

Сернова Т. В.

ДОМИНАНТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ Л. ГАЛУШКИНОЙ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/1-1/55.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. I. С. 141-143. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Малашенко А. Ислам: последнее предупреждение западу // Pro et contra. – 2004. – Т. 8. - № 3.

Устинов В. В. Международный опыт борьбы с терроризмом: стандарты и практика. – М., 2002.

Jansen J. The Dual Nature of Islamic Fundamentalism. – N.-Y., 1977.

Paz R. Radical Islamist Terrorism. - <http://www.ict.org.il/articles>.

ДОМИНАНТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ Л. ГАЛУШКИНОЙ

Сернова Т. В.

Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка

Вторая половина XX столетия – этап в развитии вокального искусства Беларуси, связанный со значительными изменениями в плане повышения исполнительского уровня и его художественной значимости. Динамичное развитие оперного и концертно-камерного исполнительства, композиторского творчества, профессионального вокального обучения, устойчивый общественный интерес к академическому вокально-исполнительскому искусству, то положение, которое заняло оно в конце XX – начале XXI века в белорусском музыкальном искусстве, международное признание за рубежом, позволяют говорить о нем как о явлении в национальном искусстве Беларуси.

В 50–60-е годы XX века в республике появилось новое поколение певцов, воспитанников русской вокальной школы (Л. Бражник, А. Генералов, В. Гусельников, К. Дроздова, Т. Нижникова, А. Савченко), чья деятельность стала определяющей для дальнейшего формирования национального вокального исполнительства в республике. Среди них, народная артистка Беларуси Лидия Ивановна Галушкина.

Индивидуальный стиль Л. Галушкиной синтезировал в себе народные истоки, традиции русского вокально-оперного искусства и достижения музыкально-драматического театра. В манере пения певицы своеобразно претворялись глубокий лиризм, вдохновенная романтика, эмоциональность открытого актерского искусства, что достигалось ею через определенный комплекс музыкально-выразительных и индивидуально-личностных качеств: восприятие жизни, сумму психических особенностей, специфичность певческого голоса, качество воли, особенности темперамента, природа внешности и т.д.

С первых выступлений на белорусской оперной сцене обозначились характерная для певицы черта – широкий диапазон доступных ей сценических образов: драматических, лирических и характерных. В отзывах отмечается, что исполнение Л. Галушкиной было способно приобретать мощное, словно налитое металлом, звучание, свободно пробивающееся сквозь оркестр; лирические интонации внезапно сменялись яростным взрывом страстей.

Артистка своим творчеством развивала ведущие исполнительские традиции, которые определяют и сегодня взаимоотношения мастеров академического вокального искусства конца XX – начала XXI веков. Ориентиром в работе над авторским текстом для Л. Галушкиной являлась мысль К. Станиславского о том, что «понять музыку это значит: идя по следам композитора, найти ход его мысли. А если музыка сценическая – отыскать в ней логику действия, которую предлагает вам автор, сознательно или бессознательно» [Станиславский 1988: 30].

Певица в своем творчестве развивала важную черту, присущую русскому исполнительскому искусству – сохранение идейно-смысловой и музыкальной концепции сочинения. С самого начала работы над ролью она старалась не только исполнить оперную партию, а создавать роль, характер изображаемого лица, через сценически-драматургические средства, заложенные композитором, и в тоже время включить в него элемент конкретной действительности, персональной характеристики. Артистка стремилась к участию в жизни сложных и противоречивых характеров своих героинь, раскрываясь как исполнитель-субъективист, распределяя свои индивидуальные черты между своими персонажами, в каждый образ привнося личностное содержание. Певица не приемлет стереотип, ее героини жили в разные моменты, будь то трагические или забавные, на крайних точках огромного эмоционального диапазона.

В соответствии со своим индивидуальным исполнительским стилем Л. Галушкина в поиске образного решения исходным для себя избрала опору на артистизм, умение вслушиваться в собственные ощущения, переживания, внутреннее состояние. Для нее нет «певческих» и «непевческих» партий, нет понятия «партия», есть – «роль». Пение возникало, как результат развития характера, а потому вокально-техническое воплощение образа содержало максимум конкретного сценического существования. Не было пения плюс игра, был единый процесс существования оперного персонажа. Процесс пения для нее являлся принципиальной попыткой выразить особенность характера действующего лица, его состояния в данный момент. Голос всегда можно было узнать по драматической насыщенности тембра, по яркой, «полнокровной» звуковой шкале, палитра которого так же разнообразна, как многообразно искусство интерпретации артистки. В наибольшей мере Л. Галушкина тяготела к исполнительским принципам ведущих академических певцов XX века, представителей русской вокальной школы, беря за образец у них благородство трактовок, ясность художественных намерений, а также стремление к гармоничному равновесию между содержательностью интерпретаций и совершенством технического воплощения. Многообразие впечатлений об искусстве ведущих артистов старшего поколения мастерски адаптировано ею в творчестве, что в конечном итоге способствовало выработке индивидуального исполнительского стиля.

Ближе всего Л. Галушкиной русская оперная классика с ее яркими, обобщенно-собирательными музы-

кально-вокальными образами русских женщин (Любаша, Марфа), в трактовке которых с особой полнотой раскрылись эпическая широта и проникновенный лиризм ее исполнительского искусства. Певице глубоко импонировало в этих партиях мастерство русских композиторов в использовании выразительных возможностей голоса – этого «лучшего инструмента в мире» (В. Белинский) и «не только отчетливое знание диапазона отдельных голосов, но и умелое творческое применение наиболее выигранных средств любого голоса» [Ярустовский 1953: 314].

Мастерство Л. Галушкиной подразумевало не только высокий уровень вокальной техники, но и наиболее эффективный способ применения, плодотворные поиски новых возможностей ее расширения и обогащения. Из массы исполнительских решений артистка выбирала не наиболее эффектное или привычное, проверенное на успех, а наиболее художественно верное и плодотворное для слушателя. Простота исполнения певицы есть «незаметность» техники, гибкое использование выразительных средств, стремление мыслить крупными музыкальными построениями. Отражение особенностей ее характера передавалось через смысловое интонирование, тембр, тесситуру, гибкость и силу звучания, драматизм, лиричность. Характер героини артистка создавала посредством вокальных штрихов, фразировки, особых приемов говорка, фоном, психофизиологических пауз и других элементов вокальной речи.

Характерно не только эмоциональное, но и тембральное многообразие интерпретаций Л. Галушкиной оперных партий, в которых гибко сочетались лирическое начало образа с драматическими, холодными тонами – в полном соответствии с замыслом композитора. Как отмечает Б. Покровский: «Тембр и сценический образ – ...в огромной мере определяет творческий профиль создания образа на оперной сцене!» [Покровский 1978: 40].

Особым качеством исполнительской манеры Л. Галушкиной являлось умение в каждой сцене заинтересовать слушателя вновь открытыми чертами образа. Она отмечает, что не заучивала партии, а вела роль смотря «по настроению», по тому, кто ее партнер, как он отвечал на ее реплики, соответственно меняя оттенки отношений к образу, к другим персонажам, выделяя фразы, ранее проходившие менее заметно, акцентируя иные слова, таким образом, немного импровизируя. Импровизация тесно связана с такими специфическими вокальными средствами выражения, как гибкое владение метроритмом, интонационной стороной высказывания, звуковой колористикой и т.д. С одной стороны, *tempo rubato* широко применялось как художественное отступление от метрической пульсации, что придавало живое дыхание фразе, выразительность высказыванию, приближая к декламационной речи, давая возможность детализировать текст, делать его богаче, усиливать экспрессивную сторону исполнения. С другой стороны – применялось певицей как особый принцип целостного построения художественного образа.

Большое значение Л. Галушкина придавала сценическому воплощению оперного образа через выразительную мимику, грим, костюм, «жизнь в декорациях». В рецензиях отмечается, что певица являлась замечательным примером господства артистической личности над природным материалом. Ее работам присущ высокий уровень профессионализма, зрелое, уверенное мастерство, которое дает возможность осуществить и сделать убедительными любые замыслы. В связи с чем, одним из важнейших качеств Л. Галушкиной-певицы следует отметить театральность ее оперных образов, в которых образно-пластическое воплощение рождалось не само по себе, не только от задач роли, а в зависимости от его функции по всей системе спектакля, соотношению с другими персонажами и динамикой сценических положений. Г. Кулешова пишет: «Свободное поведение на сцене, легкость и техническая подвижность позволяли воспринимать ее персонажи как живых, реальных людей, из плоти и крови, в чье существование веришь сразу, невзирая на условность оперного спектакля» [Кулешова 1993: 293].

Героини Л. Галушкиной удивительно естественны, органичны. При этом она тонко чувствовала предел сценической свободы. Такое безошибочное чутье пришло к певице в процессе глубоко продуманной и неустанной работы, через критическое отношение к себе, умение увидеть сделанное как бы со стороны. В работе над образом, выстраивание мизансцен артистка осуществляла исходя из «правдоподобия чувств» (К. Станиславский). Она искала театральный, зримый – пластический, мизансценический – эквивалент действия. Те, кому приходилось видеть певицу на сцене, отмечали присущую ей динамичность, раскованность в манерах, щедрость в изъяснении чувств, использование выразительных, броских внешних эффектов. Она разрабатывала линию внешнего действия, гибко сочетая гамму внешнего рисунка роли и нарастание внутреннего движения, драматургического и музыкального напряжения через пластическое выражение, богатую палитру движений, всегда оправданную и удобную для певческого самочувствия. Каждый жест у певицы рождался из непосредственного состояния, отношений, переживаний образа. Она рассматривала его в качестве «посредника между психическим и физическим миром» (И. Силантьева).

Л. Галушкина – актриса по призванию. Это видно по той страсти, которая вкладывалась в исполнение любой, даже эпизодической роли, по тому азарту, с каким она стремилась внести что-то личное в каждую из своих театральных работ. Сценическое воплощение образов в исполнении певицы всегда было страстным, открытым, непосредственным, что порождалось предельной естественностью актрисы. Это отличает ее общение в быту. Это же составило ее коренное творческое качество. Певица жила не в «образе», а образом, пропуская через себя все его переживания, – поэтому для нее не существовало проблем технологии, вопроса о том, как сыграть то или иное состояние, поступок или возраст.

Пытаясь найти воплощение замысла через минимальные коррективы, детально работая над раскрытием особенностей музыкального и литературного языка, драматургического развития, точностью выполнения

штрихов, артистка стремилась к «стильности» исполнения. Стараясь сохранить стиль произведения, она не пыталась следовать исполнительским нормам, которые были типичны для того периода. В творчестве Л. Галушкиной сочетались знание исполнительских традиций, творческое отношение к ним и понимание возможности отхода от этих традиций, что позволило проявиться ее актерской индивидуальности, приблизить произведение к современному его пониманию и придать современное звучание образам в классических (зарубежных и русских) оперных спектаклях: Кармен (одноименная опера Ж. Бизе), Клара («Обручение в монастыре» С. Прокофьев), Клитемнестра («Ористея» С. Танеева), Лаура («Джииоконда» А. Понкиелли), Леди Памела («Фра-дьяволо» Ф. Обера), М. Мнишек («Борис Годунов» М. Мусоргского), Шарлота («Вертер» Ж. Масне), Ядвига («Страшный двор» С. Монюшко) и др.

Вместе с тем необходимо обратить внимание на национальный характер ролей созданных Л. Галушкиной. Те образы, которые содержат в себе наибольший заряд славянской (русской, белорусской) типичности, наиболее точно ложились на индивидуальность артистки – сложный и запутанный клубок многообразия черт характера, изменчивость проявления чувств, образ острый и душевный, резкий и трогательный, мягкий и эксцентричный. Однако все противоречия существа и форм общения основаны на едином фундаменте, фундаменте славянского характера волевого и справедливого. Это проявилось весьма понятно и убедительно в исполнении Л. Галушкиной.

Будучи признанным оперным мастером, воспитанницей русской вокальной школы, она в то же время певица ярко национальная, белорусская. Не случайно артистка была исполнительницей ряда ведущих партий в оперных спектаклях композиторов Беларуси. В работе над национальным репертуаром певица воздерживалась от нарочитой стилизации или какого-либо выпячивания архаических черт произведения. Серьезное и гротескное, лирическое и ироническое, «классическое» и «современное» соединялись в ее исполнении как бы «на равных». Л. Галушкина чутко постигала то новое, что появлялось в нем, насыщавшемся интонациями, которые вбирали в себя переживания и чувства эпохи. На оперной сцене партии, исполнявшиеся ею, приобретали выразительность, взятую из той песенной стихии, которую восприняли и воплотили в своих операх белорусские композиторы. Истоки своего вдохновения певица черпала в белорусской народной песне, ибо в ней заложены многие черты музыкальной образности, идейные и эстетические принципы белорусской оперы.

Важным качеством исполнительского стиля Л. Галушкиной является стремление расширить свое амплуа, исполняя разнохарактерные и разновозрастные роли, что по определению К. Станиславского является обязательным свойством актерского творчества и показателем профессионального уровня личности исполнителя. Для создания образов она избирала разнообразную тембральную палитру голоса, в которой проявлялась то нежность, легкость, стремительность, то тяжеловесность, сумрачность, угрюмость. Это вокальное перевоплощение, происходившее без грима, без костюма, без характерной пластики, является характерной традицией русского вокального искусства и соответствует основополагающему принципу вокально-исполнительского искусства, сформулированному Ф. Шаляпиным.

Анализ творческих поисков и достижений певицы убедительно показывает, что Л. Галушкина, благодаря своему индивидуальному исполнительскому стилю, утверждала собственную оригинальную трактовку ролей, особенностью которых являлась яркая, эмоциональная подача образа, его действенность и динамичность. Ряд партий в русских и зарубежных операх стали крупнейшим достижением певицы, оставив заметный след не только в ее творчестве, но и в истории белорусского вокального искусства второй половины XX столетия. Яркие вокальные данные и актерская индивидуальность, заинтересованность в создании новых произведений содействовало активизации работы композиторов над белорусскими операми. В тоже время ее непосредственное участие в национальных спектаклях (Алеся «Девушка из Полесья» Е. Тикоцкого, Вдова торговца книгами «Джордано Бруно» С. Кортес, Вероника «Зорка Венера», Мальвина «Колочая роза» Ю. Семеняко, Надежда Дурова одноименная опера А. Богатырева, Савка и Мать «Маринка» Г. Пукста и др.) помогало побороть у критиков и слушателей некоторое недоверие к белорусским постановкам, сыграло значительную роль в популяризации и развитии национальной оперы как жанра.

Список литературы

Покровский Б. Труд дает ей прекрасные моменты в жизни // СМ. – 1978. – № 7. – С. 38–42.

Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и док. / Сост. Г. В. Кристи, О. С. Соболевская. – М.: Музыка, 1988.

Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. – М., 1953.

Музычны тэатр Беларусі: 1917 – 1959 гг. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі; рэдкал.: Г. Р. Куляшова [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993.