Эмоции его картина передает не хуже, а, пожалуй, и лучше, чем полотно его коллеги, приверженца академической школы; но вся эта информация, если оценивать ее в традиционной форме, совершенно иррациональна. Ее нельзя сколько-нибудь полно передать словами или подвергнуть рассудочному анализу. Ее можно только воспринимать, как данность.

Структура ордера применительно к человеческой деятельности подробно описана в трудах отечественного нейрофизиолога Н. А. Бернштейна [Бернштейн 1990]. Однако в его концепции рассматриваются только конвергентные двигательные акты. Следование одним только конвергентным актам превращает человека в некоторое подобие моторного робота. Часто, очень часто мы ведем себя именно так – поскольку в нашей жизни хватает конвергентных задач. Решая эти задачи, мы – в широком смысле этого слова – создаем условия для своей жизнедеятельности; но мы ничего не добавляем к единому информационному полю человечества, которое, как говорилось ранее, и делает нас разумными.

Инверсия представляет собой многоплановое явление, отнюдь не сводимое к функциональной перестановке моторных уровней индивидуума. Так, инверсивный характер носят защитные механизмы Эго, описанные Зигмундом Фрейдом; инверсия проявляется в аддикциях, неврозах, всевозможных конфликтных эмоциональных состояниях. Именно эта универсальность и делает инверсию предметом философского осмысления, системным механизмом, который не сводится ни к одному из своих проявлений в частностях.

Помимо всего прочего, инверсия представляет собой мерило иррациональности человека, подобно тому, как следование ордеру соответствует рациональному поведению человека.

Таким образом, иррациональность представляет собой частное проявление психической инверсии. Инверсия может привести к неадекватности действий, при неврозах и прочих подобных случаях. Она же является залогом нормальных человеческих отношений, она обеспечивает наполнение человеческой культуры многими элементами, которые в рамках рациональности просто не смогли бы появиться на свет. Иными словами, инверсия представляет собой системный адаптивный механизм; и как все эволюционно обусловленные механизмы, она способна действовать и на пользу индивидууму, и во вред ему.

#### *Список литературы*

- Автономова Н. С.** Рациональность: наука, философия, жизнь // Рациональность как предмет философского исследования. – М.: ИФРАН, 1995. – С. 49.
- Бернштейн Н. А.** Физиология движений и активность. – М.: Наука, 1990. – 496 с.
- Герт Б.** Рациональное и иррациональное в поведении человека // Мораль и рациональность. – М.: ИФРАН, 1995. – С. 259-262.
- Довлатов С.** Соло на IBM // Довлатов С. Проза. – СПб.: Лимбус-Пресс, 1995. – Т. 3. – С. 293.
- Лебон Г.** Психология масс. – Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. – С. 150.
- Никифоров А. Л.** Рациональность и свобода // Рациональность как предмет философского исследования. – М.: ИФРАН, 1995. – С. 153.
- Пружинин Б. И.** Рациональность и единство знания // Рациональность как предмет философского исследования. – М.: ИФРАН, 1995. – С. 104.
- Швырев В. С.** Рациональность как философская проблема // Рациональность как предмет философского исследования. – М.: ИФРАН, 1995. – С. 7.

#### ТВОРЧЕСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИОРИТЕТЫ А. ГЕНЕРАЛОВА

*Сернова Т. В.*

*Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка*

Общеизвестно, что динамика развития музыкального (вокального) искусства во многом определяется исполнителями. Изучение данного процесса, особенно на небольшой исторической дистанции, возможно, достичь, опираясь, прежде всего, на личностный аспект исследования. Р. Куренкова пишет: «Именно художник является началом и первопричиной искусства. Его личность можно рассматривать как центр художественного творчества. Он выступает как субъект художественного творчества и креативная причина. Субъективный фактор в искусстве играет чрезвычайно важную роль. ... Уникальный характер творческого процесса определяется своеобразием личности художника, особенностями тех задач, которые он ставит перед собой и решает как автор» [Куренкова 2004: 230].

Исполнительская деятельность народного артиста Беларуси А. Генералова охватывает периода – начало 50-х – конец 70-х годов XX века. За это время им было исполнено значительное количество ведущих партий в западноевропейских, русских, белорусских операх, романсы, народные песни. Вместе с тем, с конца 70-х

годов певец является ведущим преподавателем кафедры пения Белорусской государственной академии музыки.

Особенностью исполнительского стиля А. Генералова является стремление убедительно донести до слушателя типичную для его героев «многоплановость». В связи с чем, первостепенной задачей артист считал детальную работу над авторским текстом, отмечая, что на начальном этапе необходимо обратить внимание насколько точно и полно удастся выразить созданное композитором в особой художественной форме содержание произведения. В результате детальной работы над текстом певец старался выявить и подчеркнуть главные, определяющие черты образа и, соответственно, моменты действия, где эти качества раскрываются с особой силой. Поэтому созданные им образы всегда отличались обобщенным и масштабным характером.

В поиске образного решения А. Генералов значительное место отводил приему собирательности, который предполагает слияние жизненного образца и художественного вымысла, а также формирующему художественному эксперименту, каковым является репетиционный процесс, позволяющий уточнить психологическое состояние героя, расширить его кругозор, выяснить причины его поступков. Артист подчеркивал, что в его практике положительную роль играли такие приемы «присвоения содержания персонажного сознания» (И. Силантьева) как: мотивационный анализ линии действий и поступков его героев, культивирование в себе определенных качеств и элементов характера. Однако приоритетным приемом оставалось для него певание вокальной партии.

Вместе с тем в поиске образного решения проявилось и «режиссерское» начало певца, основы которого были заложены в годы обучения. Опираясь в своем творчестве на основные принципы системы К. Станиславского, он между тем считал, что «не надо опыт выдающихся мастеров прошлого превращать в прокрустово ложе, так как оно всегда будет велико и потребует искусственного вытягивания, а, во-вторых, таким способом можно закрыть талантливому оперному певцу дорогу к своему, именно ему присущему пути в искусстве» [Генералов 2006: 95]. Вследствие чего, ключевым моментом в поиске образного решения для А. Генералова являлось стремление к яркой индивидуализации образов вокально-исполнительскими средствами. Он отмечал, что, продолжая и развивая традиции академического вокального искусства, певец, как неповторимая индивидуальность, должен стремиться к самоактуализации, являющейся для творческой личности процессуальным движением к смыслу, а не самоцелью [Злотникова 1998: 101]. Подобный подход позволил артисту не останавливаться в работе над образом, постоянно расширять границы, исполняемого им персонажа, в рамках ситуации «меняющегося возраста – от молодости к зрелости, от зрелости к старости, когда строгость вытесняет задорную изобретательность, а развитие характерности позволяет, не теряя в художественности, сохранить привлекательные черты сформировавшейся личности» [Злотникова 1998: 159].

В отзывах о выступлениях А. Генералова в первую очередь отмечается певческая сторона исполнения, сочетание вокального мастерства и музыкальности, ставшие основной чертой его индивидуального исполнительского стиля, а также метода, идущего к постановке и решению проблемы сценического образа, прежде всего, через музыкальную его интерпретацию.

Вокально-техническое воплощение образов певцом тесно связаны с эстетикой русского оперного театра, который «всегда был прежде всего театром интонационным по преимуществу. Правда образа раскрывалась в нем в первую очередь через правду интонации, подвижной, гибкой в своей психологической выразительности, характеристической, насыщенной всеми оттенками душевной жизни героя» [Нежданова 1967: 286].

Персонажи созданные артистом опирались на глубоко выношенную психологическую концепцию, в которой певец стремился к раскрытию идейно-эмоционального содержания своего героя через музыкальную интонацию, во многом определявшую лепку сценического образа. Интерпретации А. Генералова отличались стремлением к образной широте и многогранности, к органичности, которая передавалась через тонкие эмоциональные нюансы, особый тонус темперамента, в сдержанной манере высказывания. Все динамические, темповые, агогические отклонения служили выражению психологического состояния его героев, что соответствует реалистической природе оперного искусства. Артисту были свойственны длительные пребывания в одном эмоциональном состоянии, выдержанность в едином характере движения и укрупненность в показе образа.

В искусстве певца привлекали внимание его блестящие вокальные данные – полноразличный драматический баритон красивого тембра и широкого диапазона, ровная вокальная линия на протяжении всего диапазона, что создавало иллюзию бесконечности, беспредельно льющейся музыкальной фразы. Звучание голоса А. Генералова отмечено «графичностью», четкой очерченностью каждого звука, благодаря точной атаке, идеальному соединению, прежде всего, двух соседних тонов, отсутствию форсированного звучания. Необходимая ритмическая и динамическая свобода достигались благодаря мастерскому владению певческим дыханием, которое являлось для него исходным моментом, организующим и направляющим весь певческий процесс. Дыхание артиста свободное, мощное и гибкое. Оно пронизывало каждый нюанс голоса, питая его вибрацию. Благодаря чему, удавалось избежать мертвой механической точности при скрупулезном выполнении всего многообразия жестких исполнительских указаний композитора.

Исполнение А. Генераловым русского оперного репертуара отмечено большей «живописностью», с точкой зрения использования общей, единой «вокальной техники». При работе над партиями (Веденецкий гость, Григорий Грязной, Демон, Князь, Эгист и др.) певец точно реализовал на практике основные эстетические традиции, свойственные русскому вокально-исполнительскому искусству. Здесь проявилось его умение

найти в каждой парии необходимое качество и оттенок звука, точно отвечающие характеру музыкального образа, тщательная детализация эмоционального состояния персонажа, его поведения, реакции на происходящие события, что свойственно лучшим представителям русской вокальной школы.

Артист скрупулезно точен во всем – в темпе, в агогике, в нюансах, фразировке. Указания автора не сковывали, а наоборот, помогали ему найти единственно верное, художественно убедительное решение. Масштабность музыкального стиля композитора подсказывало ему глубину и протяженность исполнительского дыхания, что связано с широтой и распеваемостью русского народного мелоса. Он не допускал особенно в кантлене измельчения фразировки, быстрой смены динамических оттенков. Однако, при передаче выразительности и гибкости вокальной декламации, А. Генералов тонко использовал самые различные «микронюансы»; умело выявляя как бы бесконечно длящиеся звуковые нагнетания (связанные с восхождением мелодической линии), и столь же нескончаемые, непрерывные «угасания». Обращает на себя внимание в исполнении певца гибкое сочетание различных интонаций: вокальных, которые подаются в достаточно обобщенных чертах, и речитативных, которым характерна детализированная жанрово-бытовая интонация.

От уроков, полученных у русских педагогов-вокалистов, берет начало бережное отношение к литературной канве вокальной партии. Без нажима, без нарочитых акцентов, вдумчиво и артистически тонко, с безупречной музыкальностью и вокальным мастерством воспроизводил певец текст партий. Большое значение здесь имело свойственное артисту чутье поэтического слова, умение объединить его с музыкальной интонацией. Это проявилось в точном исполнении ритма, пластичности, законченности, а вместе с тем и декламационной живости фразировки, филигранной завершенности и «взвешенности» каждого слова, нахождении его места в целостной системе при четком ощущении звуковой перспективы. Артист обладал ясной, точной дикцией, благодаря которой каждое пропетое им слово четко доносилось в зал, не нарушая плавного течения и единства вокальной линии. В свою очередь, и слово не искажалось в процессе пения, формируясь также естественно, как и во время обычной разговорной речи.

Особое внимание обращает на себя исполнение А. Генераловым речитативов, в которых он стремился подчеркнуть певучесть и протяжность, используя насыщенный, наполненный звук от начала до конца, не допуская каких-либо толчков, выкриков, говорков, недопетых гласных в конце слова. Все пелось с достоинством и величественно, в рамках традиций исполнения ведущими русскими оперными певцами.

Рассматривая исполнительский стиль А. Генералова, необходимо указать на наличие определенного, общего, единого начала, характерного для его манеры образно-пластического воплощения и подачи оперных персонажей. Это – огромная внутренняя сдержанность, ограждающая артиста от эмоциональных преувеличений, подчеркивание благородных и волевых черт характера, и, в то же время, действенности его героев. Индивидуальности певца была присуща строгость и уравновешенность. Он разумно ограничивал себя в выявлении эмоций, избегая нарочитости, что воспринималось в исполнении как необходимые элементы в общем комплексе выразительных средств. В создании своих ролей он предпочитал сценическую статуарность и крайнюю экономность жеста, умел «голосовым жестом» вызвать в воображении слушателей образ жеста пластического.

Для А. Генералова процесс сценического воплощения персонажа являлся продуманным результатом внутреннего состояния создаваемого образа, который существовал и двигался в характере, в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами. На сцене певец чувствовал себя легко и свободно, но за этой свободой – строгий отбор выразительных средств, продиктованных музыкальной образностью. Его пластика немногословна, всегда определена конкретными художественными задачами, артист стремился к тому, чтобы исполнительское сознание обрело «внутренний образ движения персонажа под доминирующим влиянием музыки», сообщая «каждому мгновению персонажного бытия все новые образующие действенные импульсы» [Силантьева 2007: 30]. Доскональное знание музыкального материала позволило ему производить особое впечатление при сценическом воплощении пластического рисунка роли. Он двигался по сцене, несколько опережая своим поведением музыкальное движение, благодаря чему создавалось впечатление, что музыка возникала от намерений исполняемого персонажа. Мизансцена рассматривалась певцом как следствие внутренних состояний и побуждений персонажа, которые возникали при внешнем и внутреннем их действии; певец контролировал, чтобы передвижение его персонажа было оправдано и цель постижима зрителем, тем самым, избегая бесцельных движений. Вместе с тем он никогда не фиксировал мизансцены со строгостью балетного рисунка. А. Генералов утверждал, что данное качество необходимо каждому певцу, так как внешнее выражение образного содержания роли, подготовленное в процессе работы над произведением, оформляется пластически непосредственно в акте исполнения. Нельзя заучивать и отрепетировать перед зеркалом жест, – он может вступить в противоречие с живой, рождающейся «сиюминутно» интонацией и оказаться фальшивым [Генералов 2006].

В исполнении национального оперного репертуара певец опирался на глубокое понимание той органической слитности музыкальной интонации и смыслового содержания распеваемой ею речи, которая присуща белорусским операм того периода. Придавая одинаковое значение и интонации, и слову, он добивался не механического их слияния, а смыслового единства, находя «мысль-слово-звук» (К. Станиславский). Это дало ему возможность воплощать резко контрастирующие между собой образы. Так, в опере «Девушка из Полесья» Е. Тикоцкого певец исполнил партии Апанаса (командира партизанского отряда) и Фон-Шоллена (начальника карательного отряда).

В каждой партии белорусского репертуара: Апанас («Девушка из Полесья» Е. Тикоцкого), Денис Давы-

дов («Надежда Дурова» А. Богатырева), Левон Бурак («Колючая роза» Ю. Семеняко), Савка («Маринка» Г. Пукста) певец стремился подчеркнуть важное качество, привлекающее его как исполнителя – вокальность, мелодическую щедрость. Подобный подход позволил А. Генералову создать яркие, запоминающиеся образы, прежде всего через пение, и показать, что никакие приемы, заимствованные из драматического театра или кино, никакая мелодекламация не могут заменить тех огромных возможностей, которые таит в себе выразительность певческого голоса. По мнению критиков, подобный подход позволил ему тонко почувствовать национальную музыкальную интонацию, мелодику белорусской речи, мастерски использовать тембральную краску в зависимости от смысла и содержания спетого слова, омузыкаленной речи. В его исполнении убедительность музыкальной интонации обуславливалась пластической ясностью дикции, что позволило артисту на белорусской сцене стать певцом ярко национальным.

Вместе с тем, исполнительский стиль А. Генералова во многом определялся личностными особенностями музыканта. Обладая крупным природным талантом, он был по существу художником рационального склада. В исполнительском стиле певца прослеживалось ярко выраженное концептуальное начало создаваемого персонажа. Работая над классическими партиями, имеющими укоренившиеся традиции воплощения на русской и европейской сценах, ориентируясь на опыт ведущих мастеров вокально-исполнительского искусства, он искал и находил собственную концепцию каждого вокального характера, глубоко постигая особенности интонационного языка и стиля оперного произведения, стремился к достижению точной, достоверной идейно-эмоциональной сути образа. Широта и разнообразие интересов А. Генералова, общехудожественная и музыкальная эрудиция – все это определило его чувство вкуса, тонкое владение музыкальной формой и стилем, богатство звуковой палитры, высокую культуру интерпретации.

#### *Список литературы*

**Генералов А. М.** Мои размышления о вокале. – Мн.: ОДО «Парус», 2006.

**Злотникова Т. С.** Публичное одиночество. Творческая личность в русском театре второй половины XX века: актер и режиссер. – Ярославль: ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 1998.

**Куренкова Р. А.** Эстетика: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Изд-во «ВЛАДОС-ПРЕСС», 2004.

**Силантьева И. И.** Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2007.

### ГОСУДАРСТВЕННОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ КОНФЕССИЙ В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ 19 ВЕКА

*Ситникова О. М.*

*Астраханский государственный университет*

Правовое положение различных религий в Российской империи регулировалось «Сводом учреждений и уставов управления духовных дел иностранных исповеданий христианских и иноверных», кратко именуемом Уставами духовных дел иностранных исповеданий [Клочков 1982: 34-37]. Он ведал делами следующих исповеданий: римско-католического, армяно-григорианского и армяно-католического, протестантского (лютеранского, аугсбургского и реформаторского); караимов, евреев, магометан, ламаистов, язычников.

Законами были закреплены некоторые одинаковые обязанности для всех народов, населяющих Россию. Так, по статье 67 Основных законов, все национальности должны были славить бога всемогущего «разными языками по закону и исповеданию отцов своих, благословляя царствование монархов российских и моля творца вселенной об умножении благоденствия и укрепления силы империи» [Свод законов Российской империи 1912: 6]. Можно говорить о том, что данная статья гарантировала свободу вероисповедания, т.к. реально был закреплен принцип национальности языка при отправлении богослужения верующими разных национальностей. С другой стороны, эта статья прямо ущемляла религиозную свободу тех верующих, чья религия в наименьшей степени признавала христианский символ веры (например, язычники, признающие природную божественную силу, но не как не единоличного бога, являющегося личностью), так как в разрез со своими религиозными принципами они должны были исповедовать в обязательном порядке чуждые им православные догмы.

Таким образом, данная статья однозначно дает понять, что в Российской империи господствующей религией является православие, а другие религии не только допускаются, но и поощряются государством, если они не только «славят бога всемогущего», но и способствуют укреплению самодержавия.

В Уставах иностранных исповеданий государство устанавливало, что «духовные дела христиан иностранных исповеданий и иноверцев ведаются их духовными управлениями, верховной властью к тому предназначенными, которые в исполнение своих дел и должностей поступают по правилам и уставам своей веры» [Свод законов Российской империи 1912: 1].

Основываясь на Уставах иностранных исповеданий, дореволюционную вероисповедную систему России можно представить следующим образом:

- 1) вера православная - господствующая и первенствующая;